

Оглавление

- Артемьева Е.А. Сценарий Сергея Соловьева к кинофильму «Сто дней после детства» с точки зрения интертекстуальности
- Борисенко Ю. И. Игровая гипербола как реализация механизма языковой игры
- Гордиенко Е. И. Семиотика театрального пространства
- Касьянова О. И. Опыт кинематографического письма в прозе В.В. Набокова
- Ковалева П. И. Специфика интерпретации художественного текста с целью постановки спектакля на радио (на примере радиоспектакля по повести Андрея Платонова «Епифанские шлюзы»)
- Ковалова А. О. Киносценарии Н.Р. Эрдмана: вопросы поэтики
- Короткая М. Н. Поликодовость дискурса анимационного персонажа (на материале анимационного фильма «Алеша Попович и Тугарин Змей»)
- Левицкий В. А. Пространства променада и «плаксивой Травьяты». Опыт одной из типологизаций городского текста в поэзии Андрея Белого
- Наврузова А. И., Минькина Е. А. Сопоставительный анализ концептов «Jester», «Narr» «Шут» в английском, немецком и русском языках (семантический и социокультурный аспекты)
- Осипян М. С. Национальная специфика речевого жанра «светская беседа» / «small talk» в современном английском и русском языках
- Чурахина Е. В. Функционирование литературного текста в кинотексте на материале фильма Андрея Тарковского «Зеркало»
- Шамша А. В. Литератор как социальный тип в эссеистике молодого Г. Лукача (на материале эссе «Буржуазность и l'art pour l'art: Теодор Шторм»)
- Шарманова В. А. Паратекстуальность как разновидность межтекстовых отношений (на примере произведения Г.Р.Хаггарда «Копи Царя Соломона»)

**Сценарий Сергея Соловьева к кинофильму «Сто дней после детства»
с точки зрения интертекстуальности**

Артемьева Екатерина Аркадьевна

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

Центральной темой киотрилогии Сергея Соловьева («Сто дней после детства», «Спасатель», «Наследница по прямой») является тема взросления. Цикл открывает картина «Сто дней после детства», самая известная из трех названных.

Атмосфера фильма отличается, прежде всего, своей оторванностью от настоящего. Главный герой, Митя Лопухин, постоянно пребывает в состоянии полусна: «Митя открыл глаза» [Соловьев: 78], «Митя лежал долго, почти не шевелясь...» [Соловьев: 84], «Но глаз открывать не хотелось, хотелось почему-то спать» [Соловьев: 85]. Для Соловьева это состояние героя полусна-полуяви может означать его взросление, переход из воображаемого мира ребенка в реальность взрослого, эта метаморфоза и должна произойти в период «ста дней после детства» (антитеза ребенок – взрослый будет важна и для последующих двух работ). В связи с этим, может быть значима сцена возвращения Мити после лагеря домой: «От тебя опять, Митенька, дымом пахнет... – сказала мама Лида и все гладила сыну голову. – Ты вытянулся, похудел... Ой, да ты уже совсем взрослый...» [Соловьев: 147].

Данный эпизод в сценарии является одним из заключительных, но при этом он входит в часть под говорящим названием «Все еще только начинается». Таким образом, режиссер говорит нам, что конец фильма кладет начало новой, взрослой жизни героя.

Во многом нереальность происходящего связана с высокой степенью интертекстуальности самого произведения. Это подтверждается огромным числом фактов. В первой части упоминаются сразу два стихотворения Лермонтова, и главный герой сопоставляется с поэтом: «Я не знаю, – сказал сбитый с толку Митя. – Ну, а что же такого замечательного в этих стихах? Про бутылку какую-то. Я так тоже могу» [Соловьев: 77].

Уже в этом сравнении заключен намек на будущую несчастную любовь подростка. В фильм будет включена сцена, в которой Митю находят внешне очень похожим на Лермонтова. Наконец, еще одним важным доказательством может стать и выбор имени для героя: у него общие инициалы с уже упомянутым поэтом – М.Л. К тому же выбор фамилии «Лопухин» в данном случае становится значимым. Здесь же, при упоминании имени героя, необходимо заметить, что все (за редким исключением) называют нашего героя не иначе как Митя: сразу же вспоминается повесть И.А. Бунина «Митина любовь»:

– Ты что, Димочка, я не говорила... – перепугалась Лида.

– Не зови меня Димочкой. Я Митя [Соловьев: 112].

Герой намеренно выбирает себе это имя. «Подростковый период – это время резких изменений как в физическом, так и в эмоциональном облике, что находит свое отражение и в отношении подростков к имени. Часто можно наблюдать экспериментирование с именем...» [Хухлаева: 55]. На протяжении всего произведения мы наблюдаем репетиции спектакля по пьесе М.Ю. Лермонтова «Маскарад». Митя играет в нем Арбенина, натуру мятущуюся, страстную, страдающую, коей сам и является (здесь будет уместно привести в пример интересную кинематографическую метафору: «В зеркалах отражалось несколько Мить...» [Соловьев: 140]. Ему даже не приходится входить в образ. Лена, в которую влюблен Митя, играет Нину. Роль князя Звездича отдали Глебу Луневу, сопернику Мити. Таким образом, план реальный накладывается на план литературный. Когда мальчик произносит во время репетиции свой страстный монолог влюбленного, он не играет, он живет, он объясняется в настоящих, а не надуманных чувствах.

Но в тексте есть указания не только на произведения Лермонтова. Весь фильм буквально пронизан прямыми и косвенными отсылками к художественным произведениям. Показательно, что связь с искусством герой начинает особенно сильно

ощущать в период своего смятения чувств.

Связь с «Легким дыханием» прослеживается не только в именовании персонажей, но в самом тексте: «Митя не двигался. Легкое дыхание Лены охладило ему ключицы» [Соловьев: 89]; глава, где Митя понимает, что влюблен в Лену, называется «Солнечный удар»; есть главы «Утро туманное, утро седое», «Кому нести печаль свою...», «Воспитание чувств»; часть «Письмо Дмитрия Л. Неоконченное» прерывается отрывками из «Героя нашего времени»; эпизод в главе «Подвижные игры на воздухе» напоминает страдания Печорина после разлуки с Верой: «Как был, в пальто, он бессильно повалился на узенькую полоску песка, а пруд, его черная густая вода, были рядом. Митя валялся по песку, и звука его бессильных отчаянных рыданий почти не было слышно, только тело его, извиваясь, перекатывалось по песку, по тому узкому и малому его мысу, где настиг его когда-то солнечный удар» [Соловьев: 138].

Еще одной яркой литературной аллюзией является образ второстепенной героини – Сони Загребуминой, безответно и незаметно влюбленной в Митю. Она всегда готова прийти ему на помощь – учит его танцевать без надежды быть им приглашенной, поддерживает Митю в его одиночестве, послушно передает письмо Лене. В этой героине словно объединились образы прекрасных душой Сони Мармеладовой из «Преступления и наказания», Сони из «Войны и мира» и Сони из «Дяди Вани» - они также исполняют роли добрых «сестер», зачастую оставаясь при этом невысказавшимися, но замечательными в своей робкой влюбленности.

Таким образом, принимая во внимание идею Эдуарда Шпрангера о юношеском возрасте как периоде «вращения» в культуру, мы можем наблюдать типы подростков, как раз проходящих данный этап своей жизни, осваивающих важнейшие культурные факты и формирующих из них собственный багаж знаний.

Литература

Соловьев С.А. 2-INFERNO-2: Александр Баширов, Татьяна Друбич: [киносценарии] / Сергей Соловьев. М., 2008.

Хухлаева О.В. Психология подростка: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. М., 2005.

Игровая гипербола как реализация механизма языковой игры

Борисенко Юлия Ивановна

Аспирантка Института филологии и языковой коммуникации Сибирского федерального университета, Красноярск, Россия

В общем числе риторических приемов можно назвать такие, которые известны многим из школьной программы. Помимо метафоры, метонимии, сравнения, эпитета и др. почти каждый знает, что такое гипербола (далее – Г.). В этой публикации речь пойдет о Г., которая используется «для создания остроумных высказываний, в том числе – комического характера» [Сковородников: 388–389]. Данная разновидность приема служит для реализации механизма языковой игры и называется нами игровой Г.

Анализ собранной картотеки речевых фактов показывает, что игровая Г. представляет собой сложное образование, создающееся при помощи взаимодействия с другими приемами. Это преимущественно игра, основанная на трансформации фразеологизма и реализации / буквализации метафоры.

1. Трансформация фразеологизма как способ создания игровой Г. используется в текстах газетной и журнальной публицистики: *Запретный плод он, как известно, самый сладкий. А в любви этих запретов вагон и большая такая тележка (пара цистерн, дрезина и маневровый локомотив)* (Men's Health. Август, 2002 г.) – трансформировано устойчивое сочетание «вагон и маленькая тележка» путем замены одного из компонентов сочетания («маленькая» на «большая») и смыслового развертывания при помощи перечислительного ряда, данного в скобках.

В следующем отрывке из записи интернет-блога Г. строится на контаминации двух устойчивых выражений: «сгореть дотла» (прямое значение) и «сгореть в солярии» («сильно загореть»; переносное значение), что рождает такой тип Г., которую мы называем гротескной (максимально неправдоподобной): *Когда Лагутенко поет «Не хотел, да обижу...», хочется сходить на шоколадное обертывание и ни о чем не думать. А потом сгореть дотла в солярии под шум моря в твоей голове. И снова ни о чем не думать* (интернет-блог).

