

Литература

1. *Аристотель*. Античные риторика / Аристотель. – М., 1978. – С. 145–147.
2. *Булыгина*, Т. В. Языковая концептуализация мира / Т. В. Булыгина. – М., 1997.
3. *Горелов*, И. Н. Основы психолингвистики: Учеб. пособие / И. Н. Горелов, К. Ф. Седов. – М., 2001.
4. *Гридина*, Т. А. Языковая игра в художественном тексте / Т. А. Гридина. – Екатеринбург, 2008.
5. *Даль*, В. Толковый словарь живого великорусского языка / В. И. Даль. – СПб. ; М., 2005.
6. *Земская*, Е. А. Языковая игра / Русская разговорная речь: Фонетика, морфология, лексика, жест / Е. А. Земская,

М. В. Китайгородская, Н. Н. Розанова. – М., 1983. – С. 172–214.

7. *Межуев*, В. И. Идея культуры. Очерки по философии культуры: Монография / В. И. Межуев. – М., 2006.
8. *Николина*, Н. А. Языковая игра в современной русской прозе / Н. А. Николина // Русский язык сегодня: Сборник статей. Вып. 1. – М., 2000. – С. 551–561.
9. *Hall*, E. T. Beyond Culture / E. T. Hall. – Garden City, NJ: Doubleday, 1976.
10. *Hofstede*, G. Culture's Consequences: Comparing Values, Behaviors, Institutions, and Organizations Across Nations / G. Hofstede. – Beverly Hills, CA: Sage Publications, 2001.

УДК 81-11

М. М. Логинова

ст. Тамань, Темрюкский район, Краснодарский край

ГЕНДЕРНАЯ СПЕЦИФИКА РЕАЛИЗАЦИИ КОНЦЕПТА «СМЕРТЬ» В ТЕКСТАХ РУССКИХ ФАНТАСТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Данная статья посвящена гендерному аспекту реализации концепта «смерть» в фантастических произведениях. Исследование заключается в выявлении признаков концепта отдельно в мужской и женской речи и сравнении выделенных признаков со словарными. В ходе работы были использованы методы концептуального анализа, метод контекстуального анализа, анализ словарных дефиниций, общенаучные методы сплошной выборки, наблюдения и классификации, а также элементы количественного анализа при выявлении доминантных признаков концепта. В результате исследования, помимо словарных, выделено еще шесть признаков. Это указывает на неполноту содержания словарных статей, посвященных лексеме «смерть», а также на особенности женской и мужской картин мира.

Концепт, гендер, признак концепта, «смерть».

This article deals with the gender aspect of realization of concept "death" in fiction. Research focuses on finding out the signs of concept in male and female speech, and comparison between the distinguished signs and dictionary ones. The methods of conceptual analysis, method of contextual analysis, analysis of dictionary definitions, scientific methods of continuous selection, observation and classification, and also elements of quantitative analysis at the exposure of dominant signs of concept were used in the research. As the result of research, six more signs except dictionary one are distinguished. It proves incompleteness of the dictionary entries concerned the lexeme "death", and highlights the features of female and male picture of the world.

Concept, gender, signs of concept, "death".

Введение

В последнее время в отечественном языкознании интенсивно развивается лингвокультурологическое направление, целью которого является моделирование русской языковой картины мира на основании лингвистического и культурологического анализа лингвоспецифических концептов русского языка.

В концептологии существует немало различных трактовок понятия «концепт», однако классическим стало определение, данное Ю. С. Степановым, в котором изначально заложена связь языка, менталитета и культуры, и которое стало определяющим для данного исследования: «Концепт – это как бы ступень культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт – это то, посредством чего человек сам входит в культуру» [5, с.40].

Выбор для исследования концепта «смерть» обусловлен тем, что это один из базовых концептов в языковой картине мира, так как заключенное в нем понятие является основным для сознания каждого человека в отдельности, независимо от его этниче-

ской принадлежности, религиозных взглядов, жизненной позиции, социального статуса, возраста, пола, рода занятий и т. д. Вопрос смерти занимает не последнее место в национальных культурах и религиях, а также в воссоздании языковой картины мира.

