

Пояс – символ посвящения и жертвоприношения. Пояс – это защитное кольцо, это символ подчиненности судьбе или смерти [10, с. 483]: (сходство с инициацией, каковой можно считать свадебный обряд. – О. Я.). У славян пояс был охранным элементом одежды. помимо пояса-шнура (гашника), поддерживающего одежду, они носили особый нательный пояс, расширенный знаками-оберегами, который символизировал защиту души [там же]. В античности пояс был символом супружеской верности: жених повязывал шерстяной пояс невесте во время свадьбы [там же]». У древних греков девушка при выходе замуж свой девственный пояс посвящала богам, отдавая его в тот или иной храм... В Белой России молодая бросает пояс на печь в доме молодого, кладет его на веник, на ведро, в овчарне, отдает мельнику, остановившему воду во время движения свадебного поезда. Пояс – предохранительное средство от колдовства. С целью предохранить молодых от чародейства их обвязывают поясом. В Великой России во время гаданий пояс – символ жениха (на Буковине в корыто девушки складывают пояса и начинают трясти корыто, чей пояс выпадет раньше, та и выйдет первой замуж» [8, с. 152].

Обрядовое развязывание пояса имеет целью облегчить молодой женщине предстоящие роды. В Норвегии молодая после венчания в церкви также развязывает пояс с этой же целью. В Малой России при трудных родах расстилают красный пояс, и родильница переступает через него [там же].

Пояс известен и как символ дороги (для невесты это действительно переход в другую жизнь); как оберег от нечистой силы; с древнейших времен известно выражение «пояс верности», который олицетворял целомудрие женщины; снятие пояса с невесты во время брачной ночи символизировало совершение брака. Существует понятие «пояс Венеры» (противоположность пояса девственности); этот пояс означал торжество любви: против исходящих от него чар не мог устоять ни один мужчина [13, с. 450].

У Гомера пояс является символом всеобщего господства любви [12, с. 693]. «Пояс невесты» вместе с фатой был символом добрачной непорочности (продажные женщины под страхом наказания не могли носить такой пояс) [там же].

Интересен монгольский обычай «поясного ребенка» или «кушачного чада»: мужчина, состоящий в связи с женщиной, передает ей при расставании свой пояс, и если она родит ребенка, то тогда считается, что они поженились и женщина дает ребенку имя отсутствующего отца [12, с. 264].

Для украинцев пояс – яркое выражение этнической специфики одежды. В Полесье жена дарит мужу красный пояс как оберег. На Полтавщине невеста вышивала пояс, который был символом мужской силы. По-разному носили пояса мужчины и женщины.

Таким образом, предметы свадебного обряда: коровай, венок, кольцо, пояс, прежде всего, были связаны с кругом как символом солнца, плодородия, света и красоты. Они воплощали основные понятия мироздания в мифологическом сознании: пространство и время. Выполняли эти предметы и защитную функцию (венки, кольцо, пояс). Но самое главное, на наш взгляд, они были связаны с духовным миром наших предков, вселяли им уверенность, укрепляли дух, помогали преодолевать жизненные трудности.

Література

1. Армстронг К. Краткая история мифа. – М., 2005.
2. Кара-Мурза С. Манипуляция сознанием. – К., 2000.
3. Крышталь О. Проект молекулы, или во что нам верить в XXI веке // Зеркало недели. – № 35. – 2005.
4. Мамардашвили М. Как я понимаю философию. – М., 1990.
5. Поліщук Я. Мифологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ, 2002.
6. Рассел П. От науки к Богу. – М., 2005.
7. Словник символів культури України / За заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренко. – К., 2002.
8. Сумцов Н. Символика славянских обрядов: Избранные труды. – М, 1996.
9. Толстой Н. К реконструкции семантики и функции некоторых славянских изобразительных и словесных символов и мотивов // Фольклор и этнография. – Л., 1990.
10. Турскова Т. Новый справочник символов и знаков. – М., 2003.
11. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. – Л., 1936.
12. Энциклопедический словарь символов / Авт.-сост. Н. А. Истомина. – М., 2003.
13. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М., СПб., 2005.

Ярмоленко Г. Г.

