

Логинова Елена Георгиевна

ДРАМА АБСУРДА КАК ВОЗМОЖНОСТЬ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ФРАКТАЛЬНОЙ МОДЕЛИ ПРИ ИССЛЕДОВАНИИ УПОРЯДОЧЕНИЯ ИНФОРМАЦИИ В ДИСКУРСЕ

В статье рассматривается возможность использования математической фрактальной модели при исследовании дискурса как процесса упорядочения лингвистического и экстралингвистического опыта. В качестве материала исследования автор обращается к драме абсурда как типу дискурса, обладающему наиболее ярко выраженными фрактальными свойствами: симметрией, самоподобием и многомерностью.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2012/5/27.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2012. № 5 (16). С. 108-112. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2012/5/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_phil@gramota.net

Список литературы

1. Баранов А. Н., Кобозева И. М. Семантика общих вопросов в русском языке (категория установки) // Известия АН СССР. Сер. лит. и языка. 1983. Т. 42. № 3. С. 263-274.
2. Британ И. Б. Вопросительные предложения в авторской речи художественного текста (на материале произведений немецких авторов и их переводов): дисс. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2005. 183 с.
3. Булыгина Т. В., Шмелев А. Д. Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики). М.: Шк. «Мастера рус. культуры», 1997. 574 с.
4. Валимова Г. В. Функциональные типы вопросительных предложений в современном русском языке. Ростов-на-Дону, 1967. 331 с.
5. Голубева-Монаткина Н. И. Вопросы и ответы диалогической речи: классификационное исследование. М.: Едиториал УРСС, 2004. 200 с.
6. Карпушина Е. Е. Грамматическая, прагматическая и интеракциональная вариативность вопросительных конструкций: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 1992. 208 с.
7. Кобозева И. М. О первичных и вторичных функциях вопросительных предложений // Текст в речевой деятельности. М., 1988. С. 39-46.
8. Колшанский Г. В. Соотношение субъективных и объективных факторов в языке. М.: КомКнига, 2005. 232 с.
9. Печникова Н. А. Коммуникативные функции вопросительных инфинитивных предложений: дисс. ... канд. филол. наук. Самара, 1995. 223 с.
10. Сычева И. Б. Встречный вопрос и его функционирование в динамике диалога: дисс. ... канд. филол. наук. Орел, 2008. 161 с.
11. Цурикова Л. В. Вопрос и прагматический диапазон вопросительного предложения: дисс. ... канд. филол. наук. Воронеж, 1992. 173 с.
12. Шаховский В. И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. Воронеж: Воронежск. гос. ун-т, 1987. 192 с.

FUNCTIONAL PERIPHERY OF INTERROGATIVITY CATEGORY

Aleksandr Viktorovich Loginov, Ph. D. in Philology, Associate Professor
Department of Russian Language
Pedagogical Institute
Michurinsk State Agrarian University
Loginov13av@mail.ru

The author considers the peripheral non-interrogative functions of interrogativity category, such as the expression of beingness, impelling, the emotional-expressive nuances of a statement, as well as the conditions of their manifestation, connected with the neutralization of the categorial meaning of interrogativity in concrete communicative-pragmatic situations.

Key words and phrases: interrogative statement; functional-semantic category of interrogativity; neutralization; rhetorical question; imperative statement; pragmatic function.

УДК 81'1

Филологические науки

В статье рассматривается возможность использования математической фрактальной модели при исследовании дискурса как процесса упорядочения лингвистического и экстралингвистического опыта. В качестве материала исследования автор обращается к драме абсурда как типу дискурса, обладающему наиболее ярко выраженными фрактальными свойствами: симметрией, самоподобием и многомерностью.

Ключевые слова и фразы: драма абсурда; опыт; фрактал; конфликт; симметрия; уподобление; многомерность.

