

**Оглавление**

- Аксенова А. В. W.B. Yeats as a symbolist
- Амелина Е. К. О редукции английских гласных в языке и речи
- Вильчикова Е. В. Фонологические средства иконического кодирования (на примере английского языка)
- Виноградова Е. Л. Многозначность английской глагольно-адвербиальной фразеологии: фикция или реальность?
- Галина Е. В. Idol or Ideal?
- Гарданова Г. А. Приемы окказиональных преобразований фразеологизмов в политическом дискурсе (на материале английского языка)
- Герасименко Д. В. Parodies on politically correct terminology
- Губайдулина К. Г. Дуализм колористического пространства в жанре фэнтези
- Киньябузова Л. А. Методологические вопросы определения потенциалов словообразовательных моделей (на примере исследования английского публицистического текста)
- Климова Е. В. К проблеме перевода "постколониальной" литературы (на материале романа В. Сета "A suitable boy")
- Коджоян А. С. Peculiarities of Contextual Hyperbole in Sherwood Anderson's Short Stories
- Леонтьев О. В. The Speech Act of Request in English and Russian
- Лучина В. Н. Philological reading: a student's view
- Макаревич И. И. Лексико-грамматическое взаимодействие в рамках перфекта настоящего времени английского языка
- Медведовская Ю. С. К вопросу о тембральной организации текста
- Мейрбеков А. К. Russian variant of English and its differences from British English
- Мельникова Н. В. The pragmaphonostylistics of colour-terms in modern English literature
- Назипова А. М. Особенности оценочного и стилистического компонентов коннотации окказионализмов в английском языке (на материале англоязычных художественных произведений современности)
- Нашхоева М. Р. Выражение экспрессивности на лексическом уровне в английском языке
- Попова И. А. Конфликт визуального и вербального как авторский художественный прием в творчестве Ф. Ф. Копполы
- Савочкина Е. В. Корреляционный анализ фонологических признаков английских отадективных существительных. Дискретные и комплексные характеристики
- Симонова С. А. Влияние времени создания экранизации на процесс адаптации литературного произведения (на материале фильма «Гордость и предубеждение» 2005 года)
- Старцева Т. В. Мифологический компонент концепта emigrant/эмигрант в романе Дж. Джойса «Портрет художника в юности»
- Сухарева О. В. Этноконнотированные англоязычные художественные онимы в аспекте лингвокультурной концептологии
- Сушкова А. С. Языковые реалии как средство репрезентации литературного героя
- Украинец М. А. О некоторых стилистических особенностях биографий Питера Акройда (на материале биографий "Жизнь Томаса Мора" и "Диккенс")
- Шарапова А. А. Space representation of archaic picture of the world in the English version of Welsh text of Culhwch ac Olwen

**W.B. Yeats as a symbolist**

Аксенова Анна Владимировна

Аспирантка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,  
Москва, Россия

Yeats' early work is usually seen as a late development of Romanticism: it would be quite surprising if it were not. He was born in 1865, only thirty-eight years after the death of William Blake. Yeats' view of Blake was conditioned by the late nineteenth-century emphasis on lyric intensity and on the poetic characteristics required to achieve it: symbolism and musicality. It should be mentioned here that Verlaine's recommendation in his «Art poetique» of suggestive musicality, and Mallarme's in «Crise de vers» of a technique of symbolic suggestion, influenced greatly on Yeats' most truly symbolist volume *The Wind among the Reeds* (1899). This book, perhaps the one symbolist masterpiece in the English language, for quite a long time was overshadowed by the anti-Romantic battles of Anglo-American modernism. *The Wind among the Reeds* reveals a ruthless concentration of purpose and means, and a unique richness and complexity of effect.

One of the finest poems in this volume is «The Song of Wandering Aengus». The poem has more precision and is less vague in its effect than all the other poems in this volume.

The poem's meter is similar to the one used in ballads, double-ballad. The rhyme scheme of the poem is the following ABABCDCD. The anaphoric repetition of the conjunction *and* in the middle of the first and the third stanzas creates a melodious sounding of the whole poem.

On the semantic level of our analysis we may single out some inherently connotative attributive word combinations (expressive-emotional-evaluative connotations): *the hazel wood, hazel wand, brightening air, dappled grass*. Adjectives in such word combinations function as intensifiers. The inherently connotative word combinations also function as means of foregrounding: they create an abstract narrative plane.

The concept of love in this poem is described both: by means of metaphors and symbols. Yeats uses the metaphors of a «*little silver trout*» and «*the fire aflame*» to represent physical love, and «*glimmering girl*», «*silver apples*» and «*golden apples*» for ephemeral, spiritual love, that the speaker desires. We may even claim that in the given adherently connotative word combinations the extension of the meaning of the words from literal to figurative is the one usually associated with symbolism. The words here, initially used in their transferred meaning by way of analogy, have reached their ultimate abstraction, thus becoming symbols.

The setting for the initial event is beside a stream in the twilight of dawn. Aengus is thus positioned both at a physical and a temporal boundary, and traditionally, both in Celtic and other folklores, boundaries could function like cracks or openings through which the supernatural could intervene. Since Aengus is fishing with «a hazel wand», and hazel is a magical wood in Celtic tradition, he could be said to be asking for something magical to occur – something which will answer to the «fire» of desire in his head. The fairy woman who then appears is that answer, the ideal woman of his dreams. When he finds her, in a land beyond time, he will bring together the alienated polarities of feminine and masculine, lunar and solar, plucking «The silver apples of the moon, | The golden apples of the sun». These are the cosmic polarities around which the whole universe is structured, the Night and Day of the world of time.

The poem also offers an evocative picture of the uncertainty of twilight by bringing together in one impressionist image the flickering of the stars and the flickering of moths: «when white moths were on the wing, | And moth-like stars were flickering out». It picks up the word «flickering» and makes music by echoing it with «glimmering» and «brightening». Sounds, too, could be said to flicker: «something rustled on the floor». The final stanza picks up the idea of flickering in the image of «dappled grass», intensifying it musically by an internal rhyme with «apples».

The noun «wand» (*cut and peeled a hazel wand*) in the above analyzed poem becomes the symbol of something mysterious and enigmatic.

Both in magical ritual and in poetry symbols allow us to evoke the «great mind and great memory». Yeats, then, was a magician, and it is not misleading to claim that his poems are magical.

Much of Yeats' early poetry displays a comparable complexity. The poet did not see any essential difference between the symbols of poetry and those used in magical rituals: this is made absolutely clear in his essays on «Magic» and on «The Symbolism of Poetry».

Being a symbolist by his nature, Yeats lived with symbols; his imagination was, in truth, the second-sight of his mind. At that point, we should understand that a symbolist stands in some danger here: he lives with symbols as the nature lives with facts. At some point a poet might stop seeing symbols in facts, and confuse facts with symbols, thus complicating the understanding of the whole image. Yeats does not always sing of things of beauty and mystery as the things of beauty and mystery are best sung, so that people may understand; but rather beautiful, bewitching, incomprehensible formulae. Most of his works are added, however, with notes, that in a way decipher the meaning of some of his poems.

We come up with the conclusion that the above mentioned volume contains simple, ballad style poems, which are, however, far from the style of his first poems, that he had copied mainly from the folk art of Ireland. Yeats continued to move farther in the direction of a «pure» poetry, neglecting the fact that he was becoming unintelligible to the young men who had been in his thought. His poetry was becoming more and more symbolist, and sometimes completely incomprehensible.

### **О редукации английских гласных в языке и речи**

Амелина Екатерина Константиновна

Аспирантка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,  
Москва, Россия

В традиционном понимании термин «редукция» относится к изменениям гласных звуков в безударном положении. Сокращение длительности приводит к количественной редукации гласного, утрата четкости тембра – к качественной редукации. В английском языке качественная редукация гласного в безударной позиции носит вариативный характер: фонема может быть представлена нейтральным звуком шва или так называемым полуслабым гласным (*semi-weak vowel*) – частично редуцированным звуком, по своим тембральным характеристикам напоминающим эталонный ударный вариант [Vassilyev: 216-217].

Последние экспериментально-фонетические исследования особенностей ударного вокализма в английской разговорной речи показали, что гласные в ударной позиции также претерпевают значительные качественно-количественные изменения. При этом качественная редукация ударных гласных проявляется в ослаблении свойств гласного без перехода в «шва-образный» звук.

Принято различать фонологическую и фонетическую редукацию – редукацию в языке и в речи. Фонологическая редукация определяет фонетический облик слова в языке, имеет статус нормы и закреплена в произносительных словарях. Особую сложность для иностранцев, осваивающих английское произношение, представляет фонетическая редукация гласных, возникающая в речи в результате воздействия ряда интра- и экстралингвистических факторов. Следует уточнить, однако, что под студентами-иностранцами в данном случае подразумеваются будущие филологи, переводчики и преподаватели английского языка – те, кто в своей речи призваны продемонстрировать «*performance of high acceptability*».

По мнению А.Б. Мишина, многие ошибки в английской речи иностранцев вызваны ошибочным представлением о том, «что лучше чрезмерно выделить, чем излишне редуцировать» [Мишин: 79]. Отсутствие редуцированных гласных в речи делает все слоги

ударными, разрушая характерный для английского языка ритм, основанный на разнице между сильными и слабыми слогами (prominence-based rhythm – термин Дж. Лэйвера). Возникает эффект «силлабического ритма» (syllable-stressed rhythm – термин К. Пайка), характерного для таких языков, как испанский, французский, но не английский.

Тенденция к изохронности ритмических групп, являющаяся еще одной особенностью английского ритма, в значительной степени базируется на темпоральных характеристиках гласных. По замечанию В.В. Потапова, «для английского языка характерна тенденция к возможному «сжатию» слова и словосочетания за счет сокращения безударных слогов. Это приводит к равномерности ритма, его изохронности» [Потапов: 228].

Значение редукции гласных для адекватного понимания и восприятия речи подчеркивается многими зарубежными фонетистами, включая А. Гимсона, П. Роуча и Д. ван Бергема. Они считают произношение, в котором слова не редуцируются и произносятся в полной форме, неестественным и настоятельно рекомендуют иностранцам избегать его. Здесь уместно привести случай из жизни, рассказанный нам одним из преподавателей филологического факультета МГУ. Американцы, услышав, как русские тщательно «выпевают» английские дифтонги, игнорируя правила редукции, удивились: «Что они делают? Они ведь не в театре!».

Ведущая роль при изучении особенностей английского произношения в русле когнитивной силлабики – направления, разработанного проф. С.В. Дечевой и успешно развивающегося на кафедре английского языкознания филологического факультета МГУ, отводится ударным гласным. И это справедливо, поскольку именно ударные гласные являются носителями просодической информации и опорными точками при восприятии ритма. Однако степень выделенности ударного гласного возможно оценить только на фоне безударного. Выразительность речи, по словам Н.И. Жинкина, «состоит не в том, что ударный слог делается сильнее, как бы выкрикивается, а в том, что оставаясь почти на среднем уровне, он выделяется в результате значительного ослабления других слогов» [Жинкин: 260]. Только контраст между ударными и безударными слогами по выделенности во фразе приводит к членению ее на ритмические группы [Потапов: 228]. Следовательно, редуцировать гласные также необходимо, как выделять их.

Нейтральность произношения, признанная на филологическом факультете МГУ конечной целью практических занятий по английской фонетике в группах филологов-англистов, очевидно, невозможна без выработки у учащихся навыков эффективного редуцирования гласных.

Несмотря на относительную изученность интересующего нас вопроса, существующие учебники и учебные пособия по фонетике английского языка, как правило, ограничиваются самыми общими замечаниями о редукции гласных или вовсе обходят это явление стороной. Правила редукции в английском языке на сегодняшний день, в сущности, исчерпываются правилом позиционной долготы. Ритмическая схема фонетического слова, характерная для английского языка (и нетипичная для русского языка – 21312), не может дать учащимся реального представления о том, как должен звучать в потоке речи каждый конкретный гласный в разных позициях по отношению к ударению. В связи с этим встает вопрос о необходимости прагмафонетического изучения процессов качественной и количественной редукции английских гласных в речи носителей языка с целью выработки некоторого обязательного (нормативного) объема редукции и эффективного метода его обучению в группах филологов-англистов.

#### Литература

- Жинкин Н.И.* Механизмы речи. М., 1958.  
*Мишин А.Б.* Русский акцент в английской речи. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1983.  
*Потапов В.В.* Динамика и статика речевого ритма. Сравнительное исследование на материале славянских и германских языков. М., 2004.  
*Vassilyev V.A.* English phonetics: A theoretical course. Moscow, 1970.

## Фонологические средства иконического кодирования (на примере английского языка)

Вильчикова Екатерина Владимировна

Аспирантка Кемеровского государственного университета, Кемерово, Россия

Язык по своей структуре иконичен, т.е. имеет определенное сходство с кодируемой реальностью, диаграмматически ее отображает. По определению Ч. Пирса, икона – «это знак, отсылающий к объекту, который он обозначает, просто в силу своих свойств, которыми обладает независимо от того, существует ли вообще какой-либо объект или нет» [Пирс: 185]. Степень этой иконичности определяют по-разному. Можно выделить два варианта теории иконичности – «радикальный» и «умеренный». «Радикальный» вариант теории заключается в отстаивании иконической природы языка и иконичности как психосемиологического предусловия вербальной коммуникации. «Умеренный» вариант предусматривает возможность иконического соотношения между означающим и означаемым языковых знаков. «Иконичность скорее относительная, чем абсолютная характеристика любой коммуникационной системы, в том числе и языка. Лишь в лингвоконструировании, в моделировании искусственных языков можно достичь универсальных иконических соответствий» [Сигал: 103]. Таким образом, иконичность рассматривают как один из модусов существующих знаков (наряду с индексальностью и символичностью), имеющий глубокие нейробиологические, когнитивные и коммуникативные основания и принадлежащий к относительным (а не абсолютным) характеристикам языка.

Иконичность в разной степени можно проследить на всех уровнях языка, начиная от графического оформления текста (например, выделение значимых частей при помощи особого местоположения на странице, рамки, другого шрифта или цвета, собственно иконических картинок) до создания образности в процессах номинации (метафора, аллегория, олицетворение).

Иконичность в фонологии соотносит звуки речи с окружающим миром. Строго говоря, данная категория не ограничивается одними фонемами, она пересекается также и с фонестемами и субморфемами, просодией. Можно выделить подвиды фонологического иконизма. По классификации Кейко Масуда, существует прямой и косвенный фонологический иконизм. Прямой подразделяется на нелексический и лексический, а косвенный – на ассоциативный и фонестетический. Прямой фонологический иконизм известен как ономотопея. Примером нелексического фонологического иконизма являются междометия «brrr», «bzzzz» и т.д. Подобные единицы имитируют звуки окружающего мира, не претендуя на статус полноценных лексических единиц английского языка из-за отсутствия характерного ядра. Примером лексического иконизма являются такие единицы, как «meow», «boom», «bang» и др. В отличие от единиц нелексического иконизма они функционируют как полноценные слова разных частей речи в лексиконе, согласуясь с фонотактическими нормами языка.

Косвенный фонологический иконизм выражается не акустическим сигналом, а ощущением (боль), движением, чувством или характеристикой (размер, расстояние, цвет).

