
Проблемы формирования лингвокультурной компетенции

Сборник научных статей
под ред. А. И. Дунева
Выпуск 4

Алексей Дунев

**Проблемы формирования
лингвокультурной компетенции.
Сборник научных статей. Выпуск 4**

«Издательские решения»

Дунев А. И.

Проблемы формирования лингвокультурной компетенции.
Сборник научных статей. Выпуск 4 / А. И. Дунев —
«Издательские решения»,

ISBN 978-5-00-500009-5

В четвертом выпуске научного сборника «Проблемы формирования лингвокультурной компетенции» представлены научные статьи, написанные преподавателями кафедры русского языка совместно со студентами бакалавриата и магистратуры. Тексты отражают общие направления исследований и результаты научно-исследовательской деятельности кафедры русского языка Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Сборник адресован лингвистам, филологам, студентам-гуманитариям.

ISBN 978-5-00-500009-5

© Дунев А. И.
© Издательские решения

Содержание

Богданова Н. В., Мартянова И. А.	6
Бутук О. К., Сергеева Е. В.	9
Галустьян Л. С., Сергеева Е. В.	12
Конец ознакомительного фрагмента.	14

Проблемы формирования лингвокультурной компетенции Сборник научных статей. Выпуск 4

Алексей Иванович Дунев

Печатается по решению кафедры русского языка
РГПУ им. А.И. Герцена

Редколлегия
А.И. Дунев – отв. ред.
И.Н. Лёвина

Рецензенты:
Д-р филол. наук, проф. М.Я. Дымарский
Д-р филол. наук, главный научный сотрудник ИЛИ РАН
М.Н. Приёмышева

Отв. редактор Алексей Иванович Дунев
Редактор Ирина Николаевна Лёвина
Рецензент Михаил Яковлевич Дымарский
Рецензент Марина Николаевна Приёмышева

© Алексей Иванович Дунев, 2019

ISBN 978-5-0050-0009-5 (т. 4)

ISBN 978-5-0050-0010-1

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Богданова Н. В., Мартьянова И. А.

Эпилог романа И. С. Тургенева «Отцы и дети»: лингвистические аспекты драматургической интерпретации

Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети» неоднократно привлекал внимание драматургов. Первая известная нам его инсценировка датируется 1900 г. В дальнейшем текст классического произведения выступал объектом драматургической интерпретации как в СССР, так и за его пределами, а также в постсоветской России.

Театральные постановки инсценировок романа редко становились выдающимися культурными событиями. Неудачи этих постановок обуславливаются особенностями текста инсценировки. На судьбу спектакля влияет стратегия трансформации *вторичным автором* [Хализев 1986: 221], например, такой композиционной единицы романа, как эпилог. Эта трансформация представлена совокупностью приемов: элиминацией, добавлением, заменой и перестановкой и др. (на уровне макро- и микрокомпозиции) [Спесивцева 2008].

Как правило, оценка инсценировки прозаического текста зрителем не лишена субъективности. Его внимание нередко сосредоточено на том, соответствуют ли персонажи спектакля своим «прототипам» в литературном произведении.

Для объективной оценки театральной интерпретации необходимо сопоставлять текст романа и текст пьесы – основы сценического действия. Нами анализируются не только в той или иной степени известные инсценировки, но и ранее не вводимые в научный обиход (в том числе рукописные) произведения.

Драматургическая интерпретация романного эпилога – труднейшая задача, поскольку предполагает изображение на сцене авторского слова. Как в сценических условиях сохранить философскую проблематику финала произведения?

В романе И. С. Тургенева эпилог выполняет особую типизирующую функцию. Если в кульминационные моменты развития сюжетного действия центральный тургеневский герой – уникальная личность, в эпилоге, в ситуации разрешения сюжетных коллизий, судьбы персонажей сопоставляются. Такое сопоставление в известной степени уравнивает их, хотя на протяжении романа им присущи разные «уровни человечности» [Маркович 1975] (в концепции В. М. Марковича персонажи относятся к высшему, среднему или низшему уровню; критериями отнесения героев к одному из них выступает соотношение идеального и материального в их жизни и мечтаниях, следование культурным традициям или, напротив, оторванность от них).

