

Оробинская Руслана Владимировна

ПРОЦЕССУАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПЕРСОНАЖНОГО ДИАЛОГА (НА МАТЕРИАЛЕ НЕМЕЦКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФИЛЬМА "SORNIE SCHOLL. DIE LETZTEN TAGE")

Статья посвящена исследованию процессуальных особенностей персонажного диалога. Цель изучения заключается в выявлении факторов, которые способны влиять на формирование языкового кода в персонажном диалоге кино. Такими факторами являются: уподобление игровой ситуации реальной человеческой жизни, двойная авторская природа воспроизведения языкового кода и двойная адресная направленность сообщений.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2013/11-1/37.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 11 (29): в 2-х ч. Ч. I. С. 127-132. ISSN 1997-2911.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2013/11-1/

© 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: voprosy_phil@gramota.net

Список литературы

1. Березин В. М. Массовая коммуникация: сущность, каналы, действия. М.: РИП-Холдинг, 2003. 174 с.
2. Концептуальные карты [Электронный ресурс]. URL: http://letopisi.ru/index.php/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B5%D0%BF%D1%82%D1%83%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%BA%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B0 (дата обращения: 26.08.2013).
3. Овчинникова О. М. Креолизованный текст в экономических словарях-справочниках немецкого языка: функционально-семантический аспект // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Серия: Современные лингвистические и методико-дидактические исследования. 2013. Вып. 1 (19). С. 110-119.
4. Olfert K., Rahn H.-J. Lexikon der Betriebswirtschaftslehre. 2. Aufl. Ludwigshafen: Kiehl, 1997. 609 S.
5. Schülerduden, Wirtschaft / hrsg. von W. Digel. 2. Aufl. Mannheim – Leipzig – Wien – Zürich: Duden-Verlag, 1992. 428 S.

STRUCTURAL-LOGIC SCHEMES IN TEACHING FOREIGN ECONOMIC TERMINOLOGY

Ovchinnikova Ol'ga Mikhailovna, Ph. D. in Pedagogy
National Research Tomsk State University
ovtchom@rambler.ru

The article is devoted to the problem of teaching economic terminology for nonlinguistic higher education establishment students in classes of a foreign language. The possibilities of using structural-logic schemes as the most effective method of visualization are considered. The examples of tasks developed on the basis of texts from dictionaries, including schematics representation, are shown.

Key words and phrases: structural-logic scheme; teaching foreign language terminology; dictionary entry; visualization; semantic field.

УДК 81'42

Филологические науки

Статья посвящена исследованию процессуальных особенностей персонажного диалога. Цель изучения заключается в выявлении факторов, которые способны влиять на формирование языкового кода в персонажном диалоге кино. Такими факторами являются: уподобление игровой ситуации реальной человеческой жизни, двойная авторская природа воспроизведения языкового кода и двойная адресная направленность сообщений.

Ключевые слова и фразы: диалог; персонажный диалог; процессуальные особенности; синтаксис; семантика; прагматика.

Оробинская Руслана Владимировна

Сумской государственной педагогической университет им. А. С. Макаренко
Ruslanushka1612@list.ru

ПРОЦЕССУАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПЕРСОНАЖНОГО ДИАЛОГА (НА МАТЕРИАЛЕ НЕМЕЦКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФИЛЬМА «SOPHIE SCHOLL. DIE LETZTEN TAGE»)[©]

В современной лингвистике, которая избрала коммуникативный вектор изучения языковых явлений, диалог выступает одним из главных объектов анализа [1; 2; 3; 7; 9; 10; 11; 12]. Некоторые работы по коммуникативной лингвистике направлены на исследование персонажного диалога [1; 7; 12]. Персонажный диалог реализуется в различных формах художественно переосмысленной действительности (произведениях литературы, кино и драматургии) как средство раскрытия творческой идеи автора.

До сегодняшнего времени лингвистические особенности персонажного диалога исследовали, преимущественно на материале произведений художественной литературы [1; 3; 6; 11; 12]. Но на современном этапе внимание учёных все чаще привлекает диалог персонажей художественных фильмов. Этот диалог имеет некоторые процессуальные особенности, которые следует учитывать при исследовании его лингвистических характеристик [1, с. 28; 9, с. 43; 11, с. 3]. Под процессуальными особенностями подразумеваются этапы формирования персонажного диалога и способ взаимодействия участвующих в его реализации. Анализ научной литературы показал, что механизм воспроизведения персонажных диалогов в художественном кино раскрыт еще не полностью [2, с. 139; 7, с. 28]. Учёные до сих пор также не располагают сведениями о возможности влияния процессуальных особенностей персонажного диалога на формирование используемого в нём языкового кода.