Г., продуцирующая игру слов в результате трансформации фразеологизма, активно употребляется в малоформатных комических жанрах, например, в жанре «антикомплимент»: *Девушка, у вас такие большие глаза, что в них можно утонуть. А на носу повеситься* (радио «Максимум», 23.12.2008 г.) – первая часть высказывания представляет собой довольно банальную гиперболическую характеристику-комплимент внешности девушки; комический эффект вызывает непрогнозируемое продолжение Г., создающее эффект обманутого ожидания.

2. Г., создаваемая при помощи **буквализации метафоры**, используется в художественной литературе: *Подойдя к Арчибальду вплотную, он, внезапно пощупав тремя пальцами материал его пиджака, остолбенело молвил: «Настоящая полушерсть» – и заплакал. И это были самые сладкие слезы на земле. Если бы их можно было собрать в графины, то уже через полчаса они бы засахарились* (И. Ильф, Е. Петров. Отрицательный тип) – лексема «сладкие» в сочетании «сладкие слезы» является языковой метафорой и имеет значение «приторно нежные, умильные», однако развертывание метафоры приводит в данном контексте к ее осмыслению в прямом значении.

Г. может образовывать контаминированный комплекс с буквализацией метафоры и олицетворением: *Еще одна выморочная история, смотреть которую можно только с напроочь отключенным мозгом: настолько топорно тут связаны концы с концами. Логика здесь не просто хромает, ей ампутировали ноги* (Комок. № 16. 2005 г.) – метафора «логика хромает» реализуется благодаря приписыванию абстрактному понятию «логика» антропоморфных признаков, что, в свою очередь, образует гиперболическое высказывание.

3. Необходимо отличать два типа взаимодействия Г. с приемами: 1) Г. является результатом трансформации какого-либо приема, что было показано выше; 2) Г. просто сочетается с другими приемами. Ср.: 1. *В общем так, родители. Не пускайте детей в Интернет – он от них тупеет* (интернет-блог) – Г. появляется в результате семантического хиазма (ср. *они от него тупеют*); 2. *Хорошо тебе быть маленького роста. Любой мужчина в твоём обществе будет чувствовать себя великаном, а ты беззащитной. А у меня наоборот: в моём обществе любой мужчина чувствует себя беззащитным, а я великаном* (разговорная речь) – Г. используется наряду с антиметаболой, но не является ее результатом (если убрать третье предложение, гипербола не исчезает).

Особый случай представляет собой такая Г., которую условно можно назвать имплицитной:

Разговор двух соседей:

– *Вчера у вас грохотало так, что у меня штукатурка с потолка сыпалась!*

– *Так это...*

– *Ой, вот только не надо говорить, что у вашей девочки выпали молочные зубки!* –

автор последней реплики комического диалога остроумно язвит в ответ (прием, близкий к антифразису), что позволяет вычленив из подтекста предположение о возможности сильного грохота от выпадения зубов.

В заключение хотелось бы отметить, что как проявление игровой Г. можно рассматривать обыгрывание языковой рефлексии, которое может служить основой построения жанра шутки: *Даже в его молчании были грамматические ошибки* (С. Ежи Лец) – гиперболизируется степень безграмотности при помощи паралогической

конструкции; Если в слове ХЛЕБ допустить четыре орфографические ошибки, то получится слово ПИВО (liveinternet.ru) – Г. создается за счет ложного утверждения о наличии в слове «хлеб» четырех орфограмм, тогда как на самом деле в нем одна орфограмма.

Таким образом, потенциал игровой Г. заложен как в механизме ее построения (когда Г. создается за счет другого приема), так и в ее конвергенции с различными приемами (равноправном взаимодействии при выполнении общей комической функции).

Литература

Сковородников А.П. Языковая игра // Энциклопедический словарь-справочник. Выразительные средства русского языка и речевые ошибки и недочеты / под ред. А.П. Сковородникова. М., 2005. С. 388–389.

Семиотика театрального пространства

Гордиенко Елена Игоревна

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

Важнейшей категорией в теории театра является пространство. В театральном тексте можно выделить, по крайней мере, два вида пространства: 1) реальное или воображаемое пространство, к которому отсылает драматический текст, и где существуют персонажи, и 2) пространство сцены, на которой происходит театральное действие, и где существуют актеры. Можно назвать их пространством референциальным и пространством сценическим.

Подобная неоднородность составляет одну из характерных черт театрального искусства. Французский театровед П. Пави замечает: «Благодаря своим знаковым свойствам пространство постоянно колеблется между конкретно воспринимаемым формальным пространством и внешним содержательным пространством, к которому зритель должен мысленно обращаться, чтобы погрузиться в вымысел. Эта двойственность театрального пространства (то есть драматическое + сценическое) порождает у зрителя двойное видение» [Пави: 258].

Так, в постановке пьесы Чехова «Дядя Ваня» режиссера М. Карбаускиса во всю длину основной сцены МХТ имени А.П. Чехова выстроена деревянная стена, представляющая фасад дома Войницких. Галерея окон, высота стены создают ощущение, что дом огромен. Однако кроме этой, стен больше в сценическом доме нет. Как бы ни походило театральное пространство на пространство реальное, декорация всегда остается декорацией. Таким образом, в пространстве сценическом мы имеем дело с изолированной деревянной стеной, стоящей не на земле, а на сцене, в референциальном же пространстве это фасад реального дома, соединенный с остальными стенами, поставленный на земле, имеющий определенное количество комнат и т.п.

Прямого соответствия между пространством референциальным и пространством сценическим нет. Во многом это связано с тем, что референциальное пространство является, прежде всего, местом действия персонажей. Сценическое же пространство должно быть в первую очередь функциональным. Сценография является одним из способов выражения идеи спектакля, «философии текста» [Свобода: 40].

В упомянутом спектакле Карбаускиса фасад выдвинут на авансцену, для игры актеров остается лишь узкая полоса. Так создается эффект нехватки воздуха, духоты. Пространство сцены разделено на две части так, что между актерами, ведущими диалог, часто оказывается стена, в прямом и переносном значении слова. В спектакле Р. Туминаса по этой же пьесе перед зрителем предстает пустое и темное пространство огромной вахтанговской сцены. Сценограф Яцовскис оставил на сцене только отдельные разрозненные объекты (ржавый плуг, разные стулья, диван с обтрепанным задником, покрытое пылью пианино), создающие, вместе с освещением, ощущение неуютности, сырости, заброшенности. В глубине сцены, окруженный туманом, стоит каменный лев как

символ былого величия. У его подножия свален, как мусор, хворост, за которым никто не приходит в течение всего спектакля. Зброшенный хворост в контексте пьесы становится знаком охватившей Войнищевку после приезда профессора праздности, а также выходящей за рамки этого периода заброшенности. В спектакле Карбаускиса в знак той же праздности перед домом подвешен для дяди Вани гамак, в котором он разглагольствует, пока Соня на заднем плане готовится к приходу отца с прогулки. Так бытовые детали становятся знаками, насыщаясь «дополнительными по отношению к непосредственно-предметной функции вещи смыслами» [Лотман: 92].

Сценическое пространство конкретного спектакля не совпадает со сценическим пространством, имеющимся в тексте пьесы. Драматическое сценическое пространство вычленяется из ремарок автора и реплик героев, содержащих пространственно-временные указания. Для определения театрального сценического пространства (сценографического, т.е. пространства конкретной постановки) статус этих двух «источников» не равнозначен. Если текст реплик (собственно текст) обязателен для воспроизведения в той или иной мере, то текст ремарок (паратекст) может практически не учитываться. Однако мы не можем говорить о простом «пренебрежении» театральными режиссерами и сценографами авторским текстом. В семиотическом плане стоит говорить о том, что создатели спектакля обращают внимание, прежде всего, на означающее пространства, а не на означаемое, и это означающее стремятся передать кажущимися им наиболее подходящими средствами. Означаемое сценографического пространства (конкретный стул, диван, фасад) соотносится, как правило, с двумя означающими: с подобным явлением в референциальном пространстве, то есть стулом, диваном и фасадом дома того времени и места, в котором живут персонажи, а также, опосредованно через референциальное пространство или напрямую, с идеями и настроениями, уловленными во всем действии пьесы. Безусловно, смысл театрального высказывания становится ясен только из всего спектакля, из всех переплетений тем и образов, то есть исходя из всех синтагматических и парадигматических элементов постановки.

В драматическом тексте сосуществуют два вида пространства: референциальное и сценическое. Сценографическое пространство может не совпадать с драматическим сценическим, при этом обогащая, как правило, референциальное пространство отсылками к современной постановке действительности. Вместе с другими театральными семиотическими системами сценография передает тот смысл текста, который хочет донести до зрителя режиссер. Сценографические средства выражают идею всей постановки. В связи с этим означаемое в виде конкретных объектов на сцене или других пространственных решений может соотноситься с означающим не референциального пространства, а со смыслом всего текста или его элемента.

Литература

Пави П. Словарь театра. М., 1991.

Свобода Й. Тайна театрального пространства. Лекции по сценографии. М., 2005.

Лотман Ю.М. Семиотика сцены // Театр. 1980. №1. С. 89–99.

