

образность, преобладание семантических способов словопроизводства над морфологическими. Однако, как показывают наблюдения, в молодежном сленге эти тенденции имеют свою специфику, которая наиболее очевидно проявляется в антропоморфизме сленгового вокабуляра, а также в явлениях синонимической аттракции, наблюдаемых в сфере номинации понятий, составляющих ценностные ориентации молодежи, идиоматичности и насыщенной коннотативности сленговых единиц. Однако, рассмотренные в данной статье особенности молодежного сленга США не исчерпывают всего многообразия свойств и характеристик одной из наиболее интересных в лингвистическом отношении подязыковых систем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Швейцер А.Д. Социальная дифференциация английского языка в США. М.: Наука, 1983.
2. Flexner S.B. Preface to the Dictionary of American Slang /New Dictionary of American Slang edited by Robert L.Chapman., New York, 1980.
3. Волошин Ю.К. Американский студенческий социолект/“Лингвистические единицы разных уровней в языке и речи”. Кубанский госуниверситет, Краснодар, 1988.
4. Tony Thorn. Bloomsbury Dictionary of Modern Slang.

Источник фактического материала

21st Century Dictionary of Slang, New York, 1994 (Dictionary).

Н.К.Данилова

Самарский госуниверситет

ТЕКСТ В ДИАЛОГЕ КУЛЬТУР

Диалогическая природа семантики художественного текста проявляет себя с неизменным постоянством в бинарности художественной структуры, в обязательности противопоставлений, отражающих двойственный характер фиктивной реальности. Понимание того, как устроено содержательное пространство художественного текста, предполагает анализ этих противопоставлений и отношений. В статье речь пойдет об одной из многих структур актуального текста, о символической структуре романа Й. Бобровского “Litauische Claviere”.

Литературный текст как продукт культуры в полной мере воплощает особенность мировосприятия человека, которая позволила Э.Кассиреру определить человека как символическое существо [1]. С помощью символических структур создаются индивидуальная и коллективная картины мира, составляющие основу бытия [2]. Использование символа в структуре художественного текста определяется его исключительным положением в мире представленного человека, которое в самом общем смысле может быть названо равновесным. “Природе символа,” - утверждает К.Г.Юнг - “свойственно соединять противоположное; так он соединяет противоположность реального-ирреального, будучи, с одной стороны, психологической реальностью, ... он, с другой стороны, не соответствует физической реальности. Символ есть факт и все-таки видимость” [3, 170]. Литература, являясь, по определению Ф.Шиллера, искусством, создающим видимость, избирает символические основания для воссоздания собственной, фиктивной реальности.

Символ входит в качестве основного элемента в ядерную структуру художественного смысла - концептуальную карту произведения. Концептуальная карта формируется в процессе линейного развертывания текста через своеобразную игру аналогий и противопоставлений. Символический уровень содержания текста обладает минимальной универсальностью, символический язык, возникающий внутри художественного целого, выступает как производное от всей системы художественных средств произведения в целом и утрачивает многие свои свойства за пределами данной системы, поэтому для понимания художественного смысла особую значимость приобретает процессуальный аспект анализа, выбранный нами для исследования.

Исходным моментом формирования символической структуры становится напряжение, возникающее в заглавии романа, вызванное недостаточной мотивированностью эпитета “litauisch” и множественным числом “Claviere”.

Референционная неопределенность заглавия сохраняется до узла символической структуры, вводящего основную пару понятий:

“... also sagen wir kurz, daß es um Christian Donalitus geht, in dieser Oper, einen litauischen Dichter, also besser um Kristijonas Donelaitis, Pfarrer zu Tolmingkehmen vor zweihundert Jahren, einen Mechanikus, Linsenschleifer, Thermometer und Barometerbauer, Hersteller dreier Claviere (ein Fortepiano, zwei Flügel), der Idyllen geschrieben hat, litauische Hexameter, vor Klopstock, aber nach gleichem Prinzip; /.....”(S.10) В этом фрагменте романа возникают и определяются две оси структуры, обозначающие два культурных начала, противостоящие и взаимодействующие которых

само составляет доминанту концептуальной карты романа. Референционная неопределенность заглавия сменяется отнесенностью к конкретному объекту, являющемуся одновременно и исторической реальной фигурой, и центральным персонажем оперы, создаваемой два века спустя после реальных событий. Одновременно в процесс создания символической структуры включаются функциональные сдвиги. Текст как сложный знак выполняет те же функции, что и слово: денотативную, сигнификативную и коннотативную. Эти функции проявляют себя в фрагментах текста с предметно-пространственной, событийно-временной и модальной семантикой, что находит отражение в синтаксической структуре сложного целого. Событийно-временное начало представляет собой развитое, эксплицированное синтаксическое целое, обретающее в романе И.Бобровского форму диалога: "Voigt schiebt sie beiseite, diese Zeitung, einfach so weg, rückt den Teller heran, Marie tritt ein, die verehrliche Krönert, sie trägt die Suppe, grüne Bohnen mit Schöpsenfleisch. Ich mag ein bißchen Kümmel dran, sagt Gahwehn grämlich, aber das bedeutet nur, dass er nachdenklich geworden ist, und Marie sagt und läßt dabei die kurzbewimperten Lider halb über die lustigen Augen fallen: Weiß ich all, hab ich all rangemacht." (S.12-13) Модальный смысл представлен в преимущественно монологической форме, отмеченной эллиптическими конструкциями, вводными предложениями: "... Er kennt diesen Ton aus der Deutsch-Litauischen Gesellschaft, die eine Geschichte hat, brave Philologiegeschichte aus dem vorigen Jahrhundert, mit Wurzeln im vorvorigen und noch weiter zurück, jetzt aber nur in den Köpfen und Meinungen des Professors Voigt..... existiert....., es tut nicht sehr viel zur Sache." (S.13) В начале романа внешние и внутренние события представлены с высокой степенью функциональной определенности, что позволяет автору использовать смену функции как прием. В предметно-понятийный план изложения вводится коннотативная линия, придающая изложению символический характер: "Ein Raum ist verlassen worden. Eben waren Leute darin, gingen zwar nicht viel umher, maßen ihn also nicht aus, saßen doch aber da, auf ordenlichen Stühlen, mit ihren Reden und ihren Überzeugungen.... Eine Wohnung ist verlassen worden. Vorhänge vor die Fenster gezogen. Abgeschlossen."(S.15)

