

A Street Cat Named Bob. / Dir. by Roger Spottiswoode, 2016.  
Doctor Foster / Dir. by Tom Vaughan, 2015.

### **CATEGORICAL STATEMENTS IN THE FIELD OF STRATEGIC COMMUNICATION**

T.N. Kuzmina

Moscow State Technical University named after N.E. Bauman, Moscow

Usage of categorical statements in communication may influence its consequences, contributing to effectiveness or causing communicative failures.

**Key words:** *categorical statements, communicative failure, strategic communication, strategy, tactics, communication effectiveness.*

*Об авторе:*

КУЗЬМИНА Татьяна Николаевна – преподаватель кафедры «Английский для машиностроительных специальностей» Московского государственного технического университета им. Н.Э. Баумана, *e-mail:* kuzmina.tat.nik@yandex.ru

УДК 81'38

### **ДИАЛЕКТИКА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОБРАЗА АВТОРА ЭПОСА ПОСРЕДСТВОМ ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ И РАССКАЗЧИКА (на примере повести Р. Брэдбери «Вино из одуванчиков»)**

О.А. Куцепалова

Смоленский государственный университет, Смоленск

В статье рассматривается проблема освещения образа автора в художественных произведениях с различным типом эпического повествования, подчёркивается отличие повествователя от рассказчика в посреднической функции между автором и читателем.

**Ключевые слова:** *эпическое повествование, образ автора, ауториальный и акториальный повествователь, фабульное пространство, непосредственно-прямая речь.*

Анализ произведений эпоса, лирики и драмы осуществляется читателем или слушателем ежедневно. Адресат включается автором в своё творчество и превращает текст как ткань высказывания (лат.: *textus* – ткань, сплетение), созданного из последовательности языковых знаков, в литературное произведение.

Мир художественного произведения многогранен. Ему принадлежат та-

кие понятия, как место и время действия, персонаж, сюжет. Но больше всего интерпретатора произведения интересует замысел автора, реального человека, вкладывающего определённые смыслы в создаваемое художественное целое.

Образ автора можно проследить в произведении благодаря посреднической функции его субъекта, повествователя или рассказчика, хотя они по-разному удалены от авторской точки зрения и, тем более, от реального автора произведения. Эстетическая реальность, созданная автором и воспринимаемая читателем, представляет собой образный мир, условную картину жизни. Эта картина уникальна для каждого произведения, и читатель может в большей или меньшей степени верить в неё. Облекая идейное содержание сугубо авторского замысла в словесную форму, писатель имеет право как на полное раскрытие своего сознания, так и на недосказанность. Задачей читателя остаётся истолкование всё прибывающих в литературе новых образных форм, речевых контекстов в попытке познать содержание художественного произведения, «абсолютную идею», по Гегелю, «идеал», являющий собой содержание искусства, отличимый и примирённый в едином целом с его формой, «чувственным, образным воплощением» [Чернец 2004: 96].

Первоосновой эпического произведения (*греч.*: *eros* – слово, речь) является повествование о судьбах действующих лиц, словесное сообщение сюжета, рассказ о фиктивном мире. Этот мир находится на определённой временной дистанции от мира реального, по Аристотелю, рассказ идёт «о событии как о чём-то отдельно от себя», то есть имевшем место ранее, поэтому и применяется форма прошедшего грамматического времени, что и создаёт дистанцию между предметами словесного обозначения (миром персонажей), ведением речи (образом автора) и адресатом сообщения (читателем). Повествовательной форме подвластно описать жизнь вкратце, заключив сообщение в рамки рассказа или повести, или в полной мере, изображая мельчайшие детали в эпосе или романе. В широком смысле слова повествование вбирает в себя авторские рассуждения и описание пейзажей, быта, внешности и душевного состояния персонажей как воссоздание чего-то стабильного наряду с развёрнутым словесным обозначением произошедшего, что считается повествованием в узком понимании. В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» под редакцией А. Н. Николюкина повествованием названо «событие рассказывания» [Литературная энциклопедия 2001: 750], общение повествователя с читателем, общность речевых форм в композиции произведения, приписанных автором повествователю или рассказчику и адресованных читателю с целью его связи с изображаемым миром.