Опыт кинематографического письма в прозе В.В. Набокова

Касьянова Ольга Игоревна

Студентка филиала Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова
в Севастополе, Украина

Появление и популяризация кинематографа значительно повлияли на искусства, так или иначе задействованные в его синтетическом целом: музыку и театр, фотографию и живопись, в особенности – на литературу. Прозу и кино объединяет центральная идея нарративности, хотя в кинематографе основной инструмент повествования – визуальный ряд (показ), чуждый абстрактности, следовательно, антилитературный. Тем не менее, общее на фоне различий дает импульс для взаимовлияния кино и повествовательной

прозы: от использования прецедентных текстов до заимствований в области жанровой системы.

Особый интерес представляет влияние на литературу поэтики кино, использование писателем нетипичных для литературного повествования механизмов организации текста, отказ от самой «литературности» в пользу более прямых, формально не изощренных способов подачи материала. Последовательная адаптация поэтики кино в повествовательной прозе реализовалась в феномене кинематографического письма. М. Ромм в «Беседах о кино» замечает: «Кинематографическое письмо в чистом виде нельзя найти в литературных источниках прошлого, оно слишком своеобразно и специфично» [Ромм: 134]. Таким образом, не любая проза, в которой превалирует показ, может называться кинематографичной. Кинематографичная проза – это проза, испытавшая влияние кинопоэтики и адаптировавшая ее в литературном пространстве.

Динамичность, зримость, синтаксическая упрощенность кинематографического письма сделали его привлекательным для остросюжетных жанров беллетристики. С другой стороны, попытки придать письму свойства аудиовизуального ряда предпринимались на протяжении всего XX века и авторами «большой литературы» (Б. Пильняк, М. Булгаков, Дж. Дос Пассос, А. Роб-Грийе и другие). Такие опыты, в отличие от масштабного процесса «кинематографизации» беллетристики, носят характер единичных экспериментов, в ходе которых каждый автор словно заново изобретает собственное кинематографическое письмо. Безусловно, восходя к общему источнику художественных средств, подобные вариации во многом родственны. Но принципиально то, что в каждом отдельном случае выбирается уникальная пропорция рассказа и показа, используется индивидуальный набор приемов для достижения конкретных целей. В этом смысле наиболее интересен опыт своеобразного скрещивания литературного повествования и кинематографического письма в прозе В.В. Набокова.

Обращение к аудиовизуальной технике у Набокова связано с идейно-тематическим рефреном кинематографа, впервые заявленным уже в «Машеньке» (1926) и закрепленном в «Защите Лужина» (1929–1930). Мир кинематографа ассоциируется со скороспелой новизной, беспощадной глупостью, мещанством и его тягой к роскоши. Поэтому пик экспериментальной кинематографичной стилистики приходится на романы «Король, дама, валет» (1927–1928) и в особенности – «Камера обскура» (1932), пародирующие банальные сюжеты бульварных новелл и жанрового кино и снижающие «роковые» амплуа до подражания, свойственного их читателям и зрителям из мещанской среды. Законы кинематографа обуславливают и поведение героев, и сам стиль повествования: монтажное сцепление эпизодов, сценарные ремарки, подвижная субъектная перспектива и затмения, акцент на зримость общей картины. Наиболее ярко и «антилитературно» сценарные, кинематографичные и иронично-балаганские приемы представлены в более позднем, уже англоязычном рассказе «Помощник режиссера» (1943). Наконец, поэтика кинематографа (наслаивающаяся, но не сливающаяся с природной зримостью прозы Набокова), используется в связи с очередным обращением к теме опасной новизны современности и становится одной из стилевых доминант «Лолиты» (1955). При этом в «литературных» романах Набокова — интертекстуальном «Даре» (1938), модернистском «Приглашении на казнь» (1936) или в псевдобиографичном романе «Истинная жизнь Себастьяна Найта» (1941) — не найти ни монтажа, ни «камерного» зрения. Такая избирательность подчеркивает осознанное соотношение кинематографического письма с определенным содержанием, кругом героев и целевой аудиторией.

В рецензии на роман «Камера обскура» литературный союзник Набокова Владислав Ходасевич заметил: «Написать роман в совершенном синемаграфическом стиле — значит не написать романа вовсе» [Ходасевич: 3]. Действительно, кинематографическое письмо трудно назвать литературной задачей в силу принципиальной антилитературности такого опыта. «Камера обскура» обязана своей репутацией «недоромана» отнюдь не художественной слабости самого

кинематографического письма (критики, напротив, сочли форму стилистически безупречной), но сопутствующим такому письму композиционным и тематическим, можно даже сказать, идеологическим особенностям текста: закрытость, плоскость персонажей, отсутствие литературных форм психологизма, что идет в разрез с самой природой классического романа, в особенности русского.

Широко известно, что отношение Набокова к кинематографу можно назвать двойственным. С одной стороны, кино, в особенности немое, привлекало его недостижимым для литературы торжеством зрения, точностью образов, граничащей с наготой. С другой стороны, мир кинематографа ассоциировался у писателя с пошлостью и преступной упрощенностью. Эта двойственность многое говорит и об опыте кинематографизма у Набокова, и о влиянии кино на повествовательную прозу вообще. При достаточной гибкости стиля автора приемы кинопоэтики способны придать прозе дополнительную зримость и динамичность, но увеличение удельного веса показа связано с риском чрезмерного упрощения персонажей, лишенных полноценного внутреннего голоса.

Литература

Ромм М.И. Беседы о кино. М., 1964.

Ходасевич В. Роман В. Сирина «Камера обскура» // Возрождение. Париж, 1934. № 3256. С. 3.

Специфика интерпретации художественного текста с целью постановки спектакля на радио (на примере радиоспектакля по повести Андрея Платонова)

Ковалева Полина Игоревна

Аспирантка Южно-Уральского государственного университета, Челябинск, Россия
Радиодраматургия, возникшая на стыке литературы, театра и радио и вобравшая в себя черты всех трех форм представления искусства, тем не менее, является уникальным феноменом с присущими только ей характерными чертами. Удивительное сочетание авторской концепции, режиссерского воплощения и фантазии слушателя дает «эффект полифоничности»: на основе предлагаемых символов каждый находит в спектакле отражение своей сокровенной мысли. Радиодрама вовлекает человека в процесс сотворчества: услышанное не просто является источником информации, а посредством образов и аллегорий заставляет человека искать ответы на сложные вопросы, которые ставит перед ним жизнь. И уже одно только это доказывает необходимость присутствия в современном эфире такой синкретической формы искусства, как радиодрама.

Сегодня руководители радиостанций все чаще отказываются от художественного вещания в пользу информационно-аналитических программ и ток-шоу. Эта тенденция объясняется историко-политическим контекстом: в течение длительного периода нам приходилось жить «за железным занавесом», быть изолированными от информации. Однако чрезмерность в любой сфере неминуемо вызывает пресыщение, и уже сегодня на основе опыта зарубежных стран можно спрогнозировать грядущее снижение интереса к информационной составляющей эфира в пользу литературно-художественного вещания.

Наиболее ярко уникальные черты феномена прослеживаются в лучших образцах радиодрамы XX в., таких, как спектакли Анатолия Эфроса, Дмитрия Николаева, Михаила Левитина.

Радиоинсценировка режиссера Михаила Левитина повести Андрея Платонова «Епифанские шлюзы» по праву считается одной из лучших постановок, которые когда-либо звучали на радио. Михаил Левитин выступил не только режиссером, создавшим спектакль от «задумки» до финального воплощения, не только актером, читающим за автора, но и сценаристом, проделавшим огромную работу по адаптации непростого для восприятия на слух произведения Платонова.

Повесть начинается с письма, которое получает английский инженер Бертран Перри от своего брата. Именно из этого письма читатель узнает предысторию и

некоторые подробности жизни главного героя: его родной город – Нью-Кастл, брат его отправился в Россию на заработки, за время жизни в России одичал и соскучился по дому и невесте. Не так уж много подробностей, между тем Михаил Левитин принимает решение избавиться и от них, переходя сразу к делу: первые слова в спектакле – приглашение приехать в Россию, которое брат делает Бертрану в письме. Все остальные детали мы узнаем с помощью главного инструмента радиорежиссера – звука. Благодаря звучащей фоном английской речи мы понимаем, что действие начинается в Англии, а о том, где будут разворачиваться основные события, мы догадываемся по предваряющей текст оркестровой мелодии и женскому голосу, исполняющему медленную грустную песню на русском языке. Таким образом, в сценарии радиодрамы особое место уделяется выразительным свойствам звука: звук существует наравне со словом, а в некоторых случаях играет даже более значительную роль. Не случайно свой единственный радиоспектакль Михаил Левитин называет «симфонией», а себя – композитором, а не режиссером.

И неслучайно он не щадит авторские описания и пояснения, которыми изобилует большинство эпических текстов. Первое, что делает сценарист Левитин, он избавляется от авторских отступлений, оставляя лишь эпиграфы к каждой из семи новелл, на которые разделен спектакль. Реплики «от автора», тем самым, выполняют лишь номинативную функцию либо отсутствуют вовсе.

Работа со звуком происходит на всех этапах создания радиоспектакля. Первоначально мы видим краткое приблизительное описание звуковых «эффектов» в сценарии постановки. Затем режиссер записывает голоса, музыку, отдельные шумы в том виде, в котором они нужны ему для монтажа. И, наконец, собственно монтаж, где происходит обработка звука, наложение одного звука на другой, отрезание, добавление, смешивание. В результате достигается **плотность звука**, которая и позволяет добиться «эффекта присутствия», позволяет слушателю подключить его фантазию, а режиссеру – добиться создания определенного настроения и выразить главную идею своего спектакля.

