

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования «Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина»
Уральский гуманитарный институт
Кафедра фундаментальной и прикладной лингвистики и текстоведения

На правах рукописи

Костоусова Эльвира Тимофеевна

**ПОЛИКОДОВЫЙ ХАРАКТЕР ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА Л. Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР» И
ЕГО ПЕРЕВОДОВ НА НЕМЕЦКИЙ ЯЗЫК)**

5.9.8 – Теоретическая, прикладная и сравнительно-сопоставительная
лингвистика

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
доцент А. М. Плотникова

Екатеринбург – 2024

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1 ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ПОЛИКОДОВЫХ ТЕКСТОВ.....	12
1.1. Поликодовый текст: содержание понятия.....	12
1.1.1. Терминологическая система	15
1.1.2. Параграфемные элементы	19
1.2. Переключение кодов.....	22
1.3. Иноязычные вкрапления	27
1.4. Невербальная коммуникация.....	32
1.5. Переводческий аспект.....	44
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1	52
ГЛАВА 2 ИНОЯЗЫЧНЫЕ ВКРАПЛЕНИЯ В РОМАНЕ Л. Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР»	54
2.1. Обзор исследований иноязычных вкраплений в романе Л. Н. Толстого «Война и мир»	54
2.2. Типология иноязычных вкраплений на французском языке.....	59
2.3. Иноязычные вкрапления на немецком, латинском, итальянском языках.....	68
2.4. Контаминированные иноязычные вкрапления	72
2.5. Особенности перевода иноязычных вкраплений на немецкий язык.....	75
2.5.1. Обзор переводов романа Л. Н. Толстого «Война и мир» на немецкий язык	75
2.5.2. Иноязычные вкрапления в переводном тексте	78
2.5.3. Контаминированные иноязычные вкрапления в переводном тексте	89
2.5.4. Включение иноязычных вкраплений в оригинальный и переводной тексты	93
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2	96
ГЛАВА 3 НЕВЕРБАЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ КОММУНИКАЦИИ В РОМАНЕ Л. Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР»: СЕМАНТИКА И ФУНКЦИИ	98
3.1. Вербальные репрезентации мимических движений верхней части лица	99
3.2. Вербальные репрезентации мимических движений средней части лица	103

3.3. Вербальные репрезентации мимических движений нижней части лица	121
3.4. Языковые средства описания мимических движений в переводах на немецкий язык	129
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3	149
ГЛАВА 4 АВТОРСКИЙ КУРСИВ В РОМАНЕ Л. Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР» И ЕГО ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ В ПЕРЕВОДАХ НА НЕМЕЦКИЙ ЯЗЫК	151
4.1. Обзор исследований курсива в художественном тексте.....	151
4.2. Функции выделенных курсивом элементов в оригинальном тексте.....	156
4.3. Функционирование выделенных курсивом элементов в переводном тексте	165
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 4	177
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	179
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	184

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования определяется антропоцентрической парадигмой современной науки и расширением границ области исследования. Изучение лингвистических проблем выходит за рамки лингвистики, затрагивая вопросы, находящиеся в области смежных наук. Традиционный подход к изучению вербальной составляющей художественного текста дополняется наметившимся в конце XX века подходом к изучению текста как сочетанию вербальных и невербальных компонентов текста.

На современном этапе развития общества и науки происходит переход к новой парадигме знания в лингвистике: «развивается тенденция к формированию новой парадигмы», «парадигмы поликодности (полимодусности, мультимедиальности, мультимодальности) коммуникации, особенно межкультурной» [Молчанова, 2014: 13–14].

