

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

УДК 821.161.1

Г. В. КОСЯКОВОмский государственный
технический университет

ПОЭТИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНТИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ МИРА Н. М. САТИНА

Статья посвящена изучению художественного и мировоззренческого своеобразия лирики малоизученного русского поэта-романтика Н.М. Сатина. На материале программных произведений поэта раскрываются особенности их хронотопов и системы образов. В статье осмысливаются художественная онтология и антропология русского романтика, духовные искания которого помогают понять национальное своеобразие русского романтизма.

Ключевые слова: романтизм, двоемирие, художественная онтология и антропология.

Статья подготовлена при поддержке гранта Президента РФ МД-6987.2010.6

В русской романтической поэзии представлены не только поэтические и философские искания эпохи, но и центральные мирообразы русской культуры. Творчество Н.М. Сатина (1814 – 1873) обойдено вниманием отечественных литературоведов, хотя оно органично вписано в эстетический контекст русского романтизма, отражая его духовные устремления, художественную картину мира. Как и многие его современники, Сатин был духовно оппозиционен николаевской реакции, что закономерно привело к его высылке из столиц и нахождению под постоянным полицейским надзором. Романтический идеал Сатина был созвучен духовным исканиям А.И. Герцена и Н.П. Огарева, с которыми поэт сохранял дружеские связи на протяжении всей своей жизни. Герцен в своей

книге «Былое и думы» создал яркий портрет юного Сатина: «... полный любви и преданности, едва вышедший из-под материнского крыла, с благородными стремлениями и полудетскими мечтами, ему хотелось теплоты, нежности, он жался к нам и отдавался весь и нам, и нашей идее, это была натура Владимира Ленского, натура Веневитинова» [1, с. 71]. Как и многие его современники, Сатин не смог в полной мере раскрыть свое поэтическое и философское дарование в условиях николаевского режима, однако его художественное наследие, бесспорно, заслуживает историко-литературного изучения.

В ранней лирике Сатина центральным образом выступает фигура художника, устремленного к воплощению в земных формах абсолютного эстетического

идеала. Художественная концепция творчества, вдохновения в поэзии Сатина близка любому драм — Д.В. Веневитинову и С.П. Шевыреву. По замечанию Н. Котляревского, для любомудров фигура поэта была «предметом религиозного культа» [2, с. 88]. В лирических произведениях Веневитинова «Поэт» (1826), «К Пушкину» (1826), «Три участи» (1827), «Поэт и друг» (1827) утверждается пророческий дар «сына богов», который духовно сопричастен абсолютному идеалу. Пророческое озарение в образе поэта соединяется с духовным самоуглублением:

Его богиня — простота,
И тихий гений размышленья
Ему поставил от рожденья
Печать молчанья на уста [3, с. 37].

Д. Веневитинов. «Поэт».

В драматических стихотворениях Сатина «Умиравший художник» (1833), «Поэт» (1835) раскрываются поэтические представления о вдохновении как благодатной силе преображения. В произведении «Умиравший художник» порыв вдохновения контрастен физической смерти. Близость художника смерти обостряет в нем желание воплотить абсолютный эстетический идеал. Многочисленные риторические вопросы и восклицания создают экспрессивный синтаксис. Сатин выстраивает психологически подвижный, надрывный образ художника, раскрывая поток его противоречивых чувств и размышлений. Осознавая близость конца земной жизни, герой не страшится физической смерти, так как верит в бессмертие души: «Свободный, я в мир вечный преселюся...». Для героя произведения физическая смерть — это преображение. В произведении возникает мифопоэтическое уподобление человеческой души птице. Художник скорбит о том, что он не успел воплотить в земном мире «святой величьи идеал». Вдохновение, творчество метафорически соотносены с огнем и лучом.

В произведении возникает характерное для романтиков противопоставление «дольного и горнего» миров. Если земной мир образно соотносится с «теснотой», оковами, холодом, страданием, то горний — со свободой, полнотой жизни, безграничностью, наслаждением. Данная антитеза выражается также в противопоставлении скульптора и его окружения, «робких чад земли». Герой чувствует сопричастность горнему миру благодаря мечте, восторгу, вдохновению. Произведение приобретает глубоко исповедальный характер, раскрывая духовное становление художника, муки творчества.

Приобщение скульптора к горнему миру происходит в состоянии сна, когда он прозревает «надзвездный мир видений»:

Ты предо мной, Небесная, предстала, —
И вся душа в восторг перелилась!
Торжественно любовь и упоенье
На девственных сливались устах ... [4, с. 422].

Образный ряд горнего мира созвучен православной иконографической символике: «в вид радужной», «радужный бессмертия венец», «венец из огня». «Небесное виденье» в анализируемом произведении Сатина обращает к символике Урании как звездной, небесной Музы в творчестве И.В. Гете, в лирике Ф.И. Тютчева, Д.В. Веневитинова. Так, в оде Тютчева «Урания» мы находим схожие образные детали: «немерцающий свет», «звездный венец на богине горит».

Сатин раскрывает религиозную основу вдохновения как откровения «дивной» красоты, как диалога бессмертного, универсального и конечного, индивидуального, осуществляемого в художнике. Благода-

тная творческая сила становится духовным стержнем художника, его жизненным смыслом. Сошествие творческой силы подчеркивается через художественное определение «сладкий», которое в православной книжности соотносится с *раем сластолюбия*. Вначале данное определение связано с «горним миром» («ты сладко повторяла»), затем — с духовным миром художника («пламенел от сладких впечатлений», «мой сладкий труд») и с предвосхищаемой смертью («сладко преселяться»). Н.Я. Берковский так определяет одну из ключевых черт романтизма: «Романтизму свойственно томиться по бесконечно-прекрасному» [5, с. 85]. Герой Сатина в полной мере наделен таким максималистским служением прекрасному.

Изображая процесс творчества, Сатин обращается к мифу о Пигмалионе и Галатее, который был очень популярен среди западноевропейских и русских романтиков: «в него всю душу изливал», «мрамор, оживляясь», «вдруг формы воспринял». В незавершенной скульптуре художника одновременно проявляются синтез и антитеза бесконечного и конечного, духовного и материального: «Лишь мрамор он бездушный представлял...». Сатин обращается к магистральному для романтической картины мира В.А. Жуковского символу «пелены», «таинственного покровы» как грани между земным и горним мирами.

В финале драматического стихотворения художник приходит к мысли о том, что, хотя он и не воплотил до конца свой творческий замысел, его произведение сохранит в культуре представления об абсолютном идеале и будет оказывать воздействие на потомков:

Прочь эгоизм! С любовью глубокой
Пускай другой придет свершить мой труд,
Пускай мечты души моей высокой
Из века в век торжественно пройдут ... [4, с. 425].

Авторская позиция Сатина близка взглядам Шевырева о культуре как духовном диалоге поколений, благодаря которому осуществляется преемственность. В финале произведения возникает яркий образный ряд Небесной красоты, в создании которого определяющую роль играют колористические детали: «среди моря сиянья», «в венце из огня», «надоблачный свет». В лирическом контексте образ Музы перекликается с христианской символикой Царицы Небесной — в финальном стихе образ Музы сакрализуется и при помощи определения соотносится с раем сладости: «Туда меня сладко Святая манит!..». В данном программном произведении в образной форме проявлены не только представления о поэтическом творчестве, об идеале, но и передана динамика духовных переживаний, отражены рефлексия и интроспекция, что придает всему произведению философичность и психологизм.

Схожую проблематику и образность имеет и драматическое стихотворение Сатина «Поэт» (1835), представляющее собой диалог Друга и Поэта, что созвучно произведению Веневитинова «Поэт и друг» (1827). Первая реплика Друга в драматическом стихотворении Сатина создает внешний образ мечтательного поэта на лоне природы: «Сидишь в мечтании глубоко...». Реплика Поэта предваряется ремаркой «приходя в себя», которая подчеркивает отстраненность героя от земного мира. В произведении возникает характерный для русской романтической поэзии образ крылатого «гения», который сопровождает душу Поэта в горнем мире. Как и в драматическом стихотворении «Поэт», в анализируемом произведении небесный мир определяется колористическими образными деталями («сапфирной синевою», «пламе-

нем огня», «в купы светлые»), метафорически соотнесен с радугой и сладостью. Наряду с этим русский романтик создает яркую акустическую образность: «Мой стих гремел, как божий гром». В произведении Сатина возникает архаическое мифопоэтическое представление о крылатой душе: «Я в беспредельности летал...». Сцена творческого преображения обращает к образности «Пророка» А. С. Пушкина:

И позлащенными крылами
Прикрыл меня, к устам припал
И вдунул в грудь мне восхищенье.
Я скоро чудного узнал,
И в сладком трепете я пал ... [4, с. 426].

В реплике Поэта возникает мирообраз Вселенной — человеческая душа, обретая свободу, полноту бытия, открывает для себя глубины космоса. Душа поэта переживает пантеистический порыв слияния с мирозданием.

Если Поэт мыслит метафизическими категориями, то Друг всецело обращен к современности, к социальной действительности и быту. Ключевым образом в реплике Друга выступает образ «холодного» века с «железною», «чугунною» рукою, который требует от художника не возвышенной поэзии, а прозы. Друг приводит аргументы современного читателя-прагматика, который требует от автора нравоучительных историй. Полемизирует с позицией Друга и века, Поэт подчеркивает свободный характер поэтического творчества, в связи с этим возникает мотивный комплекс музыки («аккорд чудесный», «мелодией мой нежит слух»). Метафорическая соотнесенность души с музыкальным инструментом, золотой арфой широко представлена в русской романтической поэзии, например в философском этюде Веневитинова «Скульптура, живопись и музыка» (1825), где образ золотой арфы раскрывает активность бессмертной души, откликающейся на проявления окружающей жизни: «В тебя вложила я таинственную арфу, которой струны дрожат при каждом впечатлении» [3, с. 140].

Обращаясь к фигурам Гомера, Тассо, Камюэнса, не принятых современниками, Поэт подчеркивает, что гений обретает новую жизнь, объективированное бессмертие в искусстве, в памяти потомков. В финале драматического стихотворения возникает церковнославянская образность, которая подчеркивает бессмертие поэтического гения: «песнопенья», «дань благоговенья», «светлой ризою нетленья».

В послании Сатина «А Nastasie» (1835) ключевые мотивные комплексы рассмотренных выше драматических стихотворений наполняются биографическим, выстраданным смыслом. Данное послание было написано романтиком, когда он находился под арестом, о чем свидетельствуют многочисленные образные детали в тексте: «больных стенанья», «оружья стук», «шум солдат». Вместе с тем даже в заточении душа поэта устремлена к «иному миру бытия». В послании романтическая концепция двоемирия обретает конкретное образное воплощение: «келья заключенья» противопоставлена духовному и небесному мирам. Вдохновение, несущее в себе печать горнего мира, чувство универсальности, как и в рассмотренных выше текстах, соотнесено со светом и сладостью. В послании утверждение свободы духовного гения соединяется с комизмом, иронией:

Боюсь души здесь пробужденья, —
Как знать — могучее вспорхнет,
А где предел ее стремленья,
Как укротить ее полет? [4, с. 429].

В лирике Сатина второй половины 1830 — 1840 гг. романтический экстаз уступает место глубокой реф-

лексии, горестным размышлением о судьбе поэта, что мы видим в таких произведениях, как «Дух сомнения», «De profundis», «Христианин», «Поэту-судие», «Памяти Е. Баратынского». В частности, в лирическом монологе «Дух сомнения» Сатин раскрывает глубокую конфликтность души, которую отравляет «мучительное сомненье». Сомнение и безверие, противопоставленные надежде и мечте, метафорически соотнесены со смертью: «Могильный глас разуверенья». С сомнением связана такая образная деталь, как «огонь», но это не горний и духовный свет, как в рассмотренных выше произведениях, а проявление геенны ада во внутреннем мире человека. В произведении проявляются черты лирической молитвы, однако лирический субъект обращается не к охранительной силе за помощью, а к «пагубному гению», чтобы преодолеть его разрушительное влияние на душу. В произведении мы видим диалектическое развитие лирической мысли — отрицание сомнений сопровождается утверждением духовных ценностей, в частности, дружбы, которая метафорически соотнесена с пиром и чашей:

Помедли ж, гений, наносить
Удар последний разрушенья,
Из чаши дружбы дай испить
Всю беспредельность упоенья! [4, с. 446].