Михаил Левитин, понимая идею автора об «ужасе жизни европейского человека в вечно сумрачной, малограмотной и изъеденной многообразными социальными язвами России» [Шерель: 298], все же основной линией делает линию любви Бертрана и Мэри, его невесты, которая осталась в Англии и, не дождавшись его, вышла замуж за другого. Именно поэтому свой сценарий режиссер дополняет диалогами возлюбленных, их перепиской, мыслями друг о друге – эпизодами, написанными на основе авторского текста и в стилистике Платонова. Тем самым Левитин создает **монтажную композицию радиодрамы**.

У инсценировки всегда было и будет достаточно противников, как со стороны литераторов, так и со стороны деятелей театрального искусства. Однако нельзя не признать, что, как утверждал Б.Н. Любимов, «перевод с языка одного искусства на язык другого – неотъемлемое достояние искусства нового времени» [Любимов: 60]. И радиодрама – лучшее тому подтверждение. Оригинальность, актуальность, востребованность и – самое главное – нацеленность на обогащение внутреннего мира слушателя, безусловно, говорят о перспективности культурного феномена.

Литература

Любимов Б.Н. О сценичности произведений Достоевского. М., 1981.

Шерель А.А. Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию. М., 2004.

Киносценарии Н.Р. Эрдмана: вопросы поэтики

Ковалова Анна Олеговна

Соискатель, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург,
Россия

Драматургия Н. Эрдмана – тема нескольких защищенных диссертаций, его пьесы «Мандат» и «Самоубийца» проанализированы в научных статьях и докладах на конференциях. Существуют две монографии, посвященные творчеству Эрдмана, – в них также речь идет прежде всего о драматургии. Однако практически ничего не написано о киносценариях Эрдмана, хотя именно в этом жанре писатель работал большую часть жизни. Сценарии его не только не изучены, но в большинстве своем даже не изданы. Между тем, без них практически невозможно представить себе путь Эрдмана-драматурга.

К работе над своим первым сценарием «Митя» Н. Эрдман приступил в середине 1920-х гг.: вскоре после триумфальной премьеры «Мандата» и за несколько лет до запрета «Самоубийцы» (работа над этой пьесой и киносценарием велась одновременно). К сожалению, ни первый фильм по сценарию Эрдмана, ни сам сценарий не сохранились. Мы располагаем только фрагментами сценария и рецензиями на картину. По этим материалам можно восстановить сюжет: молодой человек по имени Митя, отправляясь в гости к своей невесте Шурочке, случайно встречает умирающую женщину с грудным ребенком на руках. Движимый жалостью, Митя забирает ребенка и приносит его невесте. Оскорбленная Шурочка у всех на глазах прогоняет Митю. Несчастный Митя хочет утопиться, но вместо этого инсценирует самоубийство и собственные похороны, во время которых поднимается из гроба и покидает город. Здесь нетрудно увидеть сходство с мотивами «Самоубийцы». Сценарий «Посторонняя женщина», написанный Эрдманом через несколько лет совместно с А. Мариенгофом, сюжетно не перекликается с его пьесами, но, как и «Митя», тематически соотносится с ними. С точки зрения современников, и пьеса «Мандат», и первые киносценарии Эрдмана – это прежде всего бытовая, «разоблачающая мещанство» сатира. Подобный подход представляется односторонним, но в ранних произведениях Эрдмана действительно очень сильна опора на современный материал, отсюда – ничем не скрытая злободневность этих текстов.

В 1930-е гг. ситуация меняется: чем громче советское искусство говорит о своей установке на «прямое отражение действительности», тем дальше оно отходит от этого принципа. Писать так, как в 1920-е гг., можно только «в стол», а сценарии «в стол» не пишутся. Кинодраматургия Эрдмана обретает новые черты. Мир «Веселых ребят» и «Волги-Волги», в котором пастух превращается в дирижера джазового оркестра, а письмоносица Стрелка сочиняет всенародно любимую песню, скорее фантастичен, чем реален. В кинодраматургию Эрдмана приходит «хэппи-энд», органичный законам нового, условного художественного мира этих сценариев.

1940-е гг. – начало 1950-х гг. – один из самых мрачных периодов в истории отечественного кино – «сталинское малокартинье». Живой киносценарий на современную тему не имеет ни малейшего шанса на постановку, даже драматургия условного, «александровского» типа в эпоху малокартинья оказывается не ко двору. В этих условиях Эрдману приходится отказаться от близкого ему современного материала и искать новые темы и методы. В начале 1940-х гг. Эрдман впервые обращается к экранизации: пишет сценарий по повести М. Твена «Принц и нищий». В 1940-е – 1960-е гг. он написал целый ряд экранизаций, переработал для кинематографа произведения А. Чехова, Е. Шварца, А. Файко. Оригинальные сценарии, написанные Эрдманом в это время, строятся в соответствии с четкими жанровыми канонами. В киносценариях «На далекой заставе» и «Смелые люди», формально отвечающих требованиям реализма, Гражданская и Великая отечественная войны являются лишь фоном для классического авантюрного фильма. К тому же перед нами – не настоящее, а прошлое, – войны, которые уже успели обрести легендами. В 1960-е гг., вопреки главенствующей эстетике «документализма», Эрдман уходит в мир откровенно фантастический: таков сценарий «Необыкновенный город»

(история о маленьком городке, в котором живут и работают только звери), киносказок «Морозко», «Город мастеров», «Огонь, вода и медные трубы».

В последние двадцать лет жизни Эрдман известен прежде всего как сценарист анимационного кино (по его сценариям поставлены замечательные советские мультфильмы «Снежная королева», «Федя Зайцев», «Остров ошибок», «Кошкин дом» и др.).

Получается, что Эрдман-сценарист от злободневных тем шел к сказкам, фантастике и мультипликации, все дальше отходя от Эрдмана-драматурга. Но это только внешняя тенденция, которую можно заметить при поверхностном взгляде на эти киносценарии. Другая тенденция, внутренняя, заключается в том, что практически во всех своих сценариях Эрдман сохранил особую интонацию сатирика и замечательного комедиографа, которая отличает его пьесы.

В качестве примера можно привести небольшой диалог из киносценария «Необыкновенный город», в котором, конечно же, говорится вовсе не о животных:

– Чтобы доверить охрану магазина такой молодой собаке, нужно быть не заведующим, а ослом!

– Ты так говоришь, – возражает Полина Терентьевна, – как будто осел не может быть заведующим!

[РГАЛИ: 40]

О людях, о советской действительности повествуют и анимационные сценарии:

– У вас какое было задание?

– Гадости людям делать, – говорят черти.

– И на сколько же вы это задание выполнили?

После мучительной паузы черти, потупившись, отвечают:

– На тридцать процентов.

– Потому что гадости, – говорит самый старый, – они только на хороших людей действуют. А на плохих никакие гадости не действуют.

[Эрдман: 108–109]

Н. Эрдман писал сценарии не потому, что его привлекал кинематограф, а потому, что был лишен возможности полноценно работать в театре. Однако его киносценарии – это не просто «побочная продукция», «халтура» выдающегося драматурга. Они представляют из себя значительную часть творческого наследия Эрдмана и потому интересны филологам не только как литературный факт, но и как литературные произведения.

Литература

РГАЛИ, ф. 2570, оп. 1, д. 27.

Эрдман Н.Р. Самый главный // Фильмы-сказки. М., 1972. С. 107–125.

Поликодовость дискурса анимационного персонажа (на материале анимационного фильма «Алеша Попович и Тугарин Змей»)

Короткая Марина Николаевна

Студентка Череповецкого государственного университета, Череповец, Россия

Большое количество определений дискурса, существующие в научной литературе, при использовании, требуют позиционирования нашего понимания относительно содержания данного понятия. Вслед за Т. Ван Дейком, в нашем исследовании понимается дискурс в узком смысле слова, т.е. мы понимаем его как речевой результат, как «вербальный продукт коммуникативного действия» [Ван Дейк: psyberlink.flogiston.ru]. Одним из свойств современного дискурсного пространства является поликодовость, которая была рассмотрена в работе Ролана Барта «Риторика образа». Барт занимался изучением образа «между строк», анализом приемов действия на сознание реципиента. Его работа посвященная риторике образа, суммирует его семиотические идеи и теорию мифологии. На примере исследования рекламного образа ученый хочет решить проблему

иконического знака и аналогового кода (т.е. кода изображения). Анимационный фильм «Алеша Попович и Тугарин Змей», по мнению многих критиков, является пропагандой русской национальной идеи – именно поэтому данная концепция Барта для нас интересна и полезна. В рекламе мы имеем три типа сообщений: вербальное (языковое), иконическое сообщение с кодом (или иконическое символическое) и иконическое сообщение без кода (иконическое перцептивное). Обычный потребитель не различает последние два сообщения и одновременно воспринимает изображение без кода и с кодом.