Актуальность статьи обусловлена необходимостью расширения научных знаний о процессуальных особенностях реализации персонажного диалога в художественном кино для дальнейших исследований его лингвистических характеристик. **Объектом** анализа являются персонажные диалоги художественных фильмов, **предметом** – процессуальные и лингвистические особенности их реализации. **Цель** статьи заключается в выявлении механизма воспроизведения персонажного диалога в художественном фильме, который способен влиять на формирование языкового кода. Под языковым кодом в статье подразумевается оформление коммуникативно направленных сообщений с помощью знаков языковой системы (слов и предложений). Достижение поставленной

цели обусловлено решением следующих **задач**: 1) обозначить процессуальные особенности реализации персонажного диалога в художественном фильме; 2) объяснить влияние этих особенностей на формирование языкового кода в немецком художественном фильме. **Научная новизна** статьи обусловлена тем, что в ней впервые исследуется влияние процессуальных особенностей персонажного диалога на структурные особенности языковых единиц. **Материалом исследования** служат диалоги персонажей немецкого художественного фильма «Sophie Scholl. Die letzten Tage» и сценарий к этому фильму, написанный Фредом Брайнерсдорфером.

Понятие «персонажный диалог» является производным от родового понятия «диалог», который рассматривается в лингвистике как: 1) вид разговорной речи [3, с. 11]; б) коммуникативная деятельность двух или более лиц [12, с. 5]. Персонажный диалог является составной частью игровой ситуации художественного произведения, реальность человеческого бытия в котором отображается как переосмысленный автором и сотворенный благодаря его творческой деятельности мир. В создании персонажного диалога принимают участие не только люди, которые активно задействованы в практической реализации сюжета (актёры), но также писатели, сценаристы и режиссёры, которые им в этом помогают. Отличительные особенности персонажного диалога можно определить с помощью полевой структуры. Рассматривая «диалог» как родовое понятие, лингвисты склонны разделять его на два поля: первичное (базовое) и вторичное (производное) [7, с. 28].

Базовое поле формируют естественные диалоги. Они делятся на группы в зависимости от уровня официальности взаимоотношения в них людей. В центре поля располагаются спонтанные диалоги, для которых характерна поведенческая непринуждённость коммуникантов. Такие диалоги используются в быту, когда взаимоотношения людей не предвидят ограничения в тематике общения или выборе лексических форм выражения коммуникативных намерений. Дальше от центра находятся «непубличные диалоги официального характера», в рамках которых обмен информацией происходит естественно, но регламент встречи и деловые отношения между людьми ограничивают говорящих в выборе средств общения и накладывают отпечаток на их поведение. Периферией же этого поля являются публичные диалоги, которые используются в сфере массовой коммуникации [Там же]. Они представляют собой процесс реального общения, выбор средств и способов выражения коммуникативных намерений людей, в котором ограничивают телевизионная цензура и сжатость эфирного времени.

Вторичное поле диалогичности – «смоделированные диалоги», которые являются «проекцией первичного поля, в основном ядерной его части» [Там же, с. 30]. К таким дискурсам принадлежат художественный, публицистический и рекламный диалоги, то есть те, которые представляют собой инсценирование естественных условий общения средствами актёрской игры. В статье мы имеем дело с художественным диалогом второго поля диалогичности.

Персонажные диалоги, которые реализуются в художественных фильмах как вспомогательное средство раскрытия творческого замысла [1, с. 28], имеют некоторые процессуальные особенности, которые потенциально способны повлиять на реализацию языкового кода. В статье исследуются три такие особенности: уподобление персонажной коммуникации особенностям общения людей в естественных условиях; двойная авторская природа текста диалога; двойная адресная направленность коммуникативной информации. Далее охарактеризуем каждую из указанных особенностей и выясним их влияние на формирование языкового кода в персонажном диалоге.