В лирическом монологе утверждается стремление лирического субъекта стоически бороться с разочарованием и отчаянием как проявлениями духовного зла.

В послании «Поэту-судие» Сатина композиционно и образно противопоставлены два типа поэтического творчества: пророческое служение истине и идеологически окрашенная поэзия. Для Сатина истинный поэт — это «мира гражданин», образец универсальности. В данном послании традиционная оппозиция поэта и его окружения усложняется, обогащается новыми ценностными гранями. Истинный поэт «бичует и клеймит» народ, но и народ, в свою очередь, чувствует мотивы художественного творчества, отделяя истину от фальши («народ лишь улыбнется»).

В эпитафии «Памяти Е. Баратынского» (1844) традиционные для русской романтической поэзии метафоры, соотнесенные с поэзией и поэтом («святой огонь», «души живые струны»), раскрывают образ поэта, который через всю жизнь стоически пронес идеал служения истине. Этический и эстетический идеал Сатина в данном «стихотворении на смерть» близок пушкинской концепции «самостоянья» человека как залога его величия:

Не оскудел, хоть и страдал душою
Средь жизненных тревог.
На жизнь смотрел хоть грустно он, но смело,
И все вперед спешил... [4, с. 452].

Поэт в стремлении к прекрасному проявляет духовную активность, которая оказывается сильнее времени («старец вечно юный»). Сатин поэтизирует искусство, которое призывает к действию и духовно преображает людей. Традиционный для романтизма образный ряд пира становится в рассматриваемом лирическом тексте многоплановым: во-первых, «согласный хор» духовно близких людей, во-вторых, «тризна» по умершему поэту, в-третьих, это символ преемственности, диалога.

Итак, центральным образом романтической поэзии Сатина является поэт, устремленный к постижению абсолютного идеала, к единству с мирозданием, к свободе и универсальности. Вдохновение, творчество предстают в лирике русского романтика в качестве благодатной силы, духовного преображения

личности. В творчестве Сатина проявляется характерная для русской романтической поэзии духовная эволюция: преодоление условных представлений о человеке, бессмертной душе и мироздании через обращение к духовным основам христианства. Поздняя лирика Сатина близка по своей поэтике и проблематике творчеству славянофилов.

Библиографический список

1. Герцен, А. И. Былое и думы [Текст] / А. И. Герцен. — М.: Художественная литература, 1987. — Т. 2. — 567 с.
2. Котляревский, Н. Старинные портреты [Текст] / Н. Котляревский. — СПб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1907. — 457 с.

3. Веневитинов, Д. В. Стихотворения. Проза [Текст] / Д. В. Веневитинов. — М.: Наука, 1980. — 608 с.

4. Поэты 1820 — 1830 годов. В 2 т. Т. 2. [Текст]. — Л.: Советский писатель, 1972. — 768 с.

5. Берковский, Н. Я. Романтизм в Германии [Текст] / Н. Я. Берковский. — Л.: Художественная литература, 1973. — 567 с.

КОСЯКОВ Геннадий Викторович, доктор филологических наук, доцент (Россия), профессор кафедры философии и социальных коммуникаций.
Адрес для переписки: e-mail: gen777kos@mail.ru

Статья поступила в редакцию 08.10.2010 г.

© Г. В. Косяков

УДК 821.161.1

О. В. БУЕВИЧ

Омский государственный педагогический университет

МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ СВЯЗЬ МОТИВА СНА (СНОВИДЕНИЯ) И МОТИВА ИГРЫ В КНИГЕ А. М. РЕМИЗОВА «ПОСОЛОНЬ»

В статье «Метафизическая связь мотива сна (сновидения) и мотива игры в книге А. М. Ремизова «Посолонь»» рассматриваются значение мотивов сна и игры, которые являются универсальными категориями в художественном мире Ремизова и носят онтологический характер. Сон, так же как и игра, — это пограничное состояние между миром реальным и ирреальным, только с помощью этих категорий возможно проникнуть в неведомые просторы человеческого сознания и тайную природу мироздания. Сон и игра непосредственно причастны творческому акту художника-творца. Материалы данной статьи могут быть использованы в курсе по истории русской литературы, в спецкурсах по литературе Серебряного века и литературе русского зарубежья.

Ключевые слова: индивидуально-авторский метод, онтологические категории, мотивы, сон, игра, архетипы.

На рубеже XX — XXI вв. усиливается интерес к творчеству А. М. Ремизова: издаются произведения писателя, публикуется целый ряд научных работ о нем, внимание исследователей привлекают, в первую очередь, произведения эмигрантского периода («Взвихренная Русь», «Огонь вещей»). Наблюдается общая тенденция в рассмотрении наследия художника: во-первых, исследуется самобытный авторский метод Ремизова, во-вторых, выявляются доминирующие категории, характеризующие его художественный космос; в-третьих, особый интерес исследователей вызывает жанровый состав его прозы, но вновь оговоримся, что это преимущественно касается произведений, написанных после 1921 года.

На протяжении всего творческого пути Ремизов подчеркивал особенность своего художественного метода, отмечая субъективность собственной авторской позиции, его специфическую автобиографичность. Известна его самохарактеристика, относящаяся к 1912 году: «Автобиографических произведений у меня нет. Все и во всем автобиография: и мертвец Бородин (Собр. соч. Т. I. Жертва) — я самый и есть, себя описываю, и кот Котофей Котофеич (Собр. соч. Т. IV. К Морю-Океану) — я самый и есть, себя описываю, и Петья («Петушок» в Альманахе XVI «Шиповника») тоже я, себя описываю» [1, с. 436].

Следует отметить, что способы выражения этой субъективности заметно видоизменялись — от литературных масок и сказочных образов до полной манифестации собственного «Я» [1]. Все его творчество представляет собой сложный комплекс литературных, фольклорных аллюзий и реминисценций, закодированных в индивидуально-авторских образах и символах. Темы и мотивы произведений, с одной стороны, связаны с личностным, интуитивно-интимным переживанием писателя, с другой — направлены на постижение сакральных явлений в мире, определяющих онтологическую сущность Вселенной.

Свой художественный метод Ремизов называл «мистицизмом повседневности», стремясь синтезировать символистскую поэтику и реализм деталей, выразительную пластику предметности. Ремизовская устремленность к воссозданию народного «русского мира» была неотделима от раскрытия его через сказ, органически вырастающий из народной просторечно-разговорной стихии, дополненной широким включением архаической лексики, историзмов и книжного языка древнерусской литературы. Как и многие художники-современники, Ремизов стремился к претворению действительности в некий идеал, он находил его в новозаветных притчах, древнерусских житиях и апокрифах [2]. Дореволюционное твор-

чество Ремизова органично соединяет в себе два типа мышления: языческое и христианское. Эти две системы автор синтезирует и преломляет в «Посолони».

Книга «Посолонь» впервые появилась в 1907 г. в целостном варианте; ранее некоторые произведения и циклы печатались разрозненно. Она была положительно оценена и принята в литературных кругах, об уникальности языка и манеры написания говорил М. Волошин, о мифотворческом методе писал Вяч. Иванов, и С. Городецкий, А. Блок отмечали большой вклад и новизну в разработке темы России — Руси, привнесённый А. Ремизовым.

В основе произведения лежит календарно-обрядовый цикл. Именно природно-временной код определяет архитектуру всего произведения. В жанровом составе «Посолони» наблюдается большое разнообразие художественных форм: сказка, считалка, игра, рассказ, колыбельная и др. Возможно, поэтому в литературоведении нет единого, сложившегося жанрового определения текста. В научных статьях, диссертациях встречаются следующие дефиниции жанра «Посолони»: сборник (А. Грачева, Т. Кривошапова), книга (Ю. Орлицкий, Е. Обатнина), иногда наблюдается нивелирование в употреблении терминов, смешение понятий. Мы останавливаемся на определении «Посолони» как «лирической книги в прозе», понимаемой как метажанр, как лирическая контекстовая форма [3]. В книге органично взаимодействуют фольклорные, мифологические и индивидуально-авторские контексты. Автор-творец словно нанизывает каждый образ, деталь, тему, связывая их сквозным комплексом мотивов и мифологем, традиционных и индивидуально-авторских. В этом контексте выявляются ключевые константные мотивы произведения. Такие как мотив сна или сновидения и мотив игры, но наряду с перечисленными мотивами органично сосуществуют и находятся в тесной взаимосвязи мотивы огня, воды, земли и воздуха, памяти и мечты.

Под мотивом мы понимаем компонент произведения, обладающий повышенной значимостью (семантической насыщенностью), который всегда повторяем и динамичен [4]. Название книги задает особо сложную циклическую модель космоса, центром которого является солнце. Именно солнце определяет границы между днем и ночью, смену времен года, сопровождает каждое происходящее событие в тексте. Образу солнца в тексте «Посолони» родственны по своей космологической функции образы луны или месяца, чаще всего они олицетворяют собой смену временной и пространственной парадигмы (например, в сказке «Зайка»). Константный мотив сна в тексте также имеет онтологический характер. Философия сновидения весьма тщательно и продуктивно разрабатывалась самим автором. Ремизов использовал не только опыт философов (В. Розанов) и психоаналитиков (З. Фрейд), но и черпал метафизическое осмысление категории сна из классической русской литературы (А. Пушкин, М. Лермонтов, Н. Гоголь, И. Тургенев, Ф. Достоевский, Н. Лесков), а также преломлял полученные знания через собственную систему авторских координат, составляя авторские сонники и дневники. Из записей личного биографа писателя Н. Кодрянской, мы отмечаем, что категория сна/сновидения являлась для Ремизова фундаментальной основой для создания художественных произведений и самовосприятия концепции «Я-Художник» [5].

«Моя жизнь в огне снов!» — утверждал писатель [5, с. 41]. Сон способен заполнить все существо художника, он одновременно находится в нем и вне его

сознания. По определению современного исследователя, «сон — это пограничное состояние сознания, выражение его внелогической, иррациональной глубины, кроме того, сон является реальным свидетельством жизни мифа, с которым еженощно сталкивается каждый человек» [6, с. 18]. Своеобразие ремизовского мировидения отмечал И. Ильин: «В отличие от многих других писателей, которые идут от наблюдения к изображению, Ремизов должен сначала творчески вообразить, чтобы потом изобразить. Дневной мир трезвых вещей и отчетливых очертаний мешают ему» [7, с. 26]. Очень сложно провести четкую границу в произведениях Ремизова между сном и явью, рациональностью и иррациональностью, это всегда симбиоз внутренних и внешних впечатлений, активная работа воображения. Мотив сна редко материализуется в «Посолони» в конкретных образах, это всегда абстрактные мотивы, сказочно-фантастические представления. Мы можем проследить в тексте цепочку предлагаемых Ремизовым метаморфоз: колыбельная сон сновидение сновидческая реальность ночь колдовство, волшебство, чары. Далее мотивно-образные ряды разрастаются, расщепляются, внутри них возникают сложные ритмико-семантические отношения. Например, мотив ночных чар, колдовства реализуется через образы луны, воды, леса и др. Автор как бы задается целью воплотить, «вочеловечить» существа и образы из низшей мифологии, которая неразрывно связана с жизнью народа, используя известные и малоизвестные сказочные образы, порожденные сновидческим воображением.