Барт обращает внимание на то, что в современной цивилизации практически любое изображение сопровождается надписью. Изображение полисемично: под слоем его означающих обнаруживается «плавающая цепочка» означаемых, и при рассматривании изображения можно обратить внимание на некоторые из них, при этом, не заметив других. Что касается текста в медиа продукте (в работе Барта разбирается на примере подписи) можно говорить о том, что преодолевая смысловую неопределенность иконических знаков, подпись совершает акт именованности — закрепления денотативных смыслов. Зрительные образы «зажимают» коннотативные смыслы и не дают им выскальзывать в зону индивидуальных ассоциаций. Можно сказать, что вербальный текст выполняет репрессивную функцию: он жестко проводит реципиента по полю иконических знаков в направлении заранее заданного смысла, при этом акцентируя одни знаки и затушевывая другие. Вот почему можно сказать, что «на уровне текста мораль и идеология общества заявляет о себе с особой силой» [Барт: 306]. Барт распространяет обобщения, полученные на основе анализа рекламы, на всю информационную среду общества. Имея в виду компьютерную графику и другие технические средства изображения, французский ученый говорит о том, что они «позволяют смыслам, созданным человеком, принимать личину смыслов, заданных самой природой» [Барт: 309].

Мы имеем дело с системой, знаки которой черпаются из некоего культурного кода. Специфика ее заключается в том, что число возможных прочтений одного и того же изображения зависят от индивидуальных особенностей «словаря» человека. Каждый знак соответствует определенному «подходу» к действительности, но не каждый «подход» практикуется индивидом. «Язык изображения – это не просто переданное кем-то слово, это также слово кем-то полученное, принятое, язык должен воплощать в себя и всевозможные смысловые «неожиданности»» [Барт: 312].

Предмет нашего исследования – поликодовый характер дискурса языковой личности. Объект – анимационный фильм «Алеша Попович и Тугарин Змей», а именно личность русского богатыря Алеши. С точки зрения семиотики этот персонаж очень любопытен, т.к. совмещает в себе несколько культурных кодов – былинный код, код народности и современный массмедийный код. В иронической форме выражается вся суть русской народной былинной культуры.

Используя метод структурализма, можно «разложить» образ Алеши Поповича на составляющие. В первую очередь следует обратить внимание на его речь. Если анализировать Алешу как героя исконно русского, то с точки зрения языка, нельзя сказать, что его словарный запас ограничен, такой низкий вербально-семантический уровень Алеши обуславливается спецификой эпохи. Идея «русскости» пронизывает весь фильм, начиная от персонажей, их речи и до пейзажных элементов. На этом уровне прослеживается общая область для означаемых (область идеологии), которые воплощаются с помощью означающих (речь, жесты, предметы, изображения). Такое отношение к миру рассматривается с уровня прагматического, психоглосса («единица языкового сознания, отражающая определенную черту языкового строя, или системы родного языка, которая обладает высокой устойчивостью к вариациям и стабильностью во времени» [Караулов: 25]) в этом случае – мотивационная, т.к. в поступках Алеши и его словах явно выражается национальный дух и характер. Картинка в фильме, несомненно, дополняет образ языковой личности, помогая тем самым раскрыть идею национального единства.

Как бы то ни было, Алеша Попович – герой с «модернистским налетом». Возникает проблема поликодовости. Анимация – продукт медиапространства и персонаж не мог не подчиниться законам современного жанра. Язык в «Алеше Поповиче и Тугарином Змее» несколько грубоват, по-голливудски резок, но, тем не менее, именно такой языковой код и понятен современным потребителям. Дети, к примеру, несомненно, усваивают идею «вечной» Руси, которая столько веков простояла «и еще простоит – не шелохнется».

В исследовании мы учитывали систему кодов, присущую русской ментальности, а соответственно, русскую былинную, летописную и др. традиции.

Литература

Барт Р. Риторика образа // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 297–318.

Ван Дейк Т.А. К определению дискурса:

<http://psyberlink.flogiston.ru/internet/bits/vandijk2.htm>

Караулов Ю.Н. Эволюция, система и общерусский языковой тип // Караулов Ю.Н. Русистика сегодня: Язык: система и ее функционирование. М., 1988. С. 6–31.

Пространства променада и «плаксивой Травьяты». Опыт одной из типологизаций городского текста в поэзии Андрея Белого

Левицкий Вячеслав Андреевич

Аспирант Киевского национального университета имени Тараса Шевченко, Киев, Украина

К наименее разрешенным проблемам в изучении урбанизма, в частности, принадлежит вопрос о классификации городских текстов. В новейших работах его рассмотрение нередко приравнивается к источниковедческому обзору наличных концепций. Речь идет о «тематическом» соотнесении образов пространства, попытки анализа которых предпринимались, с некими общностями. Так оформляются, к примеру, «провинциальный», «столичный» и пр. тексты в русской литературе.

Целью предложенного исследования является обоснование иной, жанровой, типологии. Именно она позволяет сочетать элементы филологических описательных, структуралистских и мифопоэтических методологий. В качестве объекта изыскания избраны средства создания городского текста в поэзии А. Белого.

Следует заметить, что одним из первых к генологической оценке пространственных мотивов прибегнул М. Бахтин. Отсылки к идиллическому характеру хронотопа подчеркиваются уже в его труде «Роман воспитания и его значение в истории реализма» [Бахтин: 205; Там же: 234]. Позднее достаточно убедительную концепцию выдвинул М. Бютор. Согласовывая литературоведческие и социологические подходы, автор отмечает уподобленность локусов к "всеобъемлющим" [Бютор: 160] жанрам (пьеса, роман [Там же: 160]). Современнику Бютора – М. Брэдбери – также близка генологическая метафора пространства. Размышляя о влиянии урбанизации на модернизм в Англии, ученый противопоставляет образ обезличенного метрополиса из романов Дж. Гиссинга, Дж. Лондона и др. [Bradbury: 52] перспективе лоуренсовской и форстеровской пасторали [Там же: 52].

Среди нынешних исследователей самодостаточного взгляда относительно жанров в урбанистической семиотике придерживается Т. Криволицкая. Изучая прозаичное наследие В. Набокова, она отмечает, что все русские романы писателя «следует рассматривать как <...> метароман, в <...> фрагментах которого раскрываются различные стороны "городского текста"» [Криволицкая: 2].

Последний из приведенных взглядов наиболее близок к собственно филологическому осмыслению топосных структур. Однако следует уточнить, что большинство современных ученых должно не принимать ко вниманию то, что каждый пространственный текст функционирует в рамках некоего аналогичного дискурса.

Именно общее коммуникационное измерение изначально надделено потенциалом для развития жанров. Их упомянутый М. Бахтин сознательно обозначает как «речевые» [Бахтин: 237]. В то же время, уместно выделять параллельно образованные единицы культурной генологии. Двойственность обоих начал полноценно олицетворяет городской текст.

Так, к примеру, в стихотворении А. Белого «Кошмар среди бела дня» урбанистическая панорама отображается по законам пародии. Эмоция страха в названии явственно контрастирует с зарисовкой, в которой «вдоль тротуара... // идет за парой пара // бледных, хмурых пансионеров» [Белый: 35], а следом «взглядом мертвым, как у трупа, // смотрит классная их дама» [Там же: 35].

Примечательно, что подобная «уничжительная» точка зрения, в целом свойственная для автора, нередко связывает лирическое «я» с определенной геопоэтикой. Одно из произведений Белого неслучайно содержит соответственный смысловой маркер в названии: «На окраине города». Меланхоличная разочарованность в возвышенных устоях Москвы может проявляться в топосах песни рабочих. Например, в поэзии «Из окна» задается нисходящая градация наблюдаемых предметов, исключительно зрительная, а также эстетическая. Изначально окружающий мир: от «голоса... пылкого» [Там же: 32], бутылок с прутьями вербы, мелодии «плаксивой Травяты» [Там же: 33] – «накапливается» с тенденцией к автологии. Такой постепенный отход от тропов, характерный для городского фольклора, полностью достигается в пуанте («Собравшись пред старым забором // портные расселись в воротах» [Там же: 33]). Родственная структура позволяет достигнуть полного умолчания в кадансе. В частности, после того, как по сюжету другой поэзии «таская короткую лесенку, // забегал фонарщик проворный, // мурлыча веселую песенку» [Там же: 36]», «высокопарный» «багрец золотых вечеров // закрыли фабричные трубы» [Там же: 36]. В еще одном стихотворении («Свидание» [Там же: 33–34]) набор клишированных символов (бульвар, франтик, извозчик, фонари, колокольня), сочетаясь с напевным ритмом трехстопного дактиля, придает фрагменту городского текста черты романса.

Напротив, использование металогической иконики в видении уважаемых кварталов может сопутствовать их эстетизации. В этом случае Белому присуща подача городского текста в жанрах светской («Променады», «Праздник») или криминальной («В Летнем саду») хроник, эпитафии («Похороны», «Арлекинада»), проповеди («Прохождение») и т.п. Дискурс наблюдателя, преимущественно поддерживаемый автором в «автологоической группе», заметно дополняется дискурсом деятельного участника событий. Важно, что такая характеристика создает возможность для развития лирическими субъектами персональной мифологии. Ярким примером в обозначенном аспекте является образ уроды на костылях, жаждущего любви (медитации «Предчувствие», «Паук»).

Таким образом, жанровая типологизация представляется одним из эффективных способов в обобщении приемов в построении городских текстов. Ее открытость как к исключительно литературным, так и к общекультурным приемам сопутствует многостороннему постижению урбанистической семиотики. В то же время, выделенные особенности генологических единиц уточняют ряд преобразований в составляющих пространственных моделей.

Литература

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

Белый А. Стихотворения и поэмы. М., 2006.

Бютор М. Роман как исследование. М., 2000.

