

М/Х/Т/С/К
(039)

Министерство образования Республики Беларусь

Учреждение образования

«Белорусский государственный педагогический университет
имени Максима Танка»

Вильнюсский педагогический университет

Язык и межкультурные коммуникации

Материалы III Международной научной конференции
Минск–Вильнюс, 17–20 мая 2011 г.

Минск 2011

Национальная
библиотека
Беларуси

УДК 81
ББК 81
Я41

Редколлегия:

доктор филологических наук, профессор *В.Д. Старичёнок* (отв. ред.);
доктор филологических наук, профессор *Г. Кундротас*;
доктор филологических наук, профессор *И.П. Кудреватых*;
кандидаты филологических наук, доценты *Т.В. Балуш, Л.А. Бессонова,*
Ю.А. Гурская, Т.А. Дикун, Е.В. Кожемяченко, Л.М. Надумович, Л.Л. Плыгавка,
А.Н. Федоринчик

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор *И.С. Ровдо*;
кандидат филологических наук, доцент *О.В. Писецкая*

Язык и межкультурные коммуникации : материалы III Междунар. науч. конф., Минск–Вильнюс, 17–20 мая 2011 г. / Бел. гос. пед. ун-т им. М. Танка; редкол. В.Д. Старичёнок, Г. Кундротас, И.П. Кудреватых и др.; отв. ред. В.Д. Старичёнок. – Минск: БГПУ, 2011. – 302 с.

ISBN 978-985-501-943-6.

В сборнике представлены доклады, отражающие взаимодействие различных современных научных парадигм, так как функционирование языка неизбежно требует выхода в широкий контекст его изучения, в междисциплинарные области. В качестве объединительного начала выступает общий предмет – речевая деятельность как когнитивно-познавательный и коммуникативный процессы в условиях ее протекания, то есть речевая интеракция людей в социокультурном пространстве.

Адресуется научным работникам, аспирантам, преподавателям, студентам филологических специальностей.

УДК 81
ББК 81

ISBN 978-985-501-943-6

© БГПУ, 2011

сится и ко времени, когда происходили описываемые события, и к очередности освещения фактов. Рассмотрим соотношение в речевой ткани репортажа наиболее характерных для него композиционных элементов – рассуждения, повествования и описания. Описание в репортаже заключается в изображении целого ряда признаков, явлений, предметов или событий, которые необходимо представить себе все одновременно. Повествование, в противоположность описанию, есть изображение событий или явлений, совершающихся не одновременно, а следующих друг за другом или обуславливающих друг друга. Рассуждение в репортаже имеет целью выяснить какую-либо мысль и построить логическую схему умозаключений. Повествование в репортаже газеты «Berliner Morgenpost», в основном, протекает в форме претерита. Иногда претерит сочетается с плюсквамперфектом. Повествование часто сменяется описанием. Описание дается не объективированно, а через восприятие автора, прямо и открыто выявляющего свое «я» рассказчика. Субъективно-эмоциональный характер описания приближает читателя к обстановке событий, делает описание элементом репортажа. Здесь «я» не разновидность стилизации, не художественный прием, а подлинное «я» автора. Описание оформляется презенсом и контактирующим с ним перфектом, так как данный речевой тип служит наглядному, последовательному показу хода событий и при этом репортер высказывает свое отношение к тому, о чем он пишет, делая соответствующие выводы. Все факты, изложенные в репортажах данной газеты, доказываются и опровергаются с помощью рассуждения, которое должно быть представлено в очень убедительной форме. Основу репортажа составляют наиболее важные, характерные, тщательно отобранные факты, из которых складывается событие, а авторские аргументы, рассуждения придают этим фактам эмоциональную окраску, утверждают их достоверность, и вместе с тем воспроизводят целую образную картину события. Рассуждение протекает в форме обобщающего, иногда пунктуального презенса, так как данный тип речи иногда представлен и в момент высказывания. Характерная для репортажа газеты «Berliner Morgenpost» быстрая, иногда резкая смена функционально-смысловых типов речи – описания, повествования, рассуждения создает динамичное изложение, полифоническую картину действительности. Если к рассматриваемому нами публицистическому жанру газеты «Berliner Morgenpost» применить известную концепцию Х. Вайнриха об «обсуждаемом мире» и «рассказываемом мире», то можно констатировать, что в этом жанре преобладает «обсуждаемый мир». Если же обратиться к характеристикам для него глагольными формами первой временной группы. Однако, нам представляется, что текст репортажа имеет две временные доминанты, оформляющие каждая одну из его композиционных частей: повествовательная часть оформлена претеритом (чаще, в сочетании с плюсквамперфектом), описание и рассуждение – презенсом (иногда, с контактирующим с ним перфектом). Данные, полученные в результате исследования темпоральной структуры текста репортажа газеты «Berliner Morgenpost», представляют интерес с точки зрения выявления взаимообусловленности между функционально-смысловыми типами речи или системой функционально-смысловых типов речи, определяющих композицию публицистического жанра, и темпоральной моделью соответствующих текстов.