Лирико-философские размышления в финале «Отцов и детей» демонстрируют установку повествователя на разрушение исключительности образа персонажа, в данном случае – Базарова, оказавшегося бессильным перед общими законами природы и после смерти достигшего *вечного примирения*.

В театральных инсценировках «Отцов и детей» эпилог, как правило, не интерпретируется, например, в инсценировке Л. Я. Никольского (1900 г.), актера Александринского театра. В финальной ремарке его пьесы представлена реакция действующих лиц на смерть Базарова:

Арина Власьевна падает на пол, как подкошенная, к ней бросается Одинцова и Доктор. Василий Иванович опускается перед трупом Базарова на колени, как на молитву. Анфисушка и Тимофейч рыдают. Федька у средней двери остается ко всему безучастен.

Подобное решение драматурга не способно выразить глубину романного эпилога, несмотря на попытку создать особую напряженность сцены (с помощью сравнительных оборотов, глагола *рыдать* и др.).

В инсценировке А. Каротина (1915 г.) голос за сценой используется для цитирования эпилога. Казалось бы, благодаря отсутствию трансформации реализуется установка на буквальное следование роману, не происходит искажения литературной основы. Однако такое следование не представляется нам корректным, так как в драме меняется рецептивная программа текста-первоисточника [Мартыанова 2014: 51], что, в свою очередь, делает необходимым трансформацию анализируемой композиционной единицы.

В пьесе М. Левиной и З. Спекторской (1968 г.) действие завершается не эпилогом, а репликой Базарова («И довольно! Теперь... Темнота...»).

А. Шапиро, инсценируя «Отцов и детей» (2003 г.), в отличие от остальных драматургов, не игнорирует эпилог, предлагая его интерпретацию, учитывающую формы присутствия театра в литературном тексте (графическое оформление сохранено):

Базаров поднялся и медленно, затем быстрее стал кружиться в танце, уносящем его далеко. И всё осветилось тем особым белым светом, что приходит с жестокой тишиной безоблачных морозов. Её взорвёт мазурка,

в которой запляшут все герои.

Лишь двое застынут – Василий Иванович с Ариной Власьевной. Для них

ВСЁ КОНЧЕНО

С одной стороны, в этом фрагменте обнаруживается дословная переключка с текстом романа. Так, словосочетание *тишина безоблачных морозов*, способствующее перенесению в потусторонний мир, заимствовано из эпилога: «Прошло шесть месяцев. Стояла белая зима с жестокой тишиной безоблачных морозов, плотным, скрипучим снегом...». Но А. Шапиро переосмысляются многие лексемы, присутствующие в тургеневском тексте, добавляются смыслообразующие единицы. Для анализируемого фрагмента характерна ирреальная модальность, связанная с переносом в воображаемое пространство. При создании ирреального модального сдвига используется обособленное определение, выраженное причастным оборотом, в состав которого входит наречие места, в чьей семантике отсутствует сема предельности (*уносящем его далеко*). Этому сдвигу также способствует использование прилагательного, подчеркивающего исключительность ситуации (*особым белым светом*), а также актуализация метафорических значений лексем (*жестокой тишиной, двое застынут*). В абсолютном конце текста функционирует обобщенное высказывание (*всё кончено*).

А. Шапиро подчеркивал значимость для него финала пьесы, показывающего гибель культуры – утраченной красоты. В его спектакле возникает «тема затонувшего острова, уплывающей льдины, которую время уносит куда-то, в океан вечности» [Театральный выпуск —электронный ресурс]. Сложность интерпретации романа при создании инсценировки получает в ее постановке концептуальное решение: белый ковер, лежащий на сцене, в финале поднимается и окутывает предметы, людей, колонны, превращающиеся в стволы деревьев:

На колоннах деревьев вы вдруг увидите портреты людей в овальных рамках, такие, как на кладбищенских надгробьях, – и в этот момент вы заплачете вместе со стариками Базаровыми, не только над их сыном, но и над чем-то более общим [Театральный выпуск —электронный ресурс].

Таким образом, в рассмотренных текстах инсценировок романа обнаруживаются разные типы его трансформации. В большинстве случаев это элиминация, которая кажется безобидной по сравнению с такими радикальными формами вмешательства в текст-первоисточник, как замена и добавление фрагментов. Но, и элиминируя его часть, вторичный автор упрощает произведение (его модальность и содержательно-подтекстовую информацию). Замысел романа искажается вследствие изменения не только его объемно-прагматического членения, но и вза-

имодействия авторской и персонажной субъектных сфер. Закономерно, что инсценировки, где господствует такой тип трансформации, как элиминация, воспринимаются в качестве служебных, внутритеатральных текстов, не обладающих эстетической значимостью.