На протяжении всего текста читатель погружается в мир грез, фантазии, сновидений. Невообразимые сказочные персонажи, нелинейное развертывание сюжета, сбивчивые, близкие к разговорной речи диалоги героев, переплетение и нанизывание разнородных мотивов и образов — отражает поэтику сновидческой реальности произведения. Кольцевая оформленность композиции («Колыбельная дочери» в начале книги и «Медвежья колыбельная песня» в конце) свидетельствует о целостности художественного космоса всей книги. Сновидения в ней строятся из «элементов двойного рода: из восприятий («существенность») и из свободных образов фантазии («мечтания»), сначала восприятия только уступают игре воображения, затем тонут в ней» [8, с. 188]. Действительно, категории игры и сна наиболее частотные в произведении, и это симптоматично. Сон и игра являются основой авторского метода воссоздания реальности.

Мотив сна является сверх-категорией в ремизовском восприятии иррациональной действительности, а игра помогает автору проникнуть в тайны бытия. Это становится возможным благодаря детскому воображению. Не случайно в «Посолони» дети выступают в качестве главных действующих лиц, текст колыбельной, открывающей книгу, посвящается дочери А. Ремизова — Наташе, многие образы были придуманы ею, в частности, Ведмедюшка, а прообразом Зайки явилась сама девочка.

Мифотворчество Ремизова берет свои истоки, как уже отмечалось выше, из фольклора, мифологии и древнерусской литературы. Именно поэтому на базе культурных архетипов «отца» и «младенца» в книге возникают авторские архетипы. Особенно важен архетип ребёнка, который отражает сферу «детскости» в художественном мире автора (об этом свидетельствуют посвящение дочери и текст, который открывает книгу «Посолонь», обращенный к ней же). Детское начало реализуется, прежде всего, в мотиве игры.

Космос, творимый художником, имеет игровую природу. Все мифологические персонажи, встречаемые на протяжении текста, относятся к низшим божествам, которые, как правило, встречаются в детских сказках (Леший, Водяники, Кикимора, Косматая ведьма и др.). Представленные в книге жанры преимущественно относятся к детскому фольклору (считалки, колыбельные, сказки и др.). Мотив игры характеризует весь художественный космос и текстовую структуру произведения, по принципам игры выстраивается сюжетное действие «Посолони».

Если в основном корпусе текста творческая личность автора выражает себя опосредованно, через образный мир, то в авторских примечаниях, дополняющих текст «Посолони», авторская позиция выражается прямо. Здесь Ремизов не только конкретизирует, объясняет описанные обряды, игры, но и указывает на научные источники, дает рекомендации читателю, нацеливающие на адекватное восприятие, активно вовлекая читателя в творческий акт, делая его соучастником, сотворцом, определяя тем самым его роль в игровом пространстве книги.

Также мы находим в тексте яркое подтверждение тезиса Й.Хейзинги о четырёх типах игры [9]. Так, например, в произведениях «Красочки», «Кострома», «Кошки и мышки» представлен антагонистический тип, происходит состязание, борьба между злом и добром, светом и тьмой, зимой и весной. Мимикрия как тип игрового поведения представлена текстами «Калечина-Малечина», «Купальские огни», где герои, чаще всего дети, перевоплощаются в каких-либо сказочных или фольклорных персонажей, где в коллективном действии разрешается их миссия. Игра илинкс (скоморох божий, экстатическое «кружение») представлена в текстах «Монашек», «Богомолье» и др. Азартные игры (алея) не находят своего реального воплощения в текстах книги, но их отсутствие — еще один аргумент в пользу преобладания детского игрового начала. Для автора ребёнок является носителем высшей истины, именно ему под силу постичь законы мироздания, легче и проще погрузиться в сферу сна, которая для автора является творящей, концептуальной категорией: «игра, обряд, игрушки рассматриваются детскими глазами как живое и самостоятельное действующее» [10, с. 89]. Глубинное чувство игры А. Ремизов пронес через всю жизнь. Состояние «детства» он пытался сохранить в своих произведениях и в своей душе.

Игра создает для автора некую возможность письменного оформления звучащих из глубины веков фольклорных текстов. Вербализуя текст, писатель закрепляет принципы его построения, старается передать эмоционально-волевою сферу, в которой он зарождается, и включить его в повествование, воспроизводящее космический хоромов, движение в круге бытия.

Следует отметить, что в первых двух циклах («Весна-красна» и «Лето красное») преобладает мотив игры, в третьем цикле — «Осень темная», реализуется с наибольшей частотностью мотив сна, а метафизическая взаимосвязь мотива сна и мотива игры наиболее полно представлена в зимнем цикле «Посолони». Если названия предыдущих временных циклов соотносились с цветовой символикой: «Весна-красна», «Лето красное», «Осень темная», то название цикла «Зима лютая» имеет качественную коннотацию. Семантика названия свидетельствует о двойственности топоса зимы. Она несет в себе и воплощает особое состояние природы — «посмертное существование, наступающее вслед за осенним умиранием. В то же время образный

ряд, оформляющий зимние мотивы, передает энергию этого времени года, блески и яркость красок» [11, с. 98]. Как и в русской литературной традиции в целом, зима у Ремизова не только статична, ассоциируется со сном, сковывающим природу. Она полна энергии и динамики [12].

Обратимся вновь к примечаниям Ремизова: «Зимнее время долгое — не очень побегаешь. Пришла Снегурушка, принесла первый белый снег, а за нею мороз идет. И наступило на земле царство Корочуново с метелями и морозами — «Корочун». Кот Котофей Котофеич любит сказки рассказывать в зимнее время, вспоминать приятелей: «Медведюшка», «Морщинка», «Пальцы», «Зайчик Иваныч», «Зайка». Все заканчивается медвежьей колыбельною песней» [10, с. 100].

Зима существует в двух временных границах — ночи и дня, утра и вечера, а также и в двух пространственных сферах — пространства «своего» и «чужого». Зимний цикл однообразен в жанровом составе: из семи представленных произведений — пять сказок. Жанр сказки оказывается органичным для создания иррационального универсума.

Так, в сказке «Зайчик Иваныч» Марье приснился сон, где она увидела своих родителей, именно тогда героиня смогла найти способ, чтобы сбежать от Медведя. Между Марьей и Медведем началась игра, где «невидимой водящей» была Марья, а исполнителем стал Медведь. Таким образом, сон стал причиной, побудившей героиню к смелому поступку, а следствием явилась игра, которая выступила как форма спасения и избавления.

Рассмотрим взаимосвязь мотива сна и игры в сказке «Зайка». Данные мотивы реализуются уже в первых строках произведения. Сон и игра представляют собой не только пророчества, но и способные к исцелению героев. Игра, с одной стороны, смогла спасти Зайку от бедности и скуки, а сон, с другой — после выполненного задания помог восстановить жизненные силы героини. Вновь, как и в сказке о «Зайчике Иваныче», сон и игра помогают спастись главным героям. Кот Котофеич вовлекает разбойников в придуманную им сказочную игру. Разбойники засыпают, а Зайке и Коту Котофеичу удается бежать. Итак, мотивы сна и игры предопределяют счастливую развязку всей сказки.

Таким образом, мотив сна или сновидения и мотив игры характеризуются следующим значением: сон, также как и игра — это пограничное состояние между миром реальным и ирреальным, только с помощью этих категорий возможно проникнуть в неведомые просторы человеческого сознания и тайную природу мироздания. Сон и игра непосредственно причастны творческому акту художника-творца. Сон, игра порождают мечтания, грезы, возрождают архетипические образы, перекодируют реальную действительность в общие и индивидуально-авторские символы. Неразрывная связь наблюдается между героем-ребенком и сном, ребенком и игрой, поэтому категория «детскости» является ключевой в осмыслении данных мотивов. Мотив сна и мотив игры — универсальные для Ремизова, они несут онтологический характер.

Определенная метафизическая взаимосвязь данных мотивов обнаруживается в контексте всей книги А. М. Ремизова. Мотив сна или сновидения и мотив игры характеризуются с точки зрения возможного исцеления персонажа, мира. Эти мотивы тесным образом связаны с даром предвидения, пророчества. Наиболее часто встречаемое семантическое ядро, связанное с мотивами сна и игры, — значение спасения, избавления от волшебных чар и злых сил.

В современном литературоведении нет ни одной работы, посвященной исследованию специфики метафизической связи мотивов сна и игры в книге А. Ремизова «Посолонь». Именно этим определяется научная новизна данной статьи, материалы которой могут использоваться на уроках литературы, в спецкурсах, посвященных истории русской литературы, литературному наследию Серебряного века и русского зарубежья. В теоретическом аспекте материал ремизовского творчества, к которому мы обращаемся, дает возможность точнее охарактеризовать процессы взаимодействия мифа, ритуала, фольклора и литературы. Эти процессы в высшей степени характерны для культуры Серебряного века.

Обращение к творчеству классиков рубежа веков позволяет глубже осмыслить специфику литературного процесса в провинции, в том числе и в Омске, в котором в начале XX века протекала достаточно напряженная художественная жизнь. Интерес современного литературоведения к провинциальному модерну, провинциальному авангарду может быть плодотворным только при условии соблюдения верных «пропорций» литературного процесса в целом. И в этом плане творчество Ремизова, самобытного и яркого реформатора русской прозы, может послужить фоном для изучения наследия региональных авторов (например, А. Сорокина и др.).

Библиографический список

1. Обатнина, Е. Текстологические аспекты формирования авторской позиции А. Ремизова (1917-1918 гг.) [Текст] / Е. Обатнина // Текстологический временник. Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения. — М.: ИМЛИ РАН, 2009. — 768 с.
2. Агеносов, В. В. Литература Русского зарубежья (1918 — 1996 гг.) [Текст] / В. В. Агеносов. — М.: Терра Спорт, 1998. — С. 151 — 170

3. Мирошникова, О. В. Лирическая книга как устойчивая многокомпонентная структура. Проблемы изучения книги стихов в современной филологии [Текст] / О. В. Мирошникова // Лирическая книга в современной научной рецепции. — Омск: Изд-во ОмГПУ, 2008. — С. 5 — 15

4. Хализев, В. Е. Теория литературы [Текст] / В. Е. Хализев. — М.: Высшая школа, 2005. — С. 280
5. Кодрянская, Н. Алексей Ремизов [Текст] / Н. Кодрянская. — Париж, 1959. — 234 с.
6. Аверин, Б. В. Автобиографическая проза А. М. Ремизова [Текст] / Б. В. Аверин, И. Ф. Данилова // Ремизов А. М. Взвизренная Русь / сост. и вступ. статья Б. В. Аверина, И. Ф. Даниловой. — М.: Советский писатель, 1991. — 544 с.
7. Ильин, И. А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин. Ремизов. Шмелев [Текст] / И. А. Ильин. — М.: Скифы, 1991. — 345 с.
8. Гершензон, М. Избранное [Текст]. В 3 т. Т. 1. Мудрость Пушкина / М. Гершензон. — М. — Иерусалим: Университетская книга. Gesharim, 2000. — 592 с.
9. Хейзинга, Й. Homo ludens. Опыт определения игрового элемента культуры. В тени завтрашнего дня [Текст] / Й. Хейзинга. — М.: Прогресс, 1992. — С. 65 — 92
10. Ремизов, А. М. Сочинения [Текст]. В 2 кн. Кн. 1. Звенигород окликанный / А. М. Ремизов; [сост., предисл. и коммент. А. Н. Ужанкова]. — М.: ТЕРРА, 1993. — 352 с.
11. Штерн, М. С. Культурологические аспекты анализа литературного произведения [Текст]: учеб.-метод. пособие / М. С. Штерн, Т. И. Поджорыгова; М-во образования и науки Рос. Федерации, Ом. гос. пед. ун-т. — Омск: Изд-во ОмГПУ, 2005. — 116 с.
12. Юкина, Е. Поэтика зимы [Текст] / Е. Юкина, М. Эпштейн // Вопросы литературы. — 1979. — № 9. — С. 171 — 199.

БУЕВИЧ Ольга Владимировна, магистр филологического образования, аспирантка кафедры литературы. Адрес для переписки: e-mail: ovb86@yandex.ru

Статья поступила в редакцию 08.10.2010 г.