Криволуцкая Т.С. «Городской текст» русских романов В. Набокова 1920–1930-х годов.: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. М., 2008.

Bradbury M. The Social Context of Modern English Literature. Oxford, 1972.

Сопоставительный анализ концептов *Jester, Narr* и *Шут* в английском, немецком и русском языках (семантический и социокультурный аспекты)

Наврузова Александра Игоревна, Минькина Екатерина Александровна

Студентки Набережночелнинского государственного педагогического института,
Набережные Челны, Россия

На современном этапе развития общества язык рассматривается как активный участник познавательной деятельности человека. Когнитивный подход позволяет судить об особенностях знания в мире и их структурирования в языке в процессе коммуникации. Концепты, согласно В.А. Масловой, это «ментальные сущности, которые имеют имя в языке и отражают культурно-национальное представление человека о мире» [Маслова: 4]. Сопоставительный анализ концептов разных языковых культур помогает сделать определенные выводы об особенностях восприятия представителей разных языковых сообществ. В данной работе мы сделаем попытку выявить и сопоставить семантические и социокультурные аспекты концептов *Jester, Narr* и *Шут* в русском, английском и немецком языках.

Концепт *Шут* в сопоставляемых языках относится к микроконцептам группы «представления о человеке». Образ шута неоднократно упоминается в произведениях поэтов и прозаиков разных эпох, представлен в пословицах, поговорках и фразеологических единицах, многократно повторен в музыкальных произведениях, живописи и скульптуре англичан, немцев и русских. Ядра концептов, закрепленные в словарных дефинициях, схожи в сопоставляемых языках. Ср. англ.: *Jester – a professional clown employed by a king or nobleman, esp. at courts during the Middle Ages* [Collins Dictionary]. Нем.: 1. *Spaßmacher a) der andere unterhält, belustigt (im Theater, in der Literatur; an einem Fürstenhof); b) scherzh. jmd., der sich kostümiert hat und ausgelassen mit vielen zusammen Fasching feiert* [Abby Lingvo]. Рус.: 1. остро слов и шутник, специально содержащийся при дворе или при богатом барском доме для развлечения господ, гостей забавными выходками, 2. комический персонаж в балаганных представлениях, 3. перен. тот, кто балагурит, кривляется на потеху другим (разг., неодобр.) [Словарь Ожегова].

Чтобы раскрыть периферийные компоненты сопоставляемых концептов необходимо проанализировать особенности образов шутов, отраженных в истории и литературных произведениях английской, немецкой и русской культур. Придворные шуты Великобритании не только играли роль шутника и балагура, но и критиковали и потешались над гостями короля. Собираемый образ Шекспировского шута можно охарактеризовать следующим образом: шут обычно был умным крестьянином, который по своему интеллектуальному уровню иногда превосходил многих вельмож в произведении и рассуждал на темы морали, любви, и душевных мук. Шут Агаты Кристи, загадочный Мистер Кин, является существом демоническим, помогает главному герою в разгадке тайн. В современном английском культурном сознании образ шута сохранился в виде человека, развлекающего остальных несуразным поведением или внешним видом.

Самый знаменитый герой средневековых немецких легенд – это Тиль Уленшпигель. Он бродяга, плут и балагур, который обводит всех вокруг пальца. В современной немецкой языковой картине мира Тиль Уленшпигель остается фольклорным героем, воплощением острой политической сатиры. Писатель Ганс Сакс использует образ шута Клауса Нарра для острой критики католической церкви.

Шутовство в России имеет давние традиции. При русском барском или царском дворе содержались шуты, в обязанности которых входило развлекать забавными выходками господ и гостей. Широко известен шут Петра Великого Иван Александрович Балакирев. Тема шутовства находит отражение в современном искусстве. Шут в спектакле Григория Горина «Шут Балакирев» – не просто остроумный лицедей, но и всеобщий любимец, вобравший в себя оптимизм народа, его отвагу и веселую удаль. На Руси в отличие от западной культуры существовали также ярмарочные шуты – скоморохи.

Универсальными для сопоставляемых языков являются следующие семантические компонента концепта *Шут*:

1. Человек, промышляющий шутством, дурачеством на потеху людям:

Анг.: *to wear the motley* (быть шутом), *to act a fool* (строить из себя шута); нем.: *zich zum Narren machen* (изображать шута), рус.: *шут гороховый, шут выворотной*.

2. Человек, чье поведение и / или внешний вид квалифицируется обществом как нарушение социального стереотипа. Анг.: *to play the buffoon* (дурачиться), *to play the fool / clown* (паясничать), нем.: *den Narren spielen* (паясничать), рус.: *разодетый как скоморох*.

3. В немецком и русском языках прослеживается связь шута с образом юродивого: нем.: *ein Narr in Christo* (юродивый). Как носитель правды образ шута используется в пословицах и поговорках. Ср. англ.: *Fools and madman speak the truth* («дураки и безумцы говорят правду»); нем.: *Kinder and Narren sprechen die Wahrheit* («глупый да малый говорят правду»), *Narren Freiheit* («право говорить дерзости, не будучи принимаемым всерьез»); рус.: *У дурака что на уме, то и на языке*.

К сфере дифференциального можно отнести наличие компонента «черт, нечисть» на периферии концепта *Шут* в русском языке, что находит отражение в пословицах и поговорках типа *Шут его беру! Он уже до шутиков напился (до чертиков)!* Данные поговорки имеют коннотацию неодобрения и используются в основном в разговорной речи. Английскому восприятию в аналогичной ситуации характерно использовать образ черта, немецкому – кукушки при обозначении нечистой силы: англ.: *The deuce knows!* Нем.: *Weiß der Kuckuck!* В русском языковом сознании шут также ассоциируется с ненадежным, непреданным человеком: *Шуту в дружбе не верь*. И наоборот, согласно данным электронной энциклопедии Britannica, в европейском средневековье шуты считались символом удачи и оберегали от дурного глаза.

Таким образом, ядра концептов *Шут* в сопоставляемых языках совпадают по своим семантическим и социокультурным аспектам, отличия мы можем найти на периферии концептов. Они объясняются особенностями восприятия носителей определенной лингвокультуры, а также исторически сложившимися особенностями образов шута в английской, немецкой и русской языковых картинах мира.

Литература

Маслова В.А. Введение в когнитивную лингвистику: учебное пособие. М., 2006.

Национальная специфика речевого жанра «светская беседа» / *small talk* в современном английском и русском языках

Осипян Мария Сережевна

Студентка Педагогического института Южного федерального университета,
Ростов-на-Дону, Россия

В современной лингвистике изучение фатических жанров, в частности *small talk* и светской беседы, занимает важное место: в этой области работают как отечественные ученые [Карасик, 1992; Бахтин, 1996; Дементьев, 1997, 1999 и др], так и зарубежные лингвисты [Brown, Levinson, 1978 и др]. Несмотря на актуальность темы и существование большого количества исследований, посвященных проблемам фатики, вопрос о соотношении понятий *small talk* и «светская беседа» остается открытым. В нашем исследовании мы делаем попытку систематизировать теоретические знания по данной проблеме и выявить лингвистические средства (тактики, стратегии), характеризующие специфику каждого из жанров.

В лингвистической традиции *small talk* и светскую беседу рассматривают как разновидности фатического (праздноречевого) жанра, который не имеет непосредственной цели, кроме двух коммуникативных целей: общение ради общения и поддержание отношений. Так как данный речевой жанр не имеет определенных практических целей, он представляет собой «разговор ни о чем». Однако «разговор ни о чем» может иметь различный характер. Например, светская беседа – ритуальная беседа,

подготовленный разговор, построенный на основе воспроизводимых композиционных блоков (например, шутка, анекдот, притча). Светская беседа имеет ряд особенностей: изощренность, соблюдение требований этикета.

В структуре светской беседы можно выделить следующие компоненты: тематическую организацию, невербальное поведение, фактор адресата. Фактор адресата – важнейшая составляющая, включающая речевой этикет, правила вежливости, уважение к собеседнику, нейтральность тем разговоров и их актуальность, табуированность спорных и конфликтных тем, искренность и демонстрация дружелюбия.

Генетическое сходство светской беседы с другими речевыми жанрами на тематическом, стилистическом и композиционном уровнях очевидно, особенно с такими жанрами, как разговор по душам, проповедь, исповедь, семейная или дружеская беседа, на бытовые, общественные, эстетические темы [Дементьев, 1997: 109–118]. Данные жанры тождественны на всех уровнях, расхождение обнаруживается лишь на уровне коммуникативной цели.

Несмотря на генетическое сходство, *small talk* и светскую беседу нельзя идентифицировать несоответствие понятий заключается в том, что эти жанры являются феноменами разных культур. Светская беседа – речевой жанр русского языка; понятие *small talk* присуще англоязычной речевой культуре. Как показал анализ теоретического и языкового материала, понятие *small talk* шире по своему содержанию, чем светская беседа.

Так, речевой жанр *small talk* – один из наиболее отработанных в общении, формализованных и высоко конвенциональных жанров англо-американской фатической коммуникации официального или полуофициального стиля.

Ввиду специфики национального коммуникативного сознания природа светской беседы обусловлена национально-культурными ценностями и концептами, оппозитивностью русской речевой культуры, *small talk* – континуальностью англо-американской речевой культуры.

В современном языке жанр *small talk* закреплен за сферами деловой коммуникации и занимает значимое место в официальном и полуофициальном стилях. Использование светской беседы не ограничивается рамками лишь официального стиля, она не закреплена ни за одной сферой коммуникации.