Поликодовый характер произведений Л. Н. Толстого, особенности идиостиля писателя требуют уточнения в лингвистической литературе. Несмотря на то, что включение французского языка в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» неоднократно привлекало внимание ученых и анализировалось в трудах В. Б. Шкловского (1928), В. В. Виноградова (1939), в исследованиях Е. А. Маймескул (1981), М. Р. Очкасовой (2002), А. М. Дубининой (2005), О. В. Ломакиной (2014, 2016) и Н. Н. Мироновой (2015), проблема функционирования иноязычных вкраплений в романе «Война и мир» в аспекте переключения кодов не получила достаточного рассмотрения. Следует сказать, что функционирование иноязычных вкраплений в художественном тексте обусловлено, прежде всего, многоязычием автора художественного произведения. В широком понимании рассматривает многоязычие А. А. Чувакин: «В социолингвистике понятие двуязычия/многоязычия используется применительно к факту владения человеком двумя/более чем двумя естественными языками, например родным и «вторым родным»; родным, «вторым родным», иностранным. В лингвистической поэтике понятие

многоязычия может быть распространено на факты присутствия в речевой партии персонажа (повествователя), в художественном тексте средств двух и более языков – естественных, искусственных, параязыков, кинетических, языков культуры и др., а также смешения языков». Важно отметить, что под языком А. А. Чувакин подразумевает любую знаковую систему, «средства которой используются в художественном тексте» [Чувакин, 2014: 8].

Вместе с тем подчеркнем исключительное значение, которое Л. Н. Толстой придавал языку мимики и жестов. Актуальность исследования данного аспекта связана с подходом к коммуникации как области взаимодействия языкового (вербального) и внеязыковых знаковых кодов (Ю. М. Лотман, 1972, Г. В. Колшанский, 1974, Г. Е. Крейлдин, 2002). Язык художественного произведения можно рассматривать как уровень метаописания представленных в нем действий, событий, невербальных сигналов персонажей [Кобозева, 2009: 25–27]. В связи с этим представляется своевременным рассмотреть функции метаязыкового описания невербальной коммуникации в художественном тексте, определить лексические средства, применяемые автором для их репрезентации.

Присутствие в тексте романа «Война и мир» параграфемных элементов также указывает на поликодовый характер передачи информации о персонажах. Исследование графики позволяет выделить собственно-авторские функции графических элементов, характерные для идиостиля конкретного писателя. При этом идиостиль понимается нами как особая семиотическая система, «в которой функционируют знаковые образования языкового и неязыкового характера со своими системными и выразительными свойствами» (В.Т. Садченко, 2009; А. Г. Василенко, 2017).

Анализ работ показывает, что на сегодняшний день недостаточное количество исследований сочетания семиотически разнородных форм коммуникации в художественном тексте. Настоящий подход позволяет выявить средства поликодности художественного текста, учитывающие и вербальную, и невербальную части текста.

Степень разработанности темы. Аспекты вербальной коммуникации (включение иноязычных вкраплений) и невербальной коммуникации в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» анализировались в трудах В. Б. Шкловского 1928, В. В. Виноградова 1939, Т. Л. Мотылевой 1978, Л. И. Ереминой 1978, Е. А. Маймескул 1981, О. В. Сливицкой 1988, Ю. М. Лотмана 1992, М. Р. Очкасовой 2002, 2017, А. А. Яковенко 2005, Ю. В. Шаповаленко 2010, Ж. Н. Куцей 2010, О. В. Ломакиной 2014, В. Г. Мехтиева 2019.

В качестве основной **гипотезы** выдвигается мысль о том, что вербальные репрезентации невербальных компонентов коммуникации выступают наряду с иноязычными вкраплениями и параграфемными элементами в единстве и придают поликодовый характер художественному тексту.

Цель исследования – изучить поликодовость художественного текста с помощью анализа его средств на материале романа Л. Н. Толстого «Война и мир» и его переводов на немецкий язык.

Для достижения поставленной цели выдвигаются следующие **задачи**:

- дать анализ поликодовости художественного текста;
- выявить средства поликодовости в романе Л. Н. Толстого «Война и мир»;
- проанализировать иноязычные вкрапления в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» и его переводах на немецкий язык;
- построить типологию функций слов и выражений, выделенных курсивом в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» и его переводах на немецкий язык;
- провести функционально-семантический анализ вербальных репрезентаций мимических движений в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» и его переводах на немецкий язык;
- выявить особенности поликодовости в оригинальном и переводном текстах.