Персонажный диалог существует как часть инсценированной ситуации художественного фильма. Особенность инсценированной ситуации состоит в том, что она возникает не стихийно, а планомерно обдумывается, моделируется и воспроизводится группой людей, которые стремятся уподобить игру актёров реальной человеческой жизни [11, с. 3]. Инсценированная действительность не точно копирует объективную реальность, но определяет главные её характеристики [9, с. 43]. При этом персонажный диалог, который используется как средство общения героев кино, не тождественен естественному диалогическому общению людей, но «содержит квинтэссенцию типичных признаков разговорной речи» [2, с. 139]. Актёры стремятся к тому, чтобы зритель смог обнаружить в инсценированном диалоге признаки естественного общения людей. Для этого языковые единицы они оформляют в соответствии с теми правилами, которых придерживаются говорящие в процессе естественного общения.

Эти правила не всегда соответствуют тем, которые зафиксировано в классической грамматике [3; 12]. К такому выводу пришли В. Д. Девкин, Л. М. Михайлов, которые исследовали особенности синтаксической организации используемых в диалоге предложений. Учёные установили, что во время общения немцы предпочитают использовать упрощённые структуры предложений (номинативные и нераспространённые простые предложения, эллипсис), они склонны также нарушать правила организации предикативного центра в простом или сложном предложении [3, с. 9-11; 12, с. 37].

В немецких художественных фильмах во время общения персонажи тоже придерживаются указанных норм. Примером может служить разговор двух подруг из фильма «Sophie Scholl. Die letzten Tage», в процессе которого каждая из девушек предпочитает реализовать свои коммуникативные намерения с помощью простых нераспространённых предложений, а также эллипсиса.

Sophie: Ich muss gehen. Tut mir Leid, Gisella. / Я должна идти. Мне жаль, Гизелла.

Gisella: Ach so! Treffen wir uns morgen im Englischen Garten. / Ах, так! Мы встретимся завтра в Английском саду.

Sophie: Vor dem Seehaus? / Перед домом у озера?

Gisella: Ja. Hans soll mich doch mal anrufen. / Да. Ханс должен мне позвонить.

Sophie: Sag ich ihm [16, 00:03]¹. / Я ему скажу.

¹ В статье я анализировала речь персонажей немецкого фильма, где речь фиксируется по времени их воспроизведения, т.е. после порядкового номера источника цитирования обозначено время реализации того или иного диалога, или отдельного предложения так, как это фиксирует видеоплеер (*Примечание автора – P. B.*).

В первой реплике для реализации своих коммуникативных намерений Софи использует два простых нераспространённых предложения, в каждом из которых девушка употребляет минимальное количество коммуникативной информации: сообщает о своем намерении уйти и извиняется за это перед подругой. Эти два логически связанных между собой сообщения можно было бы реализовать с помощью одного сложносочинённого предложения: *Tut mir Leid, Gisella, ich muss gehen*. Содержание предложения от этого не изменилось бы, но Софи предпочла максимально упростить форму реализации сообщения, используя для этого два простых предложения: *Ich muss gehen. Tut mir Leid, Gisella*.

Ответные реплики девушек, которые реализуют реакцию на сказанный ранее стимул, коммуниканты предпочитают не перенасыщать лишней информацией, используя для их выражения эллипсис. Например, для уточнения места предстоящей встречи подруг Софи переспрашивает о домике у озера, около которого девушки договариваются увидеться. Она употребляет не всё предложение: *Treffen wir uns morgen vor dem Seehaus?*, а лишь ту его часть, которая содержит указания на интересующую информацию: *Vor dem Seehaus?* Сокращение структурной целостности предложения направлено на экономию речевой деятельности. Таким же экономным является и ответ Гизеллы на вопрос Софи: *Ja*. Несмотря на то, что структурный состав этих двух предложений сокращен до минимума, их содержание при этом не изменилось.

Ещё одна особенность, которая характерна для используемых в этом и других персонажных диалогах предложений, – это нарушение правил классической грамматики при построении предикативного центра. В грамматике немецкого языка указано, что простые повествовательные предложения имеют в своём составе подлежащее и сказуемое, которые занимают определённую синтаксическую позицию: N+P или Adv.+P+N [15, S. 120], где N – подлежащее, P – сказуемое, а Adv. – обстоятельство. Но в некоторых случаях персонажи исследуемого фильма нарушают классические нормы. Эти нарушения касаются: удаления подлежащего при наличии сказуемого – *Tut mir Leid, Gisella*; нарушение порядка размещения подлежащего и сказуемого – *Treffen wir uns morgen 12 im Englischen Garten*.