Основная часть

Рассмотрим толкование лексемы «смерть» в различных лексикографических изданиях. Согласно «Советскому энциклопедическому словарю», «смерть – прекращение существования жизнедеятельности организма, его гибель. У одноклеточных организмов (напр., простейших) естественная смерть особи проявляется в форме деления, которое приводит к прекращению существования данной особи и возникновению вместо нее двух новых. Смерть теплокровных животных и человека связана с прекращением прежде всего дыхания и кровообращения. Отличают два основных этапа смерти: клиническая смерть и следующая после нее биологическая смерть, – необратимое прекращение физиологических процессов в клетках и тканях» [7, с. 724]. В

«Толковом словаре русского языка» С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой содержатся такие значения существительного *смерть*: 1. Прекращение жизнедеятельности организма. 2. Конец, полное прекращение какой-либо деятельности. 3. Очень, в высшей степени, очень много, ужас [5]. Согласно «Философскому словарю», «смерть – завершающий момент существования живого существа. Для человека выступает как определяющий момент его мировоззрения. Переживание смерти – важный компонент любой социо-культурной системы, сопровождает исторический процесс становления личности» [4, с. 352]. Таким образом, в словарных дефинициях реализуются такие признаки концепта «смерть», как ‘прекращение существования’ и ‘высшая степень чего-либо’.

Изучение гендерного аспекта в лингвистике позволяет глубже проникнуть в женскую или мужскую картину мира, определить модели мужского и женского речевого поведения и выявить их сходство и различия, в том числе и представление мужчин и женщин о жизни и смерти, которое во многом определяет жизненную позицию человека и, следовательно, его модель поведения. Это поможет преодолеть некоторые барьеры в общении, вызванные гендерными различиями коммуникантов.

Фантастические произведения отличаются от реалистических, в первую очередь, нереальностью происходящих в них событий, действительность своеобразно преломляется в тексте фантастического произведения. Картина мира как некая модель реальности также претерпевает изменения. Несмотря на это, фантастическое произведение есть плод размышлений человека, поэтому немаловажно проследить реализацию концепта «смерть» в текстах фантастических произведений.

Выборка контекстов интересующей нас тематики производилась из произведений таких русских писателей, как А. Апухтин, А. Беляев, М. А. Булгаков, П. Драверт, А. И. Куприн, А. Н. Толстой.

Рассмотрим подробнее гендерную специфику репрезентации концепта «смерть» в фантастических произведениях. Начнем с мужской речи. Ядро концепта здесь выражено только одним словарным признаком ‘смерть как прекращение существования’. Признак ‘смерть как степень’ не вербализуется в текстах русских писателей-фантастов. Это, вероятно, может расцениваться как то, что в фантастических произведениях для мужчин смерть – недостаточно сильное явление, чтобы являться мерилом вещей. Обратимся к примерам.

‘Смерть как прекращение существования’: «*Есть основания думать, что он не умирал*» (П. Драверт. «Повесть о мамонте и ледниковом человеке», с. 365, Сабуров) (в данном отрывке говорится о найденном во льдах древнем человеке, который на первый взгляд, конечно, казался умершим, что в дальнейшем оказалось ошибочным); «*Закройте кран от питающих трубок, и я умру*» (А. Беляев. «Голова профессора Доуэля», с. 67, голова Доуэля); «*В день самого Нового года умер Ползиков, потом Борис Антоныч, потом князь Василий Иванович...*» (А. Апухтин. «Между жизнью и смертью», с. 316, автор).