Примером ассоциативного фонологического иконизма может являться противопоставление фонем [a] / [i]. Гласный высокого подъема ассоциируется с небольшими размерами, яркостью, например, «mini», «sweet», «petite». Гласный низкого подъема, наоборот, - с крупными размерами, темнотой («tall», «large», «grand»). Конечно, есть исключения («big», «small»). [a] / [i] может выражать и значение противопоставления по близости/удаленности от субъекта, например, «this»-«that».

Несмотря на то, что основой ассоциативного иконизма считается артикуляция, акустические признаки тоже могут выступать в этом качестве, в особенности частота. Высокочастотный звук ассоциируется с небольшими размерами или меньшей важностью и угрозой, нежели низкочастотный звук.

Фонестетический фонологический иконизм заключается в наличии общей субморфемной части (фонестемы) с одним значением у ряда слов. Например, -ash в словах «slash», «clash», «crash», «dash», «flash» с общим значением взрыва или катастрофы. Подобное явление характеризуется некоторыми учеными как «конвенциональный звуковой символизм» [Cuypere: 107-117].

Таким образом, можно считать, что фонологический уровень языка в достаточной мере иконичен. Проявление иконизма можно наблюдать в трех видах: «фотографическом», основанном на подобии простых характеристик (прямой фонологический иконизм); «диаграмматическом», в основе которого лежит подобие отношений (открытость/закрытость звука, близость/удаленность); «метафорическом» (ассоциативный иконизм) [Cuypere: 115]. Все они связаны с когнитивными механизмами человека, его желанием максимально точно отобразить объективную реальность в языке. Анализ подобного рода проявлений имеет большое значение для новостного дискурса, основной целью которого является точная передача событий, создание у реципиента эффекта присутствия и соучастия.

#### Литература

Пирс Ч. Избранные философские произведения. М., 2000.

Сигал К.Я. Проблемы иконичности в языке // Вопросы языкознания, 1997. № 6. С. 103–119.

De Cuypere L.. Limiting the Iconic. Amsterdam, 2008.

### **Многозначность английской глагольно-адвербиальной фразеологии: фикция или реальность?**

**Виноградова Евгения Леонидовна**

Студентка Северодвинского филиала Поморского государственного университета  
им. М.В. Ломоносова, Северодвинск, Россия

Объект нашего исследования – английские фразеологизмы, имеющие структуру V+Adv, т.е. двухкомпонентной беспредложной грамматической моделью с константно-вариантной зависимостью компонентов, где символ V обозначает ведущий глагольный компонент фразеологизма и символ Adv обозначает наречие. Фразеологизмы данной грамматической модели широко распространены в английском языке (около 200 единиц) и активно употребляются в речи.

С помощью семантико-компонентного анализа выявляем как моносемантические, так и полисемантические фразеологизмы рассматриваемой грамматической модели.

Первая группа, объединяющая моносемантические фразеологизмы, сравнительно немногочисленна и может быть представлена следующими ФЕ: go aground – сесть на мель (о корабле или лодке); go father / further – ехать на более далекое расстояние; go abroad – ехать за рубеж; go without – жить или продолжать делать что-л., несмотря на лишения и др.

Вторая группа, объединяющая полисемантические фразеологизмы, является более многочисленной:

go in: 1) входить, вмещаться, 2) подходить по размеру, 3) скрываться за облаками (о солнце, луне или звездах), 4) начинать работу в обычное время, 5) участвовать в соревновании. 6) воен. начинать атаку, 7) *not fml.* быть понятым;

go far: 1) хать длинной дорогой, 2) *not fml.* быть успешным, 3) закончиться (о запасах), (о деньгах) покупать огромное количество товаров, 4) оказывать помощь, направленную на какие-л. цели (напр. о денежной сумме);

go about: 1) идти или путешествовать налегке, 2) оправиться от болезни, недуга, 3) распространяться (о слухах, болезни), 4) показаться вместе на публике, 5) быть отмеченным в обществе (делая что-л.), 6) *мор.* (о корабле) повернуть в противоположную сторону, плыть против ветра.

Результаты количественного анализа опровергают устоявшееся в научной литературе мнение о том, что фразеоматические обороты устойчивого и воспроизводимого характера могут иметь только одно значение. Проведенное исследование подтверждает гипотезу о полисемии фразеоматического пласта современной английской фразеологии, имеющей в своем составе компонент – глагол движения *go*.

### Idol or Ideal?

Галина Елена Валерьевна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

This work represents the research on the evolution of the image of an English gentleman in the English language and culture. The basis is literary sources, original English novels and their sequels which range from adaptations to new works of art and literature. General facts of history, sociolinguistic theories, vertical context, linguostylistic and linguopoetic analysis of literary texts and detailed study of main characters and their prototypes give an opportunity to recreate the image of a gentleman and to trace back its development.

The present research has to do with literary criticism, linguocultural studies, sociolinguistics and psycholinguistics.

Gentleman's image and the peculiarities of its perception in and by the modern culture is the main subject of this research.

The subject of the research becomes topical nowadays as the main tendency - which prevails in modern linguistics – considers the man to be the centre of linguistic studies. Anthropocentrism dominates in the modern scientific paradigm. Modern linguistic studies apply to the man and his position in the language and culture. And as a result of it on the borderline of the millennium a new scientific paradigm of modern linguistics is formed – anthropocentric paradigm which represents «переключение интересов исследователя с объектов познания на субъекта, т. е. анализируется человек в языке и язык в человеке» [Маслова: 65].

A man is seen as a linguistic personality. This prevailing idea runs through all aspects of linguistic studies and destroys the borders between academic disciplines as it is impossible to study man without taking into consideration his language – «сквозная идея, которая пронизывает все аспекты языка и разрушает границы между дисциплинами, поскольку нельзя изучать человека вне его языка» [Караулов: 3].

Linguistic personality is a variant of person's representation. Psychological, social, ethic and other components seen through the prism of person's speech and language should be taken into account.

The notion of a gentleman, on the one hand, is a little bit old-fashioned as in modern language it is used mainly as a polite form of addressing and, on the other, it implies being kind and polite, behaving well and having enough money, avoiding earning the living. According to the dictionaries the most important trait of gentleman's character is his nobility in all respects. But being a true English gentleman is not, of course, simply a matter of behaviour.

Born in the XIIIth century, becoming part and parcel of the XVIIIth century and possibly reaching his apotheosis in the early XXth century, the English Gentleman now seems to be a dying breed.

The chart below shows different stages of the evolution of the notion 'gentleman'.

XIIth century	no need to work hard to earn his living
XIIIth century	noble by birth, noble by deeds
XIVth century	«ne dooth his diligence and bisynesse, to kepen his good name» [Chaucer: 130]
XVth century	son of a noble by birth
XVIth -XVIIth centuries	noble by birth, well-educated <i>NOBILITY = VIRTUE</i>

XVIIIth century	Personal traits
XIXth century	social origins + moral component + good education
XXth century	form of politeness

In the XXIst century being a gentleman means to have a number of qualities, the most important of which are to be noble, honest and generous.

It is difficult to find any other concept that has spread so widely not only in the society where it was born but also beyond it.

Sociologists, for example, describe seven areas of masculinity in general culture: 1) Physical – virile, athletic, strong, brave (unconcerned about appearance and aging); 2) Functional – provider for family, defender of family from physical threat; 3) Sexual – sexually aggressive, experienced, single status acceptable; 4) Emotional – unemotional, stoic, never crying; 5) Intellectual – logical, intellectual, rational, objective, practical; 6) Interpersonal – leader, dominating; disciplinarian; independent, free, individualistic; demanding; 7) Other Personal Characteristics – success-oriented, ambitious, aggressive, competitive, proud, egotistical, moral, trustworthy; decisive, uninhibited, adventurous.

None of these personality traits have been supported by scientific research but unconsciously people ascribe these traits to the ideal they've created in their minds. These traits can and should be applied to a gentleman but as all people have imperfections and shortcomings all these qualities at the same time can be realized only in fiction characters and an English literary gentleman is a good example of the embodiment of the characteristics mentioned above.

Литература

Маслова В.А. Лингвокультурология. М., 2004.

Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М., 2010.

Chaucer G. Canterbury Tales. London, 2008.

### Приемы окказиональных преобразований фразеологизмов в политическом дискурсе (на материале английского языка)

Гарданова Гузель Айдаровна

Студентка Набережночелнинского государственного педагогического института,  
Набережные Челны, Россия

Под фразеологической единицей мы вслед за А.В.Куниным понимаем «раздельнооформленные единицы языка с полностью или частично переосмысленными значениями» [Кунин: 9].

ФЕ часто используются в речах политиков видоизмененными, что позволяет оживить речь, сделать ее оригинальной, заметной, экспрессивной, а также оказать максимальное воздействие на аудиторию.

Под окказиональным значением Г.Пауль понимает «те представления, который говорящий связывает с этим словом в момент его произнесения, которые, как он полагает, свяжет в свою очередь и слушатель с данным словом» [Пауль: 94].

Исследованию подверглись оригиналы речей президентов США Б.Обамы и Дж.Буша. Выявлены следующие приемы окказиональных преобразований: вклинивание, замена компонентов, двойная актуализация, инверсия, разрыв.

**Вклинивание** является наиболее распространенным способом окказиональной инновации ФЕ. Основными предназначениями вклинивания являются усиление, уточнение или ослабление значения. Эффективным типом вклинивания является введение не одного, а нескольких элементов контекста в структуру ФЕ, что создает эффект непредсказуемости.

ФЕ *to have a stake in* – быть кровно заинтересованным в чем-л.: «*These nations do not have the same resources to combat climate change as countries like the United States or China do, but they have the most immediate stake in a solution*» [NY Times: Obama's Speech on Climate Change].

Б.Обама подчеркивает, насколько тяжела экологическая обстановка в ряде стран, и что она требует немедленного решения. Вклинивание слов *the most immediate* в состав ФЕ придает высказыванию эмоциональность и усиливает значимость безотлагательного действия.

Вклинивание слова *dark* во фразеологизм *cast a shadow over smth* -бросать тень на что-л., омрачать что-л. служит для усиления экспрессии выражения. При этом Дж.Буш выражает свое личное отношение к происходящему, недовольство: «*And this casts a dark shadow over an entire region*» [The Guardian: Bush's speech on Israel and a Palestinian state].

С помощью вклинивания слова *new* во фразеологизм *to build bridges* - наводить мосты, устанавливать контакты Б.Обама подчеркивает острую необходимость налаживания контактов с другими странами: «*Now is the time to build new bridges across the globe as strong as the one that bound us across the Atlantic*» [NY Times: Obama's Speech in Berlin].

**Замена** - частый прием окказионального преобразования ФЕ, заключающийся в замене компонентов ФЕ синонимом, антонимом, словом того же или иного семантического поля.

ФЕ *near one's heart* – близкий чьему-л. сердцу: «*But the right is more precious than peace, and we shall fight for the things which we have always carried nearest our hearts, for democracy, for the right of those who submit to authority to have a voice in their own governments...*» [Speeches That Changed the World: 70].

Замена прилагательного *near* на превосходную степень имеет функцию усиления. Речь В.Вильсона была предназначена ко дню вступления США в I Мировую войну и призывала бороться за демократию, которой так дорожили граждане США.

Замена неопределенного артикля *a* на указательное местоимение *this* в ФЕ *take up a cause* - поддерживать общее дело используется с целью конкретизации, уточнения ситуации: «*I am not the first President to take up this cause, but I am determined to be the last*» [NYTimes:Obama's Health Care Speech].

**Двойная актуализация** заключается в столкновении и обыгрывании значений ФЕ и ее прототипа.

*Play the game* – вести честную игру; поступать честно, порядочно: «*The stakes are too high and the challenges too great to play the same Washington game with the same Washington players and somehow expect a different result*» [NYTimes: Obama's Feb. 12 Speech].

Президент Б.Обама призывает граждан к активным действиям, к борьбе за свои права. С помощью обыгрывания ФЕ *play the game* он подчеркивает, что старое правительство изжило себя, и необходимы большие перемены, т.е. новая команда грамотных политиков.

Под **разрывом** ФЕ понимается речевое разъединение ее переменным словом, сочетанием слов или графическими средствами с целью создания нового стилистического эффекта при неизменном компонентном составе. В нашей работе мы пришли к выводу, что в политическом дискурсе встречается мало примеров, иллюстрирующих прием разрыва.

ФЕ *fall to smb's lot* - выпадать на долю; доставаться: «*Now it falls to us - for this institution will be what we make of it*» [NYTimes: Obama's Speech to the United Nations General Assembly].

Как видно из примера, автор опустил часть выражения для создания нового стилистического эффекта. Прием усечения фразеологической единицы создает эффект усиленного ожидания.

**Инверсия** заключается в изменении расположения компонентов фразеологизмов. Инверсия чаще выступает в роли вспомогательного, сопутствующего приёма.

**ФЕ to lose one's head** – *потерять голову, растеряться*: «*Consequently, the newly crowned Queen Deborah lost not only her title, but figuratively her head as well*» [NYTimes: June, 04, 2002].

Посредством сочетания приема инверсии и разрыва достигается выразительность и эмоциональность высказывания.

В ходе исследования выявлено, что известные политики в своих речах, обращениях к нации используют видоизмененные ФЕ с целью усилить значимость высказывания, убедить аудиторию в правильности принимаемых решений, что позволяет им выразить как положительное, так и отрицательное отношение к существующей проблеме.

#### Литература

Кунин А. В. Курс фразеологии современного английского языка. М., 1996.

Пауль Г. Принципы истории языка. Под ред. А. А. Холодовича. М., 1960.

Speeches That Changed the World. Quercus, London, 2005.

The New York Times. <http://www.nytimes.com/>

The Guardian. <http://www.guardian.co.uk/>

### Parodies on politically correct terminology

Герасименко Дарья Викторовна

Аспирантка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,  
Москва, Россия

Political correctness is a strong cultural and linguistic trend, which has developed in the English-speaking world. It requires that all the linguistic units which affect the feelings and dignity of the individual should be removed from the language or replaced by the corresponding neutral or positive euphemisms [Тер-Минасова: 215].

The trend has influenced the English language greatly. It has introduced a considerable number of euphemistic words and expressions practically into every sphere of the language. We may come across politically correct terminology when speaking about people of different races and nationalities, or those with physical or mental disabilities, or when addressing women or people of senior age. Politically correct words and expressions come to the fore when we touch upon such subjects as a person's appearance or income.

Apart from being a linguistic tool of achieving social and cultural aims, politically correct terminology often becomes an object of literary experiments in the form of various jokes and parodies. The reason is obvious: sometimes political correctness runs to extremes in changing the language, with newly invented terms being exaggerated and even bizarre. As a result, native speakers invent politically correct words and expressions, which are too euphemistic and polite to be serious – the comic effect is achieved here quite successfully.

We can come across numerous jokes and parodies on the politically correct language in the Internet, which is quite representative as a lot of people nowadays have a possibility to connect to it, find any information they are interested in and express their attitude towards everything that happens in the world.

For example, Premek Brada wrote «A Politically Correct Proposal» [<http://www-kiv.zcu.cz/~brada/>] to facilitate happy university studies for students, who still *achieve a deficiency in their needs assessment* (fail their exams). Obviously it is mainly students themselves who can correct the problem if they are not *differently logical* (stupid). Some of them *just happen to be motivationally deficient* (are lazy) and write *suboptimal* (lousy) projects, for which they get bad marks. Others are *substance abuse survivors* (winos), get *chemically inconvenienced* (stoned) on evenings and come *temporally challenged* (late) – what can they expect then? Still others are rather *nontraditionally ordered* (disorganised) and don't manage to learn all they need, especially when using *specially organised* (sloppy) lecture notes which even their *significant others* (boyfriends or girlfriends) would not read.

