

Исаева Е. Ф.

**ОСОБЕННОСТИ ЯЗЫКОВОЙ ИГРЫ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ АНТРОПОНИМОВ В РАССКАЗАХ
СОВРЕМЕННЫХ ИСПАНСКИХ АВТОРОВ**

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2007/3-1/39.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2007. № 3 (3): в 3-х ч. Ч. I. С. 97-99. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2007/3-1/

© 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: almanac@gramota.net

риальное благополучие», «высший класс», «аристократия», «сливки общества», «образование и культура», «социальный статус». Таким образом, достижения в области искусства, принадлежность к богемному театральному миру, к «высшему свету» являются в сознании У.С.Моэма одной из ценностей англичан, мерилем славы и богатства. Описание дома (мебель, детали интерьера), наличие прислуги, шикарных автомобилей, многочисленных драгоценностей и нарядов, образ жизни, изобилующей развлечениями, все это является маркерами высокого социального статуса персонажей-актеров. Автор прибегает к перечислению предметов не столько для описания интерьера, сколько для указания на социальный статус владельца. Как отмечает В.И.Карасик, «признаком принадлежности к высшему классу выступает проявляемая во всем избыточность, а также непрактичность» (Карасик 2002: 34).

У.С.Моэм в своем романе проследил психологию актера и зрителя. Актер, как он считал вслед за Дидро, играет свой спектакль 2-3 часа в день перед зрителем. А они, в свою очередь, играют свой спектакль с утра до ночи. И играют его эмоционально и самозабвенно. А актер при этом следит за зрителем, анализирует и запоминает, чтобы вечером принести все это на сцену и заставить переживать его те же чувства.

Психологизм театра, раскрытый С.Моэмом, выражается во втором индивидуально-авторском когнитивном слое концепта "Theatre": театр как место творческой реализации личности. Именно здесь Джулия, главная героиня романа, находит гармонию. Перевоплощаясь в своих героинь, становясь разными личностями, она находит спасение от своей глупой любви. Она живет особой жизнью - сценой. Данный когнитивный слой актуализирует следующие когнитивные признаки: «театр-жизнь», «гениальность» и его противоположность - «бездарность».

В своем романе автор доказал несостоятельность утверждения театроведов о том, что актер лишен собственного характера, и поэтому, способен изображать любые характеры. Он считает, что индивидуальный характер актера проявляется в работе, в театре, т.к. это и есть его настоящая жизнь.

Так, автор разделяет два мира: мир театра (актеров) и мир зрителей (тех, кто не имеет отношения к актерской профессии). Для первых, театр - это реальная жизнь, а все, что вне театра - игра. А для вторых - наоборот. Для них театр - это игра. У.С.Моэм представляет на суд читателей два образа: образ актера и собирательный образ человека, не имеющего отношения к актерской профессии. Автор показывает различия в их социальном положении, отношении к жизни и к искусству, ценностях и морали. Он рисует два контрастирующих мира, которые в совокупности представляют универсальную картину бытия. Два этих мира противостоят друг другу в духовном и материальном смыслах.

Итак, анализ понятийной составляющей исследуемого концепта показывает, что У.С.Моэм детально изобразил мир театра, мир актеров, раскрыв тем самым в полном объеме когнитивный слой "Actors", входящий в структуру общеязыкового концепта. При этом он представил свое индивидуально-авторское видение концепта, расширив понятийный компонент концепта в английской языковой картине мира.

Список использованной литературы

1. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002.
2. Можнова Ж.И. Концептуальное и эстетическое значения слова в системе художественного текста // Человек и его язык: антропологический аспект исследований. Н.Новгород, 1997.
3. Тарасова И.А. Категории когнитивной лингвистики в исследовании идиостиля. Языкознание. 2004. № 1.
4. Чурилина Л.Н. Антропоцентризм художественного текста как принцип организации его лексической структуры. Автореф. дис. на соиск. уч. ст. докт. филол. наук. - СПб, 2003.
5. Maughan W. S. Theatre. М.: «Менеджер», 2005.- 304 с.

ОСОБЕННОСТИ ЯЗЫКОВОЙ ИГРЫ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ АНТРОПОНИМОВ В РАССКАЗАХ СОВРЕМЕННЫХ ИСПАНСКИХ АВТОРОВ

Исаева Е. Ф.