Литература

1. Lindgren Kaj B. Über den oberdeutschen Präteritumschwund. – Helsinki, 1957.
2. Weinrich H. Tempus. Besprochene und erzählte Welt. 2. Aufl. – Stuttgart, 1974.

И.П. Кудреватых (Минск, Беларусь)

**ИНТЕРТЕКСТ Ю. НАГИБИНА
(в материале повести «Переулки моего детства»)**

Восприятие художественного текста – очень сложный и многосторонний процесс, требующий не только «глубинного» изучения самого текста, но и установление межтекстовых связей, обуславливающих его понимание. И в этом смысле интертекстуальность как совокупность вертикального и горизонтального контекстов способствует адекватной интерпретации художественного произведения. Любой художественный текст рассматривается как диалог не только между автором и читателем, но и между различными культурными контекстами.

Повесть Ю. Нагибина «Переулки моего детства» – 13 небольших по объему рассказов (это психологический портрет московской ребятни – обитателей многонаселенных квартир и шумных городских дворов), связанных сквозным образом памяти. «Психологизация изображения, постоянная потребность в исследовании тонких движений души, необходимость за внешними поступками и действиями видеть скрытые, сокровенные внутренние состояния, угадывать по ассоциативным связям и представлениям истинные внутренние причины внешних действий...» [2, с. 51] – вот те условия, которые требуют соответствующих языковых средств выражения личного отношения к изображаемому. Уже поэтому повествование от 1-го лица, ведущего диалог с читателем, становится интертекстуальным семантическим и структурным центром повести. Задавая в первом рассказе тему всей повести (есть память

механическая и душевная), автор сразу устанавливает две параллели семантических изотопических цепочек: механическая память – это *имена, фамилии людей, адреса, телефоны, дни рождения; это вид памяти, помогающий сдавать экзамены и т. д.*; душевная память – это *некий род творчества... И чем сильнее подобная память у человека, тем сомнительнее ее показатели* («Дом № 7»). В этом утверждении уже заложено оценочно-характеризующее значение, которое определяет лексико-грамматическую структуру всей повести.