Their teachers can help by creating a friendly atmosphere so that the *needs assessments* (exams) do not look like *aversion therapy* (torture). Young staff can for example read a

*processed tree carcass* (newspaper) during the *assessment* (test) while the *senior persons* (elderly) and/or tired ones might want to relax by being *in a reduced state of awareness* (asleep). Also, please don't mind if someone takes his or her *animal companion* (pet) to the room. Especially women can go any further and decorate the room using *botanical companions* (houseplants). This way, even *differently interesting* (boring) subjects like *his'n'herstory* (history) or *ethnocentric white patriarchal restructuring of language* (grammar) may become enjoyable.

The results of this might be twofold. Students with good marks will have better chances not to become *involuntarily leisured* (unemployed) or even *underhoused* (homeless) during periods of *negative economic growth* (recession). Their teachers will be awarded by better wages, lose fear of *tax base broadening* (tax increases) and live happily.

In the Internet we may come across various amusing stories and examples. For instance, Matt Leonard in his article «Has Political Correctness Gone Too Far?» [<http://maine.maine.edu/~mleona51/>] tells a story about two comedians from Vancouver, who opened their act by asking the audience to stand and sing the Canadian national anthem. The two then explained that «O Canada» is the only phrase in the song that doesn't offend anyone. «Our home and native land» is offensive to immigrants. «In all thy sons command» angers women. «From far and wide» offends people of size. And so on until «O Canada» is the only non-offensive phrase left.

Sometimes the requirements of politically correct language become exaggerated and even onerous. In such cases people react to changes brought about by political correctness with humour, making jokes and writing parodies on the subject. They invent new politically correct words and expressions which are really amusing and are not part of actual politically correct terminology which is used in modern press and literature. The comic effect is achieved by exaggerating the politeness and euphemistic nature of these words and expressions or even taking them to the extreme. It can be said that people perceive the politically correct trend creatively: they not only use already existing words and expressions, but also invent new ones, doing that with a lot of humour and ingenuity.

#### Литература

Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация. М., 2000.

Brada P. A Politically Correct Proposal: <http://www-kiv.zcu.cz/~brada>.

Leonard M. Has Political Correctness Gone Too Far? <http://maine.maine.edu/~mleona51>.

### Дуализм колористического пространства в жанре фэнтези

Губайдулина Ксения Галиевна

Соискатель, Кемеровский государственный университет, Кемерово, Россия

Глаз обычного человека способен различать до четырех тысяч оттенков, глаз художника - около семи тысяч. Рука умелого художника слова способна воссоздать подобие реальности, полной сотен цветов, и читатель, оказавшийся на страницах его произведения, сможет «увидеть» происходящее своими глазами.

Детально проработанный колористический пейзаж часто наполняет произведения жанра фэнтези, основанного на воссоздании нереального мира, ориентированного на миф. Согласно принципу лингвистической относительности Сепира – Уорфа, языковая система определяет структуру мышления и способ познания внешнего мира. Система цветообозначений, включенная в тексты в виде лексем цветовой номинации, отображает существующую в нашем сознании картину мира и позволяет автору воздействовать на восприятие читателей, создавая визуальную иллюзию «цветной картинки». При этом А. Вежбицкая указывает на схожесть цветовых универсалий для людей разных стран: «...принцип использования типичных черт пейзажа как референциальной рамки при описании категорий зрительного восприятия вообще и 'цвета' в особенности - это человеческая универсалия, а также, что этот принцип лежит в основе многих

особенностей человеческого общения, связанного с 'видением'» [Вежбицкая: 231-291]. В работе «Обозначения цвета и универсалии зрительного восприятия» она отмечает ярко выраженную мотивацию наименования хроматизмов. К примеру, в польском языке «синий» цвет обозначается словом «niebieski», что имеет непосредственное отношение к элементам пространства, в данном случае – небу. Ассоциативные связи часто служат «базой» номинации фоновых объектов окружающей нас действительности: «фон, безусловно, более постоянен и предсказуем, чем 'фигура': небо (обычно - синее), земля (обычно - коричневая), трава (чаще всего - зеленая), солнце (обычно - желтое и блестящее), море (обычно - темно-синее), широкие снежные просторы (в норме - белые)» [Там же].

Дуализм фэнтезийного мира проявляется не только в разделении его обитателей на силы добра и зла, но и в раздвоенности пространства, колористического в частности. «Свой», безопасный мир наполняется светлыми, чистыми красками. Для описания мира добра используются лексемы цветовой номинации, принадлежащие к различным частям речи, чаще всего прилагательные *red, blue, yellow, white* или причастия I - *yellowing*, причастия II – *reddened* и др. Для пейзажей мира злых сил характерны следующие хроматизмы: прилагательные *black, grey, brown*, существительные – *blackness* и другие. Антитеза миров, сопряженных в одном произведении, выражается в наличии пары антонимичных лексем *white - black*, отсылающих нас к вечной борьбе добра и зла, а также во включении в пейзажные описания прилагательных, обозначающих «прозрачность, ясность» видения пространства: *clear, bright* с одной стороны, и *dark, dim* - с другой. В данном случае не цвет, а свет выполняет характерологическую функцию. В творчестве Дж.Р.Р. Толкиена часто встречаются примеры перехода природы из одного состояния в другое, прямо ему противоположное: днем, при наличии солнца, даже воздух кажется голубым и прозрачным: «*High in the blue air Mount Mindolluin lifted its white helm and snowy cloak*». Но с наступлением вечера тени сгущаются: «*Already the closing hour was drawing nigh, and the red sun had gone behind Mindolluin. Shadow came down on the City.*

*Pippin looked up, and it seemed to him that the sky had grown ashen-grey, as if a vast dust and smoke hung above them, and light came dully through it. But in the West the dying sun had set all the fume on fire, and now Mindolluin stood black against a burning smoulder flecked with embers. 'So ends a fair day in wrath!' he said forgetful of the lad at his side*». Появление «красного солнца» влечет за собой изменение окружающей картины: небо становится пепельно-серым, гора – черной. Так заканчивается «ясный день», передавая право царствования ночи. В вышеуказанном примере наблюдается, по словам А. Вежбицкой, более сложный способ передачи колорем – включение в описания метафорических переносов, образов или «фигур». Тени, пыль, пепел, дым и подобные явления прямо не называют какой-либо цвет, но дают оттенок описываемого пространства. В этом выражается мастерство автора как художника слова.

Использование лексических средств для четкого разграничения времени суток помогает автору показать синкретичность сознания героев произведения, которые не отделяют себя от окружающей среды, слиты с ней воедино. С восходом солнца они просыпаются и продолжают свой путь, а наступление темноты является сигналом отхода ко сну. Их биоритмы полностью совпадают со сменой дня и ночи. Категория темпоральности во многих случаях оказывается неотделимой от категории локальности.

Таким образом, использование лексем цветовой номинации и других средств языка в пейзажных описаниях подчеркивает извечную вселенскую проблему - борьбу добра и зла, и «написанный словами» дуалистичный колористический пейзаж отражает двойственность природы миров фэнтезийного произведения.

Литература

Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М., 1996.

## Методологические вопросы определения потенциалов словообразовательных моделей (на примере исследования английского публицистического текста)

Киньябузова Лилия Асгатовна

Студентка Стерлитамакской государственной педагогической академии  
им. Зайнаб Биишевой, Стерлитамак, Россия

Исследование потенциалов словообразовательных моделей требует учета словообразовательного контекста и соответственно происходит на материале прагматически развернутого отрезка речи. Движение от языкового материала к количественным выводам о потенциалах словообразовательных моделей заключается в последовательном решении трех методологических задач: определение единиц исследования и критериев их выявления, выбор системы анализа обнаруженных единиц и установление способа измерения продуктивности.

Словообразование – это процесс вторичной номинации, который производится варьированием семно-морфемной структуры слова по регулярным моделям. Параллелизм подобных изменений позволяет выделить модифицирующий элемент, постоянство структуры и семантики которого обеспечивает семантическую предсказуемость производного слова. Так, регулярность является узальной чертой словообразовательной модели.

Регулярность словообразовательной модели позволяет делать заключения по поводу ее частотности, исследуемой на материале наличных параллельных образований. Соответственно частотность характеризует результативную сторону словообразовательной модели, в то время как продуктивность описывает ее процессуальность, носящую дискретный и исторический характер. Понятие историчности в силу линейной организации ментально-языкового времени вносит в исследование потенциалов словообразовательных моделей два аспекта: концепт повторяемости и концепт протяженности. Протяженность требует установления (часто условного и аксиоматичного) временных рамок оценки продуктивности, что приводит к критерию отбора материала на основе лексикографической фиксации. Связь повторяемости с частотностью в контексте анализа продуктивности выводит второй критерий отбора материала – пониженную частотность. В первом случае материалом исследования оказываются неологизмы, т.е. новые слова в рамках установленного временного периода, во втором – окказионализмы, или *hapax legomena* – слова, использованные один раз в жесткой связи с прагматическим контекстом [Plag: 67].

Выделение модифицирующей производящую основу элемента, или словообразовательного форманта, и установление словообразовательной модели происходит посредством словообразовательного анализа выявленной единицы. В ходе анализа определяются иерархические связи между конечными составляющими слова на морфологическом и семантическом уровнях.

Продуктивность оперирует терминами исчисления, что оправдывает применение статистических методов. Т.к. учесть все новообразования даже минимального временного периода объективно невозможно, выводы о потенциалах словообразовательных моделей не могут быть абсолютными, и даются только в отношении к некоей заданной точке, например, общему количеству выявленных новообразований. Приведенная формула реализуется в количественном методе Дж. Гринберга, соответственно, потенциалы словообразовательных моделей могут быть подвергнуты анализу с позиций метода индексирования; тогда принятый Дж. Гринбергом в знаменатель 100 словный текст должен быть заменен на общее число обнаруженных новообразований, и если числитель будет равен числу единиц, образованных по конкретной модели, то в результате будут получены индексы потенциалов словообразовательных моделей, варьирующихся в пределах единицы.

Так, в результате исследования современных британских и американских периодических изданий (*The Times, The Guardian, The Independent, The Daily Telegraph,*

*The Mirror, The Sun, The Washington Post, The Newsweek*) по данной методике были получены следующие результаты. На период исследования наиболее высокую потенцию проявило словосложение – 0,37(/1). Наиболее часто образуемая часть речи – имя существительное, образованное по модели N+N.

Индекс сращения оказался равен 0,28, индекс префиксации составил 0,14; низкую потенцию обнаружили суффиксация 0,08, конверсия 0,06 и сокращение 0,05.

Наиболее активными префиксами среди выявленных новообразований являются префиксы *ge-, un-*, суффиксы *-ness, -ing, -ist*. Среди конвертированных пар в списке выявленных неологизмов и окказионализмов наиболее активны основные модели V-N, N-V, A-N.

Таким образом, квантитативный метод позволяет выявить потенцию словообразовательных моделей публицистического текста.

Литература

*Plag I. Word Formation in English. Cambridge, 2002.*

### **К проблеме перевода «постколониальной» литературы (на материале романа В. Сета «A suitable boy»)**

Климова Екатерина Вячеславовна

Аспирантка Московского государственного университет имени М.В. Ломоносова,  
Москва, Россия

В конце XX в. в мировой литературе появились тексты особого рода, созданные в рамках одной культуры, но на языке другой. Авторами таких текстов, часто объединяемых в литературоведении под термином «постколониальная литература», являются уроженцы бывших колоний, люди со смешанной культурной идентичностью, а произведения их представляют собой принципиально новый феномен, как в литературном, так и в культурологическом и семиотическом плане.

В данной статье речь идет о возможной стратегии перевода романа индийского писателя Викрама Сета «A suitable boy». Этот вопрос представляется актуальным, поскольку в последнее время в переводоведении все чаще обращают внимание на сложность «переноса» художественного текста в иную культурную среду. Как отмечает Л.И. Гришаева, «текст как фрагмент концептуальной языковой картины мира культурно специфичен» [Гришаева: 25]. Очевидно, что, когда речь идет о текстах особого рода, отмеченных выше, проблема встает еще более остро, поскольку усложняется сама «концептуальная языковая картина мира», т. е., в нашем случае, при помощи английского языка выражаются вещи английской западной культуре чуждые, что, скорее всего, не может не создавать трудностей при переводе текста на русский язык.

Как правило, исследуя пути передачи «культурной специфичности», говорят о двух противоположных стратегиях, сформулированных еще Шлейермахером в 1813 г. в статье «О разных методах перевода» и обозначаемых в современном западном переводоведении терминами «domesticating vs. foreignizing methods» [Venuti: 20]. Ключевым вопросом данной работы является вопрос о возможности найти «золотую середину», т. е., избегая двух указанных крайностей, успешно «транспонировать текст в культуру получателя и одновременно сохранять «инокультурный» колорит» [Швейцер: 20].

В поисках ответа на данный вопрос планируется определить степень «культурности» указанного текста, его пронизанность культурными концептами. Необходимо установить, какие элементы текста, помимо собственно культурных реалий на лексическом уровне, играют ключевую роль в создании национальной окраски, а какие, даже если представляют собой один из видов тропов, в создании культурного колорита не участвуют, рождая смыслы общечеловеческие. Другими словами, всесторонний анализ романа будет направлен на выделение в канве текста элементов 1) Общечеловеческих общезыковых; 2) Общечеловеческих метафорических и 3) Символических. При этом понятие «символ» трактуется с позиций семиотической теории Ю.М. Лотмана, согласно

которой «символ связан с памятью культуры, и целый ряд символических образов пронизывает по вертикали всю историю человечества или большие ее ареальные пласты» [Лотман: 123]. Для достижения поставленной цели необходимо глубоко проникнуть в семантику текста, изучить «жизнь» тех языковых элементов, которые при переводе способны вызывать трудности, их функционирование в тексте и культуре.

После определения указанных элементов необходимо установить, какие из них подлежат лингвокультурной (или стилистической) адаптации. Термины «лингвокультурная адаптация» и «стилистическая адаптация» используются в данной работе взаимозаменяемо как аналоги западного термина «domestication» и понимаются как «приспособление при помощи определенных процедур к предельно адекватному, «вполне соответствующему, совпадающему, тождественному» его [текста – Е.К.] восприятию читателем иной культуры» [Никонов: 78]. Очевидно, что наибольшую сложность в этом отношении будут представлять элементы символического уровня. Для определения степени их «адаптируемости» планируется выработать набор критериев, позволяющих охарактеризовать роль каждого отдельного элемента в создании национального колорита.

В заключение хотелось бы отметить, что планируемое исследование направлено не только на определение стратегии перевода романа «A suitable boy» В. Сета, но также ставит своей целью обобщить результаты проделанной работы и выработать общий теоретический алгоритм подхода к переводу текстов принципиально иной культурной идентичности, чуждых английской западной культуре, но написанных на английском языке.

#### Литература

Гришаева Л.И. Культурная адаптация текста как способ достижения комплексной эквивалентности при переводе // Проблемы культурной адаптации текста. Воронеж, 1999. С. 25–27.

Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: человек – текст – семиосфера – история. М., 1999.

Никонов В.М. Социо- и лингвокультурологические проблемы адаптации коннотативных единиц языка в тексте // Проблемы культурной адаптации текста. Воронеж, 1999. С. 78–79.