Именно для передачи авторского замысла в эпос вводится образ повествователя. Его функция ретранслировать авторскую позицию, при этом, не рассказывая о себе, а показывая образную реальность в качестве ауктора (*лат.*: *auctor* – создатель, творец). По К.А. Долинину, «аукториальный пове-

ствователь» не показан в тексте произведения как отдельное чётко очерченное лицо и не противопоставлен своим образом образу автора, выражая близкую автору идеологическую позицию. При этом «аукториальный повествователь» чаще всего находится «вне фабульного пространства» [Долинин 2010: 184], в измерении, полностью отличном от мира персонажей. В таком повествовании нет места для первого лица помимо авторских отступлений, поскольку повествователь-ауктор не говорит о себе, а показывает характеры, обозначенные третьим лицом. Повествование такого типа характерно как для раннего европейского романа XVII в., так и для литературы XIX-XX вв..

Например, в повести Р. Брэдбери «Вино из одуванчиков», описывающем лето 1928 года для семьи Дугласа и Тома Сполдинг, мальчиков 12-ти и 10-ти лет, представлены во многом биографичные воспоминания о детстве самого автора, выросшего в городе Уокиган в штате Иллинойс, США, ставшего прототипом описанного городка Грин Таун, места действия произведения, но повествователь-ауктор не выдаёт себя нигде, помимо предваряющего повесть предисловия. Именно из его строк мы узнаём, что всё это было на самом деле («Because I say it is so.»), что спустя годы (с 1928 по 1974) автор всё ещё помнит счастливые и горестные моменты своего детства (в 8-летнем возрасте) и готов подробно описать их с разных сторон:

«Here is my celebration, then, of death as well as life, dark as well as light, old as well as young, smart and dumb combined, sheer joy as well as complete terror written by a boy...» (Bradbury 2014: 12).

Брэдбери открыто пишет об автобиографичности романа на нескольких страницах предисловия, но впоследствии, начав повествование собственно повести, скрывает своё лицо, но не свой образ, называет главного персонажа своим средним именем, Дуглас, создавая аллюзию на самого себя, и вручает повествователю функцию ретранслятора событий из детства мальчика, третьего лица, о котором как «вездесущий автор», по В. Е. Хализеву, он всё знает, вплоть до мельчайших переживаний и сокровенных мыслей, будь то ощущение ушедшего лета в его думах, воспоминания каждого отдельного дня в его голове или отсветы от солнца в глазах:

«He shut his eyes. June dawns, July noons, August evenings over, finished, done, and gone forever only the *sense* of it all left here *in his head*. Now, a whole autumn, a white winter, a cool and greening spring *to figure sums and totals of summer past*. And if he should *forget*, the dandelion wine stood in the cellar, numbered huge *for each and every day*. He would go there often, *stare* straight into the sun until he could *stare* no more, then close his eyes and consider the burned spots, the fleeting *scars* left dancing on his *warm eyelids*; arranging, rearranging each fire and reflection until the pattern was clear... So *thinking*, he slept» (Bradbury 2014: 276, *курсив наш* – О.К.).

Действительно, повествователь-ауктор выражает идею самого автора в «комплексе мыслей и чувств, принадлежащих создателю произведения»,

«постигнутой и запечатлённой творцом бытийной сущности» [Хализев 2004: 64]. Стоя над миром персонажей, аукториальный повествователь не придумывает, не ошибается, а хронологически чётко протоколирует всё, что произошло на самом деле, служа тем самым «голосом истины» [Долинин 2010: 186], который не может идеологически расходиться с авторским пониманием темы, легко переходя от описания одного героя к изображению другого, зная «всё обо всех»:

«Mrs. Elmira Brown's foot hurt her in the middle of the night, so she got up and went down to the kitchen and ate some cold chicken and made a neat, painfully accurate list of things. First, illnesses in the past year. <...> Secondly, things broken in the house during the twelve months just past <...> Thirdly, her paints this very night. Her toe hurt her being run over. Her stomach was upset. Her back was stiff, her legs were pulsing with agony. Her eyeballs felt like wads of blazing cotton. Her tongue tasted like a dust mop. Her ears were belling and ringing away. Cost? <...> Ten thousand dollars in personal suffering» (Bradbury 2014: 143).