Устанавливаем две линии в повести – объективную и субъективную, которые автор организует в систему противопоставлений, выявляющуюся в грамматической парадигме предложений. Объективный порядок слов в личных конструкциях с субъектом действия, выраженным местоимением *я*, несет на себе момент эгоцентричности, т. е. на всем повествовании лежит отпечаток небеспристрастного отношения к изображаемому. «Авторская оценка находит свое проявление в ориентации системы семантических связей текста на ценностную позицию адресата» [1, с. 45]. *Я* – это целый мир, это память, это прошлое, это будущее. Такое утверждение прослеживается в интегральных отношениях доминантных структур рассказов. Ядро последнего рассказа *Не надо цепляться за прошлое* («Ливень»), с точки зрения актуального членения текста, является темой, устанавливающей с ядрами предыдущих рассказов (ремы) привативную оппозицию: прошлое – это *песни; страшное; Иван; мой первый друг, мой друг бесценный* и т. д., т. е. наблюдается субъективное расположение компонентов актуального членения. Лексическое наполнение темы вносит сему некоторого раздражения, что связывает данную структуру с ядром первого рассказа («Дом № 7»): *полагаться на нее* (механическую память) *никак нельзя*, так как *работа памяти – бессознательное, или, вернее, подсознательное творчество. Это надо твердо знать, когда берешься рассказывать о прошлом, если хочешь оставаться честным в собственных глазах*. Обобщенность субъекта действия соотносит высказывание с утверждением *у каждого человека есть свой угол*, которое, в отличие от содержательной структуры всей повести, содержит метафорический смысл, опровергающий утверждение доминанты последнего рассказа. «Я» из конкретного субъекта перерастает в обобщенный субъект, меняющий ценностную оценку: *пока я откликаюсь углу дома в синеве и верю, что за ним – дали, и слышу их зов, я еще способен к жизни, слезам, творчеству* («Дом № 7»).

Ядерные структуры рассказов объединяются в единый временной период: это действие недифференцированного типа, совмещающиеся в одном и том же отрезке времени при неактуальности различия одновременности / разновременности, но осложненные семантикой обусловленности, зависимости одного действия от другого, где ядро 1-го рассказа – условие, ядерные структуры остальных рассказов – следствие. Таким образом, устанавливается своего рода временная микросистема: художественное настоящее автора и рассказчика неакциональной семантики, имеющее сему постоянности, вневременности.

Субституция временных отношений в повести Нагибина, ориентированных на опыт рассказчика, отражает многомерность художественного времени, не укладывающегося в единую последовательность. И эта многомерность проявляется прежде всего в употреблении имперфектных значений, отражающих время повествователя, и настоящего повествовательного персонажей рассказов. В результате все рассказы воспринимаются в единой временной плоскости как выражение множественности событий, связанных единым образом – образом рассказчика. Прошедшее несовершенное как элемент подсистемы образа повествователя ориентирует на определенный момент речи («прежде чем») как точку отсчета событий, к которой является последний рассказ повести «Ливень». Автор впервые соотносит образ рассказчика с реальным историческим событием: *Мы знали – говорю от лица своих сверстников, – что решающая схватка с фашизмом неизбежна, что мы зреем жатвой будущей кровавой и беспощадной войны* («Ливень»).

Функциональные содержания грамматических структур всех рассказов, объединенные единым смысловым планом – память, соотносятся как общее и частное. Образ автора как выражение общего наиболее четко проявляется в 1-м рассказе («Дом № 7»): *У каждого человека есть свой угол... Пока я откликаюсь углу дома в синеве и верю, что за ним – дали, и слышу их зов, я еще способен к жизни, слезам, творчеству*. Объединяя в один ассоциативный ряд синтагмы с конкретным и абстрактным значением, писатель дает возможность наполнить последнюю фразу разными субъективными интерпретациями, одной из которых может быть следующая: память дана человеку, чтобы иногда возвращаться к родному углу. С одной стороны – статичность, отсутствие плотности действия в результате использования в основном имперфектных значений глаголов, а с другой стороны – глаголы в перфектном значении, указывающие на динамичность повествования, создают своеобразную многозначность интерпретации временных планов рассказов: каждую ядерную структуру можно рассматривать как ретро- или проспективную по отношению к предыдущей или последующей. Причем все рассказы характеризуются транзитивностью, что позволяет установить их временную соотнесенность с 1-м («Дом № 7»).