Елена Георгиевна Логинова, к. филол. н., доцент
Кафедра германских языков и методики их преподавания
Рязанский государственный университет им. С. А. Есенина
e.loginova@rsu.edu.ru

**ДРАМА АБСУРДА КАК ВОЗМОЖНОСТЬ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ФРАКТАЛЬНОЙ МОДЕЛИ
ПРИ ИССЛЕДОВАНИИ УПОРЯДОЧЕНИЯ ИНФОРМАЦИИ В ДИСКУРСЕ[©]**

Драма абсурда – тип дискурса, с трудом поддающийся традиционному анализу и традиционным способам исследования. Появившись в начале 50-х годов во Франции, театр абсурда получил разные названия: «антитематический», «антиреалистический», «антидрама» и др. Это связано с тем, что, на первый взгляд,

драма абсурда представляет собой неупорядоченный опыт, где на поверхности обозначаются лишь намеки на социальные, культурологические и лингвистические отношения. Поступки и речь героев кажутся алогичными. Складывается впечатление нелепости происходящего: никто никого не слушает, не ждет ответа на задаваемые вопросы. Сбивчивому, противоречивому мышлению персонажей соответствует фрагментарность текста, репрезентирующая последовательность событий как нечто хаотическое, лишенное смысла: пространственно-временных и причинно-следственных связей.

К таким выводам можно прийти, если рассматривать драму абсурда с позиций общепринятого подхода к анализу сюжета произведения, используемого и при анализе драмы, и при анализе прозаического произведения в целом. В этом случае развитие драматического конфликта сравнивается с завязыванием и развязыванием узла, что нашло, в частности, отражение в работе Р. Дияни. Автор придерживается определенной номенклатуры этапов – фаз развития драматического конфликта, представленных в виде пирамиды, получившей название по имени своего создателя – *Freytag's Pyramid* [11, p. 871].

На основании проведенного анализа пьес С. Беккета, Э. Ионеско, Г. Пинтера, А. Уэскера, Э. Олби мы можем сделать вывод, что характеристики драмы абсурда позволяют говорить о несколько иной схеме развития конфликта. Несмотря на то, что абсурд представляется странным образом организованным контекстом, сомнений в его организации нет. Просто эта организация подчиняется другим законам. Как у айсберга большая часть объема находится под водой, так и в драме абсурда большая часть смысла имплицитруется, что позволило С. Беккету, одному из основоположников абсурдистского направления, отметить в своих «Трех диалогах»: «Искусство – вовсе не обязательно выражение» [цит. по: 4, с. 258].

Особенности развития конфликта в драме абсурда определяются возможностью соотносить несопоставимые явления, например, комичность и трагичность ощущения бытия. В основе конфликта находится симметрия как баланс противоположных начал, уравнивающих существование друг друга. Не случайно большинство пьес абсурда относятся их авторами, а также критиками к жанру комедии. Ведь, как в реальной жизни, в драме абсурда четко видна парадоксальность бытия: комичность и трагичность мироощущения постоянно перемежаются и сосуществуют. Согласно терминологии Ф. Коппа, шутки персонажей неизменно создают ситуацию «агрессор - жертва», в которой человек теряет себя, что отнюдь не смешно [10, p. 44]. Так, например, ранние работы Г. Пинтера (“The Room”, “The Birthday Party” и др.) получили название «комедии угрозы» (“the comedy of menace”). Во многом это связано с возможностью рассматривать эти пьесы как своего рода модель властной структуры, где есть господство, управление, использование, подчинение и преследование, на что указывает Кристофер Иннес. Исследуя творчество драматурга, К. Иннес отмечает, что в большинстве своих пьес Г. Пинтер задействует в сценах по три действующих лица. Это дает возможность при наименьшем количестве участников создавать довольно неустойчивые отношения, где нападающая сторона (тот, кто шутит), жертва (объект шутки) и наблюдатель меняются, время от времени, ролями [13, p. 281]. Для зрителя же, по образному сравнению Ф. Коппа, комедия служит своего рода лакмусовой бумажкой: “Comedy thus functions as a sort of litmus test for the audience” [10, p. 44]. Комедия обладает определенной обличительной силой, поскольку «вытаскивает» на поверхность то, что находится внутри каждого. Никто не остается в стороне: ведь слушать шутку - значит делать выбор: принимать какую-либо сторону в конфликте между тем, кто шутит, и тем, кто является объектом шутки. Зритель оказывается в отношении противоречия с обеими сторонами: засмеяться - значит принять сторону нападающей стороны, а не засмеяться - значит поддержать жертву.