Российский университет дружбы народов

В художественном произведении каждое имя, как и каждое слово, включено в многообразные связи с окружающим контекстом. Поскольку художественный текст есть функционально - замкнутая система эстетически организованных речевых средств, имя собственное обрастает в нем множеством смысловых связей, сложных ассоциаций и коннотаций, которые образуют его индивидуально-художественную семантику.

Согласно А. Вежбицкой, «личные имена что-то значат - и не только с этимологической, но и с синхронной точки зрения. Они несут важные прагматические значения, в которых отражен характер человеческих взаимоотношений» [Вежбицка: 98]. Во всех мировых культурах имена имеют под собой нарицательную базу. Они что-то значили (а затем десемантизировались) или значат до сих пор. С этой точки зрения показательными являются испанские имена.

Множество имен испанского именика имеют еврейское и греческое происхождение. Эти имена мало что значат для носителя языка. Гораздо больший интерес вызывают имена испанского или латинского происхождения. Эти собственные имена произошли от нарицательных и кроме ассоциаций и коннотаций, которыми обрастает имя в течение истории, они имеют и дословный перевод в самом языке. Именно такие имена открывают простор для авторской фантазии при использовании их в художественном произведении.

Некоторые испанские женские имена имеют в своей нарицательной этимологии обозначение цвета. Это Blanca (белая), Rosa (розовая), Violeta (фиолетовая), Clara (ясная, светлая) и др. Имя Blanca позволило автору рассказа «*Almas blancas*» («Белые души») Кармен Рико Годой ввести антропоним в языковую игру: «*Blanca, la pobre, era completamente negra*» (Бланка, бедняжка, была абсолютно черной). Бланка, действительно, была чернокожей девушкой, хотя ее родители имели абсолютно европейскую внешность. Почему мать назвала девочку таким привлекающим внимание к цвету кожи именем? Просто оно ей очень понравилось, к тому же в их семье существует традиция давать имена детям по названиям цветов: Rosa (розовая), Gris (муж. серый). Однако не цвет кожи выносится автором в название текста, а чистая, белая душа девушки. Контраст цвета кожи и имени девушки вызывают недоумение среди знакомых, но, по мнению самого близкого человека - матери, никакого контраста здесь нет, ведь главное в ее дочери - это ее светлая душа.

Не менее широкое пространство для языковой игры открывают имена, в значении которых лежат абстрактные понятия, такие как *Amparo* (поддержка, защита), *Caridad* (милосердие), *Consolación* (утешение), *Gloria* (слава), *Encarnación* (воплощение), *Socorro* (помощь) и др. В рассказе Марио Бенедетти «*Sábado de Gloria*» («Суббота Глории») главную героиню зовут Глория. Однако названия рассказа вызывает аллюзию совершенно другого прочтения. Оно может быть переведено как «Суббота славы», или «Суббота во славу Божью», т.к. главный герой молится (*gloria* - слава (одна из молитв католической литургии)) за свою умирающую любимую. Это испанское имя позволило автору указать на неоднозначность прочтения данного рассказа.

Несмотря на богатство испанского именника, в нем нет имен, обозначающих желанность/нежеланность появления ребенка в семье. Героиню рассказа Кармен Рико Годой «*La indeseada*» («Нежеланная») зовут *Desirée*. Это французское имя означает «желанная». Мать *Desirée* (у которой, кстати, тоже говорящее имя *Esperanza* (Надежда)) умирает при родах, отцу девочка оказывается не нужна, и имя для нее придумывает женщина, которая услышала его в каком-то французском фильме. Несмотря на неиспанское происхождение, читатели, несомненно, «угадывают» латинский корень и понимают всю парадоксальность и даже трагичность этой ситуации, когда никому не нужную новорожденную девочку совсем чужие люди называют «Желанная» и хотят принять участие в ее судьбе.