О СООТНОШЕНИИ ТИПОВ ИЗЛОЖЕНИЯ В ПЕРЕПОРУЧЕННОМ ПОВЕСТВОВАНИИ (НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ПРОЗЫ)

Художественный текст представляет собой многоярусное построение, структурированное в соответствии с коммуникативно-прагматической функцией. Изучение многочисленных работ, затрагивающих в той или иной связи проблемы построения текста, показало, что в качестве компонентов последнего фигурируют единицы не только разного объема но и разных планов. О формально-содержательной гетерогенности художественного прозаического текста писали М. М. Бахтин, Л. Долежел, Р. Ингарден, В. А. Кухаренко, О. П. Воробьева и др. Не ставя под сомнение тезис о чрезвычайной сложности текстовой структуры и многообразии формирующих ее конститuentов, мы полагаем возможным в исследовательских целях представить текст единицами одного плана. В данном случае таковыми выступают типы изложения. Последние понимаются как «композиционные единства, организованные определенной точкой зрения (автора, повествователя, персонажа), имеющие свое содержание и функции и характеризующиеся относительно закрепленным набором конструктивных признаков и речевых средств» [8, с. 104].

Традиционно выделяются следующие типы изложения: авторское повествование, несобственно-прямая речь (НПР) и диалог. Следует оговорить, что авторское повествование как тип изложения наличествует только в произведениях, написанных от 3-го лица. При перепорученном повествовании авторское слово не находит эксплицитного выражения. В таком нарративе аналогом речи автора выступает речь рассказчика.

Исследователи отмечают наличие устойчивой зависимости между соотношением типов изложения и выбором повествовательной формы [10, с. 10]. Различие в конфигурации последних наиболее отчетливо обнаруживается при сопоставлении, с одной стороны, произведений, организованных авторской точкой зрения, и тех, в которых функцию повествователя выполняет персонаж. Представленность и функционирование типов изложения в системе перепорученного повествования все еще нуждается в детальном исследовании и анализе.

Полный перевод изложения в сферу персонажа кардинальным образом меняет способы выражения авторской позиции. Авторский план в данном случае скрыт; в фокусе повествования находится позиция персонажа, которому и принадлежат все эксплицитно представленные оценки. Точка зрения автора, не получающая непосредственного выражения, выявляется путем анализа суперлинейных средств. Отношение автора к описываемому прочитывается за субъективным отображением художественной действительности персонажем. В результате сложного взаимодействия точек зрения автора и персонажа «каждый момент рассказа мы отчетливо ощущаем в двух планах: в плане рассказчика, в его предметно-смысловом кругозоре, и в плане автора, преломленно говорящего этим рассказом и через этот рассказ» [1, с. 127].

Исследователи отмечают, что введение в произведение рассказчика снимает или смягчает жесткое противопоставление двух эпических планов – плана повествователя и плана персонажей, свойственное изложению, организованному авторской точкой зрения [5, с. 135]. Хотя рассказчик и персонаж не тождественны и между ними всегда существует дистанция, неоспоримым является то, что рассказчик находится ближе к персонажам, нежели автор, в силу своей локализации в рамках фабульного пространства. При этом он выполняет двойную функцию: повествует о событиях и одновременно является их участником. (О функциях нарратора см. также: [9])

В рамках перепорученного повествования два эпических плана – план рассказчика и план персонажей характеризуются определенной общностью языкового оформления, так как повествовательная интонация нарратора «вбирает в себя, растворяет в себе речевые особенности всех других персонажей. Рассказчик, даже представляя слово персонажам, как бы сообщает читателю содержание их высказываний, лишь в незначительной степени сохраняя некоторые черты их речевой манеры» [13, с. 38]. По мнению А. П. Чудакова, чем дальше нарратор от автора, тем более резко печать своей субъективности накладывает он на слово персонажей, чем ближе рассказчик к автору, тем шире возможности индивидуализации речи персонажей [12, с. 306]. При этом и в том, и в другом случае представляется возможным говорить о нейтрализации противопоставления плана нарратора и плана персонажей, о нивелировании качественных различий между двумя субъектно-речевыми сферами. Разумеется, степень нейтрализации оппозиции двух планов будет различной: от полного их уподобления до слабой, иногда весьма трудно идентифицируемой, но все же несомненно имеющей место нейтрализации.