Вышеназванные проблемы предопределили выбор объекта и предмета исследования.

Объектом является поликодовость художественного текста.

Предметом выступают средства поликодовости в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» и его переводах на немецкий язык.

Материалом послужил роман Л. Н. Толстого «Война и мир» и три его перевода на немецкий язык, выполненные переводчиками Г. Релем, В. Бергенгрюном и Б. Конрад. Общий объем картотеки составил 10460 контекстов. Контексты были выявлены методом сплошной выборки.

Теоретическую базу исследования составляют положения в области:

- **поликодовости** (Г. В. Ейгер, В. Л. Юхт 1974, А. Г. Сонин 2005, 2006, Л. С. Большакова 2008, В. Е. Чернявская 2009, О. И. Максименко 2012, И. А. Шипова 2013, Н. В. Новоспасская, Н.М. Дугалич 2022), **креолизованного текста** (Г. В. Колшанский 1974, Е. В. Дзякович 1995, Е. Е. Анисимова 2003, Е. В. Шустрова 2015, Ю. В. Богоявленская, С. С. Тулайкина 2019); **параграфемике** (Э. Хэмп 1964, А. Н. Баранов, П. Б. Паршин 1989, 2018, Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов 1990, А. А. Яковенко 2005, Т. В. Горшкова 2007, Н. Л. Шубина 2009, 2014, И. М. Борисова, 2019, Е. А. Губина 2019, И. П. Зырянова 2019);

- **переключения кодов** (У. Вайнрайх 1953, Д. Гумперц 1975, П. Ауэр, 1984, М. Скоттон 1993, Ш. Поплак 2001, В. И. Беликов, Л. П. Крысин 2001, Е. А. Проценко 2002, 2004, 2005, 2006, Е. В. Тутова 2017, Е. А. Денисова 2021); **многоязычия** (А. А. Чувакин 2014); **иноязычных вкраплений** (А. А. Леонтьев 1966, Л. П. Крысин 1968, 2021, У. Вайнрайх 1972, А. Д. Швейцер 1976, Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров 1981, Ю. Т. Листрова-Правда 1986, В. Ю. Немонежная 2006, 2010, Н. Н. Миронова 2015, М. В. Балко 2020, О. Н. Олейникова 2022);

- **структурной организации текста** (Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин 2000, 2004, 2005); **стилистики текста** (В. Б. Шкловский 1928, В. В. Виноградов, 1939, И. В. Арнольд 1990, 1999); **интертекстуальности** (Ю. Кристева 1967, В. И. Черняховская 2000, Н. А. Кузьмина 2011); **графики и пунктуации** (Б. С. Шварцкопф 1988, Т. В. Садченко 2009, А. Г. Василенко 2017);

- **невербальной семиотики** (Ч. Пирс 1867, 1898–1899, Г. Е. Крейдлин 2000, 2002); **невербальной коммуникации** (А. Кендон 1972, 1994, И. Г. Горелов 1980, 2009, Г. Е. Крейдлин 2000, 2002, Г. Уэйнрайт 2002, М. Нэпп, Д. Холл 2004, Г. В. Колшанский 2005, В. В. Ганина 2005, В. Г. Хлыстова 2005, М. А. Маякина 2006, 2011, И. М. Кобозева 2009, Е. А. Гришина 2012);

- **теории перевода** (С. Влахов, С. Флорин 1980, В. Н. Комиссаров 1999, Т. А. Казакова 2002, Л. Л. Нелюбин 2009, И. В. Войнич 2010, А. И. Иванова 2012).