Швейцер А.Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. М., 1988.

Venuti L. The translator's invisibility: A history of translation. London; New York, 1995.

### **Peculiarities of Contextual Hyperbole in Sherwood Anderson's Short Stories**

Коджоян Ани Самвеловна

Студентка Ереванского государственного университета, Ереван, Армения

This article is devoted to the study of hyperbole in the context of Sherwood Anderson's short stories. The choice of hyperbole for this study is not accidental: hyperbole is a very powerful stylistic device which favors the formation and development of the writer's individual style, at the same time emphasizing its peculiarities. Through hyperbole literary personages are created. Due to it the reader can penetrate into the hidden meaning that the author creates, understand the characters and their personalities fully. Of course, the choice of Sherwood Anderson's short stories for evaluating hyperbole is not accidental either: his literary prose abounds in different stylistic means, among which hyperbole has its peculiar place. His prose is also full of instances of biblical allusive hyperbole, and as the language of the alluded and alluding texts is the same – English, the study of Anderson's literary prose becomes attractive and interesting in this sense too.

The aim of this work is to reveal the stylistic value of contextual hyperbole and its types, and in the case of allusive hyperbole – the cognitive and aesthetic significance of the phenomenon, by applying the notions of 'background knowledge' and 'vertical context'.

We should also define the following steps in carrying out the present investigation: first of all we should study hyperbole as a stylistic device – one among the many in the system of

tropes and figures of speech, then we should consider the possible combination of hyperbole with other stylistic devices, with a special focus on hyperbole based on allusion, and for the latter case, we must evaluate the role of ‘background knowledge’ in the due appreciation of the imagery and language of the author, and finally we shall classify the examined linguistic material according to the inclusion of other stylistic devices.

Observing instances, when hyperbole can be combined with other stylistic devices in the context of Anderson’s short stories, the following types of it are distinguished: ‘mixed hyperbole’ – combined with other stylistic means, shaped as instances of simile, pun, antonomasia, irony, etc; ‘non-mixed hyperbole’ – not combined with other stylistic devices; and ‘biblical allusive hyperbole’.

*Литература*

*Anderson Sh.* Selected Short Stories. M., 1981.

### **The speech act of request in English and Russian**

Леонтьев Ольга Вячеславовна

Студентка Бельцкого государственного университета имени А. Руссо, Бельцы, Молдавия

The main purpose of this scientific research is to investigate the speech act of request in the total combination of its linguistic and nonlinguistic features. The following research questions address the issues identified in the purpose of the study:

1. The essence of pragmatic study, the main problems it deals with
2. The function and peculiarities of the speech act of request; its dependence on politeness strategies and social factors
3. The classifications of the speech act of request
4. Characteristics of the speech act of request in English and Russian, differences in its structure, stylistic meaning and grammatical forms

Pragmatics represents the study of human communication and deals with speech acts, investigating the relationship between the meaning of an utterance and linguistic forms used to convey this meaning in different communicative situations, i.e. the context of an utterance.

Request is one of the basic speech acts, which are studied in pragmatics. A request act is a directive, i.e. the speech act that speakers use to get someone else to do something. The function of a request is usually defined as “asking for something formally and politely” [Hornby: 1129]. The variety of linguistic structures used to accomplish this basic function is explained by the dependence of the speech act of request on different factors of communication (the relationship between the addresser and the addressee; the addresser’s and the addressee’s social status; social distance; size of the request; necessity of the request, etc.).

The request act is greatly influenced by politeness strategies. To overview politeness strategies in requests, it is necessary to reveal the concept of politeness, which can be determined as “the awareness of another person’s face” [Yule: 60]. Face is the public self-image, thus, a person’s negative face is the need not to be imposed by the others, and a person’s positive face is the need to be accepted by the others. Negative and positive politeness strategies are chosen in dependence on the communicative situation, which is conditioned by the above-mentioned social factors. According to politeness strategies used in them, requests are categorized into “bald-on-record” requests/ demands; “on-record positive politeness-oriented” and “on-record negative politeness-oriented” requests; and “off-record” hints [Brown and Levinson: 56]. Each type of request has the linguistic means of its expression. Requests are characterized by their face-threatening nature, because asking somebody to do something implies “an imposition by the speaker on the hearer” [Yule: 57]. Thus, requests are usually negative politeness-oriented, they emphasize the addressee’s right to freedom of actions.

Requests often represent indirect speech acts, as indirect speech acts are considered more polite than direct speech acts. Blum-Kulka, House and Casper [52-57] classify requests into “indirect nonconventional hints”, partially referring to the object in dependence on contextual

clues (*Must you really leave? The night is young*), “conventionally indirect” (*I’d like to have you show me sights*) and “direct” (*Come on and join the party*).

The classification according to the request structure is very popular. The request act is divided into the head act, which performs the function of requesting: *Give me a beer*; and its peripheral elements, which make a request more or less polite/ direct/ imposing: *Couldn’t you please give me a beer?* The most important of peripheral mitigation devices are modal verbs (can, could, may, might, etc.).

As a matter of fact, it is crucial to combine several classifications for the thorough investigation of the speech act of request as a whole system of specific linguistic forms that distinguish it from other speech acts.

The next purpose of the research is the comparison between the request acts in English and Russian. “Просьба – это побудительное речевое действие, поэтому и выражается повелительным наклонением. Выражению просьбы сопутствует яркая модальность, находящая как лексическое, так и грамматическое выражение” [Формановская: 71].

English and Russian requests have the same underlying performative structure: *Прошу вас... - I hereby ask you... (Я прошу вас пройти со мной до моей дачи. = I hereby ask you to come with me as far as to my summer house).*

Russian requests are influenced by a number of politeness strategies and social factors. More than 60 percent of Russian requests are direct and positively politeness-oriented. In conformity with this investigation, Russian requests are characterized by such peripheral elements as particles (-ка, не...ли, не...бы, ну) and “пожалуйста” (please). Modal verbs are not numerous in Russian; therefore they are replaced by euphemistical phrases, particles, the aspects and moods of the principal verb’s form in a request.

*Ты не мог бы петь потише? = Couldn’t you sing a little quieter?*

The concepts of the speech act of request and politeness, as well as the concepts of politeness and indirectness, are joined together and represent a complex system, motivated by different external and internal factors. For the successful accomplishment of one’s request, the mutual respect of each other’s positive and negative face needs is required from both – the addresser and the addressee. Thus, the usage of politeness-orientated types of requests is a normative constraint on social behaviour.

#### Литература

Формановская Н. И. Вы сказали: «Здравствуйте!». Речевой этикет в нашем общении. М., 1989.

Blum-Kulka Sh., House J., Kasper G. Cross-Cultural Pragmatics: Requests and Apologies. New York, 1989.

Brown P., Levinson St. C. Politeness: Some Universals in Language Usage. Cambridge, 1987.

Hornby A. S. Oxford Advanced Learner’s Dictionary. Oxford, 2000.

Yule G. Pragmatics. Oxford, 2003.

#### Philological reading: a student’s view

Лучина Василиса Николаевна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

This work is meant to illustrate how a foreign student can be taught to use the method of philological reading in practise. It has been established that this method is the only way for proper and adequate understanding of any text. Although the method of philological reading has been in use for many years, no attempt has been made so far to analyse its application or to try to create a certain system of rules or procedures which would lead to complete and thorough understanding of a literary text.

The student who wants to understand not only the plot of this or that text is supposed to be in possession of background knowledge which enables him to achieve this aim. The student should be able to penetrate its vertical context looking for extra information in different sources

such as cultural guides, historical books, dictionaries of quotations, encyclopaedias, etc. Comments (or notes) and introductions are also expected to supply the reader with the necessary information. But the problem is that now most introductions are more in the nature of prefaces, whereas comments appear to be insufficient or even inadequate.

To show the method of philological reading at work, a text supplied with different sources of extra information has been chosen and an attempt has been made to show how successfully they can help the reader and what amendments or improvements they may be in need of. The story that has been chosen is "Roman Fever" by Edith Wharton, borrowed from the collection of ten stories «And All for Love...». Each of them is preceded by two short texts, entitled The Author and The Story, and is followed by Notes, Discussion, Language Focus and Activities.

Are all these parts indispensable for proper understanding of the text? Which of them one can do without? And which of them must be enlarged or corrected?

The part about the author is really important and it should be left intact. It tells the reader about some relevant facts of the author's biography and his major works. This information is particularly important if the reader comes across the name for the first time. Thus, for example, the reader is able to get the most necessary information about Edith Wharton, the author of «Roman Fever».

The second part – The Story – is supposed to give the reader the background to the story itself and thus to lead him into the text. But sometimes the information given in this part is not enough. After reading The Story preceding «Roman Fever», for example, one will hardly be able to get an idea of the life in the USA in the early twentieth century.

Then comes the story itself which is followed by Notes. They are meant to give the reader all kinds of extra factual information which the reader might not be familiar and which he needs for complete understanding. But Notes also turned out to be insufficient for this purpose. They mainly tell the reader about different realias and some place-names. So, Notes should be enlarged by adding some cultural and historical references.

The following part is Discussion. It includes questions concerning the relationships between the characters, reasons for their actions, etc. These questions are meant not to test the reader's knowledge of the facts but to help him with his understanding of them, to formulate his own point of view.

The part entitled Language Focus deals with the vocabulary and sometimes with the syntax of the text. It includes some exercises where the reader is asked to explain the meanings of some words or to paraphrase certain expressions, etc. It is obvious that such exercises help in studying the language rather than in understanding the text.

Practically the same can be said about the last part called Activities. Here one can find various tasks which are mainly expected to appeal to the reader's imagination. Thus, for example, the reader may be asked to imagine oneself as one of the characters or to write his own ending of the story. It goes without saying that such activities can help a great deal in enlarging the student's vocabulary. These tasks have some certain uses for understanding as well. But the two final parts are by no means obligatory for proper understanding, whereas such parts as The Author, The Story and Discussion are absolutely indispensable for this purpose.

In conclusion it should be noted that however interesting and comprehensive additional sources of extra information may be, the success first of all depends on the reader's efforts.

Литература

Mowat D., Bassett J. And All for Love... // Short Stories. Oxford, 2001.

## Лексическо-грамматическое взаимодействие в рамках перфекта настоящего времени английского языка

Макаревич Ирина Ивановна

Аспирантка Минского государственного лингвистического университета, Минск, Белоруссия

Основу всякого языкового развития составляют факты взаимодействия грамматического значения и лексической семантики, поддерживаемые определенным набором формальных и функциональных средств, характерных для каждой из подсистем языка.

Указанное взаимодействие характеризуется тем, что лексика накладывает ограничения на использование грамматических категорий, а грамматическая форма способствует дифференциации значений слов. Сказанное в полной мере относится к глаголу лексико-семантического класса (далее – ЛСК) «отношение» *to have* («иметь», «обладать»):

«*And you*», says Fan, «*can you not find pity in your heart for her? You who have had so much?*» [Bowering: 206].

*I've had four phone calls. All from friends of mine* [Bowering: 218].

Для изучения указанного факта лексико-грамматического взаимодействия мы предлагаем рассматривать перфект английского языка как шифтер на том основании, что грамматическая система есть система шифтеров, где шифтер – вторичный знак и, одновременно, функция любого языкового знака [Jakobson: 130-147].

Перфект английского языка, функционируя как шифтер, с одной стороны, осуществляет сдвиг во времени в том смысле, что он определяет, локализует глагольное действие относительно точки отсчета, возвращает говорящего / слушающего к исходному моменту речи и указывает на соотношение двух моментов развития одной ситуации, обозначенных одним предикатом. И, с другой стороны, перфект-шифтер «переносит» часть основного значения, усиливая при этом роль третичных значений, особенно у многозначных глаголов, к которым, безусловно, относится глагол *to have*.

Так, в частности, если форма *Present Perfect* употребляется с глаголами ЛСК «отношение», то при этом отмечается влияние грамматического значения на семантику глагола:

«*And you*», says Fan, «*can you not find pity in your heart for her? You who have had so much?*» [Bowering: 206].

В приводимом примере в результате лексико-грамматического взаимодействия глагол *to have* («иметь», «обладать») при употреблении в форме *Present Perfect* получает признак действия, его лексическое значение здесь не столько «иметь», «обладать», сколько «испытывать», «пережить».

Аналогичным образом в тесное лексико-грамматическое взаимодействие вступает глагол *to have* в следующем примере: *I've had four phone calls. All from friends of mine* [Bowering: 218]. В результате, глагол *to have* («иметь», «обладать») под воздействием грамматического значения грамматической формы перфекта английского языка приобретает значение «принял».

Очевидно, что в анализируемых примерах наблюдается изменение лексического значения глагола в силу влияния грамматического значения категории временной отнесенности, и этот факт модификации придает новую интерпретацию всему высказыванию.

Литература

Bowering M. *To All Appearances a Lady*. London, 1990.

Jakobson R. *Shifters, Verbal Categories and the Russian Verb // Selected Writings: In 2 vol.* Hague; Paris, 1971. Vol. II. P. 130–147.

## К вопросу о тембральной организации текста

Медведовская Юлия Сергеевна

Аспирантка Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова,  
Москва, Россия

При лингвостилистическом анализе текста нужно четко представлять, где находится граница между тем смыслом и его выражением, которые автор заложил в текст, и дополнительными смыслами, которые возникают в момент преломления этого текста в сознании читателя или слушателя. Каждый человек воспринимает ту или иную метафору или интонацию по-своему, опираясь на личный языковой опыт. Но для объективного лингвостилистического анализа нам необходимо определить, на каком уровне в тексте «сходятся» план выражения и план содержания без привнесения дополнительных интерпретаций.

Напомним, что «всякий еще не произнесенный текст является лишь поводом к возникновению того или иного речевого явления» [Щерба Л.В: 30-31]. Это подтверждают многие лингвисты. Так, Л.Р. Зиндер утверждает, что «...чисто письменная форма речи – это фикция. Пока речь зафиксирована в оптических знаках и не воспринимается человеком, она остается мертвой материей. Подлинной речью она становится лишь тогда, когда имеет место акт коммуникации, когда он читается, то есть когда он хотя бы мысленно озвучивается» [Конурбаев М.Э. Тембральная организация английской речи: (На материале Библии Короля Якова). Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1993.

*Липгарт А.А.* Лингвопоэтическое исследование художественного текста: теория и практика (На материале английской литературы XVI–XX вв.). Дисс. ... докт. филол. наук. М., 1996.

*Павловская И.Ю.* ]. В то же время, не следует преувеличивать и значимость «озвучивания» письменного текста, поскольку, как уже было сказано выше, читатель воспринимает текст субъективно. При анализе материала следует исходить из принципа диалектического единства письменной и устной форм речи, который предполагает, что наше «слышание» текста и его «прочтение» – это некий синтез в процессе восприятия нами его содержания. Мы никогда не поймем содержание текста, воспринимая только его фонетическую составляющую. И «не может быть понимания текста без осознания того, как он должен звучать... Текст существует как некая языковая сущность, где автор, создавая данное конкретное произведение, «закладывает» в него идею о том, как этот текст должен звучать» [Конурбаев М.Э. 1993: 55-57].