В рассказе Антонио Сеговья Молина «*Modestia*» («Скромность») главного героя зовут *Modesto* (скромный). По словам самого *Modesto* на это имя его «обрек» отец, назвавший своего сына в честь дяди, умершего в раннем детстве. Прилагательное «скромный» появляется в рассказе около двадцати раз. У *Modesto*, когда-то в прошлом скромного студента, скромная работа в скромной строительной компании, живет он в скромной квартире со скромной женой. И жизнь его, в общем-то, тоже очень скромная. Ничего необычного в его жизни не происходит, пока он не приходит в Графский дворец святого Ласаро и видит мраморную статую, воплощающую Скромность. Увиденное не дает ему покоя, и он возвращается во дворец с молотком в руках и разбивает во дворце все статуи... кроме Скромности.

В рассказе Риккардо Мартинеса Канту «*La hija del marino, Marina*» («Дочь моряка, Марина») автор называет героиню рассказа - дочь моряка и русалки - Марина (морская). По объяснениям отца, он не мог дать дочери никакое другое имя, кроме этого. Имя Марина в этом рассказе вдвойне семантически нагружено. Марина - это и дочь моряка, и дочь моря, дочь «дитя моря» - русалки. Эта семантизация отражена в названии рассказа, т.к. *marino* - это и «моряк» и «морской». Автор, несомненно, использует это имя для языковой игры, и благодаря этому оно получает дополнительную семантическую наполненность.

В рассказе Вилсона Гарсиа А. «*Huesitos*» («Косточка» или «Косточки») автор называет свою героиню несуществующим в испанском именнике именем *Huesitos* (Косточка). Морфология этого имени обусловлена существованием в испанском языке следующих уменьшительных дериватов: *Carlitos*, *Gocitos* и т.д. Название рассказа переводится двояко: с одной стороны, если это уменьшительное имя, то *Huesitos* - Уэситос (Косточка), а если речь идет о нарицательном имени, то название может быть переведено как «Косточки».

Герой рассказа знакомится с Уэситос на кладбище. Вкупе с именем этот факт сразу наводит читателя на мысль о том, что героиня мертва. Герой влюбляется в Уэситос и пытается понять, что же в ней он любит, ведь она некрасива, не нежна. Она - кость на кости, «голые кости». Автор выбирает эту метафору, используя ее в прямом смысле, ведь по описанию героя Уэситос - собрание мертвых клеток на голых костях. Однако герой безумно влюблен в нее, и это безумство доходит до крайней степени, когда они снова встречаются на кладбище, и герой в припадке безумия обнимает ее и слышит ужасный хруст - это хрустят косточки Уэситос, и она рассыпается в его руках.

У главного героя рассказа Леопольда Аласа «*Avecilla*» («Авесилья» (в дословном переводе «Птичка»)) говорящим является не только имя, но и фамилия. Герой - *Don Casto Avecilla* - очень скромный, простой писарь, работающий в отделе сельского хозяйства. Единственное, что его занимает, так это чистота его чернил и каллиграфия его письма. В переводе с испанского *casto* - «целомудренный, чистый, невинный». Таким и является на первый взгляд Дон Касто по фамилии «Птичкин». Но вдруг случается в жизни Дона Касто кое-что необычное: он приглашает жену и дочку в театр. Вся семья долго готовится к этому событию, да и сам Касто очень ждет этого дня. Однако в театр они не попадают, т.к. по пути Касто решает зайти с семьей на ярмарку, где выступают бродячие музыканты. Таким образом он решает сэкономить свою и так не большую зарплату. Во время выступления шоу уродцев Касто не может избежать соблазна потрогать икру самой огромной женщины на всем полушарии. И делает он это, выкрикивая непристойности в адрес публики, на глазах жены и дочери. Автор пытается оправдать героя, объясняя, что жизнь его была «*exageradamente*

casta) («преувеличенно целомудренная»). Но сам герой, не смотря на угрызения совести перед женой и дочерью, признается себе, что почувствовал необъяснимое, глубокое удовлетворение, ощутив твердую, прохладную плоть под шелковыми чулками-сеточками.

Здесь автор показывает нам, как человек становится жертвой плена своего имени и той целомудренной жизни, которую он ведет. Вырвавшись однажды из этого плена, он снова возвращается туда и всю оставшуюся жизнь не может простить себе этот ужасный по его меркам поступок, который, по его мнению, испортил жизнь его маленькой, невинной дочери.