Методология и методы исследования. Цель и задачи настоящей работы обусловили комплексную методiku исследования. Для решения поставленных задач были использованы общенаучные методы научного познания (анализ, синтез, обобщение, метод системного научного описания), а также специальные методы исследования:

- структурно-логический метод с использованием методик систематизации, классификации, понятийного анализа, позволяющий выявить связи между элементами семантической структуры рассматриваемых объектов;
- метод контекстологического анализа для описания способов включения в текст иноязычных вкраплений;
- метод семантического анализа, используемый для характеристики слов, называющих мимические движения;
- сопоставительный метод для выявления сходств и различий оригинального и переводного текстов;
- метод стилистического анализа;
- метод количественной обработки данных.

Теоретическая значимость определяется тем, что в данном исследовании осуществлена попытка функционально-семиотического подхода к изучению художественного текста. Дан анализ понятий «поликодовый текст», «поликодовый художественный текст». Проведенное исследование позволяет систематизировать средства поликодовости художественного текста.

Теоретически значимым также является и то, что при анализе поликодового характера художественного текста рассмотрены функции метаязыкового описания невербальной коммуникации в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» и выявлены лексические средства, применяемые автором для их репрезентации.

Функционально-семиотический подход к описанию вербальных и невербальных языков художественного текста составляет продуктивную базу для дальнейших исследований подобной направленности в теоретическом аспекте и расширяет научные представления о поликодowości художественного текста.

Научная новизна исследования состоит в том, что: 1) поликодowości художественного текста проанализирована на примере текста русской классической литературы; 2) вербальные репрезентации невербальной коммуникации отнесены к средствам поликодowości в художественном тексте; 3) выявлены особенности идиостиля Л. Н. Толстого как многоязычного писателя в романе «Война и мир»; 4) сопоставлены средства поликодowości в оригинальном и переводном текстах.

Практическая значимость работы состоит в возможности использования материалов диссертации в преподавании вузовских дисциплин по теории языка, спецкурсах по лингвосемиотике, идиостилистике, невербальной коммуникации. Полученные результаты могут быть использованы в разработке теоретических курсов по лингвистике текста, теории и практике перевода.

Положения, выносимые на защиту:

1. Поликодowości – коммуникативный феномен, обеспечивающий семиотическую многоплановость художественного текста. Три средства поликодowości художественного текста – иноязычные вкрапления, вербальные репрезентации невербальных компонентов коммуникации, параграфемные элементы – характеризуют особенности идиостиля Л. Н. Толстого в романе

«Война и мир» и используются для создания речевых портретов героев и отображения авторской позиции.

2. Вкрапления французского, немецкого, латинского, итальянского языков в романе Л. Н. Толстого «Война и мир», отражающие поликодовый характер текста, позволяют автору передать специфику эпохи. Большинство иноязычных вкраплений употреблено без графических и морфологических изменений в составе предложений на французском языке. Сохранение иноязычных вкраплений в переводном тексте романа зависит от стратегии и тактики перевода, а именно языка перевода, автора текста-оригинала и текста-перевода, временного промежутка между появлением оригинального и переводного текстов.

3. Параграфемные элементы выполняют метаязыковую функцию и направлены на актуализацию семантики слова, выделяемого в романе при помощи курсива. Применение курсива позволяет автору сформировать визуальный образ, избежать однообразия восприятия, акцентировать функционально значимые элементы речи автора и персонажа.

4. Невербальные элементы через вербальные репрезентации функционируют в естественном языке и представлены в художественном тексте. Прагматически освоенные формы мимического поведения имеют свою семантику, они выражены с помощью номинативных единиц в оригинальном и переводном тексте. Представленные в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» языковые репрезентации мимических движений, нашедшие свое отражение в переводах на немецкий язык, характеризуют эмотивное и коммуникативное пространство текста.

5. Поликодовость в оригинальном и переводном текстах представлена неизоморфно, так как переводчик интерпретирует средства поликодовости с учетом множества экстралингвистических и лингвистических факторов.

Достоверность результатов определяется опорой на разнообразные источники материала; подтверждается значительным объемом исследованного материала (10460 контекстов), обширной теоретической базой

(библиографический список включает в себя 229 наименований), использованием классических и современных лингвистических методов, комплексным подходом к анализу языкового материала.