Художественное время подчиняет себе время грамматическое, в результате настоящее не имеет соотнесенности с моментом речи и на уровне системных отношений в художественном тексте мыслится как абсолютное время, соотносительное с моментом речи 1-го рассказа. Временная система повести ориентирует на какой-то условный момент в прошлом, вокруг которого разворачиваются события. Поэтому имперфектные значения глагольных действий в рассказах не указывают на отнесенность к прошлому, а устанавливают аспектуально-темпоральные значения либо постоянного, либо повторяющегося действия. Инфинитив как выражение желания активно включает-

ся в систему косвенного наклонения, указывая на субъективное отношение автора к сообщению, и, следовательно, в систему временных отношений, максимально приближенных к настоящему длительному: *ни деревья, ни тайна, ни мечта – не может сравниться в очаровании с человеком; Надо оставлять какой-то след в душах* и др. Тема рассказа *иначе нам не петь* («Меломаны») приобретает метафорическую емкость, становясь информемой с прагматической направленностью: что дает человеку право оставаться человеком? Умение оценить ситуацию и сделать нравственный выбор. Такая интерпретация позволяет установить ассоциативную связь рассказа с первой ядерной структурой. В результате складывается смысл всей повести: память – это совесть, это пространство со своими «переулками».

Таким образом, интертекстуальность включает художественное произведение в вертикальный контекст целого текста, расширяя возможности его интерпретации. Так как любой художественный текст – это скрытый диалог, который ведет автор с читателем, роль грамматических способов выражения интертекстуальных включений в межтекстовую компетенцию читателя в процессе интерпретации текста значительно возрастает.

Литература

1. Даирова, К.Н. Паралингвизмы в модально-стилистическом контексте / К.Н. Даирова // Прагматика и стилистика текста. – Алма-Ата, 1988.
2. *Studia grammatica* / Akad. Der Wiss. Der DDR. Zentralinst. Für Sprachwiss. / – В.: Akad. – Verl., 1978. – Bd 17. Kontexte der Grammatiktheorie / Hrsg. Von Motsch W.

Р.М. Новрузов (Баку, Азербайджан)

ТОЛСТОВСКОЕ ТОЛКОВАНИЕ САКРАЛЬНОЙ ЛЕКСИКИ

В работе «В чем моя вера?» Л.Н. Толстой, раскрывая для себя и для читателей смысл учения Христа, большое место уделяет переводу фрагментов евангельского текста, помогающего постичь суть его постулатов и верно интерпретировать их. Таких фрагментов в работе много, но мы хотим остановиться на одной словесной конструкции, которая связана с переводом слова «напрасно».

Свое прочтение текста Толстой начинает с того, что ему до сих пор были известны от богословов заповеди Христа, но в чем состояли эти заповеди – он не знал прежде. Вначале он уясняет для себя заповедь о непротивлении злу насилеи, затем приступает к объяснению заповеди о гневе. Процесс своего открытия этой заповеди писатель презентует цитатой из Евангелия: Матф. V, 21-26: *Вы слышали, что сказано древним: не убивай; кто же убьет подлежит суду (Ис. 20,13). А Я говорю вам, что всякий, кто замышляет во сердце своем на брата своего напрасно, подлежит суду; кто же скажет брату своему «напрасно», подлежит суду ада, а кто скажет «безумный», подлежит геене огненной (23). Итак, если ты принесешь дар твой к жертвеннику и там вспомнишь, что брат твой имеет что-нибудь против тебя, оставь там дар твой пред жертвенником и пойдй прежде помиришься с братом твоим, и тогда приди и принеси дар твой. Мирись с соперником твоим скорее, пока ты еще на пути с ним, чтобы соперник не отдал тебя судье, а судья не отдал бы тебя слугам, и не звергли бы тебя в темницу. Истинно говорю: ты не выйдешь оттуда, пока не отдашь до последнего продрифта* [1, с. 452 – 453].