Анализ того, как взаимодействуют между собой звучание текста и его «написание» – тембральная организация и эмоционально-экспрессивные средства – представляется принципиально важным. Выявляя в тексте эмоционально-экспрессивные средства и определяя их функцию, мы отталкиваемся от понятия «нормы» и соотносим с ней единицы разных уровней, которые ей соответствуют или являются стилистически маркированными. Важно помнить, что эмоционально-экспрессивные средства могут функционировать на всех уровнях организации текста. «Понятие нормы применимо к явлениям как лексического, так и морфологического, синтаксического и фонетического уровней» [Липгарт А.А.]. Мы действительно причисляем к эмоционально-экспрессивным средствам элементы фонетического уровня, но они не являются тем же самым, что и тембральная организация текста. «...тембр для нас – это звучание, которое ассоциируется с определенным содержанием, ...собственно физико-акустические характеристики звука не являются для нас существенными» [Конурбаев М.Э. : 67], потому что «для филолога тембр данного произведения – это... само содержание, которое нашло отражение в данной языковой форме. При такой постановке вопроса тембр оказывается категорией не фонетической науки, а лингвопоэтики» [Конурбаев М.Э. : 65].

Сравним два определения тембра, которые даются в «Словаре лингвистических терминов» О.С. Ахмановой: 1) Тембр – характерная окраска, сообщаемая звуку его гармоническими обертонами и резонаторными тонами, накладывающимися на основной

тон или шум. Определенная совокупность свойств характерного тона и обертонов как фонетическая характеристика данного согласного звука; 2) Тембр – специфическая сверхсегментная окраска речи, придающая ей те или другие экспрессивно-эмоциональные свойства.

Очевидно, что тембр в первом определении может оцениваться относительно некоторой нормы на фонетическом уровне. Но все изменения в звучании звука не закладываются автором изначально. Второе определение тембра более всего соответствует тому понятию, о котором ведем речь мы и которое заложено в тексте при его создании.

Заметим, что в процессе соотнесения данных фонетических исследований с логико-понятийными и стилистическими категориями было установлено, что для тембра в данном понимании релевантными фонетическими параметрами являются «тип используемого резонатора – его форма, место резонирования и степень напряженности ларингальных мышц, а также синтаксические, логические и эмфатические ударения». Тип используемого резонатора определяется характером текста, его модальностью. А логические и эмфатические ударения помогают выделить в потоке речи стилистически маркированные единицы и устанавливают определенную иерархию между последними [Конурбаев М.Э: 15–16].

Мы можем сделать следующие выводы. Во избежание субъективного понимания авторского текста необходимо видеть разницу между тем, что непосредственно сказал или написал автор и тем, что слышим или читаем мы. Лингвостилистический анализ текста дает возможность определить эту разницу на уровне эмоционально-экспрессивных средств. Знание релевантных фонетических параметров помогает определить тембральную организацию текста. В своей диссертации я проведу подробный анализ взаимодействия эмоционально-экспрессивных единиц и тембральной организации в процессе донесения до аудитории содержания-намерения анализируемого текста.

#### Литература

Конурбаев М.Э. Стиль и тембр текста. М., 2002.

Конурбаев М.Э. Тембральная организация английской речи: (На материале Библии Короля Якова). Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1993.

Лингарт А.А. Лингвопоэтическое исследование художественного текста: теория и практика (На материале английской литературы XVI–XX вв.). Дисс. ... докт. филол. наук. М., 1996.

Павловская И.Ю. Фоносемантические аспекты речевой деятельности. Дисс. ... докт. ... филол. наук. СПб., 1999.

Щерба Л.В. Опыты лингвистического толкования стихотворений // Избранные работы по русскому языку. М., 1957.

### **Russian variant of English and its differences from British English**

Мейрбеков Асылбек Кайратбекович

Студент Международного казахско-турецкого университета имени Х.А. Ясауи, Туркестан, Казахстан

The term *RunGLISH* appeared in 2000. But the Russian variant of English language existed before. When person in a process of learning any foreign language, he wants to try to facilitate the process and find the similarities between two different languages, and when he did so he will relax and guess that there no any exceptions. We know that list of words in Russian and English have similar inner and outer aspects. But some words which have both two languages can be used in different ways, it means that they can have similar pronunciation but with different meanings. And because of such kind of words a learner of English can confuse in the meaning of the words in English and he can make a mistake with a choosing of the suitable word. For example: year in university (курс в университете), course (программа изучения одного

предмета в университете или по отношению к заочному курсу). It is the most noticeable mistake which many students do [Famighetti: 50].

Runglish is used not only in Russia but also in countries like: Kazakhstan, Kyrgyzstan, Tajikistan, Turkmenistan, Belarus and etc. where people learn English by using Russian language. Mostly they use Russian when they are translating texts from English. As a consequence we can notice that the Runglish is in use in over 15 countries.

Differences of Runglish and English

There are many differences in each branch of linguistics:

*Differences in Pronunciation*

1. Short and long vowels (*hit* and *heat*) are not distinguished.
2. Open and close vowels (*pan* and *pen*) are not distinguished.
3. /i:/, /ɪ/, and /j/ sounds make the preceding consonants palatalized.
4. Voiced and voiceless consonants are not distinguished in final position (*leave* and *leaf*).
5. Aspirated consonants are not generally aspirated.

Differences in Grammar

1. There is no difference between *a*, *an*, *the*, and *zero* article.  
Do you know man standing there?  
Do you know a man standing there?  
Do you know the man standing there?  
(instead of *Do you know the man who is standing there?*).
2. Collective nouns take a singular verb.  
Is militia well-paid?  
(instead of *Are the police well-paid?*; note also the use of Russian милиция *milicija* instead of English *police*).
3. Perfect tenses are rarely used.  
I lost my key, did you see it?  
(instead of *I've lost my key, have you seen it?*)
4. There is no difference in the use of English modal verbs.  
I must go now.  
I have to go now.  
I gotta go now.  
I ought to go now.  
(instead of *I must go now*)
5. Runglish speakers often use *Yes, I don't* or *No, I do* in response to negative questions.  
Don't you like it? - Yes, I don't.  
(instead of *No, I don't*).
6. Different prepositions may be used (during instead of for, at or in, with the help of instead of by means of, in instead of at or on etc.).

*Differences in vocabulary*

1. Russian words are frequently used (*dacha*, *vodka*, *borsch* etc.).
2. Different words may be used (*concrete* instead of *particular*, *dinner* instead of *lunch*, *house* instead of *building*, *go in for sport* instead of *do sport*, *forget something at home* instead of *leave something at home* etc.).

*Differences in syntax*

Use of multiple negation (I didn't do nothing).

Wrong tags are used ('Didn't you know that?' 'Yes, I didn't').

Литература

Famighetti R. The World Almanac and Book of Facts. New Jersey, 1997.

**The pragmaphonestylistics of colour-terms in modern English literature**

Мельникова Надежда Владимировна

Аспирантка Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова,  
Москва, Россия

The question of colour-terms and their functioning in different varieties of speech has long been the subject of learned disquisitions in different spheres of philological research.

Of special interest here is the study of colour-terms with reference to philological reading which aims at a minute study of every element of the text for the purpose of penetrating into the author's artistic design. One of the main achievements of Moscow State University Anglistic School in this sphere has been to claim that the philological variety of reading actually becomes a reality only if it is viewed as part of a more general question – that of the relationship between oral and written speech, on the one hand, and, on the other, if it is based on the principles and achievements of *philological phonetics*. According to Prof. O.S. Akhmanova [Akhmanova: 9], the process of reading an artistic text ‘silently’ invariably involves the transposition of the text from its written form into what has been described as ‘inner speech’, the reader hearing in his ‘mind’s ear’ everything he is perceiving with his eyes [ibid.: 10], since it is a ‘road’ to understanding the author’s intention. Thus ‘colour-terms’ and their expression plane become the subject of *pragmaphonostylistics* – a section of the ‘modelling’ functional style which creates specifically elaborated linguistic materials to *demonstrate* the basic peculiarities of the artistic text and “show them “in action”, so to speak, for teaching or research purposes”. [Magidova: 21].

So far pragmaphonostylistic research in the field of colour-terms (on the basis of the English literature of the XIX century and the American literature of the XX century) has been mainly concerned with showing the artistic significance of colour-terms in the artistic text and the importance of highlighting them in pragmaphonostylistic materials.

The main purpose of the present study was to see how artistically relevant colour-terms which serve to create artistic images in the novels by well-known British authors are treated in different kinds of reading. Both original texts and their audio-versions (produced by English actors, the author and by highly qualified Russian anglicists) have been studied from this point of view.

The main focus was on the behaviour of the Rule of Three Syllables in the prosodic reality of the text as well as the division of the text into complex rhythm units in those cases where colour-terms were used. The Rule of Three Syllables has always been treated as one of the constituting peculiarities of English rhythm. Its prosodic validity has never been questioned. However our material has shown that in the case of colour-terms this all-important Rule is not regularly followed. Colour-terms were not infrequently brought out prosodically even in those sequences where according to the Rule they ought to have been degraded phonetically. All the speakers as our recorded material has shown coincided in breaking The Rule of Three Syllables where they had to produce an artistically important colour-term.

Our research has also enabled us to revise the traditionally accepted approach to the actor’s reading as opposed to philological reading. It has so far been assumed that in philological reading the rhythmical-prosodical division of the text of verbal art should be based on the “*phrasirovka*,” indicated by punctuation marks used in the original. However, both the English actors and the Russian anglicists regularly introduced slight pauses after colour-terms – or word-combinations with colour-terms - even in those cases where they were not indicated by the punctuation marks. The slight pause after accented colour-terms served to enhance their prominence, and, therefore, their special artistic significance.

In so far as this occurs regularly in both audio-book variants and those produced by the highly qualified Russian anglicists, this peculiarity of the rhythmical prosodic arrangement of colour-terms can be considered as pragmaphonostylistically relevant. There is every reason to believe that it is one of the constituting elements of philological reading where colour-terms are concerned, and that as such it should be highlighted in ELT practice.

Литература

Philological phonetics / Ed. by O.S. Akhmanova. M., 1986.

Magidova I.M. The past, the present and the future of speech modelling as part of functional stylistics // Lateum. M., 2008. P. 20–24.

**Особенности оценочного и стилистического компонентов коннотации в английском языке (на материале англоязычных художественных произведений современности)**

Назипова Анна Мухаметхаматовна

Студентка Нижегородского государственного лингвистического университета  
им. Н.А. Добролюбова, Набережные Челны, Россия

В лингвистике вопросам окказиональности как особой теме стало уделяться внимание сравнительно недавно, очевидно, в силу противоречивости данного явления. Авторские новообразования всегда интересовали языковедов; в настоящее время индивидуальное авторское словотворчество и, в особенности, его коннотативная специфика, становятся в центре многих исследований.

Представляется убедительным следующее определение окказионализмов: «речевые образования, преднамеренно созданные автором, не зафиксированные в словарях того времени и сохраняющие оттенок новизны независимо от момента создания» [Wales: 224]. Окказионализм как факт речи задан, тем не менее, системой языка, он проявляет и развивает семантические, словообразовательные и грамматические возможности этой системы, однако не становится достоянием общего языка, выполняя индивидуально-стилистическую функцию.

Окказиональные слова представляется возможным классифицировать на следующие виды: лексические, фонетические, семантические, графические, фразеологические. В настоящей работе основу анализа коннотативной специфики авторских новообразований составляет лексический вид как наиболее часто употребляемый в англоязычной художественной литературе современности и полностью отражающий все особенности коннотации окказиональных единиц.

Необходимо отметить, что главный закон в окказиональном словообразовании - закон аналогии, следовательно, большинство окказиональных слов возникают по аналогии с узуальными. Для образования окказиональных слов в английском языке характерны такие способы как: словосложение, аффиксация, конверсия, словослияние, сокращение, причем анализ языкового материала показал, что преобладающими являются аффиксальное словообразование и словосложение.

Изучив различные подходы к теории коннотации, в настоящей работе целесообразным считается придерживаться теории коннотации В.Н. Телия, которая наиболее полно отражает сущность понятия «коннотация», а также рассматривает компоненты коннотации в комплексе.

Коннотацией называется оценочная, эмоциональная или стилистическая окраска языковой единицы узуального (закрепленного в системе языка) или окказионального характера.

В.Н. Телия выделяет в коннотации «оценочный, ассоциативно-образный, эмотивный и функционально-стилевой компоненты» [Телия: 173].

Учитывая классификацию В.Н. Телия, в настоящей работе анализ окказиональных единиц проводится на основе следующих компонентов коннотации: оценочного, стилистического.

Оценочный компонент коннотации заключается в выражении одобрительной или неодобрительной оценки предмета речи, необходимо выделить также и нейтральную оценку.

Классификация окказионализмов на основе оценочного компонента коннотации на позитивные, негативные и нейтральные представляет собой три группы: образованные от изначально нейтрально-оценочного слова или сочетания: “Oh, God, feel guilty with Jude and Sharon now I have a boyfriend, almost like traitorous double-crossing *side-switching* guerilla.” [Fielding: 34]; “When I got to the Alconburys' and rang their *entire-tune-of-town-hall-*

*clock-style doorbell* I was still in a strange world of my own – nauseous, vile-headed, acidic” [Там же: 3]; сохранившие негативную либо позитивную оценку денотата лексемы: “Mark. Perpetua is . . . I began and then paused, frozen. What to say? Perpetua is very fat and spends her whole time bossing me around? Mark is very rich and has a *cruel-raced* ex-wife” [Там же: 39]; сформированные аффиксальным способом либо словосложением путем отрицания первоначально негативной либо позитивной оценки слова: “We must come closer to each other, otherwise we're lost. Most friendships are a sort of frozen and *undeveloping* semi-hostility” [Murdoch: 133]; “She was in my life without reason. She was there in spite of myself. Good things could happen to *not-so-bad* people.” [Gayle: 132]

На основании анализа изученных окказионализмов представляется возможным сделать следующий вывод: не принимая во внимание авторские новообразования с нейтральным оценочным типом коннотации, 64,5% окказионализмов обладают негативной оценкой, 35,5% – позитивной. В результате исследования было выявлено, что наблюдается тенденция к пейоративности окказионализмов в современных англоязычных художественных произведениях, возможно, дальнейшее появление авторских новообразований будет придерживаться данной тенденции.

Что касается стилистического компонента коннотации, было установлено, что дифференциация окказионализмов на стилистически возвышенные и сниженные зависит от того, какова стилистическая коннотация элементов, входящих в состав авторского новообразования: “Big beyond all sense. How are the ear-hair clippers?” “Oh, marvelously--you know--*clippy*.” [Fielding: 4]

В результате сопоставления параметров «оценка – стиль» удалось установить взаимозависимость оценочного и стилистического компонентов. Из всех рассмотренных стилистически сниженных авторских новообразований ни одна единица не имеет положительной оценки, и лишь один из проанализированных окказионализмов, имеющих отрицательную оценку, относится к возвышенному стилю.

Таким образом, относительно стилистического и оценочного компонентов коннотации окказионализмов представляется возможным вывести закономерность: стилистически сниженные окказионализмы имеют негативную оценку, а окказиональные единицы с позитивной оценкой в большинстве случаев стилистически возвышены.

#### Литература

- Телия В.Н. Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. М., 1988.  
 Fielding H. Bridget Jones's Diary. London, 2001.  
 Gayle M. My legendary girlfriend. London, 1999.  
 Murdoch I. The Black Prince. London, 2006.  
 Wales K. A Dictionary of Stylistics (Studies in Language and Linguistics). London/New York, 2001.