Апробация результатов работы. По теме исследования опубликовано 11 работ объемом 3,73 п. л., в том числе пять статей – в журналах, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ. Основные результаты диссертационного исследования обсуждались на научных семинарах и научных конференциях: Международная научная конференция молодых ученых «Актуальные вопросы филологической науки» (Екатеринбург, 2013, 2014, 2016, 2018); на заседаниях кафедры фундаментальной и прикладной лингвистики и текстоведения в Уральском федеральном университете (2019, 2020, 2022, 2023).

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения и библиографии, включающей список использованной научной литературы, словари и литературные источники.

ГЛАВА 1 ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ПОЛИКОДОВЫХ ТЕКСТОВ

1.1. Поликодовый текст: содержание понятия

Цель главы – проанализировать подходы к изучению поликодовых текстов.

Текст выступает предметом анализа не только лингвистики, но и семиотики. С точки зрения семиотики язык, являющийся средством передачи информации, представляет собой совокупность знаков. В философском понимании знак – это «материальный чувственно воспринимаемый предмет, событие или действие, выступающее в познании в качестве указания, обозначения или представителя др. предмета, события, действия, субъективного образования» [Философский словарь, 1991: 191]. Таким образом, знак выступает представителем некоторого другого предмета, события или действия. Ч. С. Пирс подразумевает под знаком нечто, выполняющее функцию передачи «разуму идею о вещи». По классификации Ч. С. Пирса знаки делятся на три вида: подобия (иконы), «которые выполняют функцию передачи идей и репрезентируют вещи, просто имитируя их»; указатели (индексы), рассказывающие о вещах, так как они «физически связаны с ними»; символы (общие знаки), «которые ассоциируются с их значениями благодаря привычке» [Пирс, 2009: 89].

Рассматривая язык как систему знаков и «основание для всех прочих проявлений речевой деятельности» [Соссюр, 1999: 17, 22], как «механизм знаковой коммуникации, служащий целям хранения и передачи информации» [Лотман, 1972: 18], обратим внимание на то, что в поликодовом тексте присутствует несколько знаковых систем, так как информация о героях передается не только вербально, но и невербально.

В исследовании О. И. Максименко подчеркивается, что поликодовые, креолизованные, видеовербальные, семиотически осложненные тексты впервые

начали изучать с позиций семиотики, взаимоотношение вербальных и невербальных знаков стало предметом изучения позднее» [Максименко, 2012: 95].

При исследовании коммуникации Р. Якобсон указывает на необходимость разграничения между гомогенными сообщениями, которые основаны на одной семиотической системе, и синкретическими сообщениями, «основывающимися на комбинации или объединении разных знаковых систем» [Якобсон, 1985: 327]. По утверждению В. Е. Чернявской, «проблема текстовой гетерогенности охватывает широкий круг явлений и выходит за рамки собственно лингвистических представлений о текстуальности как совокупности признаков, делающих текст текстом» [Чернявская, 2009: 83]. В. Е. Чернявская указывает на то, что «материя» текста состоит из множества разнообразных компонентов, которые влияют на восприятие текста. «Не только особенности соединения языковых знаков в текстовую ткань, но и графическое, шрифтовое, визуальное, цветное оформление – то, что называется текстовым дизайном (Textdesign), попадает в сферу интересов лингвистов и обуславливает выводы относительно функционирования текстовых смыслов» [там же: 83].

Авторы лингвистических исследований поликодовости отмечают сложность восприятия поликодового текста. В исследовании О. М. Куницыной описана герменевтическая модель восприятия поликодовых текстов Х. Штекла, по которой вначале идет восприятие зрительного образа, далее текста, а затем «комбинации смыслов изображения и текстовой составляющей»:

- 1) понимание границ текста и определение графической структуры;
- 2) сортировка знаков и определение знаковой модальности;
- 3) реконструирование логической структуры;
- 4) определение тематической и смысловой структуры;
- 5) осознание когерентных и когезивных связей между знаковыми модальностями;

6) установление интертекстуальных и дискурсивных связей» [цит. по: Куницына, 2020: 79].