© О. В. Бувевич

Книжная полка

ББК 81.432.1/Б43

Беликова, И. А. Особенности образования и стратегия перевода новых терминов компьютерной техники [Текст]: монография / И. А. Беликова; ОмГТУ. — Омск: Изд-во ОмГТУ, 2010. — 130 с. — ISBN 978-5-8149-1008-0.

Монография посвящена теоретическим и практическим вопросам неологизации компьютерных терминов, их экстралингвистической обусловленности и структурно-семантическим особенностям. Особое внимание уделяется сложным терминам-неологизмам и многокомпонентным терминологическим сочетаниям. Обобщаются характерные для компьютерных терминов приемы перевода, описывается алгоритм перевода неологизма и определяется роль фоновых знаний в процессе трансляции термина.

Мокиенко В.М. Почему мы так говорим? От ветхого Адама до долгого ящика: справочное пособие / В. М. Мокиенко. — М.: ОЛМА Медиа Групп, 2011. — 480 с. — ISBN: 978-5-373-04087-7.

Данный историко-этимологический справочник рассказывает о происхождении самых загадочных выражений и пословиц русской речи, к которым постоянно приковано внимание читателей, интересующихся культурой слова. Он состоит из очерков, раскрывающих историю каждого выражения. В большинстве из них предлагается расшифровка самых спорных и непонятных по происхождению оборотов.

Филиппов, А. В. Языковые контакты: учебное пособие / А. В. Филиппов, В. М. Панькин. — М.: Флинта Наука, 2011. — 160 с.

Словарь имеет научно-популярную направленность и может служить дополнительным учебным пособием при изучении вузовских курсов «Введение в языкознание», «Общее языкознание», «Сопоставительная грамматика русского и другого национального языка», для преподавания и изучения специального курса «Лингвистическая контактология». Для студентов гуманитарных специальностей.

ПРЕДЛОЖЕНИЯ С ОБОСОБЛЕННЫМИ ПРИЛОЖЕНИЯМИ В РАЗНОСТРУКТУРНЫХ ЯЗЫКАХ (НА МАТЕРИАЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АНГЛИЙСКОГО И ТАТАРСКОГО ЯЗЫКОВ)

Статья посвящена вопросу обособленных приложений в английском и татарском языках. В основу положены наблюдения за функциями обособленных приложений в художественном тексте, рассмотрены и разграничены понятия вставное и вводное предложение. Рассмотрение данного языкового явления является ценным для определения изоморфных и алломорфных черт в сопоставляемых языках, кроме языковедческих проблем, данное исследование позволит решать проблемы частной методики в условиях национальной аудитории.

Ключевые слова: осложненное предложение, обособленное приложение, вставное предложение, вводное предложение, полупредикативные комплексы.

Предложения с обособленными конструкциями имеют некоторую преемственность с другими синтаксическими категориями. Так, обособленные приложения находятся в тесной связи с определяемыми словами. Определяемые слова или словосочетания мы относим к основным словам или словосочетаниям, тогда как обособленные приложения рассматриваются нами как зависимые или подчиненные части целого.

По некоторым внешним признакам здесь напрашивается и обратное утверждение, как, например, признать определяемую часть за главную, а определяющую — за зависимую. Содержание и некоторые смысловые оттенки предложения раскрываются именно на основе определяющих членов. Однако побочные, дополнительные конструкции, как бы ни определяли или ни дополняли смысл всего синтаксического целого, не могут заменить собой субстанциональный определяемый объект, который и является носителем основного содержания. Таким образом, определительная часть осложненного предложения по своей природе представляет собой зависимую конструкцию. Обособленное приложение по своей функции семантически поясняет ту или иную часть осложненного предложения с различных сторон. В силу чего подобные конструкции в предложении находятся после определяемых слов или оборотов. Здесь необходимо отметить тот факт, что иногда по своей внешней структуре обособленное приложение очень тесно связано со структурой сложноподчиненного предложения. О структурной и смысловой близости данных категорий отмечалось во многих работах, посвященных проблеме осложненных предложений [1 – 4].

Некоторые виды обособленных приложений употреблялись в английском языке ранее. Однако наиболее интенсивное употребление подобных конструкций наблюдается в последнее время в результате развития языка.

Когда мы отмечаем, что некоторые виды обособленных приложений напоминают структуру сложносочиненного предложения, то имеется в виду

синтаксическое построение сложноподчиненного типа:

At the top of the staircase, the butler turned to the right and proceeded to walk down a long dark gallery *lit by only a few candelabra and lined by forbidding suit of armor* (J.M. Brown). При трансформации получим сложноподчиненное предложение: At the top of the staircase, the butler turned to the right and proceeded to walk down a long dark gallery which was *lit by only a few candelabra and lined by forbidding suit of armor*.

Обособленные приложения, как было сказано выше, дополняют и уточняют содержание предыдущего члена предложения. В связи с этим в составе предложения они стоят обособленно и интонационно расчлняются от остальных частей синтаксической конструкции.

Что же касается определяемых членов, то они могут быть как главными, так и второстепенными. Исходя из того, какой член предложения определяется обособленными членами, мы провели и соответствующую классификацию. Приведем пример на обособленные приложения, раскрывающие и уточняющие содержание дополнения:

В английском языке:

She had been awarded a grant, *to assist the anthropologist Sorkis Khertepian at the University of Chicago* (R. Ludlum).

I read the account of your brother's *having been sighted in Penzance* (R. Ludlum).

В татарском языке:

Мөхәммәт, бер кулына чемогаң, икенчесенәк яулыкка тәргән төенчек тотып, Саниясен култыклап НКВДга чапты... (Я. Занкиев).

Авыр келәләре төшерелгән, калын такталардан кагылган урыс капкасын көне-төне бикләп сакласалар да, Мәулиянең хыялында — ул! (Я. Занкиев).

Необходимо отметить, что в современном английском и сопоставляемом татарском языке чаще употребляются обособленные приложения, раскрывающие и уточняющие обстоятельственные слова во всех функциональных стилях. Такие обстоятельственные слова

во многих случаях употребляются в значениях времени и места.

Приведем пример. At ten minutes to nine a trainman appeared in the distance, *coming out of the shadows across the Zermatt goods yard* (R. Luddlum).

В сопоставляемом татарском: 17 июль кәнне Пу-гачев Татарстан территориясеннән чыгып китсәдә, *Казан провинциясендә фетнә хәрәкәте тукталмый* (В. Имамов).

Так, по мнению Х.С. Есенова, «чем богаче язык образно-эстетическими средствами, тем больше перспектив открывается в употреблении обособленных приложений» [1, с. 13]. Они, т.е. обособленные приложения, при их правильной реализации в речи, обогащают стилистические возможности языка. Точнее говоря, обособленные приложения как бы сами представляют собой одну из форм стилистических явлений. Широкое использование различных структурных вариантов полупредикативных комплексов придает языку произведения выразительность. Рассмотрим это на примерах.

Выражение уточнения в английском языке:

I told you once before that there were too times for *making big money, one in upbuilding of a country other in it's destruction. Slow money on the up building, fast money in the crack up* (M. Mitchell);

в татарском языке:

Мәхмәт, әлбәтте, Рәхмәтулланы танымады, жимрек авыздан — *сынган тешләр, китек иреннәр арасынан чыккан тавышны да аермады, мәгәр, урман өргә авызыннан үз исемен ишеткән, бермәлгә тәмам югалып калды* (Я.Занкиев).

В этих предложениях современного английского и татарского языков сосредоточены разноструктурные средства обособления выраженных полупредикативным комплексом. Второе предложение используется для конкретизации, уточнения смысла первого. Данный прием является характерным в художественной речи. Сжатие структуры предикации конденсирует смысл предложения в небольшом по объему контексте.

Динамическое развитие событий, выраженных в английском языке:

The side window of the newspaper office opened and a hand was, bearing a sheaf of long narrow galley proofs, *smearred with fresh ink and sick with names closely printed.*

The crowd fought for them, *tearing the slips in half, though obtaining them trying to back out* through the crowd to read those behind *pushing forward crying*: "Let me through". "Hold the reigns said Rhett *Shortly swinging* to the ground and *tossing the bridle* to Uncle Peter. They saw his *heavy shoulders towering above* the crowd as he went throw *brutally pushing and showing* (M. Mitchell).

В татарском языке выявили те же языковые явления, какие были обнаружены в английском языке.

Чуалып-уралып йөри торгач, Рахмәтулла белән Михаил Сорокин Мөхәммәт Уразаев төркеме белән юнәлешкә чыкты. Рәхмәтулланы да, Сорокинны да иң гажәлләндергәне — *Уразаев төркемендәге кызлар булды* (Я.Занкиев).

Целый отрывок, больший, чем абзац, в обоих языках передает динамически ряд событий в экономай, сжатой форме. Многократное повторение формы, бесспорно, создает стилистическое маркирование художественного описания. Многочисленные персонажи и быстро сменяющиеся эпизоды, вероятно, требуют именно такой семантико-синтаксической организации предложения и текста, при стремлении к избежанию избыточных семантических элементов.

Рассмотрим другие подобные примеры:

William immediately jumped off his chair *and ran to us, his arms open wide*. "Papa — Aunt Charlotte, I still can't believe we're free! Oh, how scared I was that would never, ever see you both again..."

We embraced him, *thanking the Lord for his safety — and that of Elizabeth*, who still sat quietly at the table, *her head bowed* (J.W. Brown).

It seemed so little, so little to want, to ask. With all the old *graveward-creeping*, the old *wrinkled withered defeated clinging* not even to the defeat but just to an old habit; *accepting* the defeat even *to be allowed to cling to the habit - the wheezing lungs*, the troublesome guts incapable of pleasure (W. Faulkner).

Эти отрезки текста, насыщенные полупредикативными комплексами, также передают динамический ход событий. Все полупредикативные комплексы здесь выражены *ing*-формой. Именно структурная однотипность полупредикативных комплексов, следующих одна за другой, их многочисленность обуславливают динамический характер описания событий в английском языке.

Вводные предложения основываются на характере модальных отношений, так как показывают различные отношения говорящего к высказываемой мысли. В соответствии с этим они употребляются как пояснительно-добавочная конструкция к основным, ядерным предложениям и вместе составляют осложненное предложение. Необходимо все-таки отметить, что некоторые лингвисты сочетание вводного предложения с основным рассматривают как особую конструкцию сложного предложения.

Вводные предложения употребляются как в составе простого, так и сложного предложений, и, как следствие, они должны рассматриваться со структурой сочетаемых предложений.

По своей внешней структуре вводные предложения напоминают организацию сложноподчиненного предложения. Это особенно заметно наблюдается во вводных конструкциях, организованных при помощи неличной формы глагола, в английском языке:

Frankly speaking, I did not do that for my sake (J.W. Brown).

Frankly speaking, I could scarcely believe my ears (J. W. Brown).

Out of love, and feeling it more than my duty, I had cared for my mother — missing perhaps many of the gratifications of a busy social life (J.W. Brown).

В татарском языке:

Яратмач менә бер дә аның Үлмәс белән *уе-ша әсе, күрешәсе* килеп тормый! (Я.Занкиев).

В данном примере вводная конструкция *яратмач*, выраженная деепричастием, не является придаточным предложением, так как оно показывает отношение говорящего к высказываемой основной мысли. Структурная близость вводных предложений со сложными отмечается и в русском языкознании.

Вводное предложение, по своей организации и структуре, охватывает различные модально-смысловые отношения. Основными структурными элементами, при помощи которых строятся вводные предложения, являются следующие языковые явления.

Повторы, где один член предыдущего предложения повторяется в структурном составе вводного и вместе с сочетаемыми словами образует вводную конструкцию, передающую последовательность изложения с предыдущим предложением.

Булмады инде, *болай булгач!* (В. Нуруллин).

Вставное предложение, находящееся в постпозиции (*болай булгач*) по отношению к основному

предложению, выражает достоверность высказывания.

Кайтырлык булса, күптән кайтып киткән булыр идем инде мин, шул *кайтып булмаганга* ятам да инде — пычрак бит! (В. Нуруллин).