Жанр *small talk* имеет форму диалога и реализуется согласно результатам анализа фактологического материала посредством таких стратегий, как стратегия дистанцирования, контактоустановления, заполнения пауз, формирования имиджа и стратегия привлечения внимания. Так как форма светской беседы – полилог и важную роль играет «захват лидерства», то возникает необходимость применения следующих стратегий: стратегии контактоустановления, подчинения, привлечения внимания, контроля над инициативой и стратегии контроля над темой.

Англоязычной культуре присуще понятие «негативной вежливости» (термин [Brown, Levinson: 1978]), которое охватывает следующие тактики: использование пассивных и безличных конструкций, избегание прямых просьб, возвышение положения собеседника. Русской речевой культуре, напротив, свойственно понятие «позитивной вежливости», что предполагает следующие тактики: вовлечение слушателя в диалог, стремление к согласию, прямое цитирование, создание атмосферы внутригрупповой идентичности. В русском языке, в отличие от английского языка, легко проследить оппозиции жанров *small talk* – дружеская беседа – болтовня – светская беседа, так как именно жанр *small talk* неразрывно связан с системой речевого этикета, что выражается во взаимном структурном проникновении элементов и их взаимообусловленностью.

Таким образом, несмотря на то, что и *small talk* и светская беседа являются разговорами на общие темы, *small talk* не отражает в своем характере ни высокой степени заданности, ни обязательного характера соблюдения этикетных и структурных особенностей, что очевидно на имплицитном уровне в определении «светский». Понятия

small talk и «светская беседа» не являются эквивалентными, хотя и представляют собой центр одного поля – поля фатика – в соответствующих речевых культурах, что обусловлено общей генеральной контактной интенцией данных жанров.

Литература

Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М.Собрание сочинений. Т.5. М., 1996. С 159–206, 535–555.

Дементьев В.В. Изучение речевых жанров: обзор работ в современной русистике // Вопросы языкознания. 1997. № 1. С. 109–118.

Дементьев В.В. Лингвистический аспект светскости // Вестник Омского университета. 1999. № 4. С. 85-88.

Карасик В.И. Язык социального статуса. М., 1992.

Brown P., Levinson S. Politeness: Some Universals in Language Usage. Cambridge, 1978.

**Функционирование литературного текста в кинотексте на материале фильма
Андрея Тарковского «Зеркало»**

Чурахина Екатерина Валерьяновна

Студентка Челябинского государственного университета, Челябинск, Россия

Существует непреложная истина о том, что кинематограф как явление культуры полифункционален. Он включает в себя приемы, использовавшиеся не только, да и не столько в визуальных видах искусства, сколько в литературе. До последнего времени литературная составляющая связывалась в основном с такими понятиями, как «сценарий» и «экранизация литературного произведения». Вместе с тем исключительно важной является проблема бытования текста литературного в тексте кинематографическом. Изучение этого вопроса позволяет взглянуть на функционирование произведения таким образом, чтобы расширить его понимание. Под таким углом зрения ключевыми становятся понятия «текст в тексте» и «кинотекст». Наиболее подробно данные явления творческого процесса исследованы в работах Ю.М. Лотмана «Об искусстве» и «Семиотика кино и проблемы киноэстетики».

С его точки зрения, *«текст в тексте»* – «это специфическое риторическое построение, при котором различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста» [Лотман 1998: 431].

Ю.Г. Цивьян пишет, что «в определенном приближении любой фильм можно определить как дискретную последовательность непрерывных участков текста» [Цивьян: 109]. По мнению Лотмана, фильм «может рассматриваться и как недискретный, в котором значение приписывается непосредственно тексту». В связи с этим он выдвигает понятие *«кинотекста»* [Лотман 1973: 336].

Эти два определения, данные Лотманом, позволяют рассматривать бытование, функции и роль литературного текста в кинотексте. С этой позиции необходимо обратить внимание на фильм Андрея Тарковского «Зеркало». Та самая «двойная закодированность», о которой говорит Лотман [Лотман 1998: 432], видна уже в названии фильма. Фактически это семейный фильм Тарковских, а включение стихов Арсения Тарковского становится ключом к пониманию не только фильма, но и «кинематографических» взаимоотношений отца и сына. И «мотив зеркала» становится здесь основным. Действительно, и в стихах Арсения Тарковского, и в фильмах его сына четко прослеживается идея зеркала как хранителя памяти, зеркала как способа познания другого человека, и, наконец, возможности через мир зазеркалья познать себя, вернуть что-то упущенное и утраченное.

Вообще, литературный текст исполняет особую роль в кинопроизведении режиссера Тарковского. В его фильм включены четыре стихотворения Арсения Тарковского. Самым первым зритель слышит произведение «Первые свидания». Один из самых блестящих образов в «Первых свиданиях» – образ «той стороны зеркального

стекла». Однако он отнюдь не тождествен образу зеркала в фильме. «Волшебное» стекло Арсения Тарковского – это то ирреальное, несуществующее, но одновременно существующее вполне реально, являющееся отражением «двойничества». Именно это и уравнивает два абсолютно разных по функциональности текста.

Весьма показателен эпизод в фильме «Зеркало» о переходе солдат через озеро Сиваш, который сопровождается чтением стихотворения «Жизнь, жизнь...». Это хроникальные кадры, ставшие сенсационными; именно Андрей Тарковский впервые показал их. Они идеально совпадают с идейной стороной стихотворения его отца. Мотив преодоления, который был ведущим у них обоих, своего апогея достигает именно здесь. Солдаты, как и оба Тарковских, преодолевают, потому что знают, или, хотя бы чувствуют, что «Бессмертны все. Бессмертно все». Без этого стихотворения хроникальные кадры никогда бы не заговорили, но в фильме мы наблюдаем соединение двух разных текстов с полным совпадением смысла.

По мнению Ю.М. Лотмана, «знаковая природа литературного текста двойственна в своей основе» [Лотман 1998: 434]. И чтобы не упустить никаких смысловых и функциональных граней, создается тот самый двойник, наличие которого и объясняет термин «текст в тексте». «Риторическое соединение «вещей» и «знаков вещей» в едином текстовом целом порождает двойной эффект, подчеркивая одновременно и условность условного и его безусловную подлинность» [Лотман 1998: 434].

Стихотворение «Эвридика», которое замыкает четверку произведений, использованных в «Зеркале», звучит сразу после того, как происходит очередной «перелом» в жизни героини. Момент убийства петуха мгновенно погружает ее в задумчивость, но это не выразить лишь видеорядом. И здесь стихотворный текст вновь приходит на помощь. У женщины глаза преступившего человека, но это тоже своеобразное преодоление себя. На первый план выходит вопрос о душе и теле, который звучит в стихотворении. Да, героиня глубоко переживает, но она это сотворила своими руками, своей «оболочкой», и от этого никуда не деться. Потому что душа и тело составляют одно целое, к тому же, «оболочка» не всегда причиняет душе страдания. Их разрыв невозможен, что подтверждает в следующих строках и сам Тарковский: *«Душе грешно без тела»*.

Подводя итоги, нужно сказать, что Юрий Михайлович Лотман выделяет именно такое построение текстов, которое мы видим в фильме «Зеркало». То есть «один текст дается как непрерывное повествование, а другие вводятся в него в нарочито фрагментарном виде. Предполагается, что читатель развернет эти зерна других структурных конструкций в тексты» [Лотман 1998: 436]. В данном случае зритель слышит авторское чтение стихов, то есть устанавливается прямой контакт между автором и слушателем, суть не искажается, поскольку стихотворения не теряют своей первичности, они произносятся тем, кем были созданы, а не героями фильма. В итоге мы можем наблюдать идеальную картину бытования литературного текста в кинотексте, с сохранением индивидуальности и первозданности каждого из них.

Литература

Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998.

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

Цивьян Ю.Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе. Тарту, 1984.

Тарковский А. Стихи разных лет. М., 1983.

**Литератор как социальный тип в эссеистике молодого Г. Лукача
(на материале эссе «Буржуазность и l'art pour l'art: Теодор Шторм»)**

Шамша Александр Владимирович

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

Вопрос о содержании и границах жанра «эссе» по-прежнему не имеет единого решения как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении. Отталкиваясь от идеи М. Эпштейна о «не-дисциплинарности» (как о ее потенциальной «все-дисциплинарности») эссеистики, представляется продуктивным рассмотреть ее в философском контексте «дискурса о модерне» и сфокусировать внимание на творчестве молодого Лукача, раскрывающего социологический потенциал жанра.

В ходе исследования выявляется связь осмысляемых Лукачем понятий «*стиля жизни*», «*дистанции*», «*формы*» с системой взглядов Г. Зиммеля (чьи лекции молодой венгерский философ слушал в 1900–е гг.), что позволяет нам соотнести зиммелевскую концепцию общества как одной из форм культуры и присущий Лукачу взгляд на литератора как на представителя определенного социального типа.

Социальное у Лукача раскрывается как взаимосвязь нескольких уровней.