В пьесах абсурда комичность, уязвимость героев и их вызывающее поведение удивительным образом сочетаются между собой. Отчасти это соответствует подходу “ad absurdum”, нашедшему свое отражение в прозе У. Сарояна, как ее рассматривают Дж. А. Миллс, Дж. Джастус и другие авторы (см. *Mills, Justus* 1995). Так, Дж. Джастус подчеркивает «веселую абсурдность» работ У. Сарояна, под которой понимается то, что жизнь человека может быть трагичной, а уход в мир иной, наоборот, трагедий не является [14, p. 71]. Эта же идея реализуется и в пьесе Э. Олби “The Zoo Story”, герой которой воспринимает смерть как некое благо, избавляющее его от унижений и страданий.

Соотноситься в пьесах абсурда могут и разные степени развития одной и той же метаконцептуальной сущности (прошлое и настоящее/будущее, открытое пространство / открытое время и закрытое пространство / закрытое время). У Г. Пинтера, например, действие большинства пьес происходит в закрытом помещении, чаще всего комнате: комната в доме (“The Room”, “The Caretaker”), комната в подвале (“The Dumb Waiter”). В пьесе С. Беккета “Endgame” действие также замкнуто четырьмя стенами комнаты. Герои – старики, посаженные в мусорные баки, и их сын – калека, прикованный к инвалидному креслу. В пьесе “Play” персонажи находятся в сосудах, символизирующих погребальные урны. Герои пьесы А. Уэскера “Chips with Everything” тоже оказываются в закрытом пространстве – пространстве летной части, где они в течение определенного периода времени проходят военную подготовку.

Соотношение закрытого и открытого пространства/времени обусловлено самой спецификой жанра: то, что на сцене – закрытое пространство/время, то, что вне сцены – открытое пространство/время. Действие, ограниченное закрытым пространством и происходящее в закрытом времени, решается через соотносительность с открытым пространством и открытым временем. Это является сутью конфликта «комфорт – дискомфорт» в закрытом пространстве, который может быть решен либо через ожидание некоего спасения из открытого пространства, как, например, в пьесе С. Беккета “Waiting for Godot”, либо через гибель при нарушении привычного комфорта (Г. Пинтер “The Room”). Желание нарушить неприкосновенность открытого пространства может привести к конфликту внутри закрытого пространства, диктуемому извне (Г. Пинтер “The Dumb Waiter”), а попытки выйти из закрытого пространства оказываются неудачными и возвращают героев в то же самое пространство (А. Уэскер “Chips with Everything”).

Подход к пространству и времени и локализации в пространстве и времени, существующий в пьесах абсурда, определяется тем, что диалогизм пьес абсурда есть абстракция опыта, заложенная в конкретной ситуации. Происходит своего рода диалог между закрытым и открытым пространством/временем, между познанным и неизвестным. Все это является проявлением опыта на разных уровнях языка и реализуется через свойственные данному жанру выразительные средства: текст диалога, выражающий взаимоотношения героев; текст ремарок, уточняющих эти взаимоотношения за счет соотношения их с окружающей действительностью; и конфликт, выражаемый и в диалоге, и в действиях, и, как это ни парадоксально, в паузах, которые наряду с репликами представляют собой способ локализации имплицитной информации во времени и пространстве. Высокая степень имплицитности драмы абсурда дает возможность исследовать взаимосвязь языка и мышления, ассоциативные связи и языковую компрессию как отражение этих связей. При этом предпосылкой создания целостной многомерной лингвокультурной картины драмы абсурда является фрактальная модель.

Термин «фрактал», заимствованный из математики, в настоящее время используется представителями разных наук, в том числе и лингвистами, доказывающими уместность и состоятельность фрактального подхода как одного из наиболее перспективных направлений совершенствования методологии лингвистических исследований (см., например, Тарасенко 2005, Хahalова 2008, Бронник 2009, Плотникова 2011 и др.). В данной работе термин «фрактал» трактуется как знак, обладающий симметрией формы и содержания, объединяющий и глубинные процессы, и процессы видимые. Это своего рода математический формализованный язык – код, программирующий развитие дискурса в соответствии с коммуникативным намерением автора и определяющий, тем самым, отбор языковых единиц и структур (знаков).