При декодировании художественного текста И. А. Шипова обращает внимание на «способность реципиента узнавать предлагаемый знак, включать ассоциативное мышление для образования необходимых смысловых связей» [Шипова, 2013: 293].

Поликодовость текста коррелирует с интертекстуальностью текста. Термин «интертекстуальность» был введен Ю. Кристевой в 1967 г. в статье «Бахтин, слово, диалог и роман»: «любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст – это впитывание и трансформация какого-либо другого текста» [Кристева, 2000: 429].

В. И. Черняховская отмечает, что интертекстуальность выступает важной категориальной характеристикой текста, которая представляет текст в диалогической взаимосвязи «своего» и «чужого» слова. «Отталкиваясь от идеи диалогичности художественного текста, включенного в текстовую цепь культуры, Кристева провозглашает интертекстуальность, т. е. непрерывное и всепоглощающее межтекстовое взаимодействие, как всеобщее свойство текстов и текстуальности в целом» [Черняховская, 2000: 30].

Автор художественного произведения постоянно опирается на информированность читателя, отсылая его к другим текстам. Н. А. Кузьмина определяет интертекстуальность как «маркированную определенными языковыми сигналами «перекличку» текстов, их диалог [Кузьмина, 2011: 42].

Включение в текст художественного произведения пословиц, крылатых выражений несет в себе экстралингвистическую информацию, которая будет отличаться в зависимости от языка произведения, эпохи написания и конкретного адресата.

Трудно не согласиться с В. Е. Чернявской, которая отмечает, что понятие маркированности занимает важное место в системе межтекстовых связей. Маркированность предполагает присутствие лингвистических сигналов межтекстового диалога на разных уровнях текста: фонетическом, лексическом, синтаксическом, стилистическом, композиционном. По утверждению В. Е. Чернявской, маркированность связана с «осознанными, намеренными,

отчетливыми, материализованными в тексте, т. е. актуализированными отсылками к другим текстам» [Чернявская, 2013: 93–94].

В. Е. Чернявская отмечает, что фрагмент текста может быть маркирован при помощи графических знаков и библиографических ссылок. «Таковыми знаками в практике цитирования являются кавычки, смена шрифта, разрядка, подчеркивание, а также точные ссылки с общепринятыми сокращениями и сноски» [там же, с. 96]. Вслед за В. Е. Чернявской, мы считаем, что выделение в художественном тексте элемента при помощи курсива позволяет автору вести диалог текстов, так как маркированные при помощи курсива элементы служат отсылкой к другим текстам.

Включение элементов других текстов представляет собой проблему для перевода. «Контактируя с чужой культурой (инокультурным текстом), реципиент видит ее через призму своей локальной культуры, чем в основном и предопределяется непонимание специфических феноменов незнакомой культуры [Марковина, Сорокин, 2008: 19]. Включения элементов других текстов относятся к лакунам, т. е. обозначениям того, что «есть в одной локальной культуре и чего нет в другой» [там же: 20].

Таким образом, поликодовый текст – это осложненный семиотически разнородный текст, вызывающий трудности не только при восприятии, но и при переводе.

1.1.1. Терминологическая система

В работе Н. В. Новоспасской, Н. М. Дугалич отмечается, что поликодовость как «характеристика нелинейного текста» изучается в лингвистической лингвистике более сорока лет, однако до настоящего времени нет единой системы терминов. Авторы выделяют номинации, встречающиеся в научных работах, посвященным осложненным текстам: поликодовый, креолизированный, смешанный, интерсемиотический, гетерогенный, полимодальный, интегративный [Новоспасская, Дугалич, 2022: 299].