Результаты анализа показывают, что реализация предложений для обозначения коммуникативных сообщений в художественном фильме соответствует правилам использования предикативных единиц в условиях естественного общения.

Двойная авторская природа текста диалога (на уровне сценариста и на уровне актёра) [8, с. 56] – это одна из главных характеристик персонажного диалога художественного кино. Формирование сюжета фильма, а вместе с ним и речи персонажей, имеет несколько этапов, и конечный вариант языкового кода в таком диалоге имеет не одного, а несколько авторов. Изначально сценаристы формируют сюжетную линию фильма, описывая некоторые ситуации из жизни персонажей. В дальнейшем работу над сценарием продолжают другие люди: режиссёры, актёры и т.д.

Задача актёров заключается в том, чтобы форма реализации языкового кода в игровом варианте диалога была максимально доступной для понимания зрителей [13, с. 167]. Актёр осознает замысел автора, «пропускает» его через призму своего сознания и воспроизводит с помощью языковых знаков [10, с. 69-71] таким образом, чтобы смысл сказанного был услышан и правильно истолкован зрителями. Планомерная работа над спектаклем, в ходе которой актёры и режиссёр пытаются адаптировать игру к естественным условиям общения, способствуют тому, что речь персонажей может интерпретироваться.

Форма выражения языкового кода в сценарии, как и сама игровая ситуация, имеет высшую степень абстракции (по сравнению с дальнейшими стадиями постановки), поскольку еще не прошла все этапы художественной интерпретации и адаптации к условиям реального общения. Поэтому, как показывают результаты исследования, структура некоторых языковых единиц, используемых для обозначения коммуникативных сообщений персонажей, в сценарии отличается от воспроизведённого в фильме варианта и максимально точно соответствует нормам классической грамматики. Например, в сценарии зафиксирован диалог брата и сестры, которые обсуждают вопрос необходимости разложить оставшуюся часть агитационных листовок.

Sophie: Hans, es gibt im Koffer etwas. / Ханс, в чемодане есть что-то.

Hans: Warte hier. Oben liegen noch keine [14, S. 8]. / Подожди здесь. Наверху еще ничего не лежит.

Когда молодые люди уже собирались уходить из университета, Софи вдруг обнаружила в чемодане стопку неразложенных листовок. Об этом она сообщает Хансу, и молодой человек решает отнести их наверх.

Причиной изменения формы выражения языкового кода является необходимость по-другому смоделировать коммуникативную направленность некоторых высказываний или сделать их более экспрессивными. В результате предложения могут иметь изменённую структуру или семантику. Например, обыгрывая этот же диалог в фильме, Софи перестраивает структуру предложения, изменив порядок расположения подлежащего и сказуемого: *Hans, gibt es im Koffer etwas* [16:09]. Это предложение более экспрессивное по значению в сравнении с вариантом, представленным в сценарии. Использование именно этого предложения в фильме обусловлено коммуникативными намерениями девушки заставить брата изменить свои намерения покинуть университет и, несмотря на опасность, разложить оставшиеся листовки. В результате используемое девушкой предложение имеет изменённую структуру, значение и коммуникативную функцию.

Эту особенность использования языковых единиц в персонажном диалоге мы объясним, используя учение Ф. де Соссюра о двухсторонней природе языкового знака, который представляет собой единство формы и значения. В процессе актёрской игры значение и / или структура языкового знака могут измениться в сравнении с изначально зафиксированным в сценарии текстом. Представим это в виде треугольника с двойным основанием.



Рис. 1. Интерпретация языкового знака в персонажном диалоге

Каждое предложение, которое в сценарии используется для обозначения коммуникативных сообщений персонажей, имеет определённое содержание. Это содержание закреплено за соответствующей синтаксической структурой. Погружаясь в атмосферу игровой реальности актёры (и режиссёр) пропускают сюжетную линию фильма через призму своего восприятия, что может отразиться на выражении языковых единиц (предложений).

Еще одним примером изменения структурной организации реализованных в персонажном диалоге языковых единиц служит разговор друзей, в котором обсуждаются намерения одного из них разложить агитационные листовки в университете. Товарищи не поддерживают планы молодого человека, указывая на большой риск быть замеченным. Чтобы успокоить друзей, Ганс уверяет их, что, в случае неудачи всю ответственность он возьмёт на себя. В сценарии эта ситуация подаётся в такой форме:

Hans: Ich gehe während der Vorlesung rein, da ist keiner in der Halle, und dann bin ich wieder auf der Straße. / Я зайду во время лекции, в зале никого не будет, и потом я снова на улице.