Ачулана ала торгач булсам, әллә кайчан ачуланырга тиеш идем инде мин сиңа, *Рухия* (В. Нуруллин).

Вставные предложения выражают отношения достоверности, уверенности говорящего к высказываемой мысли. Так, в вышеприведенном предложении вводное предложение *Кайтырлык булса* (Было бы возможность возвратиться) *күптән кайтып киткән булыр* идем (он давно бы возвратился), автор высказывания подтверждает намерение своего друга возвратиться в свои родные места, что выражено конструкцией обособленного приложения с повтором.

Рассмотрим пример из английского языка:

I had only seen her in some somber clothes — clothes far too old for her (J.W. Brown).

She probably thought I was trying to buy her friendship — and in a way I was (J.W. Brown).

Так, в английском языке обособленные конструкции повтора выполняют те же функции, что и в сравниваемом татарском, то есть выражают достоверность высказываемой мысли, репрезентированного в основной части осложненного предложения. Автор, увидев Элизабет в мрачном платье, делает вывод, что данное платье старит ее, что соответствует действительности, молодая женщина была одета в черное платье. Во втором примере тот же автор пытается купить дружбу у Элизабет, и в обособленном приложении, повторяется конструкция *I was trying*, где элиминируется глагол *was trying*. Автор действительно подтверждает свои намерения, что делает их достовернее.

М.З. Закиев рассматривает такие конструкции, как промежуточное явление между вводным и условным придаточными предложениями [2, с. 198].

Однако необходимо отметить, что такие построения вводных конструкций близко примыкают к моделям сложноподчиненного предложения, но их можно различать по способу проявления синтаксических отношений. Рассмотрим на примере в татарском языке:

Дәресен әйткәндә, төңге дурттә уянып, иртән Айсетдин белән кыска гына очрашканда ук Мәхәмәтенә ниндидер яман хәвеф килгәндер дип уйлаган иде Сания (Я.Занкиев).

Дәресен әйтсәм, ачуланмассызмы, Рәмзи Гарипович? (В. Нуруллин).

Так, вводная конструкция *Дәресен әйткәндә* (по правде говоря) и *Дәресен әйтсәм* (если по правде скажу) не находится самостоятельно вне структуры предложения, выполняя эмоционально-экспрессивную функцию, дополняет и раскрывает основное предложение.

Приведем примеры на английском языке:

To tell the truth, Miss Marsden greeted me with the coldest «Good morning» (J.W. Brown).

Вводная конструкция *To tell the truth* в английском, как и в сопоставляемом татарском языке, не привносит в предложение дополнительную информацию, а лишь придает предложению эмоциональную окраску, создавая экспрессию в высказывании.

Можно сделать вывод, что вводные конструкции в сопоставляемых языках не находятся вне структуры предложения и не имеют с ним определенных отношений. Наоборот, присутствие вводной конструкции, включенной в осложненное предложение, придает различную эмоциональную окраску, экс-

прессивность его содержанию и тем самым дает возможность раскрытию сущности высказываемого сообщения.

Таким образом, вводные предложения выражают всевозможные модальные оттенки, и отношения говорящего к высказываемой мысли в структуре осложненного предложения. Но надо заметить, что вводные предложения не нарушают цельность высказываемого в осложненном предложении, не наносят ущерба ни структуре, ни семантике, ни логике предложения. Однако при таком изложении содержание осложненного предложения лишается некоторой дополнительной информации и предстает перед объектом как упрощенная и обедненная мысль. Данный факт подтверждает то, что вводное предложение в речевой практике встречается неслучайно, а, наоборот, представляет собой закономерный и естественный процесс. К тому же уместное применение вводных предложений вполне отвечает и законам стилистики, так как выражение различных отношений и взглядов говорящего основывается на всевозможных чувственных восприятиях. Подобные эмоциональные факторы выражаются самыми различными структурными единицами в сопоставляемых языках. Следовательно, вызванные той или иной ситуацией вводные конструкции не только выступают как эмоционально-экспрессивные средства, но полнее раскрывают содержание того, что сообщается в осложненном предложении. Все это дает нам основание утверждать, что вводные конструкции сопутствуют осложненному предложению не случайно и не без определенных целей, а вытекают из основного содержания предложения и выражают отношение автора к нему.

Например:

Perhaps you have missed your calling, Lady Charlotte (J. Brown).

After all, it's museum piece, probably not many like it in the world, a very rare type of jade. (R. Chandler) 139

The only members of my family attending would be my aunt, Lady Sanford, and possibly a distant cousin, Sir John Hewitt (J. Brown).

Рассмотрим аналогичный пример в татарском языке:

Боерган булса шушы татлы сулышлы хатын аныкы булачак!..(Я.Занкиев).

Чыннан га, Мөхәммәт, яшьләрни ияртеп, хәзинә артыннан китте микәнни? (Я.Занкиев).

В приведенных примерах английского и татарского языков, выражается отношение автора к высказываемому.

Вводные предложения, имея модальный оттенок, а также существуя как самостоятельная конструкция, оформляются интонационно. Однако оно не выходит за рамки общего предложения, а, наоборот, посредством незначительной паузы сливается с интонацией последующего осложненного предложения. В его составе вводное предложение произносится более быстрым темпом, чем осложненное предложение.

Особую разновидность вводных предложений составляют вставные предложения. Однако до последнего времени это явление в языкознании не разграничивалось, а рассматривалось с вводными предложениями [3 — 6].

По нашему мнению, вставные предложения требуют разграничения и специальной разработки. Если вводные предложения показывают различные модальные отношения говорящего к высказываемой мысли, то вставные — дают попутные разъяснения по содержанию всего осложненного предложения или к его отдельным элементам.

Ввиду того, что вставные предложения английского языка ранее специально не разрабатывались, некоторые их виды рассматривались в составе как простого, так и сложного предложений. Вследствие этого не были выяснены их грамматическая сущность и структурные особенности.

Вставные предложения употребляются не просто сами по себе, а с определенной целью говорящего, заключающейся в том, чтобы дать пояснительную оценку к основному содержанию предложения.

По характеру употребления в предложении вставные конструкции делятся, в основном, на две группы. Одни вставные конструкции употребляются в предложении с большим обособлением и в связи с этим, находясь в середине или в конце предложения, пунктуационно берутся в скобки. А другие с наименьшим обособлением в осложненном предложении в письменной форме отделяются запятой. В большинстве случаев они находятся в начале, реже в середине предложений. Учитывая такие особенности употребления вставных конструкций, мы рассматриваем их в отдельности.

Препозитивные вставные предложения. Такие вставные предложения обособляются с наименьшим выделением, смыкаясь с осложненным предложением. В образовании данного вида вставных конструкций участвуют полупредикативные конструкции, словосочетания или служебные слова.

Рассмотрим примеры в двух сопоставляемых языках:

Удмуртия жиренэ аяк баскач, Пугачев әүвәл Кама яры буйлап туп-туры Татарстанга юнәлә (В. Имамов).

В английском языке:

Taking into account of all what had been said before, Lady Charlotte made her mind not to deal with him.

В приведенных примерах двух сопоставляемых языков препозитивные вставные предложения, выраженные причастными конструкциями в татарском языке *Удмуртия жиренэ аяк баскач* и в английском языке *Taking into account of all what had been said before* включается в структуру осложненного предложения, составляя единое структурно-семантическое целое.

Постпозитивные вставные предложения. Здесь, наоборот, сначала располагается основное ядро предложения, затем к его содержанию или отдельным членам дается дополнительное объяснение, разъяснение со стороны вставных конструкций, расположенных в конце, реже в середине предложения. Поэтому смысловые отношения между основными и вставными предложениями бывают отделены, обособлены, нежели в предыдущем виде предложений. По способу образования данный вид вставной конструкции приобретает характер отдельного предложения, по функции предназначенного для уточнения и пояснения некоторых моментов осложненного предложения. Такая функция выяснения постпозитивного вставного предложения раскрывается в различном смысле в определении своего объекта.

Постпозитивные вставные предложения дают сопутные, дополнительные сведения сообщаемому (основному) действию.

Например, в татарском языке:

Болай эшләүенчә нәтижәсе ахыр чиктә Рухиягә файда түтел, киресенчә, *зиянга мәмкинлеген дә бик белә* (В. Нуруллин).

Юк жирдән дә Мәулиха килеп чыга, *каршысына арттан килеп житә* (Я.Зэнкиев).

Постпозитивное вставное предложение, выраженное обособленным приложением *киресенчә*,

зиянга мәмкинлеген дә бик белә и *каршысына арттан килеп житә* является дополнением к основному предложению.

Приведем примеры из английского языка:

She'd cancelled her Thursday and Friday seminars, too excited to lecture detached summer students (J. Brown).

The bullet had entered the flesh beneath Stone's jaw, its trajectory upward, through the scull, ripping open the top of Stone's head (R. Ludlum).

The seas were heavy, the winds strong, and the rolls violent and abrupt (R. Ludlum).

For him its secret was buried, never to be known (R. Ludlum).

A small orchestra played at the south edge of the terrace, its music serving as an undercurrent to a hundred conversations (R. Ludlum).

В английском языке мы обнаруживаем те же явления, что и в татарском, находясь в постпозиции, вставное предложение выполняет пояснительно-добавочную функцию расширения содержания основного предложения.

Постопозитивные вставные предложения выступают как конструкции, дополняющие и уточняющие содержание основного предложения.

Таким образом, каждый из анализированных видов вставных предложений английского и сопоставляемого татарского языка дополнительно поясняет и уточняет смысловое содержание осложненного предложения в виде комментирования. Подобные комментарии, хотя и не находятся в известной грамматической связи с осложненными предложениями, в семантическом отношении обнаруживают тесную взаимосвязь как в английском, так и в татарском языке. Стало быть, вставные предложения могут выражать самые разнообразные смысловые оттенки по отношению к основному содержанию предложения.

Вводные предложения в двух сопоставляемых языках выражают модальные оттенки, не нарушают цельность высказываемого в осложненном предложении, не наносят ущерба ни структуре, ни семантике, ни логике предложения. Вводные предложения, существуя как самостоятельная конструкция, оформляются интонационно, оно не выходит за рамки общего предложения, посредством незначительной паузы сливается с интонацией последующего осложненного предложения, как в английском, так и в татарском языках.

Библиографический список

1. Есенов, Х. М. Синтаксис предложений с зависимыми конструкциями в казахском языке : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Х. М. Есенов. — Алма-Ата : АН Каз.ССР, 1975. — 64 с.
2. Закиев, М. З. Синтаксис современного татарского языка / М. З. Закиев. — Казань, 1967. — 296 с.
3. Галлямов, Ф. Г. Структурно-семантическое осложнение простого предложения в татарском языке : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Ф. Г. Галлямов. — Уфа : БашГУ, 2006. — 43 с.
4. Николаева, Т. Г. Семантически осложненные предложения с атрибутивными вторично-предикативными структурами в современном английском языке (на материале произведений художественного и научного стилей) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т. Г. Николаева. — Самара : Поволж. ГПА, 2008. — 22 с.
5. Золотова, Г. А. Монопредикативность и полипредикативность в русском синтаксисе / Г. А. Золотова // Вопросы языкознания. — 1995. — № 2. — С. 92–104.
6. Кормилицына, М. А. Семантически осложненное (полипропозитивное) простое предложение в устной речи [Текст] / М. А. Кормилицына. — М. : УРСС, 2003. — 150 с.

САУРБАЕВ Ришат Журкенович, кандидат филологических наук, доцент кафедры лингводидактики и межкультурной коммуникации, декан факультета очного обучения.

Адрес для переписки: e-mail: rishat_1062@mail.ru

Статья поступила в редакцию 08.06.2010 г.

© Р. Ж. Саурбаев

УДК 811.112.2 : 347.78

Т. В. СОКОЛОВА

Омский государственный
технический университет

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ НЕМЕЦКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ АВТОРСКОГО ПРАВА КАК НАУКИ

В статье рассматриваются основные этапы становления немецкой терминологии авторского права, приводятся разные точки зрения, касающиеся факта существования авторского права в античный период и средние века, описываются характерные особенности каждого этапа, обосновывается актуальность исследования.