Из тех признаков, что мы выделили в ходе анализа фантастических произведений, наиболее выражен в количественном плане признак ‘смерть как нечто временное’, вследствие чего, он и отнесен к ядерной зоне. Вероятно, это обусловлено тем, что идея смерти как просто перехода в другую жизнь считается ненаучной, поэтому она не находит такого широкого отражения в реалистических произведениях. Но человека всегда волновала возможность жизни после смерти, духовной или материальной, поэтому в фантастических произведениях авторы довольно часто обращаются к данному вопросу. Приведем примеры: «*Асфиксия (удушьё), короткая агония – и смерть, которая для меня была всего лишь потерей сознания*» (А. Беляев. «Голова профессора Доуэля», с. 37, голова Доуэля); «*Женился после смерти*» (А. Р. Беляев. «Человек-амфибия», Бальтазар); «*Тут первый раз после смерти я пожалел, что не могу говорить*» (А. Апухтин. «Между жизнью и смертью», автор, с. 319); «*Тело, повиновавшееся мне столько лет, теперь не мое, я несомненно умер, а между тем я продолжаю видеть, слышать и понимать*» (А. Апухтин. «Между жизнью и смертью», автор, с. 306). Во всех этих контекстах о временной смерти сообщается как о физическом явлении, и имплицитно выражен признак концепта «жизнь» ‘жизнь как вечность’. Но в первых двух примерах имеется в виду жизнь физическая, которая рано или поздно окончательно оборвется, а в последних двух – духовная, действительно вечная.

Ближнюю периферию концепта «смерть» по принципу частотности составили следующие семантические признаки:

– ‘смерть как нечто ужасное’: «*Люди считали до сих пор ужасной смерть*» (А. Беляев. «Голова профессора Доуэля», с. 26, Керн); «*Мы знаем смертельную опасность – вырождение Марса*» (А. Н. Толстой. «Аэлита», Гор); «*Неужели эта красивая девушка мертва? Ихтиандр был так взволнован своей находкой, что у него впервые появилось враждебное чувство к океану*» (А. Р. Беляев. «Человек-амфибия», автор). В последнем примере, в отличие от первых двух, отсутствует эмоциональная окраска, связанная с ужасом, чем-то очень трагическим, страшным, но можно заметить сильное нежелание верить в смерть другого человека, мириться с ней, что тоже придает ей отрицательный оттенок;

– ‘смерть как нечто обыденное и неизбежное’: «*Все равно помрет...*» (М. А. Булгаков. «Собачье сердце», с. 402, Преображенский); «*О чем ни думай – все к смерти вернешься*» (А. Н. Толстой. «Аэлита», Гусев); «*Мы бессильны остановить смерть*» (А. Н. Толстой. «Аэлита», Тускуб). Первый и второй отрывки иллюстрируют не просто неизбежность смерти, а даже некоторое безразличие по отношению к ней. Иная картина в последнем примере: в контексте четко выражена идея борьбы за жизнь, которая, несмотря на упорство, остается бесполезной. И в этом чувствуется трагизм высказывания.

Дальняя периферия представлена признаком ‘скрытость от кого-либо’. Этот признак репрезентируется только в текстах фантастических произведений. Например: «*Чтобы мое имя даже не упомина-*

лось. Кончено. Я для них умер» (М. А. Булгаков. «Собачье сердце», с. 384, Преображенский); «Для него [сына] я умер» (А. Беляев. «Голова профессора Доуэля», с. 32, голова Доуэля). Видим, что в первом контексте эта скрытость намеренная, желаемая, в то время как в последнем – вынужденная, принимаемая как должное без попыток что-либо изменить.

Теперь рассмотрим подробнее контексты, принадлежащие женщинам, содержащие интересные нас лексемы. Они представлены меньшим количеством и разнообразием. Ядро концепта, в отличие от мужской речи, представлено здесь обоими словарными признаками:

– ‘смерть как прекращение существования’, который к тому же не является самым многочисленным из всех: «Еще нынче перед самой **смертью** обо мне вспомнил и приказал, чтобы Софья Францевна неотлучно при мне находилась» (А. Апухтин. «Между жизнью и смертью», с. 305, Настасья) (в данном контексте смерть предстает точкой отсчета времени для определения давности конкретного события); «Прошу вас, пригласите ко мне юре... я хочу умереть христианкой» (А. Беляев. «Голова профессора Доуэля», с. 54, Брике). Желание умереть в религии свидетельствует о высоком уровне нравственности, о моральных устоях человека, поэтому можно утверждать, что этот пример косвенно реализует признак концепта «жизнь» ‘жизненные ценности’;

– ‘смерть как степень’: «Я за тобой. Я была в городе. Нам нужно бежать. Я **умираю** от тоски по тебе» (А. Н. Толстой. «Аэлита», Аэлита); «Только не в ад! Я **умру** от ужаса...» (А. Беляев. «Голова профессора Доуэля», с. 53, Брике). В этих контекстах смерть выступает своеобразной мерой чувств и эмоций человека, достигших высокого уровня.