### Выражение экспрессивности на лексическом уровне в английском языке

Нашхоева Марьям Разамбековна

Аспирантка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,  
 Москва, Россия

Экспрессивность – категория стилистики, лингвистики, которая охватывает гомогенные и гетерогенные связи формальных, семантических, функциональных и категориальных единиц; отражает и выражает сознательное, целенаправленное, субъективное, эмоциональное отношение говорящего к собеседнику или предмету; обладает функцией воздействия; служит для подчеркивания, усиления, актуализации в процессе общения.

Лексическая экспрессивность – субъективно-эмоциональное отношение отправителя, выраженное лексическими средствами. Выделяют три вида лексической экспрессивности: 1) Экспрессивность, создаваемая отдельными лексическими

категориями – синонимическая, антонимическая, паронимическая и т. д. (лексико-категориальная); 2) Экспрессивность, возникающая в лексико-семантических группах (лексико-семантическая); 3) Экспрессивность, порожаемая лексическими пластами определенных видов интровертной дифференциации языка (лексико-лектальная).

В основе явления экспрессивности лежат несколько групп психологических закономерностей, касающихся, с одной стороны, выражения эмоций и чувств, а с другой – восприятия (сюда относится, прежде всего, противопоставление фигуры и фона как одно из главных условий восприятия). Лингвистическим механизмом экспрессивности является, главным образом, отклонение от стереотипов в использовании языковых единиц различных уровней.

Экспрессия как одна из языковых функций издавна привлекала к себе внимание лингвистов, но анализ ряда работ показывает наличие разных подходов к этому понятию. Рассуждая об экспрессивных средствах языка, В.В. Виноградов отмечал: «История экспрессивных форм речи и экспрессивных элементов языка вообще в языкознании мало исследована, пути и направления их развития в отдельных конкретных языках не выяснены». Данное замечание не потеряло своей актуальности и в наши дни.

Существует много терминов, которые употребляются параллельно термину «экспрессия»: «эмфаза», «аффективность», «эмоциональность», «эмотивность» и другие.

Среди лингвистов нет единства мнений в определении экспрессивности. Некоторые лексикографы (например, A.S. Hornby, 1966; R. Fowler, 1967; R. Jakobson, 1963; M. Grammont, 1938; Ch. Bally, 1962) не разграничивают экспрессивность и эмоциональность. Например, Ш. Балли использует термины «*emotif*», «*affectif*», «*expressif*», не делая между ними различия. Многие считают, что экспрессивность всегда достигается за счет эмоциональности. Известный лингвист И.В. Арнольд опровергает такое расширенное понимание. Она считает, что наличие эмоциональной коннотации почти всегда влечет за собой экспрессивность.

Другие исследователи видят в экспрессии в основном оценочно-выразительную характеристику языкового элемента, т.е. языковая экспрессия понимается как информация об эмоциональном состоянии человека. Такого мнения придерживаются, например, К.А. Рогова и Р.Г. Пиотровский.

Более справедливым представляется взгляд тех лингвистов, которые рассматривают экспрессию как компонент словарного значения.

По мнению И.В. Арнольд, слово, помимо денотативного значения, имеет эмоциональный, оценочный, экспрессивный и стилистический компоненты значения.

Эмоциональное значение в словах бывает иногда настолько значительным, что эти слова обособляются как своеобразный лексический пласт. Так же как и слова с чисто грамматическим значением обособились в качестве грамматического класса слов (например, в английском языке вспомогательные глаголы *to be*, *to do*, *to have*, определенный и неопределенный артикль, ряд предлогов и союзов), так и некоторые полнозначные слова языка, постепенно потеряв свое предметно-логическое значение, образовали особый слой слов с эмоциональным значением. Этот слой иногда называют аффективной, или эмоциональной, лексикой.

Чистыми знаками эмоций являются междометия. Эти слова составляют совершенно особый слой лексики, поскольку у них нет предметно-логического значения. В междометиях сосредоточены все типичные черты, отличающие эмоциональную лексику: синтаксическая факультативность, т. е. возможность опущения без нарушения фразы; отсутствие синтаксических связей с другими частями предложения; семантическая иррадиация, которая состоит в том, что присутствие хотя бы одного эмоционального слова придает эмоциональность всему высказыванию.

Как слова, обладающие высокой степенью экспрессивности, междометия способны окрасить весьма нейтральное высказывание в соответствующие эмоциональные тона.

В настоящее время словарный состав английского языка включает обширную группу слов, имеющих постоянное эмоциональное значение. Об этом пишут Ш. Балли, И.Р. Гальперин, а также Т.Р. Левицкая и А.М. Фитерман. Однако до сих пор нет единого мнения по поводу того, является ли эмоциональное значение только контекстуальным или оно существует в слове независимо от контекста.

В английском языке существует несколько групп слов, экспрессивная сила которых является очевидной, особенно если сравнивать их с нейтральной лексикой. Сюда входят междометия, слова, обладающие лишь эмоциональным значением; эпитеты, обладающие, наряду с эмоциональным, и предметно-логическим значением. Отдельную группу составляют слова, являющиеся названиями различных чувств или человеческих качеств, как, например, love, hate, envy, pain, joy, gaiety, sympathy и т. д. Эти слова обладают четким денотативным и коннотативным значениями. Все виды фразеологических сочетаний также несут в себе экспрессивный заряд и служат для того, чтобы сделать речь эмфатической.

### **Конфликт визуального и вербального как художественный прием в творчестве Ф.Ф. Копполы**

Попова Ирина Александровна

Аспирантка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,  
Москва, Россия

Данная работа посвящена анализу принципов смыслообразования в художественном кино на примере кинофильмов Фрэнсиса Форда Копполы.

Многие лингвисты и теоретики кино, такие как Р.О. Якобсон, К. Метц, Ю.М. Лотман, С.М. Эйзенштейн, проводили аналогию между естественным человеческим языком и кинематографом, утверждая, что кино представляет собой особый код / язык и обладает собственной лексикой, грамматикой и синтаксисом. В качестве основной единицы кинозначения, по аналогии со словом в естественном языке, выделялся кадр [Лотман: 35].

Как и в естественном человеческом языке, в кинематографе сосуществуют разные категории знаков – иконы, индексы и символы. Р.О. Якобсон утверждал, что в языке основными единицами являются символы, тогда как индексы и иконы играют вспомогательную роль, выступая на первый план в словесно-художественном творчестве [Якобсон: 327]. Напротив, в кинематографе важнейшую роль играют иконический и индексальный аспекты, вспомогательный же символический аспект более явно проявляется в «поэзии» кино [Wollen: 143].

Исходным для данной работы является предположение о том, что кинематограф в целом (и игровое кино, в частности) представляет собой, прежде всего, систему *визуальных знаков*. Современный кинематограф – сложное явление, в основе смыслообразования которого лежит синтез всех его компонентов. В большинстве случаев взаимодействие вербальной составляющей с видеорядом образует контекстуальные смыслы, важные лишь для отдельно взятого эпизода или сцены. Потеря такого значения не препятствует пониманию фильма в целом. Однако, в ряде случаев – и это, прежде всего, касается так называемого «авторского» кино – вербальный и визуальный компоненты сливаются в единое значимое целое, которое в соединении с другими образует глобальные смыслы фильма. Именно такие случаи рассматриваются в данной работе.

Термин «конфликт» был впервые употреблен классиком мирового кинематографа и основоположником теории кино Сергеем Эйзенштейном. Согласно теории «монтажа аттракционов» С.М. Эйзенштейна, конфликт возникает при соединении двух монтажных кусков, причем такое соединение представляет собой не сумму их значений, а произведение, поскольку конечный смысл всегда качественно отличается от смысла каждого элемента, взятого в отдельности [Эйзенштейн: 295]. Подобный «конфликт» двух

монтажных кусков рождает совершенно новое значение, «некое третье» [Там же: 296]. Помимо визуального монтажа Эйзенштейн выделяет аудиовизуальный (звукоритительный) или, иначе, «вертикальный» монтаж, где, используя музыкальную терминологию, партия каждого отдельного инструмента развивается на нотной строке по горизонтали, тогда как вертикаль обеспечивает музыкальную взаимосвязь элементов оркестра в каждую данную единицу времени. [Эйзенштейн: 192].

В данной работе для анализа были выбраны четыре произведения американского кинорежиссера Фрэнсиса Форда Копполы: трилогия «Крестный отец» (1972, 1974, 1990) и фильм «Апокалипсис сегодня» (1979). При выборе материала мы руководствовались тем соображением, что в своем творчестве Копполе удалось соединить традиции классического голливудского кино и теорию Эйзенштейна, создав на их основе свой собственный авторский стиль.

В результате проведенного анализа было установлено, что конфликт может происходить на нескольких уровнях: чисто визуальном, чисто вербальном, аудиовизуальном и вербально-визуальном. Монтажные куски (планы, последовательности планов, сцены) вступают в конфликт друг с другом, образуя новые смыслы. Помимо монтажных кусков, однако, в конфликт друг с другом могут вступать видеоряд и вербальная компонента (причем эффект может усиливаться за счет определенного просодического оформления текста), видеоряд и невербальные звуки (шумы, музыка), а также реплики персонажей между собой. Перечисленные типы конфликта могут использоваться режиссером одновременно в одном и том же эпизоде фильма. На всех уровнях конфликт может приводить к образованию полифонии смыслов, которая, в свою очередь, ведет к более глубокому пониманию художественного замысла режиссера.

#### Литература

*Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.

*Эйзенштейн С.М.* Вертикальный монтаж // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: В 6 т. М., 1971. Т. 2. С. 189–264.

*Эйзенштейн С.М.* Монтаж (1938) // Эйзенштейн С.М. Избранные статьи. М., 1955. С. 294–328.

*Якобсон Р.О.* Язык в отношении к другим системам коммуникации // Якобсон Р.О. Избранные работы. М., 1985. С. 319–330.

*Wollen P.* Signs and Meaning in the Cinema. Bloomington, 1972.

### **Корреляционный анализ фонологических признаков английских отадъективных существительных. Дискретные и комплексные характеристики**

Савочкина Елена Валерьевна

Аспирантка Смоленского государственного университета, Смоленск, Россия

Настоящая работа посвящена рассмотрению одного из относительно мало исследованных участков лексической системы современного английского языка – отадъективных существительных. Несмотря на наличие недавних исследований Жарких Е.Ю., Солодовниковой Н.В., Кузьмина А.Л., отадъективная деривация остается менее изученной по сравнению с девербальной и отсубстантивной.

Объектом настоящего исследования являются фонологические признаки отадъективных существительных, а именно выявление соотношения их силлабической, акцентной структуры и характера инициальной и финальной фонем существительного.

Силлабическая структура существительного в данной работе предполагает учет количества его слогов. Под акцентной структурой мы понимаем позицию ударного слога от зачина и исхода слова. Учитывается наличие одного или двух второстепенных ударений. Фонемная характеристика зачина и исхода существительного подразумевает характер первой и последней фонемы: консонантизм или вокализм (дискретно и комплексно).

Задача установления связей решается в рамках корреляционного анализа по критерию Пирсона, позволяющего выявить соотношения между рассматриваемыми признаками и измерить их силу [Сильницкий, Андреев: 25].

Материалом исследования послужили 1378 отадъективных существительных, полученные по ряду авторитетных лексикографических источников на материале 25%-й случайной выборки адъективных основ словаря Хорнби [Hornby].

Каждому существительному исходного списка приписывался факт наличия или отсутствия вышеперечисленных признаков. При обработке искомой выборки программой STATISTICA 6.0 мы ориентировались на опыт применения корреляционной статистики на языковом материале, зафиксированный в коллективной монографии [Сильницкий, Андреев: 21-34].

Исследуемые фонологические признаки можно разделить на две категории. Признаки, которые взаимно предполагают наличие или взаимно исключают друг друга, называются импликационными (например, наличие ударения на первом слоге в односложных существительных). Приводимые ниже статистические данные охватывают только неимпликационные признаки. Незначимым корреляциям соответствуют пустые ячейки (Табл. 1)

В результате анализа полученных результатов зафиксировано 114 значимых корреляций из 176 возможных (64,8%), что можно расценивать в качестве высокой меры внутриуровневой интегрированности фонологических признаков на данном участке признакового пространства.

Далее комментируются конкретные коэффициенты корреляции по принципу их большей релевантности и значимости для данного исследования.

Самые сильные положительные коэффициенты корреляции зафиксированы между «количеством слогов» и ударением на первом и втором слоге от зачина, что подтверждает рецессивную тенденцию постановки ударения в английском языке на первом или втором от зачина слоге основы [Соколова, Гинтовт: 126].

Отметим также сильную положительную связь признаков «количество слогов» и «позиция ударения от зачина»: «4 слога» – «ударение на втором слоге»(.33), «5 слогов» - «ударение на третьем слоге» (.37), «6 слогов» - «ударение на четвертом слоге»(.58), «7 слогов» - «ударение на пятом слоге»(.65), «8 слогов»-«ударение на шестом слоге»(.85). Полученные коэффициенты корреляции позволяют установить зависимость между количеством слогов в составе отадъективного существительного и его акцентной структурой, которая может найти выражение в формуле: «количество слогов»-2= «позиция ударения»

**Табл. 1 Соотношение силлабической, акцентной структуры отадъективных существительных и характера зачина и исхода (комплексно)**

	`1	`2	`3	`4	`5	`6	1'	2'	3'	4'	5'	6'	2 уд	3 уд	ГЗ-ГЗ	ГИ-СИ	СЗ-СИ	СЗ-СИ
1сл																-.06	.09	
2сл	-.28	-.15						.59							-.07		.10	
3сл	-.40	-.17	-.21				-.08		.25				-.25		-.14	-.11	.25	-.12
4сл	.16	.33	-.08	-.13			-.09	-.16		.23			-.11		-.06	.07		-.06
5сл	.31	.10	.37				-.06	-.19		.21	.23		.19		.07	.07	-.17	.11
6сл	.25	-.11	.11	.58			-.06	-.13			.16	.06	.38		.15		-.26	.21
7сл	.16	-.07			.65			-.08			.09		.25	.34	.23		-.16	
8сл	.06					.89							.10		.18		-.07	

#### Используемые обозначения:

1 сл – 1 слог

`1 – ударение на первом слоге от зачина

ГЗ – гласный зачин

СИ – согласный исход

1' – ударение на первом слоге от исхода

2 уд – два ударения

Значимые положительные коэффициенты корреляции зафиксированы между признаками «2 ударения» и «5 слогов»(.19), «6 слогов» (.38), «7 слогов» (.25), «8 слогов»(.10), «7 слогов» - «три ударения»(.34). Полученные результаты подтверждают ритмическую тенденцию словесного ударения, которая проявляется в появлении одного или двух второстепенных ударений в словах из пяти или более слогов [Соколова, Гинтовт:126].

При анализе результатов сопоставления силлабической структуры и характера инициальной и финальной фонем отадъективных существительных получены следующие результаты: сильные положительные коэффициенты корреляции зафиксированы между признаком «гласный зачин-гласный исход» и признаками «5 слогов» (.07), «6 слогов»(.15), «7 слогов»(.23) и «8 слогов»(.18). Напротив, с признаком «согласный зачин – согласный исход» положительную связь обнаружили «1 слог» (.09), «2 слога» (.10) и «3 слога»(.25). Таким образом, одно-, дву-, и трехсложные отадъективные существительные тяготеют к согласному «обрамлению», в то время как многосложные – к гласному. Полученные данные позволяют предположить, что гласные зачин и исход отадъективных существительных «растягивают» слово, а согласные «сжимают».