Ключевые слова: авторское право, интеллектуальная собственность, естественное право, плагиат, привилегия.

Впервые теория интеллектуальных прав была сформулирована бельгийским юристом Е. Пикаром (нач. XIX в.), ее главная идея состоит в том, что традиционная, состоящая из трех частей (вещные права, личные права и обязательственные права) классификация прав является недостаточно полной. Пикар разработал общую классификацию юридических взаимосвязей, в соответствии с которой авторское право причисляется к новой категории, являющейся самостоятельной: категории интеллектуальных прав [1].

Интеллектуальная собственность (далее ИС) создавалась во все исторические эпохи для удовлетворения потребностей человека. Но многие столетия эти достижения не воспринимались как ИС. Лишь в 1893 году, с созданием Объединенного международного бюро по охране ИС (БИРПИ), автору предоставили права на результаты его авторской деятельности. Такой вид собственности стали называть интеллектуальной. Широкое распространение термин «интеллектуальная собственность» получил после реорганизации БИРПИ во Всемирную организацию интеллектуальной собственности (ВОИС), учрежденную Стокгольмской конвенцией (1967 г.). В конвенции указывается, что ИС включает права, относящиеся к литературным, художественным, научным произведениям, исполнительской деятельности артистов, звукозаписи, радио- и телевизионным передачам, изобретениям, научным открытиям, промышленным образцам, товарным знакам, фирменным наименованиям, коммерческим обозначениям.

Происхождение самого термина ИС связывают обычно с французским законодательством конца XVIII в. — *propriété littéraire et artistique* (фр.), *geistiges Eigentum* (нем.). Известно, что в конце XIX века во Франции Эженом Пуье (Eugène Pouillet) была создана школа ИС. В своей теории, которая увидела свет в 1879 году, Пуье так определяет природу авторского права: «Авторское право есть право особого рода, име-

ющее, несомненно, общие черты с традиционным правом собственности, но отличающимся от него некоторыми своими характеристиками» [2]. Подходы, способствующие возникновению авторского права, не только родились во Франции, но и опирались на теорию естественного права *Naturrecht*, которая получила наиболее последовательное развитие в трудах французских философов-просветителей. Идеи ИС развивались также немецкими философами-натуралистами Э. Кантом, И. Фихте, которые связывали понятие *Naturrecht* с естественным, прирожденным правом собственности (*natürliches Recht*). Их теория естественного права, или теория собственности (*Eigentumstheorie*), рассматривала ИС как прирожденное, неотъемлемое право. При этом в первую очередь разграничивались права вещной собственности (*Sacheigentum*), к которой относились книги, рукописи и права на нематериальные вещи (*Immaterialgüter*), к которым относились произведения и изобретения. Согласно натуралистической концепции, авторское право является вечным. Особенности современной концепции права ИС Германии, являющейся частью частного права (*Privatrecht*) является то, что право ИС не отождествляется с гражданским правом (в России принят противоположный подход). В соответствии с позицией, принятой в германской правовой теории, гражданское право и право ИС представляют собой «соседние правовые дисциплины» [3]. Другие теории оказались несостоятельными, так как проводили аналогию с вещной собственностью (*Sacheigentum*), вместо которой часто использовалось введенное Е. Колером (J. Kohler) в 1907 г. понятие право нематериальной собственности (*Immaterialgüterrecht*). После многочисленной критики в юридической литературе понятие нематериальной собственности (*Immaterielle Güter*) и, соответственно, монопольное право нематериальной собственности (*Immaterielle Monopolrechte*) или (*geistige Monopolrechte*)

Таблица 1

Период	Этап	Название периода
Донаучный	1. VIII в. – XIV в.	Период предистории авторского права
	2. XV в. – сер. XIX в.	Период привилегий
Научный	3. Сер. XIX в. – до наших дней	Период интенсивного развития авторского права

chte) были заменены в дальнейшем термином **geistiges Eigentum**, соответственно англ. **intellectual property**.

Изучению отдельных сторон развития авторского права посвящено довольно много работ как отечественных, так и зарубежных ученых. Среди немецких ученых назовем таких, как И. Иолли (Jolly), И. Блунчли (Bluntschli Johann), О. Гирке (Gierke Otto), А. Диц (A. Dietz), Г. Шриккер (G. Schricker), У. Ойген (Eugen Ulmer), Бор (H.O. de Boor), Е. Колер (Josef Kohler), Р. Михаэлис (R. Michaelis), Вандке (A. Wandtke).

Среди отечественных ученых этой проблемой занимались И.Т. Табашников, Г.Ф. Шершеневич, Э.П. Гаврилов, А.И. Яфаев, М.В. Гордон, А.В. Калинин, Е.В. Халипова, И.В. Исупова. Правовой терминологии немецкого языка различной лингвистической направленности посвящены работы Р.И. Комаровой, Т.А. Прониной, Л.П. Шишкановой, И.И. Сушинского, Г.И. Тарховой, Т.М. Дементьевой.

Немецкая терминология авторского права стала активно развиваться с середины XIX века. Сфера ее деятельности распространяется на произведения науки, литературы, искусства, существующие в какой-либо форме. Появление авторского права является результатом длительного исторического развития.

Придерживаясь точки зрения Л.Б. Ткачевой, отметим, что многие лингвистические проблемы терминологии невозможно решить без обращения к истории становления и развития соответствующей области знаний [4]. Рассмотрим последовательно исторические аспекты возникновения терминологии авторского права.

Как в отечественной, так и в зарубежной литературе ученые рассматривают историю авторского права начиная с XV века, т.е. с момента изобретения книгопечатания. Известно, что идеи, предвосхитившие авторское право, возникли еще в древности. Поэтому факт существования авторского права в античный период остается одним из дискуссионных. По мнению одних историков Мари-Клод Док (M.-C. Dock), Михаелидес-Нуарос (Michaelides-Nouaros G.) [1] существует свидетельство того, что уже 2300 лет назад в Афинской республике особо выделялось право на защиту целостности произведения и запрещалось подвергать его изменениям. В 330 г. до н.э. был принят закон, в соответствии с которым оригиналы произведений крупных классиков подлежали хранению в официальном архиве. Известны примеры использования авторского права в древности, касающиеся периодов расцвета в Древней Греции и Риме. Теория Мари-Клод Док сводится к тому, что «право авторов в области литературной собственности существовало всегда, но не было с абсолютной ясностью законодательно оформлено [1]. Согласно этой теории авторские права признавались совершенно определено. Существуют и другие теории. Так, например, французский юрист Оланье (P. Olanier) отмечает, что за античными авторами нет каких-либо прав, а вышеупомянутые факты лишь свидетельствуют о единичных случаях проявления суверенной власти правителя [5].

Из отечественных специалистов эту точку зрения разделяет О.А. Пронина, высказывая мнение о том, что, несмотря на многочисленные произведения античных поэтов и философов, в которых плагиат всячески порицался, а также, несмотря на законодательные акты, в частности, закон Фабия, предусматривавший наказание за совершение деликта, именуемого *plagium*, настоящая история авторского права начинается на самом деле в XIX веке [5]. Этой же точки зрения придерживается Ю.А. Громов, рассматривая авторское право на литературные, музыкальные и художественные произведения как исключительное право автора издавать и, вообще, размножать, распространять свои сочинения всеми возможными средствами установилось в законодательствах разных стран в новое и новейшее время. Хотя многие правовые институты гражданского права древних римлян достигли высокого развития, они не относились к авторскому праву, несмотря на высочайшие примеры имен выдающихся поэтов и философов. Не было еще соответствующей объективной потребности: круг грамотных людей, способных приобрести печатные произведения, а значит, и читателей, был довольно узок, и небольшого числа переписчиков книг было достаточно для удовлетворения интеллектуальных потребностей образованной части общества [6].

Принимая во внимания различные точки зрения, будем придерживаться того мнения, что период античности и средних веков относится к предистории авторского права, которое как таковое еще не существовало, и назовем этот период донаучным, а появившиеся термины по определению С.В. Гринёва прототерминами (*proto...* первый) [7].

На основе вышеупомянутых теорий предложим следующую периодизацию становления авторского права как науки и представим ее в табл. 1.

Соотнеся социолингвистические факты с фактами лингвистическими, мы подтверждаем, что наша классификация исторических периодов полностью совпадает с периодами становления терминологии авторского права. Все это позволило предложить следующую периодизацию формирования немецкой терминологии авторского права общим объемом 3150 терминологических единиц.

Период предистории: VIII в. – XIV в.

В Германии в античный период и средние века деятели искусств пользовались особым положением: ими содействовали меценаты (**Mäzen**) и князья (**Landesfürsten**), они организовывались в ремесленные цеха и поддерживались материально. Переработка произведений различными авторами была обычным явлением. Однако уже тогда плагиат резко порицался. Авторы не были законодательно защищены и боялись искажения своих произведений при размножении путем переписки. Если автор не хотел никаких изменений в своем произведении, то ему оставалось лишь довольствоваться книжным ругательством (**Bücherfluch**). Так было с автором «**Саксонского зеркала**» (**Sachsenspiegel**) Eike von Repgow, который по-

сылал проклятья каждому, кто фальсифицировал или искажал его произведение.

Особенностью этого периода было то, что первые появившиеся термины были терминами, заимствованными из классических языков. Например: **Text** текст, **Autor** автор, **Privileg** привилегия, **Person** юридическое лицо. Более раннее образование терминов проследить не представляется возможным, так как история немецкого языка начинается с появления письменных памятников, т.е. с VIII века.

Период привилегий XV в. – сер. XIX в.

Характерной особенностью этого периода является создание системы привилегий, а созданные термины относятся к сфере книгопечатания и издательского дела.

Изобретение книгопечатания (**Buchdruck**) Гуттенбергом (около 1440 г.) послужило основой для возникновения в Германии законодательства об охране интеллектуального труда. Книгопечатание обеспечивало прекрасное качество печати. Это открытие ознаменовало конец эпохи рукописных книг, которая длилась двадцать столетий (с V в. до н.э. до XV в. н.э.). В то время авторы не имели никаких «авторских прав». Автор мог лишь гордиться, если его произведение не только печаталось, но и издатель (**Verleger**) или печатник (**Drucker**) ему что-нибудь платили за рукопись. Часто случалось, что первый набор (**Erstdruck**) мог печататься другими печатниками, т.е. появлялись копии (**Kopie**) уже выпущенных в свет произведений. Отметим, что переиздателю незаконной продукции (**Nachdrucker**) приходилось предлагать ее дешевле, так как издания были низкого качества или даже с умышленно измененным авторским текстом. Для того, чтобы противиться беспределу контрафакции (**Nachdruck-Unwesen**), издатели упростили властей запретить на время перепечатку, а чтобы оградить издателей от незаконной перепечатки (**Raubdruck**) власти наделили издателей особыми правами (**Sonderrechte**), по которым распечатка ограничивалась определенным сроком. С введением особых прав интересы издателей и властей в большинстве случаев совпадали. Книжки порой содержали опасные мысли о несовершенстве государственного правления, о примитивности религиозных догматов, что представляло угрозу для государства и церкви. Государство оказалось заинтересованным в принятии законов, которые вводили цензуру издаваемых книг и выдаче привилегий, тогда книга казалась не опасной для церкви и государства. Власть пытались распространить через печать свое влияние на подвластных территориях, но в Германии это не особо удавалось. Иногда издатели игнорировали кайзеровские привилегии для того, чтобы получить больше выгоды и приобрести дешевую литературу. Так, идеи эпохи Просвещения в Германии распространялись большей частью через незаконную перепечатку.