В приядерной зоне концепта по причине наибольшей частотности репрезентации находится признак ‘смерть как нечто ужасное’: «Учитель предостерегал меня: он сказал, что я **погибну**» (А. Н. Толстой. «Аэлита», Аэлита); «Здесь – мрачно, безнадёжно, **смерть, смерть**» (А. Н. Толстой. «Аэлита», Аэлита); «Я виновата в **смерти** Ихтиандра» (А. Беляев. «Человек-амфибия», Гуттиэре).

Периферия концепта «смерть» в речи персонажей-женщин фантастических персонажей состоит всего из двух признаков, которые к тому же представлены примерно одинаковым количеством контекстов. Поэтому в данном случае отсутствует разделение на дальнюю и ближнюю периферию. Итак, здесь репрезентированы следующие признаки:

– ‘смерть как средство наказания’: «Не просите меня, сын неба, лучше **убейте** меня, дорогой сын неба» (А. Н. Толстой. «Аэлита», Иха); «Леность наказывалась **смертью**» (А. Н. Толстой. «Аэлита», Аэлита). В обоих примерах также реализуется признак ‘смерть как нечто ужасное’ именно потому, что смерть является средством наказания. Этот признак тесно связан с основным для данной группы признаком: смысл наказания именно в применении силы к человеку, физической либо иной, что само по себе плохо, жестоко.

Снова наблюдаем, как «женский» приядерный признак ‘смерть как нечто ужасное’ по принципу

частотности оказывается только в дальней периферии в речи мужчин. Кроме него, имеется всего одно совпадение: ‘смерть как прекращение существования’, что вполне предсказуемо, так как это словарный признак. Исключительно «мужские» признаки обнаруживают весьма противоречивое понимание мужчинами смерти: ‘смерть как нечто временное’, ‘смерть как нечто неизбежное’ и ‘скрытость от кого-либо’. То же можно сказать и о женских признаках ‘смерть как средство наказания’ и ‘смерть как абсолютная сила’, которые указывают на осознание собственного бессилия перед лицом смерти, свойственного женщинам.

Выводы

Особенности репрезентации концепта «смерть» в контекстах произведений русской фантастической прозы представлены в следующей таблице.

Таблица

Реализация концепта «смерть»
в произведениях русских писателей-фантастов

	Контексты фантастических произведений		Итого
	м	ж	
‘Смерть как синоним спокойствия и тишины’	-	-	-
‘Смерть как нечто обыденное и неизбежное’	2	-	2
‘Смерть как нечто ужасное’	2	3	5
‘Смерть как нечто временное’	3	-	3
‘Скрытость от чего-либо’	1	-	1
‘Смерть как средство наказания’	-	1	1

Данная таблица также показывает, что, помимо словарных признаков, в текстах фантастических произведений репрезентируется еще пять признаков концепта «смерть». Это указывает на несовершенство и неполноту определения лексемы «смерть» различными толковыми словарями.

Итак, в языке фантастических из словарных признаков концепта «смерть» в мужской речи реализуется только ‘прекращение существования’ – буквальное значение лексемы «смерть». В женской речи репрезентированы оба словарных признака. По нашему мнению, это указывает на некоторую стереотипность понимания женщинами смерти. Общим признаком для женской и мужской речи становится ‘смерть как нечто ужасное’. Однако в речи мужчин среди семантических признаков концепта «смерть» появляется и признак ‘смерть как нечто обыденное и неизбежное’, а также ‘скрытость от чего-либо’ и ‘смерть как нечто временное’. Последний признак является характерным для фантастической прозы, ведь идея бессмертия волновала умы людей во все времена, и многие фантастические произведения создавались именно в аспекте этой проблемы.