Несформированность единой общепринятой терминологии отмечается также в исследованиях О. И. Максименко [2012: 97]. В силу того, что существуют термины «креолизованный, поликодовый, видеовербальный, контаминированный, интерсемиотический, изовербальный», вопрос терминологии «остается актуальным и продолжает вызывать активные дискуссии» [Богоявленская, Тулайкина, 2019: 29–30]. О. М. Куницына также отмечает, что в настоящее время нет общепринятого названия для поликодовых текстов. Поликодовый текст рассматривается автором как «вербально-визуальное» единство, «когерентное структурное, смысловое и функциональное целое, слагаемое из нескольких семиотических кодов для направленного комплексного воздействия на адресата [Куницына, 2020: 73–74].

Впервые термин «поликодовый текст» введен в труде Г. В. Ейгера и Л. Юхта. К поликодовым текстам авторами отнесены «случаи сочетания естественного языкового кода с кодом какой-либо иной семиотической системы (изображения, музыки и т.п.)» [Ейгер, Юхт, 1974: 107]. По утверждению А. Г. Сонины, поликодовый текст – «специфическое произведение, возникшее на основе взаимодействия в едином графическом и смысловом пространстве гетерогенных составляющих (изобразительной и вербальной)» [Сонин, 2005:97].

Поликодовые тексты часто определяются в научных исследованиях как креолизованные тексты. Согласно Ю. А. Сорокину и Е. Ф. Тарасову, креолизованные тексты – это тексты, «фактура которых состоит из двух и более негомогенных частей (вербальной (языковой (речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык)» [Сорокин, Тарасов, 1990: 180–181]. Е. Е. Анисимова отмечает, что в креолизованном тексте «наряду с вербальными применяются иконические средства, а также средства других семиотических кодов (цвет, шрифт)» [Анисимова, 2003: 3].

В исследовании Г. Г. Молчановой отмечается, что «поликодовость понимается как оформленность смысла, его привязанность к определенному

формату, способу семиотического выражения. <...> При этом рекомендуется учитывать важность разнообразных семиотических средств, используемых коммуникантами, как вербальных, так и менее исследованных невербальных (жест, интонация, цвет, масштаб, телодвижения и пр.), а также разность их вклада, вносимого в процесс коммуникации» [Молчанова, 2014: 14].

В работе О. М. Куницыной также обращается внимание на изучение не только языковой составляющей текста, но и на дизайн, шрифт, графику, визуальное и световое оформление текста. «Находясь в тесной взаимосвязи, вербальный текст может передавать смыслы через графическую форму, а изображение может читаться как вербальный текст» [Куницына, 2020: 72–73].

Н. В. Новоспасская, Н. М. Дугалич выделяют вербальный и невербальный (иконический) компоненты поликодового текста и указывают на «целостность восприятия двух его компонентов: вербального и невербального» [Новоспасская, Дугалич, 2022: 303].

На линейность и нелинейность текста при определении поликодового текста указывается в исследовании Л. С. Большаковой. Автор выделяет три типа текстов:

- монокодовый («гомогенное линейное или нелинейное образование, включающее коды только одной семиотической системы, прежде всего знаковой системы языка (в ее письменной форме)»);

- дикодовый («нелинейное гомогенное образование, включающее коды двух (греч. di – «двух») знаковых систем», например, креолизованный текст;

- поликодовый [Большакова, 2008: 20–21].

В исследовании смешанных текстов С. С. Т. М. Ж. Пауло упоминается о разных степенях креолизации текста. Автор отмечает, что Е. Е. Анисимова указывает на три уровня креолизации текста: нулевой (без изображений), частичный и полный (вербальные и невербальные компоненты зависимы друг от друга), а А. А. Бернацкая «выделяет сильную (одна система занимает доминирующую позицию, а другая – вспомогательную) и слабую степени

креолизации (обычные параязыковые средства общения, такие как графические и кинетические)» [цит. по: Пауло, 2022: 2018].