Литература

Маркович В. М. Человек в романах И. С. Тургенева. – Л., 1975.

Мартьянова И. А. Textoобразующая роль киносценария в ретрансляции русской культуры. – СПб., 2014.

Спесивцева В. В. Композиционно-синтаксическая трансформация гоголевского текста в киносценарной интерпретации М. А. Булгакова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2008.

Театральный выпуск «Поверх барьеров»: Интервью с А. Шапиро [Электронный ресурс] // Радио «Свобода». 2004. URL: <http://archive.svoboda.org/programs/th/2004/th.022104.asp> (дата обращения – 09.11.17).

Хализев В. Е. Драма как род литературы. – М., 1986.

Бутук О. К., Сергеева Е. В.

Антитеза как принцип создания образа одаренной личности (по роману Д. Рубиной «Почерк Леонардо»)

Роман Д. Рубиной «Почерк Леонардо» повествует о жизни одаренного человека, получившего свою способность предвидеть будущее *не то от бога, не то от дьявола*.

Поставить в центр художественного произведения героиню со *сверхчеловеческими* способностями – значит заведомо противопоставить ее окружающему миру. Именно эту цель преследует Д. Рубина в романе: выделить одаренного, показать его исключительность, непохожесть на других людей.

Одним из основных средств экспликации индивидуальности такой личности оказывается антитеза, которую мы вслед за О. С. Ахмановой будем понимать как «фигуру речи, состоящую в антонимировании сочетаемых слов» [Ахманова 1966: 47]. Более развернутое определение этого термина предложил Л. А. Новиков, который трактует антитезу как «прием противопоставления контрастных по своему характеру словесных образов, раскрывающих противоречивую сущность обозначаемого, несовместимость различных сторон предмета, явления или самих предметов и явлений» [Новиков 1988: 24].

Антитеза в романе носит концептуально двойственный характер: с одной стороны, это оппозиция «одаренный человек – обычный человек», с другой – это противоречия во внутреннем мире самой одаренной личности.

С первых страниц романа читатель начинает замечать, что главная героиня Анна оказывается обладательницей *ярких*, но в то же время *тревожных, страннических* глаз («...красивой она не была. Обычная внешность: нос как нос, лоб как лоб... Глаза были **яркими**, да. И **тревожными, странническими**...» [Рубина 2016: 31]). Это, несомненно, подчеркивает одновременно присущие ее характеру решительность и отчужденность, что происходит отчасти потому, что приведенные прилагательные в контексте воспринимаются почти как контекстуальные антонимы.

Несмотря на способность предвиденья, на футбольном матче *Нюта* (так героиню называли в детстве) «**честно „болеет“, хотя всегда знает, с каким счетом закончится матч, и кому сейчас забьют гол, и кому судья назначит штрафной**» [Рубина 2016: 106]. Употребление сложноподчиненного предложения с уступительным придаточным свидетельствует о том, что героиня, заранее понимая, каков будет исход матча, все равно *остро переживает успехи и неудачи команды* [Львов 1988: 55]. Таким образом, знание Анны противопоставляется ее внутреннему желанию быть в неведении и наслаждаться жизнью сиюминутно вместе с другими людьми.

Одаренность героини проявляется не только в способности к пророчеству, но и в физических и интеллектуальных умениях. Однако абсолютная талантливость организма Анны противопоставляется ее фатальной неспособности к музыке, что осмысливается рассказчиком как парадоксальное явление: «К музыке она была **фатально неспособна** – и это при **абсолютной талантливости** организма: фантастической координации и быстром, ярком, многовариантном уме» [Рубина 2016: 304]. Помимо того, что антонимичной парой в данном контексте являются слова «талантливость – неспособность», намеренно добавленные автором усилительные эпитеты *абсолютный* (*совершенный, полный* [Ожегов, Шведова 2006: 15]) и *фатальный*

(предопределённый роком, загадочно-непонятный [Ожегов, Шведова 2006: 849]) также вступают между собой в оппозитивные отношения.