Аукториальный повествователь не связан никакими условностями, он не называет источника своего знания. Через свой образ он наделяет автора возможностью прямо высказывать свои суждения по поводу фабульных событий. И в таком случае читатель не сомневается в истинности происходящего на страницах произведения.

Любопытно также, что аукториальный повествователь, не противопоставленный автору, может находиться и «внутри фабульного пространства» [Долинин 2010: 190], являясь свидетелем действия или непосредственным его участником. В таком типе повествования повествователь-ауктор-персонаж представлен как герой, которого автор знал лично, но этим его «причастность к фабуле» и ограничивается. Хотя сообщение о персонажах в данном типе повествования во многом соответствует взаврадашнему образу автора, но повествователь-персонаж теряет «право на всеведение» [там же: 191], ведь повествование от первого лица, соответствующего образу реального автора, узко и отчасти скрывает авторское проживание чувств других действующих лиц. Однако такой тип повествования успешно реализуется в авторских мемуарах, очерках и репортажах.

Также, стоит отметить, что при сближении образа автора с образом персонажа, читатель может обнаруживать в повествовании несобственно-прямую речь персонажа, которая не выделяется синтаксически, пунктуационно, но сохраняет лексические, грамматические и стилистические элементы, присущие речи говорящего. Автор словно думает за персонажа, что подтверждают глаголы речи и мысли, вводящие косвенную речь. Образ повествователя при этом обнажает своеобразные черты внутреннего мира героя, вполне возможно, более соответствующие, как раз, образу автора с его реально испытанными эмоциональными переживаниями. По В. В. Виноградову, «образ автора – это концентрированное воплощение сути произведения,

объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого» [Виноградов 2005: 139]. И закрываясь в эту «систему речевых структур персонажей» несобственно-прямая речь ещё раз подчёркивает постулат о «диалогичности, полифонии голосов», по М. М. Бахтину, рассмотревшему проблему взаимоотношения «своего» и «чужого» слова и представившему проблему несобственно-прямой речи.

Рассматривая повествование в таком ключе, голос автора можно услышать и в несобственно-прямой речи через посредничество аукториального повествователя, ведущего рассказ от третьего лица. Например, в вышеупомянутой повести, персонаж 12-летнего мальчика, чей образ практически тождественен образу автора, однако, немного подросшему с собственно авторских 8 лет Рэя Дугласа Брэдбери в 1928 году, транслирует пережитое, вероятно, самим автором, словно заменяя третье лицо на первое:

*«Now, thought Douglas, here it comes! Running! I don't see it! Running! Almost on me! "Fox grapes!" said Father. "We're in luck, look here!" Don't! Douglas gasped. But Tom and Dad bent down to shove their hands deep in rattling bush. The spell was shattered. The terrible prowler, the magnificent runner, the leaper, the shaker of souls, vanished» (Bradbury 2014: 19, курсив наш – О.К.).*

Помимо авторского стремления приблизить свой образ к образу повествователя, в художественных произведениях часто наблюдается желание автора отдалить себя фиктивного и реального от повествования, вводя образ рассказчика, «акториального повествователя» (*лат.*: actor - деятель), не совпадающего с автором, а представляющим «речевое порождение автора» [Долинин 2010: 184]. Это может быть «вымышленный рассказчик» или «ложный, подставной автор» [там же: 185].

Находящийся «внутри фабульного пространства» рассказчик-персонаж вводится для оправдания повествования от первого лица о частной жизни, по сути скрытой от посторонних. К. А. Долинин называет несколько вариантов такого повествования: «имитации» мемуаров, дневников, устного бытового рассказа; роман в письмах; рассказ в рассказе. Вымышленный рассказчик наделён ограниченным знанием: он повествует лишь о том, что пережил или наблюдал сам, или о том, что ему рассказали другие персонажи. Полной гаммы чувств и эмоций других вымышленных лиц, представленной его глазами, читатель увидеть никак не может. Такой рассказчик лишь даёт истолкование словам и поступкам персонажей. При этом образ автора и идейно-смысловая нагрузка произведения многое теряют, прежде всего, «право на безусловное доверие читателя» [там же: 189], поскольку идеологические позиции автора и вымышленного рассказчика могут как совпадать, так и быть полной противоположностью друг другу.