Willi: Zu riskant! / Очень рискованно!

Hans: Willi, ich alleine übernehme die Verantwortung [14, S. 10]. / Вилли, я один беру на себя ответственность.

Для демонстрации своих намерений Ганс употребляет простое повествовательное предложение *Willi, ich alleine übernehme die Verantwortung* [Ibidem]. Но в фильме, вживаясь в образ юного революционера, актёр понимает, что это предложение имеет не только информативную функцию. Оно нацелено повлиять на зрителя и должно помочь ему сформировать в своём сознании образ самоотверженного защитника нации, который готов рисковать своей жизнью ради интересов родины. Акцентируя внимание на безграничной самоотдаче своего персонажа, актёр, играющий его роль, разделяет распространённое предложение на два нераспространённых: *Willi, ich übernehme die Verantwortung. Ich alleine.* В первом предложении сообщается о намерениях молодого человека взять ответственность за свой поступок на себя, а во втором – указывается на то, что никто другой, в случае неудачи, не пострадает. Такая форма презентации высказывания является более экспрессивной, чем в сценарии, что позволяет зрителям не только понять намерения персонажа, но и обратить внимание на положительные личностные характеристики одного из главных героев фильма.

Однако процесс поэтапного воспроизведения языкового кода в персонажном диалоге художественного фильма не означает, что форма его выражения кардинально отличается от того, который зафиксирован в сценарии. В большинстве случаев актёры точно воспроизводят в кадре тот вариант текста диалога, который им предложил сценарист, и лишь в некоторых ситуациях они его интерпретируют. Примером может послужить диалог двух заключённых женщин, одна из которых укоряет другую за сотрудничество с гитлеровским режимом. В сценарии к фильму записан такой вариант диалога:

Sophie: Wie lange sind Sie schon hier? / Как долго Вы уже здесь?

Else: Seit einem Jahr und fünf Tage. Sie haben mich mit einem Brief erwischt mit Ludwig Thoma-Zitaten gegen Hitler. / Год и пять дней. Они меня поймали с письмом, содержащим цитаты Людвиг Тома против Гитлера.

Sophie: Aber Sie helfen der Gestapo. / Но Вы же помогаете Гестапо.

Else: Das war einfach befohlen [Ibidem, S. 59]. / Просто приказали.

В фильме же, вместо предложения: *Aber Sie helfen der Gestapo* [16, 00:26], Софи употребляет: *Trotzdem arbeiten Sie für diese Leute.* По лексическому составу и синтаксическому построению – это два разных предложения, которые реализуют одно и то же самое сообщение. Но таких примеров в фильме очень мало (8 предложений). Замысел автора можно сравнить с процессом порождения мысли, а его игровое воспроизведение – с речевым отражением этой мысли [4, с. 81]. Общаясь, человек может реализовать одно и то же самое сообщение с помощью разных языковых знаков. Актёр тоже может изменять способ вербального обозначения коммуникативных сообщений в фильме.

Еще одной процессуальной особенностью персонажного диалога является двойная адресная направленность информационных сообщений. В отличие от общения людей в естественных условиях, где коммуниканты взаимодействуют по принципу «стимул – реакция» [5], в персонажном диалоге активность персонажей характеризуется наличием двух видов реакции на один коммуникативный стимул: персонажной и

зрительской. Каждое высказывание актёров, которое внутри игровой ситуации направлено на собеседника, призвано вызвать определённую реакцию и у зрителей. Это свидетельствует о наличии в персонажном диалоге не одного, а двух адресатов, один из которых является внутренним (актёр), а второй – внешним (зритель). Внутренний адресат – это персонаж, который принимает активное участие в реализации инсценированного общения, а внешний – зритель, который отстранённо наблюдает за происходящим на экране.

Не принимая активного участия в реализации персонажного диалога, зритель всё же имеет прямое влияние на воспроизведение языкового кода в диалоге. Актёры реализуют предложения таким образом, чтобы их содержание смогли понять все носители языка. Для этого в фильме придерживаются литературной нормы [15, S. 119-185]. В классической грамматике определен порядок расположения главных членов в структуре всех видов предложений. Результаты исследования показали, что в процессе межличностного общения, персонажи фильма «Sophie Scholl. Die letzten Tage» придерживаются этих правил и лишь в некоторых случаях (6 предложений) их нарушают. Например:

Mohr: Können Sie sich ausweisen? Fräulein Sophia Magdalena Scholl und Herr Franz Fritz Scholl aus Ulm? Sie sind Geschwister? / Можете подтвердить свою личность? Госпожа София Магдалена Шоль и господин Франц Фритц Шоль из Ульма? Вы брат и сестра?