Привилегии были своего рода особыми законами. Семантика термина **Privileg** происходит от латинских слов «**privus**», т.е. частный, отдельный и «**lex**» — закон, т.е. отдельный закон, предназначенный оградить права отдельного человека или нескольких людей. Привилегии были в каждом случае разрешением на издание или распространение книги, которое выдавалось по усмотрению суверена и не было полноценным правом. Предоставление привилегий связывалось как с признанием исключительных прав создателей художественной литературы и музыкальных произведений, так и с признанием определенных прав за теми, кто, используя промышленные возможности репродуцирования, мог тиражировать произведения автора.

Природа привилегий в противоположность к авторскому праву в современном его понимании — это, прежде всего, признание того, что привилегированный автор был привилегирован только как самоиздатель, но не как автор. Речь шла только о совокупности правовых норм, регулирующих издательскую деятельность. Привилегии защищали издателя, автора и книготорговца от перепечатки прежде всего с имущественно-правовой точки зрения. Появление привилегий было вызвано также необходимостью для правительства принять цензурные меры против злоупотребления в печати.

Для размножения произведений механическим путем требовались большие денежные затраты. С XV века власти стали предоставлять привилегии печатникам (**Druckerprivilegien**) за печатание определенных произведений, одновременно подвергая их цензуре. Именно издателю полагались исключительные права на защиту (**ausschließliches gewerbliches Schutzrecht**), таким образом, появилась издательская собственность (**Verlagseigentum**). Особые права получила типография (**Offizin**), а также церковь, которой предоставлялось право подписи (**Imprimatur**), разрешающее печать (XV в.). Привилегии выдавались через открытые документы (**öffentliche Urkunde**) лат. **offener Brief**. Большое количество привилегий авторы новых произведений, переводчики, а также переработчики старых произведений получили в XVI – XVII столетиях.

Самые первые упоминания о привилегиях относятся к Венецианской республике. Считается, что модель авторского права возникла в XV веке в этой крупнейшей морской и торговой державе того времени. В 1476 году был принят первый Указ о патентах и привилегиях для охраны изобретений и произведений. Считается, что имущественное авторское право возникло в 1492 году в Венеции, когда автору книги «Феникс» знатному юрисконсульту Петру из Равенны была выдана привилегия, содержание которой свидетельствует о том, что она защищала интересы не автора, а издателя, которому автор разрешал опубликовать свое произведение. Несмотря на все свои старания и труды, не автор, а издатель получал право на опубликование книги. С самого начала система имущественного права обеспечивала интересы правообладателей в лице издателей, а не авторов.

В эпоху Ренессанса в основе выдачи привилегий ценилась индивидуальность автора, за которую создатель произведения (**Schöpfer**) получал вознаграждение. Эти привилегии назывались авторскими привилегиями (**Autorenprivilegien**). В Германии впервые такой привилегией воспользовался живописец Альбрехт Дюрер (1511 г.) за гравюру на меди, выданной канцлером Карлом V. Такая защита касалась прежде всего создателя произведения. Право защиты от перепечатки выдавалось определенному лицу (**Person**) и называлось (**Personlichkeitsrecht**), но не приносило автору никакой выручки. Примером таких привилегий могут служить привилегии на печатание книг, выданные Гёте, чьи произведения часто перепечатывались без соответствующего разрешения. Гёте получил 39 привилегий от отдельных немецких государств. Система привилегий была чрезвычайно громоздкой и не всегда эффективной, и уже в конце XVIII века привилегии теряют в Германии свое значение [3]. В этот же период в Англии впервые заговорили о правах на интеллектуальную собственность (**geistige Leistung**) и о феномене нематериальной собственности (**immaterielle Besitz**).

Период интенсивного развития авторского права: середина XIX в. – до наших дней

Известно, что родиной первого в мире закона об авторском праве является Англия. Он вышел под названием «**Статут Королевы Анны**» (1710 г.) (**Statute of Anne**) по имени правившей в то время королевы Анны (**Anne Stuart**). Закон устанавливал право издателя на опубликованную книгу на 14 лет с момента ее опубликования. Автор мог получить право на свое произведение только спустя 14 лет после его опубликования. Потребовался почти целый век для признания на основании французских революционных законов 1791-1793 гг. права на наследуемую защиту произведения сроком на 5 и 10 лет соответственно. Вслед за Англией и Францией закон об авторском праве вышел в 1837 году в Пруссии (**Urhebergesetz**).

В данный период активно формируется немецкая законодательная терминология авторского права. Федеральное собрание решило установить 10-летний срок защиты (**Schutzfrist**) с момента появления произведения, который продлевался до 30 лет с 1845 года после смерти автора. Согласно этому закону автор получал право на репродуцирование (**Vervielfältigungsrecht**). Это право передавалось автором издателю, а после определенного срока возвращалось автору. В 1857 году на Северо-немецком федеральном собрании был принят общий закон о защите авторского права (**Urheberrechtsgesetz**), который действовал с 1871 года до создания немецкого рейха и в дальнейшем в него вносили изменения. В третьем рейхе автор являлся только доверенным лицом (**Treuhänder des Werkes**) для «единого немецкого народа» (**Volksgemeinschaft**), что являлось официальной идеологией фашистской Германии.

Таким образом, в Германии к середине XIX века постепенно складывается единая система защиты прав авторов. В начале XX века принимается ряд законов, продолжающих действовать и сейчас. Это *Закон об издательском праве (Gesetz über das Verlagsrecht vom 19. Juni 1901)* (с изменением), *Закон 1907 г. об авторском праве на произведения изобразительного искусства и фотографии (Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie vom 9. Januar 1907)*. Центральное положение занимает *Основной закон ФРГ от 1949 г. как источник авторского права (Grundgesetz vom 23. mai 1949)* и *Закон об авторском праве и смежных правах 1965 г. (Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz vom 9. September 1965))*.

Наибольшее развитие авторское право в Германии получило в 90-х годах XX века, а принятые в XXI веке документы лишь укрепили права авторов и пользователей произведениями интеллектуального труда:

— **Eu-Urheberrechtsrichtlinie** — директива ЕС по авторскому праву, принятая Европейским союзом в 2001 г., согласно которой в Германии вносятся изменения в авторское право;

— **Urheberrechtsreform** — реформа авторского права, проведенная в Германии в 2004 году, еще более ограничивает права пользователя и укрепляет права автора в международном масштабе.

В результате проведенного исследования, соотнеся социолингвистические факты с фактами лингвистическими, мы предложили свою периодизацию формирования немецкой терминологии авторского права общим объемом 3150 терминологических единиц, совпадающую с периодами становления авторского права как науки.

Пройдя длительный путь развития, терминология авторского права не стоит на месте, она постоянно развивается и обогащается новыми терминами, которые требуют систематизации, унификации и дальнейшего исследования.

Библиографический список

1. Липчик, Делия Авторское право и смежные права / Делия Липчик : пер. с франц. ; предисловие М. Федотова. — М. : Ладомир ; Изд. ЮНЕСКО, 2002. — 788 с.
2. Симоненко, В. Зарождение и развитие проприетарной теории авторского права во Франции / В. Симоненко // ИС Авторское право и смежные права. — 2010. — № 5. — С. 62–73.
3. Арсланов, К. М. Законодательство и авторское право Германии / К. М. Арсланов // Современные проблемы права: Интеллектуальная собственность: теория и практика : сборник научных трудов. — Казань, 1998. — 135 с.
4. Ткачева, Л. Б. Основные закономерности английской терминологии / Л. Б. Ткачева. — Томск : Изд-во Томского ун-та, 1987. — 200 с.
5. Пронина, О. А. Моральные права: предыстория появления / О. А. Пронина // ИС Авторское право и смежные права. — 2007. — № 10. — С. 60–69.
6. Громов, Ю. А. Защита и коммерциализация интеллектуальной собственности / Ю. А. Громов. — М. : Изд. Экономика, 2003. — 575 с.
7. Гринев-Гриневиц, С. В. Терминоведение / С. В. Гринев-Гриневиц. — М. : Академия, 2008. — 302 с.

СОКОЛОВА Татьяна Владимировна, аспирантка, старший преподаватель кафедры иностранных языков. Адрес для переписки: e-mail: 51sokol@mail.ru

Статья поступила в редакцию 05.10.2010 г.

© Т. В. Соколова

Книжная полка

ББК 81.432.1/P45

Рец, Н. И. Практический курс английского языка для таможенников [Текст] : учебник / Н. И. Рец ; Рос. тамож. акад. — 2-е изд. — М. : Изд-во Рос. тамож. акад., 2009. — 212 с. — ISBN 978-5-9590-0095-0.

Учебник содержит лингвострановедческий и профессионально ориентированный материал, способствующий развитию и совершенствованию умений и навыков практического применения иностранного языка в повседневном и профессиональном общении.

Кроме грамматического материала, в учебник входят 12 уроков. Каждый урок включает в себя грамматический материал, лексико-грамматические упражнения и упражнения, формирующие умения и навыки устной речи по изучаемой теме.

Учебник предназначен для студентов, аспирантов, а также лиц, изучающих английский язык.

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ И РИТОРИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ В РЕКЛАМНЫХ ТЕКСТАХ

Данная статья рассматривает лингвистические и риторические приемы, которые используются в рекламных текстах. Автор предлагает рассматривать такие тексты в русле современной коммуникативной направленности. Автор представляет характерные признаки и основные специфические коммуникативно-прагматические характеристики рекламного текста. Автор приходит к заключению, что эти особенности раскрывают взаимосвязь познавательных и лингвистических аспектов. Автор также приводит подробный анализ лингвистических и риторических методов, которые используются в рекламе деловых услуг.

Ключевые слова: текст рекламы, реклама деловых услуг, лингвистические и риторические приемы, прагматические и коммуникативные характеристики, взаимосвязь познавательных и лингвистических аспектов.

Реклама является активным участником процесса коммуникации посредством рекламных объявлений, центральная часть которых отводится тексту. Влияние языка на поведение человека, одна из основных проблем прагматики, находит яркое отражение в сфере рекламы.

Рекламный текст (РТ) по-разному определяется как в лингвистической, так и в экономической литературе. Множество дефиниций, которые мы находим в работах отечественных и зарубежных ученых, в значительной степени отражают ту сложную ситуацию, которая объективно складывается при попытке дать общее и исчерпывающее определение столь многоплановому явлению. На наш взгляд, для более полного и глубокого понимания РТ, сложного и гибридного образования, необходимо его рассмотрение в русле современной коммуникативной направленности исследующей язык в тесной взаимосвязи со средой, в которой он функционирует, и учитывающей различные составляющие акта коммуникации.

Текст как единица коммуникации [1, 2] является одновременно единицей коммуникации и единицей психолого-речевого и прагматического характера, и представляют собой сложный объект изучения. В связи с этим в последнее время лингвисты привлекают для его исследования данные психолингвистики, социолингвистики, теории средств массовой коммуникации и других смежных областей знаний. Кроме того, исследователями языка текста неоднократно высказывается мнение, что в современной коммуникативной среде естественный язык, являясь самым важным, наиболее универсальным средством общения, не является единственным коммуникативным средством. В тексте рекламы именно вербальные знаки во взаимодействии со знаками иной природы наиболее успешно реализуют свои коммуникативные функции.

С лингвистической точки зрения реклама представляет собой особую сферу речевой деятельности, продуктом которой являются речевые произведения — рекламные тексты [3]. Характерными признаками этих текстов выступают:

1) специфичная организация языкового материала, где наряду с вербальными знаками используются и невербальные знаки;

2) целевое использование средств языка;

3) специфический характер ситуации общения, определяемый совокупностью экстралингвистических и лингвистических условий.

РТ рассматривается как письменный речевой акт, социально детерминированный, обладающий необходимыми свойствами коммуникативного акта (адресант — рекламный текст — адресат).