Следует подчеркнуть, что попытки применить математические методы к исследованиям языка предпринимаются давно. Так, Г. В. Колшанский в своей работе «Логика и структура языка», ссылаясь на Л. Ельмслева, отмечает, что изучение естественного языка в истинно семиотическом плане должно открыть безграничные перспективы научного объяснения внутренней структуры языка, создать «имманентную алгебру языка» [5, с. 66].

С. К. Шаумян, занимаясь разработкой универсального семиотического языка и рассматривая вопросы порождения множества фраз по заданному семантическому содержанию, предлагал в свое время использовать при анализе текста аппликативную порождающую модель. Такая модель, по словам автора, представляет собой «частный случай понятия исчисления». За основу принимается положение о том, что «всякий объект может быть представлен бесконечным числом своих появлений, называемых инстанциями» [8, с. 136-137]. Данный подход, а также теории лингвистического моделирования, которые описывали в своих трудах М. И. Белецкий, И. А. Мельчук, И. С. Кесельман и другие структуралисты, – это подход, призванный упорядочить использование единиц языка.

Р. Шенк, представляя формальную теорию обработки и понимания текстов на естественном языке, также исходил из возможности использования в лингвистических исследованиях формализованного языка как выражения логических связей. На каждом уровне языка, как отмечает автор, действуют свои правила, указывающие, каким образом сочетать единицы данного уровня между собой. В качестве примера синтаксиса фонологического уровня может служить следующее утверждение: «Английский язык содержит информацию о том, что *b-i-s* может быть словом английского языка, а *f-t-k* – нет» [9, с. 19].

Если мы будем рассматривать другие уровни, то на каждом из них, безусловно, будут действовать свои правила. На семантическом уровне – правила сочетания единиц; на синтаксическом уровне – атрибутивная и предикативная связи; на уровне коммуникативной ситуации – правила «психолингвистического моделирования», позволяющие человеку при восприятии высказывания извлекать содержащуюся в этом высказывании информацию и строить на основании извлеченной информации гипотезы о возможном развитии этого и следующего высказываний.

В современной лингвистике существует большое количество работ, отражающих результаты экспериментальных исследований речепроизводства и речепорождения (Потапова 2010 и др.). Получает развитие метод лингвистического конструирования, объединяющий когнитивную и компьютерную лингвистики и предполагающий разработку теоретических основ устройства и функционирования лингвокультурного сознания, структура и состав которого моделируют ЯКМ носителя языка (Караулов, Филиппович 2009 и др.).

Свой вклад в изучение языка с применением математического аппарата (разработка теоретических основ лингвистической синергетики, общей теории систем, квантитативной типологии текста) вносят квантитативная и комбинаторная лингвистики. Так, например, В. А. Долинский, рассматривая проблемы языковой саморегуляции, зависимости и распределения языковых единиц и структур, отмечает, что «повторяемость (рекуррентность, периодичность) языковых, в том числе лексических единиц, их воспроизведение в различных текстах является наиболее важным условием квантификации языкового материала и применения метода количественной математики для его анализа» [3, с. 70].

Безусловно, у математики и лингвистики много точек соприкосновения, и по мере развития лингвистической науки математические методы находят в ней все большее применение, что объясняется объективностью существующих количественных признаков и характеристик языка. В этой статье рассматривается возможность использования математической фрактальной модели при исследовании дискурса как процесса упорядочения опыта (лингвистического и экстралингвистического). Математичность фрактала заключается, прежде всего, в его аксиоматичности как единицы организации дискурса. Кроме этого, математичность фрактала подчеркивают его характеристики: самоподобие (симметрия части и целого), что создает структуру; уподобление фракталов друг другу на разных уровнях дискурса, что определяет процесс развития дискурса; а также заложенная в развитии фрактала формула повтора («детерминированный повтор»).

Рассматривая возможность использования математической фрактальной модели при исследовании дискурса, мы обращаемся к драме абсурда как типу дискурса, обладающему наиболее ярко выраженными фрактальными свойствами. Помимо симметрии (баланса) как основы конфликта, к таким свойствам относится самоподобие: повторы на разных уровнях (фонетическом, семантическом, просодическом, синтаксическом, прагматическом). Самоподобие тоже основано на симметрии, что дает возможность выявлять импликацию. Так, пьесы С. Беккета представляют собой постоянный повтор звуков, слов, фраз, движений, действий, жестов, пауз, ситуаций. Время, сложенное из повторений, уподобляется вечности. Герои пьесы “Waiting for Godot”, например, периодически произносят одни и те же пять фраз: уйдем – мы не можем – почему – ждем Годо – верно:

Estragon: Let's go.