Ход мыслей постижения текста Толстым направлен на понимание того, что этот постулат заповеди требует от человека недержания гнева против людей, избегание употребления бранных слов и долженствования жить в мире со всеми без исключения. Вместе с тем, и это вполне оправданно, его смущает в тексте слово *напрасно*. Обращение к толкователям церкви, объясняющих это слово: *не надо оскорблять невинно людей, не надо говорить бранных слов, но гнев не всегда несправедлив* [1, с. 453] – не удовлетворяет его. Толстой не принимает условности этого места. По его мнению, «Христос должен был запрещать всякий гнев, всякое недоброжелательство, и для того, чтобы его не было, предписывает каждому: прежде чем идти приносить жертву, т. е., прежде чем становиться в общении с Богом, нужно вспомнить, нет ли человека, который сердиться на тебя. И если есть такой напрасно или не напрасно, то надо пойти и помириться, а потом уже приносить жертву или молиться» [1, с. 454]. Слово *напрасно*, не понятое писателем до конца, вынуждает его обратиться к греческому оригиналу, где *эйкэ* означает «без цели, необдуманно». Но этот перевод, вырванный из контекста, может быть истолкован по-разному. Поэтому Толстой изучает текст Евангелия и приходит к заключению, что указанное слово употребляется в нем только один раз, хотя в посланиях его много.

Для доказательства уверенности в самом себе и постижения истины писатель сверяет все известные списки, где должно стоять именно это слово. У Грисбаха он находит все варианты употребления слова *напрасно*, у Тишендорфа фиксирует отсутствие его, не обнаруживает его и в переводе Лютера. И писатель приходит к выводу, что при-