Исследование соотношения текстового объема плана рассказчика и плана персонажей в структуре перепорученного повествования, выполненное на материале современной англоязычной прозы, выявило устойчивое преобладание речи рассказчика над речью персонажей. Обнаруженная закономерность вполне согласуется с наблюдениями других исследователей [3, с. 86; 6, с. 42]. Примечательно, что значительный перевес речи рассказчика над речью персонажей был отмечен и в русских сказовых произведениях. Анализируя взаимодействие этих типов изложения в составе сказовой прозы, В. В. Виноградов писал: «Сказ обычно поглощает диалог, во всяком случае борется с ним» [4, с. 52].

То обстоятельство, что сказовые произведения в разных литературах демонстрируют общую тенденцию к сокращению доли диалогической речи в пользу речи рассказчика, дает основание считать, что количественный приоритет речи рассказчика является универсальной характеристикой перепорученного повествования, не зависящей от конкретных языковых реализаций. Поскольку подобное соотношение ведущих типов изложения имеет достаточно стабильный характер, любое изменение количественной представленности последних воспринимается как сознательное отклонение от гипотетической нормы, предпринимаемое с определенной целью. Так, например, значительное преобладание речи персонажей в условиях перепорученного повествования, отмечаемое в некоторых модернистских романах, связывается исследователями с воздействием присущей модернизму установки на разрушение традиционных форм романа [7, с. 115].

Хотя сказовая проза, в целом, использует относительно небольшое количество диалога, это вовсе не означает, что данная разновидность нарратива противится включению чужой речи. Приводимое выше высказывание В. В. Виноградова о том, что сказ борется с диалогом, нужно понимать в самом что ни есть буквальном смысле: сказовая проза неохотно впускает в свой корпус именно диалогически оформленную чужую речь. Что же касается чужого слова вообще, то оно довольно свободно входит в повествование, но только в преобразованном нарратором виде.

От конкретного рассказчика, заявленного как параметризованная личность, мы не вправе ожидать точной репродукции всех фраз, исходящих от других участников событий. На такого нарратора распространяются ограничения, связанные с возможностями человеческой памяти, поэтому подчеркнута точная фиксация чужой речи рассказчиком может разрушить впечатление достоверности и правдоподобия. Чтобы сделать воспроизведение чужой речи максимально соответствующим возможностям конкретного рассказчика перепорученное повествование варьирует способы ее передачи.

Как известно, чужое слово может передаваться посредством таких синтаксических шаблонов, как прямая речь, косвенная речь и несобственно-прямая речь, (существующих в различных модификациях и вариациях этих модификаций [2, с. 298]). Повествование «от персонажа» выработало свои нормы для репродукции чужих сообщений, отдавая предпочтение непрямым формам. Преимущественное использование не прямых форм хорошо согласуется с общей субъективной направленностью такого нарратива. Здесь первоначальные высказывания других продуцентов пропускаются сквозь фильтр речи рассказчика, подвергаясь разнообразным преобразованиям и трансформациям, как смысловым, так и структурным.

Специфика передачи чужой речи в конечном итоге сказывается на соотношении объемных характеристик основных типов изложения – речи рассказчика и диалога. Использование непрямых способов репродукции чужого высказывания приводит к росту удельного веса речи основного повествователя и, соответственно, к сокращению процентного объема диалога. Для иллюстрации вышесказанного приведем конкретный пример: *I was on the phone, listening to Pelzer's latest complaints about a gig they did and what a dive it was and how bad the acoustics were and how everyone at the club was a drug addict or homeless or trying to rob or rape everyone else, when Mother charged through the front door in the tirade* [15, с. 92].

Как видим, фразы, принадлежащие другому лицу, переносятся в контекст речи рассказчика, сохраняя свое предметное содержание, языковое выражение и первоначальную конструктивную независимость лишь в рудиментарной форме. При этом они очень плотно встраиваются в структуру высказывания основного повествователя, где им отводится роль второстепенного члена предложения. И хотя все структурное образование фактически представляет собой явление диффузии двух типов изложения, формально оно относится к речи рассказчика.

Довольно часто чужая речь входит в корпус речи рассказчика лишь в виде перечисления тем, которые затрагивает другой персонаж. В таких случаях первоначальная речь предстает в максимально сокращенном варианте, максимальной отметки достигает и степень нивелирования чужого высказывания: *She told me stories of going to public school in New York when the schools were still good there, about riding a Schwinn her father bought second-hand in Riverside Park, about being forbidden to go to City College, which was all the dry-cleaner's daughter could afford, first because her father wanted to protect her from the Jews, then the blacks* [16, с. 94].