В данной статье было приведено множество примеров того, как испанские имена, «нагруженные» значением, дают возможность автору передать языковую игру, метафору, иронический или трагический подтекст. Подобные имена встречаются чаще в коротких рассказах, чем объемных произведениях, т.к. по нашему мнению потенциал таких имен именно в контексте языковой игры может быть использован только в произведениях малых жанров. Имена, обладающие значением в каком-либо языке в синхронии, дают писателям дополнительную возможность добавить какую-либо черту к психологическому портрету или описанию героя. По нашему мнению, знание перевода таких семантизированных имен может дать читателю возможность перейти в глубь текста, выявить скрытые в нем смыслы и оттенки, очевидные для носителей языка.

Список использованной литературы

1. **Вежбицка А.** Язык, культура, познание. М., 1996. 192 стр.
2. **Antología de relatos.** Histerias Breves. Extremadura, 2006. 292 pag.
3. **Carmen Rico-Godoy.** La costilla asada de Adán. S. A., 1996. 163 pag.
4. **Mario Benedetti.** Transparencia y Otros Cuentos. Madrid, 2006. 62 pag.

МЕТАФОРА - СРЕДСТВО ПОЗНАНИЯ МИРА И ВИРТУАЛИЗАЦИИ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Калашиникова Л. В.

Орловский государственный аграрный университет

Процесс метафоризации создает проблемную когнитивно-номинативную ситуацию. Он включает мотив выбора того или иного выражения в зависимости от прагматического замысла и характера текста и неосуществим без некоторого допущения о возможности подобия в реальности несопоставимых сущностей. Опыт, представления и знания об окружающем мире человек приобретает через органы чувств, которые являются инструментом построения образа повседневной реальности.

Если же органы чувств подвергнуть систематическому воздействию определенного рода искусственных стимулов, то мозг будет воспринимать некоторые непривычные и нетипичные образы, которые в совокупности также будут составлять образ некоторой реальности. Это - именно реальность, так как она создается путем воздействия на человеческие органы чувств и воспринимается с их помощью головным мозгом. Эту реальность принято обозначать термином «виртуальная реальность» [Баксанский 2000]. В дискурсе такими искусственными стимулами являются метафоры, которые «заставляют» воспринимать дискурс именно так, как это задумал автор.

При восприятии виртуальной реальности мы всегда осознаем, что данная ситуация не существует реально, а есть результат специфического воздействия на его сенсорные органы. Образ реальности и степень адекватной адаптации к ней культурно-исторически обусловлены и меняются с течением времени.

У человека существует определенный набор моделей и эталонов для восприятия явлений окружающего мира, которые накладывают свой отпечаток на восприятие, и на то, как мы воспринимаем окружающую нас реальность.

Можно сказать, что человек воспринимает окружающий мир не таким, каков он есть объективно, а измененным, подстроенным и модифицированным согласно его опыту, представлениям, ожиданиям, установкам и стереотипам. Психика человека виртуализирует реальность в указанном выше смысле: мы видим мир таким, каким ожидаем увидеть, то есть реальность «не реальна», а «ожидается», «конструирована» [Баксанский 2000]. С этой точки зрения, процесс познания представляет собой не что иное, как процесс виртуализации реальности: чем больше мы ее познаем, тем все более сложные схемы реальности мы вырабатываем для охвата с единых оснований как можно большего числа известных явлений и процессов.

Человек, действуя в мире, является пленником своих интерпретаций этого мира: человеку часто важен не столько сам объективный факт, сколько значение, ему придаваемое [Keller 1994]. Именно в этом смысле можно говорить, что человек конструирует, творит мир. В процессе жизни индивид формирует для себя целую систему «конструктов», при помощи которых сравнивает между собой явления и процессы объективного мира. Поскольку у каждого человека своя собственная система конструктов, это сравнение осуществляется по разным основаниям, то есть существует определенная иерархия значимых признаков.

Всякое восприятие предполагает акт категоризации: все, что воспринимается, приобретает свое значение в зависимости от того, с каким классом перцептов группируется, то есть к какой категории относится [Брунер 1977]. Категории, по Дж. Брунеру, представляют собой правила, по которым человек относит предмет к определенному классу. Кроме того, в восприятии репрезентирована реальность. Оно в большей или мень-