Sophie und Hans: Ja [16, 00:11]. / Да.

Уточняя родственные отношения задержанных полицией людей, для вопросительного предложения *Sie sind Geschwister?* следователь использует такую синтаксическую структуру повествовательного предложения: N + P. Но фильме это предложение реализуется с вопросительной интонацией, что свидетельствует о нарушении актёром правил классической грамматики при реализации предложения в диалоге.

Итак, реализованный в художественном кино персонажный диалог имеет процессуальные особенности, которые отличают его от других видов диалога: уподобление игровой ситуации реальной человеческой жизни, двойная авторская природа воспроизведения языкового кода и двойная адресная направленность сообщений. Эти особенности отражаются на механизме воспроизведения персонажного диалога кино, но они не влияют на выражение языкового кода. Используемые актёрами в процессе реализации игрового диалога языковые единицы по структурным и семантическим характеристикам не отличаются от аналогов, которые люди реализуют в процессе естественного общения. Персонажи не склонны нарушать языковые нормы реализации предложений, зафиксированные в классической грамматике. Изменения происходят в структуре и семантике только тех предложений, которые реализуют наиболее ценную коммуникативную информацию.

В дальнейшем изучение персонажного диалога может быть направлено на исследование структурных и функциональных особенностей предложений, которые используются для реализации эмоционально окрашенных сообщений.

Список литературы

1. **Беляева П. А.** Лингвистический анализ диалогической речи в художественном тексте: дисс. ... канд. филол. наук. М., 2005. 172 с.
2. **Винокур Т. Г.** Стилиевой состав высказывания в отношении к говорящему и слушающему // Русский язык. Функционирование грамматических категорий: текст и контекст. М., 1984. С. 135-154.
3. **Девкин В. Д.** Немецкая разговорная речь. Синтаксис и лексика. М.: Международные отношения, 1979. 254 с.
4. **Жинкин Н. И.** Речь как проводник информации. М.: Наука, 1982. 159 с.
5. **Зернецкий П. В.** Лингвистические аспекты теории речевой деятельности // Речевое общение: процессы и единицы. Калинин: Изд-во Калининского гос. ун-та, 1988. С. 36-41.
6. **Колегаева И. М.** Зображення персонажного дискурсу як жанрово детермінований вияв комунікативної вторинності в художньому тексті / ред. І. С. Шевченко // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2010. № 896. С. 102-107.
7. **Колокольцева Т. Н.** Специфические коммуникативные единицы диалогической речи. Волгоград: Изд-во Волгоградского гос. ун-та, 2001. 260 с.
8. **Кочерган М. П.** Загальне мовознавство. К.: Академія, 2006. 464 с.
9. **Лагутин В. И.** Проблемы анализа художественного диалога (к прагмалингвистической теории драмы). Кишинев: Штица, 1991. 99 с.
10. **Макаров Л. М.** Отражение межличностных отношений во взаимодействии коммуникативных стратегий в диалогическом дискурсе // Прагматика и логика дискурса. Ижевск: Изд-во Удмуртского гос. ун-та, 1991. С. 66-73.
11. **Мизецкая В. Я.** Композиционно-речевая организация драматургического текста (на материале англоязычных пьес XVI-XX вв.): автореф. дисс. ... докт. филол. наук. К.: КГУ им. Т. Шевченко, 1992. 29 с.
12. **Михайлов Л. М.** Немецкий язык. Грамматика устной речи: уч. пособ. для вузов. М.: АСТ; Астрель, 2003. 352 с.
13. **Федотова О. С.** Проблема диалогичности художественного прозаического дискурса // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 9 (27): в 2-х ч. Ч. I. С. 165-168.
14. **Breinersdorfer F.** Sophie Scholl. Die letzten Tage (Drehbuch). [Электронный ресурс]. Deutschland, 2004. 194 S. URL: <http://www.stichwortdrehbuch.de/sites/stichwortdrehbuch.de/files/drehbuecher/sophie-scholl.pdf> (дата обращения: 26.09.2013).
15. **Engel U.** Syntax der deutschen Gegenwartssprache. Berlin: E. Schmidt, 2009. 309 S.
16. **Sophie Scholl. Die letzten Tage (Spielfilm).** Regie: Marc Rothemund. München: Goldkind Filmproduktion GmbH & Co. KG, 2005. 116 S.