#### Литература

*Сильницкий Г. Г., Андреев С. Н., Кузьмин Л. А., Кусков М. И.* Соотношение глагольных признаков различных уровней в английском языке. Минск, 1990.

*Соколова М.А., Гинтовт К.П., Тихонова И.С., Тихонова Р.М.* Теоретическая фонетика английского языка: учеб.для студ.высш.учеб.заведений. М., 2003.

*Hornby A. S. et al.* Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English, the. Oxford, 1980.

### **Влияние времени создания экранизации на процесс адаптации литературного произведения (на материале фильма «Гордость и предубеждение» 2005 года)**

Симонова Светлана Александровна

Аспирантка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,  
Москва, Россия

Связь кино и литературы уходит корнями в далекое прошлое. Сценаристы и режиссеры издавна черпали вдохновение в художественных произведениях, и экранизации прочно вошли в историю синемаатографа. Естественно, классика литературы всегда вызвала особый интерес. Но, несмотря на ее актуальность во все времена, разные эпохи видят и выделяют в ней разные аспекты. Анализ экранизаций одного произведения, созданных в разное время, позволяет выявить влияние периода создания фильма на дух адаптации.

В этот раз мы остановились на экранизации романа Джейн Остен «Гордость и предубеждение» 2005 г. (сценарист Дебора Моггач, режиссер Джо Райт). Создатели фильма хотели уйти от стереотипов теледрамы и добавить в историю Лиззи Беннет реализм. Но как раз излишняя реалистичность вызвала немало нареканий со стороны поклонников романа. Так, бурной критике подвергся эпизод со свиньей, разгуливающей по дому в Лонгборне. Однако режиссер этой находкой доволен, считая, что свободные передвижения животных по съемочной площадке создали в фильме особую атмосферу [Wright].

Естественно, двухчасовой фильм не может вместить всех героев и все события 300-страничной книги; и в рамках тезисов нет возможности отметить все изменения, произошедшие с канвой романа, поэтому остановимся на самом значительном. Линии, связанные с отношениями Джейн-Бингли и Лидии-Уикхема, оказались сильно урезаны, т. к. создатели фильма делали акцент именно на истории Лиззи и Дарси, но из-за этого зрителю даются голые факты, которые он не всегда успевает осознать. Так, «истинный

характер» Уикхема хоть и упоминается, но внимание на нем не акцентируется. Такое «замалчивание» стирает и некоторые детали, повлиявшие на отношение Лиззи к Дарси.

Фильм продолжает комическую традицию экранизации 1940 г.: он также изобилует юмористическими сценками и гэгами. Однако если в 1940 г. они образно передавали содержание романа, то в фильме 2005 г. они созданы исключительно для увеселения зрителей. Также интересен тот факт, что в обоих упомянутых фильмах критики находят диккенсовские нотки в изображении второстепенных персонажей.

Можно смело утверждать, что история в фильме оказалась осовременена на разных уровнях. Создатели фильма были нацелены на повышение зрелищности и драматичности (как и многие современные кинематографисты), отсюда и перенесение многих сцен на пленэр (так, первое признание Дарси происходит под дождем), и ночной визит леди Кэтрин, и другие сцены, дух которых не вписывается в роман. Эта тенденция намечается в фильмах с конца XX в. и не теряет своей актуальности до сих пор.

Как известно, существуют некие клише, переходящие из одной костюмной драмы в другую. Джо Райт решил их переосмыслить. Редкий кинороман обходится без сцен с каретами, но режиссер данной версии постарался свести такие эпизоды к минимуму, сравнивая их с современными фильмами, в которых, по его мнению, мало кому интересно смотреть, как герои садятся в машину или выходят из нее. Поэтому «каретные сцены» в картине наполнены дополнительным смыслом: так, в эпизоде отъезда Лиззи и Джейн из Незерфилда первый раз показан «ток», проскакивающий между главными героями.

Яркой чертой времени является использование в фильме компьютерной графики. Казалось бы, зачем она нужна в таком жанре? Но создателям для чего-то понадобилось выцветить луну в одной сцене и перекрасить небо в другой.

Не меньше удивляет и особая коммерциализация фильма: для разных кинорынков было создано два разных финала – уникальный случай для любой экранизации. Изначально фильм должен был заканчиваться сценой в Пемберли, но британской тестовой аудитории она показалась слишком сентиментальной. Так у фильма появился и другой финал.

Интересен и тот факт, что Джо Райт черпал вдохновение в подростковых фильмах 1970–80х гг., влияние которых видно в некоторых ключевых сценах.

При анализе языка сценария легко заметить современность речевого поведения героев: они часто перебивают друг друга, говорят все разом или на повышенных тонах.

Многие реплики вызывают недоумение. Так, стал бы мистер Беннет говорить своей жене: «Good grief, woman, your skills in the art of matchmaking are positively occult?»

Стоит отметить, что и манеры некоторых персонажей выглядят весьма сомнительно. Сложно предположить, к примеру, чтобы обутая Лиззи с ногами забралась на диван или постоянно ходила по улице с непокрытой головой. Или неужели бы мистер Бингли позволил себе схватиться за кончик пояса Джейн? Или, смеясь, показать пальцем на Лиззи, сказавшую нечто, на его взгляд, остроумное?

Изменения в языке направлены на упрощение и укорачивание реплик из романа. Так, «you can hardly doubt the purport of my discourse» [Austen: 90] у многословного мистера Коллинза превращается в лаконичное «I'm sure», а «it will be advisable for me» [Там же: 90] в «I may» и т. д. Некоторые упрощения меняют и смысл: Лиззи в фильме отвечает не «I am very sensible of the honour of your proposals» [Там же: 91], а «I am honoured by your proposal».

Знаковой является сцена первого признания мистера Дарси. Здесь она выглядит как выяснение отношений между современной молодежью: вместо пространных, полных собственного достоинства реплик Джейн Остен герои обмениваются короткими, эллиптическими, эмоциональными фразами. Так, «And this is all the reply which I am to have the honour of expecting!» [Там же: 163] стало «Is this your reply?»

Подводя итог, можно сказать, что данная экранизация несет много отличительных черт того времени, в которое была создана.

## Литература

*Austen J. Pride and Prejudice. Ware, 2007.*

*Wright J. Audio commentary to Pride and Prejudice // Pride and Prejudice. DVD. 2007.*

**Мифологический компонент концепта *emigrant* / эмигрант  
в романе Дж. Джойса «Портрет художника в юности»**

Старцева Татьяна Валерьевна

Аспирантка Кемеровского государственного университета, Кемерово, Россия

В силу сложившейся исторической ситуации проблема эмиграции приобрела актуальность во всем мире и явилась отражением основных жизненных тенденций современного общества, а также одним из проявлений взаимодействия культур. Будучи носителем иного национального сознания и языка, эмигрант в то же время становится частью новой для него культуры.

Наиболее полное описание данного социокультурного феномена представлено в ирландской художественной литературе XX в. Ирландия пережила несколько волн эмиграции, что не могло не привлечь внимание авторов, видевших сущность причин и многообразие факторов, заставляющих людей покидать родину и искать счастье в чужих землях. Этот факт обуславливает продуктивность исследования концепта *emigrant* / эмигрант на материале произведений ирландских писателей и позволяет определить не только средства его объективации в контексте различий, существующих в национальных менталитетах, но и языковые особенности ассимиляции эмигранта в новой культурной среде.

С.Г. Воркачев в своих работах указывает на закономерность выделения концепта как ментального образования с лингвокультурной спецификой ввиду становления антропоцентрической парадигмы в сфере лингвистических учений. По его словам, «в концепте безличное и объективистское понятие авторизуется относительно этносемантической личности как закрепленного в семантической системе естественного языка базового национально-культурного прототипа носителя этого языка. Воссоздание – «образа человека по данным языка» [Апресян: 348], осуществляемое через этнокультурную авторизацию понятия, в определенной мере сопоставимо с авторизацией высказывания и пропозиции относительно субъекта речи и мысли в теории модальной рамки высказывания и в неклассических (оценочных) модальных логиках» [Воркачев: 269].

Роман Дж. Джойса «Портрет художника в юности», явившийся источником эмпирического материала, построен на аллюзии, в основу которой положен миф. Данный прием направлен на освещение эстетического признака рассматриваемого концепта, поскольку фамилия героя отсылает читателя к древнегреческому мифу о художнике Дедале, создавшем крылья, чтобы улететь с острова Крит. Мифологический подтекст соотносится с сюжетной линией, согласно которой герой романа Стивен Дедал, покидает Ирландию, разочаровавшись в постулатах, проповедуемых в ирландском обществе того времени. Ср.:

<p>– <i>I have to go, Stephen answered.</i>          – <i>Because, Cranly continued, you need not look upon yourself as driven away if you do not wish to go or as a <b>heretic or an outlaw</b>...</i>          – <i>Well? Stephen said. Do you remember the rest?</i>          – <i>What you said, is it? Cranly asked. Yes, I remember it. <b>To discover the mode of life or of art whereby your spirit could express itself in unfettered freedom.</b></i></p>	<p>– Я должен уехать, - сказал Стивен.          – Только не думай, что тебя вынудили к изгнанию, если ты сам не хочешь, – продолжал Крэнли, – не считай себя каким-то еретиком или отщепенцем...          – Ну а остальное, – сказал Стивен, – остальное ты помнишь?          – То есть то, о чем ты говорил? – спросил Крэнли. – Да, помню. Найти такую форму жизни или искусства, в которой твой дух мог бы выразить себя раскованно, свободно.</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

В вышеприведенном отрывке эстетический признак концепта *emigrant* находит свое выражение, в первую очередь, в целевых установках героя: *To discover the mode of life or of art whereby your spirit could express itself in unfettered freedom*. Жажда свободы и творческой самореализации в данном случае перекликается с мифологическим сюжетом о Дедале, также мечтавшем обрести свободу, покинув царство Миноса. Однако в контексте произведения эстетический компонент приобретает глубоко социальный и религиозный оттенок. Отдаление от веры – одной из важнейших составляющих жизни ирландца начала двадцатого века - заставляет Стивена считать себя еретиком и отщепенцем: *heretic or an outlaw*, а отчуждение по отношению к социально-политическим умонастроениям окружающих его людей оказывается основной причиной отъезда.

Таким образом, в тексте романа концепт *emigrant* обнаруживает двусторонний план выражения, единицами которого выступают отрицательно маркированные лексемы *heretic* (еретик) и *outlaw* (отщепенец), относящиеся к религиозной и социально-политической сферам человеческой жизни; а также контекстуально вычленяемая доминанта *artist* (художник), соотносимая с мифологическим фоном произведения.

#### Литература

Апресян Ю.Д. Избранные труды: В 2 т. М., 1995. Т. 2.

Воркачев С.Г. Культурный концепт и значение // Труды Кубанского государственного технологического университета. Сер. Гуманитарные науки. Т. 17. Вып. 2. Краснодар, 2003. С. 15-29.

Джойс Д. Портрет художника в юности. СПб., 2002.

Джойс Д. Дублинцы. Портрет художника в юности. М., 1982.

### Этноконнотированные англоязычные художественные онимы в аспекте лингвокультурной концептологии

Сухарева Ольга Вадимовна

Аспирантка Воронежского государственного университета, Воронеж, Россия

Ономастическая система языка является уникальным источником этнокультурной информации, т. к. в ней находят отражение духовные и аксиологические представления, особенности мышления, бытового и обрядового поведения народа. Являясь исторически и культурно обусловленными, онимы хранят культурную память, наполняются понятийными и эмоционально-экспрессивными смыслами, воспринимаемыми лишь членами данной лингвокультурной общности. В рамках лингвокогнитивного и взаимодействующего с ним лингвокультурного подходов онимы рассматриваются как особая культурно специфическая семиотическая система, ономастический код, отражающий когнитивное членение действительности и объективирующий концепты культуры.

В процессе формирования и развития художественной, поэтической ономастики, наряду с такими традиционными терминами как имя персонажа или имя действующего лица, различными исследователями использовались термины: литературный оним (Немировская И.В., Рут М.Э., Фомин А.А.), литературный антропоним (Карпенко В.М., Силаева Г.А., Щетинин Л.М.), поэтический антропоним (Живоглядов А.А.), поэтоним (Зинин С.И., Калинин В.М., Подольская Н.В.). Мы придерживаемся термина художественный оним, т. к. он предполагает рассмотрение собственных имен во всех сферах художественного творчества человека: фольклора, литературы, театра, кино, телевидения.

Обладая национально-культурной спецификой и являясь чрезвычайно значимыми для представителей лингвокультурной общности, художественные онимы вновь «отбираются» культурой и языком и переживают вторичную семиотизацию. Укореняясь в языке, функционируя в определенной лингвокультуре, художественные онимы реализуют свой богатый коннотативный потенциал, приобретая оценочные, эмоциональные, экспрессивные признаки и стилистические маркеры. Коннотативный компонент

лексического значения антропонимов находит отражение в работах Н.В. Ботвиной, О.И. Быковой, Е.М. Верещагина, Л.И. Зубковой, В.Г. Костомарова, Ю.П. Вышенского, Н.В. Муравлевой, В.М. Никонова, Е.С. Отина, В.Н. Телия, Г.Д. Томашина, П.А. Флоренского, А.А. Чернوبرова.

Художественные онимы как вторичные номинанты до настоящего времени мало исследованы с точки зрения порождения ими культурных коннотаций. Мы опираемся на определение культурной коннотации В.Н. Телия, согласно которому «культурная коннотация – это в самом общем виде интерпретация денотативного или образно мотивированного, квазиденотативного аспектов значения в категориях культуры» [Телия: 214]. Этноконнотация, определяемая О.И. Быковой как особый вид культурной коннотации, которая вызывает в сознании коммуниканта отнесенность языковой единицы к определенному культурному пространству [Быкова: 40, 93], представляется наиболее релевантной для описания коннотативного репертуара языка и его вариантов.

Этноконнотированные номинанты заслуживают внимания с позиций лингвокультурной концептологии при изучении их как способа языковой репрезентации культурных концептов, а также для выявления смысловых групп актуальных концептов в когнитивном пространстве англоязычной культуры, представленной различными ареалами (британским и американским).

Особый интерес представляет тот факт, что актуализация культурных концептов осуществляется вторичными художественными онимами в различных деривационных процессах номинации: семантических, словообразовательных, фразеологических.

Как показал проведенный нами количественный анализ функционирования вторичных художественных онимов в англоязычном культурном пространстве, наибольшей номинативной плотностью обладают группы концептов смыслового поля «черты характера, манера поведения человека» (42% от всего корпуса исследования). Например, Pollyanna, героиня одноименного романа Э.Х. Портер, известная своей жизнерадостностью, во вторичной номинации означает *неисправимый оптимист*; Falstaff, герой произведений У.Шекспира, означает *хвастливый человек*. Второе место занимают этноконнотированные номинанты, вербализующие группу концептов смыслового поля «внешность» (19%): Tarzan, *мускулистый мужчина*. Группы концептов смысловых полей «профессия, род занятий человека» составляют 14%: Man Friday, *компетентный помощник, правая рука, верный преданный слуга*, «интеллектуальные способности» – 5%: Simple Simon, *глупый, недалекий человек, простак*, «принадлежность к определенному этносу, социальной группе» – 2%: Johnny Canuck, *типичный канадец* и т. д.