На основе изученного теоретического и практического материала нами выделяются основные специфические коммуникативно-прагматические характеристики РТ:

1) РТ — это обращение к человеку как члену общества. Такое обращение влечет за собой своеобразный информационный обмен между человеком-личностью и воображаемым субъектом;

2) РТ выступает как средство и единица коммуникации, являясь связующим звеном между участниками коммуникации: адресантом и адресатом;

3) РТ выполняет коммуникативную и информативную функции, описывая характеристики предмета товара или услуги;

4) РТ рассматривается как акт прагматического взаимодействия за счет заложенной в текст коммуникативной интенции отправителя текста;

5) РТ характеризуется как яркая речевая форма социального воздействия, т.е. одностороннего речевого действия, содержанием которого становится социальное воздействие адресанта на адресата;

6) РТ должен иметь точную адресную направленность, содержать четкую деловую информацию об основных свойствах товара, выявить мотив для данного адресата.

Определяя специфику РТ, необходимо отметить отличительные черты, свойственные только этой разновидности текстов. К их числу относятся:

1) особая роль экстралингвистических факторов и формирования РТ;

2) специфика денотата РТ.

Денотатом РТ является рекламируемый продукт или услуга. В зависимости от семантического наполнения денотата меняется и лингвистическое «наполнение» РТ;

3) особая прагматическая направленность РТ;

4) семиотический характер РТ;

5) каноничность РТ.

Каноничность РТ предполагает существование относительно жесткой модели его композиционного

строения, ограниченность объема, специфику графического оформления, а кроме того, использование лексических средств динамического экспрессивно-клишированного типа, синтаксических повторов, императивных, восклицательных конструкций и т.п.

Указанные особенности позволяют говорить о РТ как особом типе текстов, представляющем сложный многоуровневый комплекс, в котором отражается тесная связь познавательных и языковых аспектов.

Характеристика РТ будет не полной без уточнения понятия «реклама деловых услуг».

Характерные признаки РТ находят свое преломление в тексте рекламы деловых услуг, но, безусловно, с учетом специфики этого типа текста.

Специфику текста рекламы деловых услуг определяет, прежде всего, рекламируемая услуга.

Обратимся к понятию «услуга» и «деловая» услуга. По данным бизнес-оксфордского толкового словаря «деловая» — business, «услуга» — service. Экономическое благо (good), выступающее в форме труда, консультации, искусства управления — в отличие от материального товара (commodity). Коммерческие услуги (service to trade) включают банковское дело, страхование, транспортные перевозки и пр. К услугам профессионального характера (professional services) относятся консультации и работа бухгалтеров, юристов, архитекторов, специалистов по консалтингу, врачей и пр.

Предметом рекламирования текстов рекламы деловых услуг служат услуги банков, инвестиционных компаний, одним словом финансовые услуги, а также услуги страховых компаний и электронные услуги. Помимо непосредственно услуг, денотатом этого типа текста является деятельность самих компаний, занимающихся сферой финансов, страхованием, информационными технологиями и электронным бизнесом, т.е. мы имеем дело с корпоративной рекламой. Термин «деловой» — business, использованный нами для обозначения комплекса исследуемых услуг и деятельности компаний в рекламном тексте, с экономической точки зрения, вероятно, окажется не совсем корректным. С маркетинговой точки зрения реклама перечисленных услуг попадает в категорию рекламы коммерческих услуг и услуг профессионального характера в противоположность товарной рекламе, в которой денотатом является какой-то товар. Однако, принимая во внимание особенности целей нашего исследования, мы имеем дело с необходимым научным допущением, научной абстракцией. Понятие «деловой» связано со специфическим характером ситуации.

Как было отмечено выше, рекламный текст рассматривается как письменный речевой акт, социально детерминированный, обладающий необходимыми свойствами коммуникативного акта (адресант — рекламный текст — адресат). Исследуемый тип текста принадлежит к сфере профессионально ориентированной коммуникации и направлен на коллективного адресата, строится в соответствии с особенностями восприятия знаков различными группами населения, а именно в данном случае профессиональной и массовой аудитории, в связи с чем мы говорим о факторе адресата как об одном из важнейших критериев прагматической направленности данного типа текста.

Понимание текста в целом и в особенности на уровне глубинного смысла в первую очередь связывают с механизмом инференции, поскольку, как точно заметила Е.С. Кубрякова, «все, занимались проблемами понимания текста, вынуждены были при-

знать, что неотъемлемой чертой такого понимания оказывается сама необходимость выводного знания, т.е. извлечение сверхтекстовой или затекстовой информации» [4].

Таким образом, информация, присутствующая в тексте легко воспринимается адресатом и оказывает влияние на формирования мнения о рекламируемом объекте.

Основным критерием для выделения лингвистических и риторических приемов служит, прежде всего, стилистическая функция, т.е. автор, нацелен на то, чтобы был сделан правильный вывод получателем информации/ адресатом.

Анализ лингвистических приемов в тексте рекламы деловых услуг позволил выделить принципы грамматической семантики

1. Использование конструкций с ментальными предикатами («know», «discover», «find out», «believe»);

Ментальные глаголы «know», «discover», «find out», «believe» можно разделить на три группы: глагол мнения («believe»), глагол знания («know») и глаголы, обозначающие ментальный акт, которые имеет следствием создания постоянного отношения между двумя объектами («find out», «discover»).

Пример 1

Компания Digex, занятая в сфере электронного бизнеса, заявляет о том, что они знают, что требуется для того, чтобы успешно заниматься бизнесом.

... but *we do know* what it takes to run a successful business. (Digex and Spalding).

2. Использование конструкций с глагольными связками «keep», «stay»;

В данном случае глаголы «keep», «stay» выступают в качестве полнозначных глаголов, функционирующих в качестве связки в составном сказуемом. Это значит, что данные глаголы частично сохраняют свое лексическое значение и функции связки.

Нами выделяются следующие конструкции в тексте рекламы деловых услуг с глаголами и связками «keep» и «stay».

— keep + прилагательное/ наречие

— keep + герундий

— stay + прилагательное

Пример 1

Компания FUJITSU, рекламируя особенности успешной деятельности своей компании, особо обращает внимание на инновационные достижения компании.

Innovations that *keep* your business one step ahead of the Internet.

Пример 2

Компания Foundary Networks, рекламируя свои услуги в сфере информационных технологий, а именно работу своих сетей, утверждают, что они сохраняют высокую скорость, эффективность и надежность работы.

We *keep* them all running at top speed with unbeaten performance and reliability...

3. Использование конструкций с усилительными частицами «still», «even»;

В широком смысле называются слова, служащие для усиления или ограничения других слов или групп слов.

Пример 1

Рекламный текст компании Nortel Networks построен в форме своеобразного диалога между клиентом компании (Jesse Martin, solo round-the-world sailor, age 18) и самой компанией Nortel Networks. Ответ компании начинается следующим предложением:

We're bringing *even more* people together, Jesse.

4. Использование косвенных вопросов (WH-questions).

Косвенный вопрос в данном случае представляет собой специальный вопрос, не адресованный непосредственно слушающему и не требующий от него получения информации (в отличие от прямого вопроса, представляющего собой содержание вопросительного предложения как обращение к слушающему за информацией).

Пример 1

В заголовке рекламного текста деловой услуги компании Wachovia Wealth Management, выраженного в форме косвенного вопроса, проводится аналогия между «орхидеей» и «богатством». Собственно текст рекламы говорит о сложности культивирования цветка орхидеи и сложности управления собственным капиталом. Таким образом, раскрываются особенности деятельности компании.

What can an orchid teach us about wealth?

5. Использование местоимений «you», «youг».

Местоимения «you», «youг» могут трактоваться в нашей работе как обобщенно-личные местоимения, указывающие не на конкретное лицо, а на всякого вообще человека.

Используя местоимения «you», «youг» в языке текста рекламы, адресант определенным образом воздействует на адресата, приближаясь к нему, к его интересам, потребностям или проблемам.

Пример 1

Рекламный текст деловых услуг компании Computer Associates (Forbes June 9, 2003) утверждает, что выдвигаемая ими услуга — лицензионное программное обеспечение от компании Computer Associates (FlexSelect Licensing) — основана исключительно на потребностях и правах адресата:

Your business.

Your needs.

Your choice.

Анализ риторических приемов в тексте рекламы деловых услуг показал, что можно выделить следующие риторические приемы:

1. Конструкции с отрицанием.

Например, рекламный текст компании Qwest строится на стратегии противопоставления деятельности компании ее конкурентам. РТ содержит обещание в том, что в их компании не будет перекалывания дел с одного чиновника на другого, не будет пререканий по поводу каких-то проблем и вопросов на тему, кто ответствен за выполнение тех или иных поручений.

It's our promise there will be no more finger pointing, no more wrangling about problems, and no more questions about who's responsible for fixing them.

Таким образом, адресат рекламного текста может интерпретировать это суждение, что чаще всего и происходит, как противопоставление надежности, надежной деятельности этой компании ее конкурентам.

2. Конструкции с выдвижением.

Выдвижение — это способ организации текста, фиксирующий внимание на определенных его частях и устанавливающий семантически релевантные отношения между элементами одного или чаще разных уровней [5]:

а) выдвижение, основанное на размещении в одном сообщении, но в разных его частях, двух сегментов информации.

Этот способ подачи информации, провоцирующий порождение импликатур, состоит в том, чтобы разместить в одном сообщении, но в разных его частях, два сегмента информации, представляя право самому адресату устанавливать связь между ними. Например, обратимся к тексту рекламы деловых услуг банка LaSalle.

Taiwan-based plastics supplier dying to break into the toy business.

Toy manufacturer getting pummeled by the high cost of making action figures.

For every business problem there are people with solutions. this is how to find them....Somewhere on the earth there walks your corporate soul mate....Your chances are better if you do business with a bank that specializes in making international connections (LaSalle).

Два сегмента информации, между которыми адресат сообщения должен установить связь, следующие: «проблемы бизнесменов в разных уголках планеты» и «банк LaSalle объединяет бизнесменов в разных уголках планеты и помогает разрешить эти проблемы»;

б) выдвижение, основанное на эффекте обманутого ожидания.

Обманутое ожидание — схема выдвижения, при которой сначала читательские ожидания формируются (обычно с помощью сцепления), а затем нарушаются.

«Excellent view»

«Yes, very comforting liquidity» (WestLB)

Речевой контекст предполагает ответную реплику, относительно красивого вида реки и гор, изображенных на иллюстрации. Например,

«Excellent view»

«Yes, very comforting landscape».

Употребление финансового термина «liquidity» («ликвидность») в данном контексте оказывается несколько неожиданным, хотя второе значение этого слова — жидкое состояние, текучесть. Однако в рамках данного контекста значение «жидкое состояние, текучесть» оказывается не связано семантически со значением слова «view». Слово «liquidity» не может сочетаться с описанием красивого вида. В данном случае оно может считаться лишь авторским окказионализмом и прекрасно сочетается с текстом, рекламирующим деятельность банка WestLB.

Таким образом, использование лингвистических и риторических приемов в тексте придает рекламным текстам убедительность, яркость, целенаправленность на адресата — получателя информации, следовательно, подчеркивает его коммуникативную направленность.

Библиографический список

1. Колшанский, Г. В. Проблемы коммуникативной лингвистики / Г. В. Колшанский // Вопросы языкознания. — 1979. — № 6. — С. 51 — 62.
2. Каменская, О. Л. Текст и коммуникация / О. Л. Каменская. — М.: Высшая школа, 1990. — 152 с.
3. Кузнецова, Г. Н. Структурные и семантические особенности языка американской рекламы (прагматика РТ): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Г. Н. Кузнецова. — М., 1984. — 24 с.
4. Кубрякова, Е. С. Интеграция лингвистических и нелингвистических знаний: инференция и сферы ее деятельности в языке / Е. С. Кубрякова // Английский лексикон и текст: сб. науч. тр. МГЛУ. — Вып. 434. — М.: Изд-во МГЛУ, 1996. — С. 11 — 17.
5. Разинкина, Н. М. Функциональная стилистика английского языка / Н. М. Разинкина. — М.: Высшая школа, 1989. — 180 с.

АНДРЕЕВА Наталья Петровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков. Адрес для переписки: 644050, г. Омск, пр. Мира, 11.

Статья поступила в редакцию 29.09.2010 г.

© Н. П. Андреева