Следует отметить, что каждый жизненно важный выбор героини обусловлен ее мировосприятием: *«В ней всегда поражала чистота реакции, беспримесное **разделение мира на добро и зло**, как будто она была первым человеком, еще не тронутым омерзительной и трагической историей человеческой морали»* [Рубина 2016: 308 – 309]. В данном случае можно говорить о сюжетной антитезе, которая раскрывается на протяжении всего романного действия. Мир в восприятии героини оказывается разделен на две противоположности: добро и зло.

В создании противоречивого образа Анны используются не только отдельные лексические единицы, но и фразеологизмы: *«Она вообще имела обыкновение пропадать. Знаете, поговорка такая есть: „**как в воду канула**“... Вот она и канула в конце концов... в воду... <...> Главное что: она же ненавидела все эти звонки, письма, телеграммы... Всю жизнь **сваливалась на голову**, когда хотела»* [Рубина 2016: 380 – 381].

Героиня изображается человеком, способным внезапно *бесследно исчезнуть* [Ожегов, Шведова 2006: 264] и так же *внезапно появиться* [Федоров 2008: 596].

Противоречивые особенности личности героини с самого детства вызвали неоднозначную реакцию окружающих: *«Анатолий действительно поначалу не мог смириться, что девочка, **мгновенно запоминавшая наизусть любой текст, никак не может научиться складывать буквы**»* [Рубина 2016: 69].

Следует отметить: помимо того, что девочка при рождении была одарена *чем-то большим, чем нужно человеку для счастья* (что подразумевает необходимость меньших способностей обычным людям), сама природа решила выделить героиню, наделив Анну «зеркальным» зрением (*«Она читает справа налево...»* [Рубина 2016: 70]) и «сделав» из нее левшу, впоследствии переученную и получившую научное название «амбидекстр» (*человек, одинаково хорошо владеющий правой и левой рукой* [Дудьев 2008: 20]):

*«Тело у нее было безумно талантливое. И сумасшедшая реакция: при обеих занятых руках успевала поймать падающий стакан и поставить на место. Мне один знакомый, он физиолог, объяснял, что это люди **такие, переученные левши**: у них **другое** распределение функций в полушариях мозга. Название есть научное: ам-би-декст-ры. И, мол, недавно австралийские исследователи выявили, что **такие люди** быстрее оценивают ситуацию и быстрее принимают решения, и в спорте, и просто в жизни»* [Рубина 2016: 31].

В данном контексте актуализируется оппозиция «одинаковые – другие», и Анна становится противопоставленной большей части обыкновенных людей не только на сверхчеловеческом, но и на генетическом уровне.

Визуальное восприятие мира у героини тоже представлено не таким, как у всех: *«Все, что у других плоское, она видела **объемным**. Вязание запуталось, цепочка там какая-нибудь – она видит нитку в клубке, мгновенно распутывает»* [Рубина 2016: 267]. Одаренность Анны проявляется не только в знании будущего, но и в способности увидеть «картинку жизни» во всех измерениях, что оказывается недоступным глазу непохожих на нее людей: все, что для других было сложным, для Анны являлось простым.

Однако наибольшие противоречия представлены в характеристиках героини со стороны общества. С одной стороны, Анна изображается *чудовищем, сивиллой, странным существом, черной злобной ведьмой, от которой исходит смерть*; с другой – героиня уподобляется *ангелу, улыбке Создателя, надежде на будущую жизнь*.

Неоднозначное отношение окружающих к человеку, заранее знающему развитие чужих судеб, обусловлено всеобщим неведением, от какой именно силы получен этот *хрупкий, но опасный и даже жутковатый дар*: *«Это не **божий промысел**, а **дьяволовы забавы**. Это он, леворукий, наплодил своих последышей...»* [Рубина 2016: 82].

Однако, несмотря на владение невероятной силой, Анна оказывается способной (в отличие от большинства людей) *отказаться от всех выгод своего изумительного дара*, чем вызывает безмерное удивление и восхищение у повествователя:

«Я пытаюсь понять, откуда у Тебя взялись силы уже в юности отказаться от всех выгод своего изумительного дара, отвернуться от того, чем десятки людей на Твоем месте распорядились бы изрядной торговой хваткой. Кинулись бы показывать на публике ярмарочные чудеса в передвижном балагане: в конце концов, почему бы не заработать на чтении чужих мыслей, или на советах – как обойти и обжулить провидение, или просто в поисках пропавшего кошелька» [Рубина 2016: 463].