В составе перепорученного повествования свою специфику имеет и дословная передача чужих высказываний. Развернутые диалогические реплики включаются в состав повествовательной речи нарратора, что ведет к сглаживанию драматической экспрессии диалога как такового, превращая его в сказовое, вторичное, искусственное построение [11, с. 5]. Вот наглядный пример: *He giggled maniacally and didn't care; he [...] stuck his finger in Marylou's dress, slurped up her knee, frothed at the mouth, and said, 'Darling, you know and I know that everything is straight between us at least beyond the furthest abstract definition in metaphysical terms or any terms you want to specify or sweetly impose or harken back ...' and so on, and zoom went the car and we were off again for California.* [14, с. 148].

В подобных случаях тесная интегрированность диалогической вставки, как правило, подтверждаемая лексическими и/или синтаксическими связями с контекстным окружением, нейтрализует самостоятельность чужой речи, снимая противопоставление речи рассказчика и речи персонажей.

Как видим, в перепорученном повествовании чужая речь (независимо от конкретных форм передачи) подвергается определенным модификациям, степень которых может быть различной, но в принципе такая модификация наличествует всегда и обусловлена тем, что данная разновидность повествования интенционно задана как рассказ одного лица – персонажа-рассказчика. Диалог переводится на язык повествования и частично или полностью нейтрализуется им.

Источники и литература

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
2. Бахтин М. М. Тетралогия. – М., 1998.
3. Бобылева Л. К. Очерки по языку английского романа XX века (Лингво-стилистический анализ). – Владивосток, 1984.
4. Виноградов В. В. О языке художественной прозы. – М., 1980.
5. Жаңровые разновидности романа в зарубежной литературе 18-20 веков / Рук. авт. коллектива М. П. Мудесити. – К. – Одесса, 1985.
6. Индивидуально-художественный стиль и его исследование / Под ред. В. А. Кухаренко. – К.-Одесса, 1980.
7. Катхе Р. О. Центробежные силы в текстах модернистской прозы США и их передача в переводе // Контрастивное исследование оригинала и перевода художественного текста. – Одесса, 1986. – С. 113-118.
8. Кожевникова Н. А. О соотношении типов повествования в художественных текстах // Вопросы языкознания. – 1985. – № 4.
9. Колегаева И. М. Личность творца и ее отражение в триаде «автор-повествователь – персонаж «художественного текста» // Записки з романно-германскої філології. Вип. 8. – Одесса, 2000. – С. 98-106.
10. Легкий М. З. Формы художнього викладу в малій прозі Івана Франка. – Л., 1999.
11. Сепик Г. А. Особенности сказового построения художественного текста: на материале новелл и повестей Н. С. Лескова: Автореф. дисс... канд. филол. наук: 10.02.01. – М., 1990.
12. Чудаков А. П. В. Виноградов и теория художественной речи начала XX века // Виноградов В. В. О языке художественной прозы. – М., 1980. – С. 285-316.
13. Эткинд Е. Семинарий по французской стилистике. Ч. 1. Проза. – 2-ое изд. – М.-Л, 1964.
14. Kerouac J. On the Road. – Lnd., 1957.
15. Leimbach M. Sun Dial Street. – N.Y., 1992
16. Quindlen A. One True Thing. – N.Y., 1994.

Гармаш О. Л.

СИНЕРГЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ СЕМАНТИЧНОЇ ДЕРИВАЦІЇ В СИСТЕМІ СЛОВНИКОВОГО СКЛАДУ ІННОВАЦІЙНОЇ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ

Як відомо, однією з пріоритетних проблем сучасного мовознавства є дослідження динаміки розвитку словникового складу сучасної англійської мови. Останнім часом він активно збільшує свій арсенал за рахунок словотворчих процесів, які в свою чергу, провокують зростання продуктивності механізмів мовних перетворень – семантичної та «форматичної деривації» [1, с. 125]. Тим самим, значну частину англомовних інновацій складають частково нові одиниці. Інноваційні значення мовних одиниць іменуються «семантичними неологізмами».

Як складові загальної синергетичної системи словникового складу, вони функціонують, взаємодіють з мовними одиницями інших типів, та мають власні синергетично-збалансовані особливості. Як правило ці особливості відповідають загальним прагматичним принципам самоорганізації системи словникового складу сучасної англійської мови вцілому.