Литература

1. *Беляев, А. Р.* Голова профессора Доуэля / А. Р. Беляев. – М., 1987.
2. *Беляев, А. Р.* Человек-амфибия / А. Р. Беляев. – URL: http://lib.ru/RUFANT/BELAEW/man-amhp.txt_with-big-pictures.html.
3. *Булгаков, М. А.* Мастер и Маргарита. Собачье сердце / М. А. Булгаков. – М., 2007.
4. Краткий философский словарь / под ред. А. Н. Алексеева. – М., 2008.

5. *Ожегов, С. И.* Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М., 2003.
6. Русская фантастическая проза XIX – начала XX века / сост. Ю. М. Медведева. – М., 1989.
7. Советский энциклопедический словарь. – М., 1981.
8. *Степанов, Ю. С.* Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования / Ю. С. Степанов. – М., 1997.
9. *Толстой, А. Н.* Аэлиа / А. Н. Толстой. – URL: http://az.lib.ru/t/tolstoj_a_n/text_0160.shtml

УДК 81'42

И. А. Мартынова

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

ЛИБРЕТТО И КИНОСЦЕНАРИЙ

В результате сопоставления двух претекстов (либретто и киносценария) выявляются их общие и отличительные параметры. Анализируются их текстовые особенности, а также соотношение с оперой и фильмом. В статье исследуется композиционно-синтаксическая трансформация повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» в либретто М. И. Чайковского и в киносценарных интерпретациях В. Баясного и М. Козакова.

Либретто, сценарий, опера, кино, претекст, композиционно-синтаксическая трансформация.

The article is concerned comparison of two types of the pre-text (libretto and screenplay). It looks at their common and distinctive characteristics. The article analyses the value of libretto and screenplay as verbal texts and their relation to opera and film. The article deals with the compositional and syntactic transformation of the A.S. Pushkin's story «Pikovaya dama» in the M.I. Chajkovskiy's libretto and the screenplays by V. Balyasnyi and M. Kozakov.

Libretto, screenplay, opera, cinema, pre-text, compositional and syntactic transformation.

Введение

Оперное либретто и киносценарий существуют на перекрестке литературы, музыки, театра и кино. В данном случае их сопоставление конкретизируется обращением к повести А. С. Пушкина «Пиковая дама», ставшей литературной основой знаменитой оперы П. И. Чайковского и большого количества киноинтерпретаций.

По отношению к киносценарию либретто выступает как соположенное и архетипическое явление. До знакомства с неймой фильмом ранний отечественный сценарий существовал для читателя-зрителя как ее претекст и как программа ее восприятия. Показательно, что многие дореволюционные экранизации ориентировались не столько на литературные первоисточники, сколько на оперные либретто [11, с. 246–247], в том числе и первая экранизация «Пиковой дамы» (1910 г., режиссер П. Чардынин).

Взаимосвязь оперы и кино, либретто и киносценария очевидна. Оперное начало присутствует в гениальном «Иване Грозном» С. Эйзенштейна. Многие кинорежиссеры (Ф. Феллини, И. Бергман, А. Тарковский, А. Кончаловский) ставили оперные спектакли, современные фильмы-оперы создаются на основе симбиоза либретто и сценария.

При всей «кажимости» их общеизвестности, оба претекста недостаточно исследованы в литературо-

ведческом и лингвистическом отношении, воспринимаются преимущественно опосредованно, через оперу или фильм. Между тем, современная оперная программа – это не либретто оперы, а только ее краткое содержание, так же как рекламное изложение фабулы фильма не является его сценарием. Понятно желание культурологов трактовать оперное либретто и киносценарий как разновидности драмы, вследствие их общего игрового начала. Однако ни эффектное словосочетание «загадочная метаморфоза драмы» [5, с. 3] в определении либретто, ни киносценарий или кинематографическая квалификация киносценария не раскрывают их текстовой сути.

Основная часть

Киносценарий представляет собой произведение многожанрового литературного рода, тогда как статус оперного либретто определяется следующим образом: «прикладное литературное произведение, продукт интерпретации литературно-художественного текста, созданный с учетом законов оперной драматургии» [10, с. 7].

Сценарий входит в состав литературного фильмографического комплекса: заявка – литературный киносценарий – режиссерский сценарий – монтажные листы – запись по фильму – разнообразные посттек-