PROCEDURAL PECULIARITIES OF CHARACTER'S DIALOGUE (BY THE MATERIAL OF THE GERMAN FEATURE FILM "SOPHIE SCHOLL. DIE LETZTEN TAGE")

Orobinskaya Ruslana Vladimirovna
Sumy State A. S. Makarenko Pedagogical University
Ruslanushka1612@list.ru

The article is devoted to the research of the procedural peculiarities of character's dialogue. The purpose of the study is to identify the factors that can influence the formation of language code in movie character's dialogue. These factors include: the assimilation of the game situation of real human life, the double author's nature of language code presentation and the double directedness of messages.

Key words and phrases: dialogue; character's dialogue; procedural peculiarities; syntax; semantics; pragmatics.

УДК 81'42

Филологические науки

В данной статье рассматривается диалектно-просторечная лексика как маркер темпоральности в романе М. А. Шолохова «Тихий Дон». Акцентируется внимание на реализации этой универсальной категории в традиционной картине мира, а также способах ее выражения, аспектах и особенностях функционирования. В результате исследования различных тематических групп диалектных лексем и фразеологизмов с временным значением выявлены особенности отражения темпоральности в донском говоре.

Ключевые слова и фразы: диалектно-просторечная лексика; донской говор; темпоральность; тематические группы; идеографический анализ.

Охалина Анна Алексеевна, к. филол. н.
Тюменский государственный нефтегазовый университет
griana31@mail.ru

НАРОДНОЕ ВОСПРИЯТИЕ ВРЕМЕНИ В РОМАНЕ М. А. ШОЛОХОВА «ТИХИЙ ДОН»
(ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)[©]

Язык произведений М. А. Шолохова, по мнению многих исследователей, представляет собой образец тесного, органического сплетения богатства живой разговорной речи народа, донских говоров и современного русского литературного языка. В диалектной речи как в феномене культуры зафиксированы значимые культурные стереотипы, эталоны и ценности данного народа, отражены представления об основных понятийных категориях (в том числе связанные с восприятием времени), помогающие постичь логику освоения мира данным этносом. Представления народа о времени являются одними из базовых, они национально маркированы и этнически обусловлены, следовательно, языковые средства выражения темпоральности также обладают национальной спецификой и этнокультурным содержанием, которое, в первую очередь, проявляется на лексико-фразеологическом уровне.

В романе М. А. Шолохова «Тихий Дон» было выявлено 12 186 употреблений лексем и фразеологизмов с временным значением, из которых 2 358 представляют диалектно-просторечную лексику, что составляет 20% от общего числа темпоральной лексики, этот факт свидетельствует о том, что можно говорить о народном восприятии времени в произведении М. А. Шолохова. Многие наименования временных периодов в диалекте совпадают с номинациями общерусского характера, но приобретают в говоре особую экспрессивность за счет использования суффиксов субъективной оценки. Это, как правило, имена существительные – наименования временных отрезков (*часок, годик/годок* и др.) или частей суток (*зорька, ноченька/ночуха/ночушка* и др.), жизнь как временной отрезок, включая наименования по возрасту (*живуха, смертынька, бабочка, бабонюшка, чадунюшка/чадушка, старюка, девчатишка*), реже наречия (*скорочко, с малюшки, чудок*). Среди диалектной лексики большое место занимают грамматические и словообразовательные диалектизмы, это чаще всего наречия: *теперя, теперича, ноне/нонче/нонешний, завсегда, навовсе, сызнава, спервоначалу, вскорости, попереди, на-скорях, торопко, чуток, вчерась, летось*, реже имена существительные, обозначающие части суток: *сумеречье, непроглядь, чернь* или слова с собирательным значением: *молодь, детва, молодятя*. Продуктивны наречия с приставкой *до*, которая указывает на предел временного отрезка: *доразу, до се, донынче, докуда, досель, докель, допрежь*. Встречаются и собственно лексические диалектизмы: *в одночась, на-час, трошки, надьсь, надьшний*.

Идеографическое изучение диалектной темпоральной лексики и фразеологии в романе М. А. Шолохова показывает, что данное понятийное пространство не является однородным, можно выделить тематические