Vladimir: We can't.

Estragon: Why not?

Vladimir: We're waiting for Godot.

Estragon [Despairingly]: Ah! [Pause].

В финале пьесы перед зрителем все та же ситуация, что и в начале: те же действующие лица, то же ожидание таинственного Годо, который так и не появился и который становится символом «невывразимого», источником имплицитной информации об участии человека на земле: чередование рождения и смерти, смена поколений, поиск смысла жизни.

Еще одним фрактальным свойством драмы абсурда является многомерность (единство информации, выражаемой единицами разных уровней, включая информацию, не выраженную словесно). Точкой зарождения фрактала – точкой, которая порождает опыт во всей его многомерности, – становится пустота. Согласно философии супрематизма, разработанной К. Малевичем и нашедшей отражение во многих его работах, включая картину «Черный квадрат», пустота – это «знак-приглашение к бесконечному углублению в нее – в Нуль, в Ничто; или – в себя» [6]. Для героев пьес абсурда пустота внутренняя и внешняя – это тоже уход в себя, в свои чувства и ощущения в поисках смысла. Не случайно Мартин Эсслин, рассматривая творчество С. Беккета, определяет основную идею его пьес как поиск человеком себя (“The Search for the Self”) [12, p. 1].

Чтобы более полно и точно реализовать коммуникативное намерение, драматург расширяет систему знаков, используя символику цвета и цифр, прибегает к низким или, наоборот, высоким звукам, четко следующим определенному ритму. Пауза, приобретая «семантическую усложненность», также становится индикатором постепенно уточняемого замысла автора. Она не только является способом имплицитной информации локализации во времени и пространстве, но и обладает кумулятивным и, как результат, коммуникативным потенциалом. При этом пауза у С. Беккета – это не только молчание, наполненное глубоким смыслом. Это и методичные, повторяющиеся движения, однообразные действия, вздохи, смех. В пьесе “Play” пауза – это повторяющийся несколько раз смех любовницы, постоянная икота мужчины. Темнота – пауза между двумя отрезками света, и, наоборот, свет – пауза между двумя отрезками тьмы. Как конфликт и самоподобие, пауза тоже есть проявление симметрии (баланса) звука – «антизвука» в терминологии З. Г. Арутюняна [1].

Применительно к изучению языка и дискурса фрактал представляет собой сложную систему взаимодействия знаков, обладающих разными типами симметрий:

- дихотомия языкового знака (форма и содержание);
- симметрия звука - антизвука;
- голографичность части по отношению к целому (самоподобие);
- соотношение эксплицитной и имплицитной информации;
- соотношение дискурса как процесс и текста как продукт.

В некоторой степени такая трактовка фрактала подсказывается известным парадоксом Ш. Балли о том, что структура языка статична: «Язык существует, постоянно изменяясь, но функционировать он может, лишь оставаясь неизменным» [2, с. 29]. Обладая многомерностью и симметричностью, фрактал с его холистско-голографической основой представляет собой статичную, неподвижную модель подвижного, развивающегося дискурса. Основными векторами фрактала, определяющими развитие дискурса при упорядочении лингвистического и экстралингвистического опыта, являются, на наш взгляд, следующие:

- сема; слово; единица, большая, чем слово;
- значение; концепт; метаконцепт;
- факт; отношение к факту; суждение;
- морфология лексических единиц; синтаксис словосочетаний и предложений; синтаксис сверхфразового единства;
- художественная деталь; образ; символ.

Фрактальная модель соединяет всю информацию, которая имплицитно присутствует в каждом знаке, создавая целостную лингвокультурную картину художественного произведения. При этом сам фрактал тоже может трактоваться как знак – обозначение «бесконечного в конечном». Именно так, «знаком бесконечного в конечном», немецкий философ Август Шлегель называл символ. Символ – это знак, возникающий при соприкосновении или пересечении (конflikте) конечного с бесконечным, комического с трагическим. Символ обладает способностью получать новые значения, не утрачивая при этом старых и образуя, казалось бы, противоречивые сочетания. Фрактал как геометрическая фигура, повторяющая формы, встречающиеся в природе, – это символ, воспринимаемый не просто как способ организации познания мира, но и как сама действительность, как «видимый образ незримых сущностей» [7, с. 21].