СОДЕРЖАНИЕ

Кудреватых И.П. ИНТЕРТЕКСТ Ю. НАГИБИНА (на материале повести «Переулки моего детства»)	103
Новрузов Р.М. ТОЛСТОВСКОЕ ТОЛКОВАНИЕ САКРАЛЬНОЙ ЛЕКСИКИ	105
Новрузова Г.Ф. К ОДНОМУ ИЗ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ КОНЦЕПТОВ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО ПОЭТА-ДРАМАТУРГА	106
Сазанович Н.В. КАРТИНА МИРА ЧЕЛОВЕКА БАРОККО В ДИАЛОГЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА И ВРЕМЕНИ	107
Тавгень Н.М. КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ КУЛЬТУРЫ В ФИЛОСОФСКОМ ТЕКСТЕ Н.А. БЕРДЯЕВА	108
Федоринчик А.Н. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОНЦЕПТА «СУДЬБА» В ПОЭЗИИ Б. ПАСТЕРНАКА	110
Хомякова О.Р. А СУДЬБЫ КТО? (мотивировка конфликта в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума»)	112
Чайка Н.У. ПЫТАНИЕ ПРА СТРУКТУРНУЮ АРГАНІЗАЦЫЮ КАНСТРУКЦЫЙ З ЭЛІПСІСАМ ДЗЕЯСЛОВА	113
МЕТАФОРА И ОБРАЗЫ ЯЗЫКА	
Азарка В.У. МОЎНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ ПЕЙЗАЖНЫХ ЗАМАЛЁВАК У ТВОРАХ КУЗЬМЫ ЧОРНАГА	115
Баринова Е.А. О НЕКОТОРЫХ ШЕКСПИРОВСКИХ МЕТАФОРАХ В ТВОРЧЕСТВЕ ШЕЛЛИ	116
Вологина О.В. УЗУАЛЬНАЯ И ОККАЗИОНАЛЬНАЯ СИНЕСТЕТИЧЕСКАЯ ОБРАЗНОСТЬ В СТАТЬЯХ НА РУССКОМ И АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКАХ О МУЗЫКЕ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ	118
Валодзіна Т.В. МЕТАФАРЫ ЖЫЦЦЁВАЙ СІЛЫ Ё НАЎНАЙ АНТРАПАЛОГІ БЕЛАРУСАЎ	120
Ганчарова-Цынкевіч Т.У. «НЕРУШІ РАНШІНІ – РОДНАЕ СЛОВА...»: МЕТАФАРЫ Ё ПЭЗЫ РЫГОРА БАРАДУЛІНА	121
Гормаш И.В. РЕАЛИЗАЦИЯ ОДНОФОКУСНЫХ МЕТАФОР В КОНТЕКСТЕ СТИХОТВОРЕНИЙ И. БРОДСКОГО	123
Джгаркава М.Д., Какачия М.Д., Маргнани К.Л. ОБРАЗНОСТЬ МЫШЛЕНИЯ И ТРАНСЛЯЦИЯ (на примере фразеологического сказуемого в картвельских языках)	125
Жданович Н.В. ФЕНОМЕН СЛОВА В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ	126
Ермекова Ж.Т. ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ФОРМИРОВАНИЯ ПАРАДИГМЫ ОБРАЗОВ С НОМИНАНТОЙ ВРЕМЯ В РОМАНЕ А. ЖАКСЬ Ё КОЛА «ПОЮЩИЕ КАМНИ»	128
Комаровская Т.Е., Станиславчик Е.Л. МЕТАФОРА В ОСНОВЕ РОМАНА Ф. РОТА «THE COUNTERLIFE»	129
Кохно О.И., Логвин Т.М. РЕЧЕВАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ГЕРОЯ В РАССКАЗАХ В.М. ШУКШИНА	131
Кураш С.Б. «МЕТАФОРА» VS. «НЕ МЕТАФОРА»: МЕТАЯЗЫКОВОЙ АСПЕКТ МЕТАФОРОГЕНЕЗА ...	132
Ли Эр Юн. МЕТАФОРЫ КИТАЙСКИХ ВОКАЛЬНО- ПОЭТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ	134
Лукашевич И.Д. «ПОВТОР» В САКРАЛЬНОМ ТЕКСТЕ	135
Лясковіч С.М. ВОБРАЗ МОРА Ё ТВОРЧАСЦІ У КАРАТКЕВІЧА	136
Михайлова Е.В. НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗА МУЗЫКИ (на примере песен на стихи А. Легчилова)	138
Ратько Т.В. СИНОНИМЫ КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ЭКСПРЕССИВНОСТИ В РАССКАЗАХ А.П. ЧЕХОВА	139
Ревуцкий О.И. ТЕМПОРАЛЬНАЯ МЕТАФОРА В СТРУКТУРЕ РУССКОГО ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА	140
Рябова Т.Н. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ВТОРИЧНЫХ ПАРАМЕТРИЧЕСКИХ НОМИНАЦИЙ В РУССКОМ И БЕЛОРУССКОМ ЯЗЫКАХ	142
Салаўёў П.Л. ГРАДАЦЫЯ Ё СЕМАНТЫЦЫ АД'ЕКТЫЎНЫХ КАМПАРАТЫВАЎ СА ЗНАЧЭННЕМ 'ЗНЕСНАСЦЬ ЧАЛАВЕКА'	144
Салиева Л.К. ТЕХНИКА РИТОРИЧЕСКОГО ИЗОБРЕТЕНИЯ ЛОМОНОСОВА И ВНУТРЕННЯЯ МЕТАФОРА ТЕКСТА	145
Трухан Ю.Н. ВТОРИЧНЫЕ МЕНТАЛЬНЫЕ НОМИНАЦИИ: НА МАТЕРИАЛЕ ГЛАГОЛОВ ДВИЖЕНИЯ РУССКОГО И БЕЛОРУССКОГО ЯЗЫКОВ	146
Шарлай М. «ПУТИ И СРЕДОТОЧИЯ» В КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ МЕТАЯЗЫКОВОГО ДИСКУРСА БЕЛАРУСИ	148
Щукина С.К. ОБРАЗЫ ЯЗЫКА В СЛОВЕСНОМ КОММЕНТАРИИ А.Н. СКРЯБИНА В НОТНОМ ТЕКСТЕ «ПОЭМЫ ЭКСТАЗА»	150