Таким образом, одним из наиболее важных средств, используемых в романе Д. Рубиной для создания образа одаренной личности, становится антитеза, заключающаяся в противопоставлении, доводимом до антонимического характера, контрастных по своему характеру словесных образов. В оппозитивные отношения вступают единицы, характеризующие противоречивое мироощущение самой героини, а также неоднозначное отношение к ней других персонажей, тем самым противопоставляющие ее «другой» части человечества.

Литература

Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. – М., 1966.

Дудьев В. П. Психомоторика: Словарь-справочник. – М., 2008.

Новиков Л. А. Русская антонимия и ее лексикографическое описание // Львов М. Р. Словарь антонимов русского языка. – М., 1988.

Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. – М., 2006. – 944 с.

Рубина Д. Почерк Леонардо. – М., 2016.

Федоров А. И. Фразеологический словарь русского литературного языка. – М., 2008.

Галустьян Л. С., Сергеева Е. В.

Мотивированность употребления сниженной лексики в современном художественном тексте (на материале повести Владимира Сорокина «День опричника»)

Основной функцией художественного дискурса является эмоциональное и эстетическое воздействие на читателя. Традиционный подход к анализу художественного текста предполагает изучение лексических единиц, грамматических категорий и стилистических средств, употребляемых в нем. К их числу относятся и пейоративы. В произведениях художественной литературы авторы употребляют стилистически сниженную (пейоративную) лексику с целью показать читателю картину мира героев и определенную социальную среду, а также создать особую экспрессивность. Под пейоративами понимаются слова или словосочетания, выражающие негативную оценку чего-либо или кого-либо, неодобрение, порицание, иронию или презрение.

В повести В. Сорокина «День опричника» рассказчик употребляет большое количество стилистически сниженных лексических единиц.

Теперь пора точку ставить. Поднимаю дубину:

– На колени, сиволапы! <...> Падает челядь на колени.

В данном контексте автор употребляет устаревшее отрицательное оценочное прилагательное «сиволапый». **Сиволапый**, -ая, -ое. 1. *Устар.* Неуклюжий, неловкий. 2. *Пренебр.* Грубый, плохо воспитанный; свойственный неотесанному, плохо воспитанному человеку.

Сиволапый за морду резаную схватился, сквозь пальцы – кровушка пробрызгивает. <...> Выкатываются китайцы с мордами перекошенными.

В этом примере существительное «морда» намеренно используется автором с целью охарактеризовать внешний облик одного из слуг в первом случае и китайцев во втором, причем в сочетании с оценочным прилагательным «перекошенный». Ср.: **Морда**, -ы; ж. 2. *Грубо.* = Лицо (1 зн.). 3. *Бранно.* О ком-либо, вызвавшем неудовольствие, раздражение, гнев [Кузнецов 2008].

Аналогичные номинации лица употребляет автор и в других фрагментах текста.

Федька стоит с подносом. Роза его, как всегда с утра, помята и нелепа. <...> На то зиянье токмо две рожки поместятся: Цветова да Зильбермана!

Рож, -и.; ж. *Грубо.* 1. = Лицо. 2. Безобразное, неприятное лицо; человек с таким лицом [Кузнецов 2008].

– Здравы будьте, Андрей Данилович. Коростылев тревожит, – оживает голос старого дьяка из Посольского Приказа, и сразу же возле мобилы в воздухе возникает усато-озабоченное рыло его.

Рыло, -а; ср.2. *Грубо.* Лицо (обычно некрасивое, неприятное). О человеке с неприятной или некрасивой внешностью. [Кузнецов 2008].

В речи повествователя в слове «рыло» актуализируется не просто значение «О человеке с неприятной или некрасивой внешностью», а созначение «человек, к которому относятся отрицательно, с пренебрежением». Именно так воспринимает персонажа рассказчик.

<...> «Заветных сказок» почитывал. Авось, опомнится, дубина.

Лексема «дубина» в этом высказывании обретает отрицательную коннотацию, так речь идет о конкретном лице. Вероятно, оно употреблено одновременно в двух значениях: «О высоком, долговязом человеке» (*разг.-сниж.*)

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.