«Акториальный повествователь», стоящий «вне фабульного простран-

ства», – это «ложный автор», возможно, хроникёр «случайно найденной старинной рукописи» [там же: 191]. В текстах с таким типом повествования воссоздаётся литературная манера и культура некоей отдалённой эпохи. Это «стилизация, моделирование» текстов под старину. Так, например, книга Мериме «Гусли или Сборник иллирийских песен, записанных в Далмации, Боснии, Хорватии и Герцеговине» явился столь искусным подражанием песням западных славян, что сбил с толку самого Пушкина, создававшего не менее удачные стилизации в своих «Сказках».

Таким образом, следует понимать, что типы эпического повествования многообразны. А интерпретации авторского образа помогает как повествователь художественного произведения, субъект изображения, чья позиция наиболее близка автору, как в автобиографичной повести Рэя Брэдли «Вино из одуванчиков», так и рассказчик, скорее, объект авторского изображения, не претендующий на большую достоверность. Такова диалектика интерпретации образа автора в эпосе

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Л. В. Чернец [и др.]; Под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высш. школа, 2004. – 680 с.
2. Виноградов В.В. О теории художественной речи: учеб. пособие для студентов вузов / В.В. Виноградов. – Изд. 2-е, испр. – М.: Высш. школа, 2005. – 286 с.
3. Долинин К.А. Интерпретация текста: Французский язык: Учеб. пособие / К.А. Долинин. Изд. 4-е. – М.: КомКнига, 2010. – 304 с.
4. Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник / В.Е. Хализев. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. школа, 2004. – 405 с.
5. Энциклопедические и лексикографические источники  
Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.

#### ИСТОЧНИКИ ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА

Bradbury R. Dandelion Wine / Bradbury R. – СПб.: КАРО, 2014. – 288 с.

#### DIALECTICS OF AUTHOR'S IMAGE IN EPOS THROUGH AUCTORIAL AND ACTORIAL NARRATORS

*(on the example of «Dandelion Wine» by R. Bradbury)*

O. A. Kutsepalova

Smolensk State University, Smolensk

The article is focused on the problem of revealing the image of the author in fiction with various types of epic narrative, the emphasis is made on the difference between auctorial and actorial narrators in the linking function between the author and the reader.

**Key words:** *epic narrative, image of the author, auctorial and actorial narrators, story boundaries, free indirect speech.*

*Об авторе:*

КУЦЕПАЛОВА Ольга Александровна – ассистент кафедры английского языка Смоленского государственного университета, *e-mail*: kutsepalova.olga@yandex.ru

УДК 81'367

### **ЗНАЧЕНИЕ И ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ СМЫСЛ ИНОЯЗЫЧНЫХ ТЕРМИНОВ**

И.М. Некрасова

Пермский государственный гуманитарно-педагогический  
университет, Пермь

В статье представлены результаты направленного ассоциативного эксперимента, проведенного с целью выявления соотношения лексического значения и индивидуального смысла иноязычного термина. Была установлена зависимость идентификационных стратегий от типа связи термина с другими единицами ментального лексикона.

**Ключевые слова:** *иноязычный термин; ментальный лексикон; идентификационные стратегии опознания слова; типы отношений.*

Требования, предъявляемые современным образовательным стандартом к студенту-бакалавру, предполагают наличие у него эрудиции в своей профессиональной сфере, умений и навыков, необходимых для дальнейшего научного творчества при обучении в магистратуре. Знание международной терминологии способствует расширению кругозора в целом, являясь важным компонентом речевой культуры специалиста с высшим образованием. Еще в 70-80 гг., с проникновением все новых иностранных слов в русский язык, многие лингвисты предупреждали об опасности поверхностного понимания заимствований, которое приводит к словоупотреблениям типа *потенциальные возможности* или *другая альтернатива*: «для правильного употребления иностранного слова мало представлять себе его “общий смысл” – необходимо знать его точное значение» [Иванов 1983: 4]. Изучение смысловых компонентов термина связано с формированием в начале 2000-х гг. теории когнитивного терминоведения.

В рамках этой теории термин рассматривается как «когнитивно-информационная структура, в которой аккумулируется выраженное в конкретной языковой форме профессионально-научное знание, накопленное человечеством за весь период его существования» [Володина 2000: 25]. Определение термина с когнитивной точки зрения связано с вопросом о том,