Центральный символ романа развивается в пределах единого образного ряда, образуя в синтаксическом плане сходные синтаксические построения и представляя собой своеобразное развертывание семантических связей одной и той же лексемы. Тема "Litauische Claviere" включается в тему "Oper": "Szenen, Auftritte, ein Monolog, ein behördlicher Einspruch, die Stiftung eines Verlöbnisses, ein scharfer Dialog, wobei aber: der Auszug eines jungen Menschen, vom Dorf nach der Stadt, eines Witwenkindes, der Abschied am Zaun. Es wird eine

Mütze geschwenkt, ein bebänderter Stock wird erhoben, es fliegt ein Wort auf dem Wind, weitab von der Straße, - so etwas.... Und das eine Clavier, dann der erste Flügel..., der zweite Flügel zuletzt, der Gesang dreier Pfarrfrauen, das Entzünden des Kienlichtes.” (S.29). Предметный план изложения постепенно ассимилируется символической структурой текста, проявляя то свойство символа, которое К.Г. Юнг называет способностью “служить постоянным укором мышлению и чувству читателя”, возвещая своим существованием “Я имею намерение сказать больше, чем говорю” [4, 52].

Символический смысл прорастает и воссоединяется из всех функциональных смыслов, реализованных в предшествующих фрагментах романа: “Ein verlassenener Raum bleibt zurück. Ein summender Ton hat sich erhoben, von den Dielenbrettern herauf, oder ist niedergesunken, von der Balkendecke herab, ist stehengeblieben, wie um die angerissene Saite einer Gitarre oder um die schwingenden Hölzer eines Claviers” (S.40).

Символическая структура романа создается развитием двух других семантических осей: litauisch-deutsch. Истинный смысл центрального символа становится понятен в эпизоде романа, образующем своеобразную доминанту концептуального плана: “Mich bewegt - Voigt spricht langsam, als müßte er jedes Wort neu überlegen - , mich bewegt: das Leben, ich weiß nicht, ob es exemplarisch sein kann, vielleicht nicht, wahrscheinlich nicht: das Leben eines Dorfpfarrers, ein preußisches Dorf litauischer Zunge, ein deutsch gebildeter Mann, - der sich einer Sprache bedient, damals in seinen Werken, die seine Wirkung doch nur einschränken kann. Oder hat er gemeint, kann er gemeint haben, seine Bauern würden ihn lesen?” (S.71) Конфликт двух культурных начал и одновременно их союз и взаимообогащение возможны внутри особой символической стихии, стихии музыкальной, получающей в романе определение “Freiheit” (S.65). В заключительном эпизоде романа центральный символ полностью ассимилирует сигнификативные линии предшествующего изложения и обретает благодаря этому полноту и завершенность: “... die Musik, Geige und Zither, die man doch nicht vergißt: fort. Es hat ein altes Clavier angefangen, brüchig, wie ohne Stimme. Das hören wir noch: Töne, Akkorde, über verzogenen Saiten“ (S.113).

В эволюции символа в романе Й.Бобровского прослеживается ряд тенденций, существенных для понимания законов формирования художественного смысла с позиций лингвистики текста. Характер референции текста меняется под воздействием символической структуры, демонстрируя специфику художественного языка, заключающуюся в превращении языкового знака в символ. Это превращение совершается на основе функционального сдвига, транспозиции сложного знака в

другую функционально-семантическую сферу. В эволюции собственно символа, этой структурной единицы художественного смысла, проявляет себя его способность открывать первообразы, возводить обозначаемое из сферы единичного и преходящего до сферы вечно сущего, говорить, по образному выражению К.Г.Юнга, тысячьо голосами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen. Berlin, 1923.
2. Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. М., 1988.
3. Юнг К.Г. Психологические типы. М., 1996.
4. Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к произведениям художественной литературы // Проблемы души нашего времени. М., 1996.

И.В.Драбкина, А.А.Харьковская

Самарский госуниверситет

ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ДЕЛОВОЙ КОРРЕСПОНДЕНЦИИ

В последнее время в сфере изучения особенностей различных типов текста официально-делового стиля, в том числе коммерческой корреспонденции, особую актуальность приобретают исследования, посвященные особенностям межкультурной коммуникации и повышению эффективности коммуникации, в частности, - в деловой сфере. В связи с этим повышенный интерес вызывает культурный компонент текста и его лингвистическое отражение в тексте деловой корреспонденции. По замечанию Т.М.Баталовой, "неразрывное единство объективного и субъективного делает культурный компонент источником межкультурных традиций в ситуации культурного общения. Его ценность определяется прагматическими задачами, которые направляют мысль автора и влияют на выбор и интерпретацию культурных заимствований" [1, 12]. Следует отметить, что в современном мире при стабильной ориентации коммерческой корреспонденции неанглоязычных стран на устоявшиеся англоязычные образцы коммуниканты, для которых английский язык не является родным, объективно привносят в текст присущие их собственным культурам особенности, которые отражаются и на лингвистическом