А. На уровне собственно социального («поля власти» по П. Бурдьё или, обобщая, «нелитературного») раскрываются понятия *буржуазного образа жизни*, *буржуазной профессии*, *труда*. В ходе анализа этого яруса нами обнаруживается непрозрачность и потенциальная несоразмерность для немецких и венгерских читателей соотношения между понятиями «*буржуазного*» (как более абстрактного и связанного с политическим дискурсом) и «*бюргерского*» (как более конкретного и бытового). Подтверждает это наблюдение мысль Лукача о немецком факторе в творчестве Шторма, позволяющая видеть в его фигуре представителя страны с запаздывающей модернизацией, где отношения литературного – нелитературного строятся иначе, чем у идущих в авангарде стран (см. Гудков, Дубин), что и вызывает к жизни особый немецкий вариант l'art pour l'art.

Б. В реконструируемом образе мира новелл и лирических произведений Т. Шторма для Лукача важнейшим становится понятие *судьбы*, которая осознается не метафизически, а, скорее, социологически: как власть простых человеческих отношений, договоренностей, нравственных заповедей. Мир Шторма *этичен* и, будучи противопоставлен аффективному миру модернистов, ценностно-рационален. В этом различении ценностно-рационального и нерационального типов коммуникативного действия и в соотношении этической составляющей с духом капитализма обнаруживается связь концепции Лукача с идеями М. Вебера. Представление о *долге* (соотносящееся с понятием *труда*) как о ведущей жизненной основе, намеченное на уровне аналитики собственно социального, здесь последовательно раскрывает свою суть.

В. В зазоре между собственно социальным уровнем и лукачевским анализом художественного мира Шторма обнаруживает себя область формообразования (близкая к понятию «литературной техники» у русских формалистов, но несущая на себе еще и мистические обертоны).

Понятие *формы* в концепции Лукача, сформировавшееся под влиянием идей Зиммеля, рассматривается как автономная область воплощения абсолютного, переплавляющая хаос жизненной эмпирии. Как нам представляется, этот уровень, где «образ жизни соприкасается с искусством» [Лукач: 110], находит свою конкретную реализацию в созданном Лукачем образе «мира немецких эстетов» (куда, кроме Шторма, Лукач относит Г. Келлера, Э. Мерике, К.Ф. Майера), который в литературном поле противопоставлен модернистскому типу жизни, воплощенному в «импрессионистах». Немецким эстетам оказывается парадоксальным образом присуще особое *этическое* (в оппозиции к эстетическому) миропонимание, где существуют «общности» (а не, согласно Ф. Теннису, анонимность «общества») и где труд, который только и придает жизни

значение, преодолевает эгоцентричность. Вводя противопоставление «я» эмпирического (носителя «буржуазной профессии», которая понимается как маска, противная «жизни») и «я» как субъекта мысли, реализующего себя в «форме» (истинной «жизни»), Лукач утверждает эстетическую закономерность: от редукции «я» эмпирического зависит возможность достижения абсолюта в произведении. Функционирование этического мира оказывается возможным при условии выполнения собственно эстетической закономерности, обеспечивающей сообщение литературного и нелитературного (социального). Литературное творчество в таком мире является своего рода ремеслом, а сознание самоценности «хорошо сделанной работы», свойственное каждому бюргеру, и формирует особый вариант немецкого «искусства для искусства». Лукач, конструируя этот мир, обращается к семантике телесного. Труд осознается как способ сохранения жизненного тонуса, а фантазия, самоуглубление в поисках «чистой гениальности», эстетизм разрушают жизнь, органику и воспринимаются в «мире немецких эстетов» как болезни, от которых нужно защищаться.

В этой области более всего выявляется фигура Лукача-эссеиста, *проблематического человека* модерна, познавшего разрыв мира идей и мечтаний с внешней действительностью (ср. оппозицию «органического мира» произведений Шторма и творчества модернистов) и ищущий абсолюта в форме. Поэтому представляется, что именно этот уровень является коммуникативным пиком эссе, где взаимодействуют и одновременно обнаруживают дистанцию и автономность образы Шторма-писателя и Лукача-эссеиста. Именно здесь выявляется специфика эссе как синтетического жанра, сопоставляющего понятия («буржуазность») с образами (многогранная, вплоть до телесной конкретики фигура Т. Шторма), стремящегося решить задачи описания реальности (социальное на разных его уровнях) и утвердить свою точку зрения на нее (критическая оценка современного общества «романтического антикапиталиста» Лукача), аккумулируя острую проблематику состояния современного человека.

Литература

Лукач Г. Душа и формы. М., 2006.

Эпштейн М.Н. Эссеистика как нулевая дисциплина:

http://www.emory.edu/INTELNET/bd_esseistika.html

Паратекстуальность как разновидность межтекстовых отношений (на примере книги Г.Р. Хаггарда «Копи Царя Соломона»)

Шарманова Виктория Анатольевна

Студентка Челябинского государственного университета, Челябинск, Россия

Исследования теории интертекстуальности являются актуальной сферой научных изысканий на протяжении вот уже 20–30 лет, так как требуют дальнейшего развития и дополнения как по отдельным положениям, так и разработки теории в целом. Понятие интертекстуальности впервые появляется в научном обиходе французских литературоведов в конце 1960–х гг. Р. Барт полагает, что «каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры» [Ильин: 45].

Интертекстуальность является составной частью культуры вообще и неотъемлемым признаком литературной деятельности в частности. В рамках взаимодействия текстов выделяют следующие межтекстовые связи: интертекстуальность, паратекстуальность, метатекстуальность, гипертекстуальность, архитектекстуальность [Олизько: 25].

Паратекст – это окружение основного текста, обладающее временной и пространственной характеристикой, выполняющее персуазивную и коммуникативную функции, необходимое для получения дополнительной информации о произведении. Основными составляющими паратекста являются имя автора, заглавие, оглавление,

предисловие, посвящение, эпиграф, послесловие, примечания, обложка. Мы рассматриваем паратекстовые отношения на примере книги Г.Р. Хаггарда «Копи царя Соломона».

В структуре паратекста имя автора выступает одним из самых значимых компонентов. Для читателя имя автора является своего рода брендом, в зависимости от известности которого, он готов приобрести книгу или нет. Генри Райдер Хаггард – английский прозаик, классик мировой приключенческой литературы, основоположник жанра фэнтези, однако его имя не является популярным брендом, по крайней мере, в России. Соответственно, имя автора в данном случае не несет персуазивную (убеждающую) функцию, а лишь информирует читателя.

Заглавие является важным компонентом произведения, так как это первое, что видит читатель, на что он ориентируется при выборе книги. С. Кржижановский пишет о заголовке: «Это не шапка, а голова, которую извне к телу не приладишь» [ШколаЖизни.ру]. Название *King Solomon's Mines* («Копи царя Соломона») задает сюжетную перспективу произведения. Аллюзивная отсылка на царя Соломона – легендарного правителя Израильского царства в X веке до н.э. – ориентирует на исторический подтекст произведения, представляющего собой завораживающее развитие событий прошлого. При этом множественное число лексической единицы *mines* («копи»), означает, что речь идет о чем-то труднодоступном, но неизмеримо ценном. Автор предлагает читателю разгадать историческую загадку, овеянную духом прошлого.

В данном произведении представлены почти все элементы паратекстовых включений. На первых страницах книги читатель видит посвящение (*Dedication*), предисловие (*Introduction*) и оглавление (*Contents*). Посвящение и предисловие делают автора максимально откровенным и близким читателю. Автор посвящает свою книгу «всем мальчикам большим и малым, кто ее читает» (*to all the big and little boys who read it*). Тем самым он воодушевляет своих читателей на новые подвиги, на поиск неизведанных жизненных путей, на преодоление препятствий и верность мечте, какого бы возраста ни был читатель. Предисловие открывает «тяжелый бархатный занавес» перед началом основного действия. Особый интерес вызывает то, что под предисловием стоит не подпись автора, а подпись главного героя книги (*Allan Quatermain*).

Каждая глава имеет свое название, что помогает читателю структурировать свои представления о тексте, предугадать развитие событий, уяснить главную идею. Аллюзивные факты, отображенные в главах «Легенда о сокровищах Соломона» (*The Legend of Solomon's Mines*) и «Палата сокровищ Соломона» (*Solomon's Treasure Chamber*), отсылают читателя к библейской легенде о несметных сокровищах, хранящихся в подземельях Иерусалима. Известно, что годовой доход Соломона, состоявший из торговых прибылей, налогов и дани арабских вассалов, составлял шестьсот шестьдесят шесть талантов (около двадцати двух тысяч восьмисот двадцати пяти килограммов золота), не считая поставок натурой, взимаемых с израильского населения [НЛЮ.Книга тайн.ру]. Соответственно, богатства царя огромны и представляют собой лакомый кусок для алчущих золота путешественников. Название глав создают загадочную приключенческую атмосферу. Читатель, готовый добраться до богатств легендарного правителя, отправляется в долгое путешествие по страницам книги.

Анализ паратекстуальных единиц несет в себе большую когнитивную ценность. Изучая паратекстуальные включения, мы выясняем подробности, которые не заметили при прочтении всей книги, выделяем наиболее удачные способы «околотекстового» повествования для того, чтобы прочувствовать основную интенцию автора, проникнуться его миропониманием.

Литература

Ильин И.П. Постмодернизм: проблема соотношения творческих методов в современном романе Запада. М., 1990.

Общая теория словесности (теория дискурса и коммуникации)

Олишко Н.С. Интертекстуальный анализ художественного произведения. Челябинск, 2008.

НЛО.Книга тайн.ру: <http://www.ufo.obninsk.ru>

ШколаЖизни.ру: <http://www.shkolazhizni.ru>