При анализе словообразовательных потенциалов этноконнотированных художественных онимов было выявлено двойное транспонирование смысла: 1) При семантической деривации их лексической интерпретанты; 2) При приобретении единицей нового категориального значения под воздействием деривационной интерпретанты [Кубрякова: 427]. В результате анализа основных способов словопроизводства было выявлено, что конверсия является наиболее продуктивным способом – 41% от общего количества исследованных примеров по критерию словообразовательной модели. Межчастеречная деривация составляет 30%, а внутривидовая – 29%. Иллюстративный материал представлен в докладе.

Перспективным представляется рассмотрение вторичных англоязычных художественных онимов в результате фразеологической деривации как наиболее релевантных культурных знаков, предоставляющих доступ к культурной памяти народа.

Таким образом, культурные концепты, репрезентированные этноконнотированными художественными онимами, отражают доминанты языкового сознания и систему ценностей представителей лингвокультурной общности.

#### Литература

Быкова О.И. Этноконнотация как вид культурной коннотации (на материале номинативных единиц немецкого языка). Воронеж, 2005.

Кубрякова Е.С. Роль словообразования и производного слова в обработке знаний // Кубрякова Е.С. Язык и знание. М., 2004. С. 390–458.

Телия В.Н. Русская фразеология: Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. М., 1996.

### **Языковые реалии как средство репрезентации литературного героя (На примере романа В. Скотта «Айвенго»)**

Сушкова Анна Сергеевна

Студентка Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия

Понятие «художественный образ» зародилось в художественной литературе. Персонаж – это действующее лицо художественного произведения, отражающее определенный характер, тип человека. Характер, или тип, представляет собою жизненный материал, отобранный писателем и получивший особое преломление в его сознании.

Одним из важнейших приемов создания и репрезентации образа литературного героя является его *речевая характеристика*. Она формируется двумя основными способами: 1) через собственную речь персонажа и 2) через высказывания персонажей друг о друге. [Фадеев А.А., с. 3]

Другим ведущим приемом создания образа литературного героя является его *портретная характеристика*. Портрет литературного персонажа включает изображение его внешности, черт лица, фигуры, поз, мимики, жестов, походки, голоса, одежды, возраста и некоторых других характеристик, в частности фоновых. [Титова Л.Ю, с.125].

Сообщение сведений о персонаже может идти и через описание обстановки, в которой действует герой. Пейзажные зарисовки, описания быта, среды, выполненные с разной степенью детализации, способствуют выявлению скрытых интенций автора в отношении персонажа, раскрывают новые стороны описываемого характера, мотивируют поступки героя. Важную роль при этом играют слова-реалии - языковые единицы, обозначающие элементы чужой культуры. В научной литературе этот термин трактуется так:

- пробелы, лакуны (фр. lacune) – «ситуации, характерные для культуры одного народа, но не наблюдаемые в другой культуре» [Ревзин, Розенцвейг];
- этнокультуроведческая лексика, этнокультурная лексика, этнолексемы, то есть «словарь, характеризующий систему знаний о специфической культуре определенного народа как историко-этнической общности людей» [Шейман];
- варваризмы - слова, с помощью которых становится возможным «описание чужеземных обычаев, особенностей жизни и быта, создание местного колорита» [Розенталь, с. 307].

Таким образом, реалии помогают увидеть более полную картину жизни литературного героя, начиная с его внешности и заканчивая его бытовыми условиями. Особенно велика роль реалий в исторических, приключенческих произведениях. Рассмотрим роль языковых реалий в создании образов героев романа В.Скотта «Айвенго».

Опираясь на семантическую классификацию реалий, предложенную Л.Ю.Титовой, мы выделили в романе следующие виды реалий, использующиеся в характеристике персонажей:

- географические реалии, связанные в первую очередь с физической географией и ее смежными науками, такими, как ботаническая география, зоогеография и т.д.: Beeches, Holly, Turf
- этнографические реалии – слова, называющие предметы домашнего обихода, особенности кухни, предметы и орудия труда и т.д.: Double-edged dagger, Triangular shield, Javelin, Plate.
- общественно-политические реалии – слова, связанные с определенными историческими событиями, указывающие на особенности общественной жизни страны и т.д.: Knight, Crusader, Alderman.

В романе В.Скотта чаще всего для характеристики образов персонажей наиболее используются общественно-политические и этнографические реалии. С их помощью писатель не только передает обстановку, но и создает портреты героев, раскрывает их личностные качества. Так, например, создавая образ главного героя произведения, рыцаря Айвенго, (изначально он появляется в романе как неизвестный персонаж), В. Скотт использует речь других героев (второй тип речевой характеристики):

*“I will myself tell the name of the knight before whose lance fortune and my horse’s fault occasioned my falling – it was the Knight of Ivanhoe...” (“Ivanhoe”, Scott’s, edited by William D. Lewis ).*

*“As far as could be judged of a man sheathed in armor...His suit of armor was formed of steel, richly inlaid with gold, and the device on his shield was a young oak-tree pulled up by the roots... He was mounted on a gallant black horse, and as he passed through the lists he gracefully saluted the Prince and the ladies by lowering his lance...” (“Ivanhoe”, Scott’s, edited by William D. Lewis ).*

В данном случае при создании литературного образа В. Скотт использовал достаточное количество реалий, которые относятся к группе этнографических реалий, отображающих предметы и орудия жизни героя, такие как, например: *lance*(копье), *armor*(доспехи), *steel*(меч), *shield*(щит).

По ходу развития сюжета образ Айвенго резко изменяется:

*“When the helmet was removed, the well-formed, yet sun-burnt features of a young man of twenty-five were seen amidst a profusion of short fair hair...” (“Ivanhoe”, Scott’s, edited by William D. Lewis ).*

*“Ivanhoe was an intimate favorite of Richard Coeur-de-Lion...Ivanhoe was too good a Catholic...” (“Ivanhoe”, Scott’s, edited by William D. Lewis ).*

В. Скотт передает понятие рыцарства через слова главного персонажа и, таким образом, характеризует его(т.е. использует первый тип речевой характеристики):

*“Chivalry! – why, maiden, she is the nurse of pure and high affection...– Nobility were but empty name without her, and liberty finds the best protection in her lance and her sword.” (“Ivanhoe”, Scott’s, edited by William D. Lewis)*

Благодаря использованию реалий В.Скотту удается создать характеристику не только героя, но и всей описываемой эпохи.

Таким образом, можно сделать вывод, что языковые реалии, выступая как средство действительно могут быть отнесены к средствам создания и репрезентации художественного образа, они в достаточной степени отображают не только характерные черты определенного героя, но и нравы, быт и социальный строй общества, в котором жил этот герой.

#### Литература

Титова Л.Ю. Рыцарские реалии как объект теории и практики перевода на материале романов В. Скотта «Айвенго» и «Квентин Довард». – М., 2005.

Фадеев А.А. Труд писателя. Литературная газета.– 1951. 22 февраля. № 22. С. 3.

Одинцов В.В. Стилистика текста.– М.: Наука, 1980.

Виноградов В.В. Проблемы образа автора в художественной литературе.– М., 1959.

Речевая характеристика литературного героя: <http://revolution.allbest.ru/literature/-d00083069.html>

#### О некоторых стилистических особенностях биографий Питера Акройда (на материале биографий «Жизнь Томаса Мора» и «Диккенс»)

Украинец Мария Александровна

Аспирантка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,  
Москва, Россия

Последнее десятилетие отмечено заметно возросшим интересом к жанру биографии среди филологов. Большое количество диссертационных исследований было

посвящено творчеству популярного английского писателя-биографа и романиста Питера Акройда и англоязычной биографической прозе в целом. Как и другим современным биографиям, произведениям Акройда свойственны усиление доли вымысла, повышенная степень саморефлексии (например, в его биографии Диккенса можно найти пассажи-рассуждения о самом жанре биографии). В постмодернистской биографии усиливается игровое, пародийное начало, высвечивающее традиционные пробелы и пропуски в жизнеописании персонажа (созданная Акройдом биография Мильтона). Биографии Акройда отличаются широким спектром сочетаний жанровых моделей: некоторые его биографии опираются только на документы и приближаются к исследованиям (например, «Жизнь Томаса Мора»), другие же допускают большую долю вымысла («Диккенс») или описывают то, чего заведомо никогда не существовало («Последнее завещание Оскара Уайльда») [Шубина: 89]. Писатель идет по пути идентификации себя с описываемым персонажем, что необходимо для того, чтобы заглянуть в прошлое [Ушакова: 42].

Биографии Питера Акройда относятся к публицистическому стилю, но при этом они представляют различные его разновидности. Опираясь на трихотомию функций языка и классификацию функциональных стилей академика В.В. Виноградова [Виноградов: 53], можно сказать, что для биографий, подобных «Жизни Томаса Мора», характерно более яркое проявление функции сообщения, чем это необходимо для публицистического стиля (онтологически первичной для него является функция воздействия). «Диккенс», при всей информативности этой биографии, все же не является столь же строгой биографией-исследованием, как «Жизнь Томаса Мора», поскольку репрезентация фактического материала, особенности композиции текста и функционирования языковых единиц в нем в большей степени служат реализации функции воздействия.

Биографию Томаса Мора, написанную Акройдом, можно назвать исследованием, так как автор сводит к минимуму долю вымысла, подкрепляет свои рассуждения большим количеством исторических документов (безусловно, некоторые ситуации ему приходится домысливать, но лишь из-за недостатка фактического материала). В «Жизни Томаса Мора» Акройд сосредотачивает внимание читателя на процессе установления причинно-следственных связей в жизни персонажа, подчеркивая сложность и неоднозначность понимания мотивов его действий. Для автора главное не столько создать эффект личного присутствия читателя, сколько вовлечь его в процесс исследования жизни Мора. Особенно важное значение писатель придает описанию исторической эпохи и основных черт менталитета людей того времени. Конституирующим параметром данной биографии является систематическое использование исторических терминов, дат, иностранных внесений. Текст отличается большим количеством парентетических внесений уточняющего характера.

В основе биографии Диккенса также лежат точные факты и основательные исследования автора (прежде чем приступить к написанию книги, Акройд прочел все произведения Диккенса дважды), но при этом «Диккенс» представляет собой тесное переплетение реальности и фантазии: в тексте присутствуют вымышленные вставные эпизоды (беседы автора с самим писателем, встречи персонажей Диккенса на Гринвичской ярмарке). Биография исключительно интересна со стилистической точки зрения; текст неоднороден: нейтральные отрывки чередуются с эмоционально напряженными рассуждениями автора о жизни Диккенса; в некоторых главах Акройд имитирует отрывистый синтаксис романов писателя. Наряду с традиционными для биографического жанра информативно нагруженными элементами [Кабанова: 78], в тексте можно обнаружить значительное количество ярких эпитетов, метафор, риторических вопросов.

Большим преимуществом биографий как материала для исследования является то, что, будучи ориентированными на жизнеописание, они предоставляют филологам общую содержательную основу для сопоставления, поэтому, анализируя содержание биографии, можно использовать абстрактные критерии специальности / неспециальности

и эмоциональности / неэмоциональности (восходящие к дихотомии Аристотеля 'душа/разум'). По данным параметрам, биографии Питера Акройда отличаются друг от друга. Кроме того, разным типам содержания в его произведениях соответствуют различный набор маркированных единиц и неодинаковое функционирование одних и тех же языковых единиц (например, парентез и иностранных внесений). Таким образом, можно говорить о наличии у Питера Акройда своего неповторимого, индивидуального стиля, а также о том, что в стилистическом плане его творчество неоднородно.

#### Литература

Виноградов В.В. Стилистика. – Теория поэтической речи. – Поэтика. М., 1963.

Кабанова И.В. Проблема жанровой типологии в английской прозе 1930-х годов. Дисс. ... докт. филол. наук. М., 2000.

Ушакова Е.В. Литературная биография как жанр в творчестве П. Акройда. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2001.

Шубина А.В. Проблема биографического жанра в творчестве Питера Акройда. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Спб., 2009.

### **Space representation of archaic picture of the world in the English version of Welsh text of Culhwch ac Olwen**

Шарапкина Анастасия Андреевна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

The present paper addresses the relationship between linguistic units as a means of the world picture and the mental representation of fundamental categories of it. This is the aspect that doesn't appear on the surface to be a straightforward matter. What a man sees in the outer space and how he perceives and changes the reality in his mind, or draws this picture of the reality, is a complex and dynamic phenomenon. Inherent in this idea is a fundamental assumption that the picture of the world is not, by no means an exact reflection, but an interpretation.

Firstly, outlining and limiting the borders of 'his' world, a person creates a time-space frame, which is to be structured and regulated in the process of cognition of this world. Secondly, this world-picture is further deepened and broadened [Серебрянников: 24]. We are trying to understand and reconstruct the archaic picture of the world on the whole and the time-space organization in particular. The famous tale called Culhwch ac Olwen offers fascinating evidence about human conceptual structure, organizing time and space according to the unique system of valuable or non-valuable elements.

The first point that deserves our attention is the evident link between space and the plot of the tale. The action in the tale develops together with the space, and the main hero journeys between various lands. Every important step in the tale and in the hero's evolution is marked by changes of space. These steps are more or less described in a sketchy manner or at least named. They are: the home of Kilhwch (and the mountain of his birth), the palace of Arthur, the fairy land of *Yspaddaden Penkawr* and all the mystery kingdoms, where Kilhwch tries to fulfill the tasks. They are of great importance for a hero and his development through the narration. That is, there is a general rule connecting space with the plot, which allows the author not to refer to the reasons of every step and to enrich the value of each of them.

The second point to be investigated is that the picture of the world differs to some extent with respect to the point of view on it. According to this difference we suggest the image-schema classification of various perceptions of the notion "world" in the archaic world-picture [Ченки]. Apart from the unity of the world, that has been studied in detail in literature, devoted to this question, we come across other ideas, concerning the 'world'.

The *static image* of the first type appears at first sight and never alternates to something else. Psychologically world functions as an image schema of *container* for an *object* in it that means that the circle drawn below must preferably be three-dimensional. Another type of

relations demands a bit different explanation. It reflects a specific type of relation between the world and something out of it. The object is situated *beyond the borders* of a container. This type is closely connected with the ancient and well-defined opposition of strange, 'other's' lands and the already explored and known world, which is implicitly hidden in the inner structure of the word 'world'.

Speaking about the three-dimensional perception of the world, we come to the conclusion that the horizontal one was also of great importance. It is significant for a person of those times to divide the world into four parts. This is also proved by the phrase: "*the four quarters in the world*", representing the main psychological process of relating parts to the whole. The vivid reflection of this idea is the land of Olwen's father, the 'anti-world', 'wild and savage'. But it is such only up to the point of Kilwch's marriage. Metaphorically, the primary representations of the picture of the world expand to the new spheres of knowledge and understanding. From this point of view, the broadening of the space is cognition of a new piece of reality.

The last world-schema shows a potential of dynamic perception. The world isn't a container, but a way, seen horizontally – as a line for movement, which is drawn by our vision. We also focus our attention on the vertical shape of space as the opposition of top and bottom, mountains and plains vividly expressed in the text of a tale.

In conclusion it is possible to acknowledge that the picture of the world and time-space frame is a complex and fascinating phenomenon.

#### Литература

Серебрянников Б.А., Кубрякова Е.С, Постовалова Б.И. Роль человеческого фактора в языке: язык и картина мира. М., 1988.

Ченки А. Семантика в когнитивной лингвистике // Фундаментальные направления современной американской лингвистики. М., 1997. С. 340–369.