Список литературы

1. Арутюнян З. Г. Полифония молчания // Филологические науки. 2011. № 6. С. 65-69.
2. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. М.: Иностранная литература, 1955. 416 с.
3. Долинский В. А. Методология количественной и синергетической лингвистики // Вестник МГЛУ. М., 2009. Вып. 575. С. 67-83.
4. Дубин Б. Сэмюэл Беккет // Иностранная литература. 2001. Вып. 1. С. 256-258.
5. Колшанский Г. В. Логика и структура языка. М.: Высшая школа, 1965. 240 с.
6. Лексикон **нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века** [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.rus.ec/b/303812/read> (дата обращения: 20.02.2012).
7. Символ. Знаки / ред. группа: Т. Каширина, Т. Евсеева и др. М.: Мир энциклопедий «Аванта+»; Астрель, 2009. 183 с.
8. Шаумян К. С. Абстрактные деривационные системы и аппликативная порождающая модель // Проблемы структурной лингвистики. М.: Наука, 1967. С. 136-210.
9. Шенк Р. Обработка концептуальной информации. М.: Энергия, 1980. 360 с.
10. Сопра F. The Sacred Joke: Comedy and Politics in Pinter's Early Plays // The Cambridge Companion to Harold Pinter / ed. by P. Raby. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 44-56.
11. DiYanni R. Literature: Reading Fiction, Poetry, Drama, and Other Essays. 2nd ed. McGraw-Hill Publishing Company, 1990. 1748 p.
12. Esslin M. The Theatre of the Absurd. N. Y., 1961. 374 p.
13. Innes C. Modern British Drama, 1890-1990. Cambridge – N. Y.: Cambridge University Press, 1992. 508 p.
14. Justus J. H. William Saroyan and the Theatre of Transformation // Critical Essays on William Saroyan / ed. by H. Keyishian. N. Y.: G. K. Hall & Co., 1996. P. 65-72.

**DRAMA OF ABSURD AS POSSIBILITY OF USING FRACTAL MODEL
FOR RESEARCH OF INFORMATION ORDERING IN DISCOURSE**

Elena Georgievna Loginova, Ph. D. in Philology, Associate Professor
Department of Germanic Languages and Their Teaching Technique
Ryazan' State University named after S. A. Esenin
e.loginova@rsu.edu.ru

The author considers the possibility of using mathematical fractal model for the research of discourse as the process of linguistic and extralinguistic experience ordering, and by way of the material for the research turns to drama of absurd as a type of discourse with the most expressive fractal properties: symmetry, self-similarity and multidimensionality.

Key words and phrases: drama of absurd; experience; fractal; conflict; symmetry; assimilation; multidimensionality.

УДК 80/81

Филологические науки

Статья посвящена актуальной на сегодняшний день проблеме – лингвокультурологическому исследованию личности оратора. В статье приведен анализ взглядов исследователей относительно языковой личности. Основное внимание в работе автор акцентирует на трехуровневой модели, включающей в себя вербально-семантический, лингво-когнитивный и прагматический уровни описания языковой личности. В статье также выделяются и описываются характерные особенности русской, азербайджанской и английской национальных личностей и проводится их сравнение.

Ключевые слова и фразы: личность оратора; языковая личность; вербально-семантический уровень; лингво-когнитивный уровень; прагматический уровень; концепт.

Нигяр Айдын гызы Мадатова

Кафедра стилистики и культуры речи английского языка
Азербайджанский университет языков
sm727170@mail.ru

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ЛИЧНОСТИ ОРАТОРА[©]

В последнее время изучение человека, его внутреннего мира, менталитета осуществляется через исследование в таких областях, как лингвистика, культурология, лингвокультурология. Наша цель заключается в том, чтобы узнать как можно больше об ораторе, исходя из его языка и речи. Как отмечает В. А. Маслова, язык является не просто средством коммуникации, передачи и выражения мысли. Посредством языка формируется также и образ человека. Такой подход ставит во главу угла понимание человека как участвующего в речевой деятельности носителя языка и определенной национальной ментальности. В данном случае интерес