Н. В. Новоспасская, Н. М. Дугалич в своем исследовании отмечают, что в настоящее время наблюдается повышение интереса к поликодовому тексту «со стороны ученых гуманитарных специальностей, прежде всего, лингвистов и социологов», расширяется круг «явлений и аспектов его анализа» [Новоспасская, Дугалич, 2022: 304].

Наряду с термином «поликодовость» в лингвистических исследованиях встречается термин «мультикодовость». Например, на категорию мультикодовости указывается в исследовании М. В. Балко. Автор отмечает, что категория мультикодовости «реализуется в текстах, не только совмещающих вербальные знаки с невербальными», но и в текстах, «написанных с использованием средств более, чем одного языка» [Балко, 2020: 11]. В исследовании А. С. Антонниковой указывается на то, что в зарубежных исследованиях термин «поликодовый текст» встречается редко, вместо этого применяется термин «мультимодальный», а смешанные тексты изучаются «с точки зрения наличия нескольких модальностей (модусов трансляции информационного сообщения)» [Антонникова, 2023: 77].

Мультикодовость художественного текста исследована И. А. Шиповой. Автор отмечает мультикодовость как на уровне языка, так и на уровне иных знаковых систем. Язык рассматривается автором как некий код, «воспринимаемый на уровне лексической и грамматической организации текста», служащий передаче информации [Шипова, 2013: 290]. В исследовании И. А. Шиповой подчеркивается, что «художественный текст несет в себе, кроме черт национального языка, опечаток личности его автора, так называемый идиостиль, который также следует рассматривать как определенный субкод» [там же]. К категории языковой мультикодовости И. А. Шипова относит иноязычные включения в текст. На примере романа Теодора Фонтане «Фрау Дженни Трайбель» автор анализирует переключение с немецкого языка на

английский язык и характеризует его как включение «иного языкового субкода» [Шипова, 2013: 291].

В нашем исследовании художественного текста используется термин «поликодовый», так как анализируется комбинация вербальных и невербальных знаковых систем (на примере невербальных и параграфемных элементов текста) и сочетание естественных языков.

1.1.2. Параграфемные элементы

К параграфемным элементам поликодового текста относятся так называемые параграфемы. Термин «параграфемика» был введен Э. Хэмпом. Под параграфемикой понимается «система графических знаков, которые существуют наряду с графемной системой» [Ворошилова, 2013: 41]. А. Н. Баранов, П. Б. Паршин среди параграфемных элементов выделяют метаграфемные и предлагают их следующую классификацию:

- а) синграфемика (механизм пунктуационного варьирования);
- б) супраграфемика (механизм шрифтового варьирования);
- в) топо-графемика (механизм варьирования плоскостной синтагматики текста) [цит. по: Дзякович, 1995: 35].

Выделение параграфемики в качестве «самостоятельного раздела лингвистической науки» осложняется в силу того, что данная область охватывает большое количество семиотических единиц [Шубина, 2009: 185]. По утверждению Н. Л. Шубиной, параграфемика объединяет большое количество семиотических единиц (цифры, графики, символы, схемы, фотографии, рисунки, таблицы, пунктуационные знаки в узком понимании и др.) [там же]. Н. В. Новоспасская, Н. М. Дугалич утверждают, что термин «параграфемные средства» не вызывает разногласий между исследователями [Новоспасская, Дугалич, 2022: 303–304].

Среди параграфемных А. Н. Баранов, П. Б. Паршин, Н. Л. Шубина выделяют метаграфемные элементы, применяя термин «метаграфемика» для

определения «вспомогательной функционально-адаптивной системы письменной сферы коммуникации» [Шубина, 2009: 185].

Е. Е. Анисимова более широко описывает поле паралингвистических средств текста: «графическая сегментация текста и его расположение на бумаге, длина строки, пробелы, шрифт, цвет, курсив, разрядка, втяжка, подчеркивающие и отчеркивающие линейки, типографические знаки, графические символы, цифры, вспомогательные знаки <...>, средства иконического языка (рисунок, фотография, карикатура, таблица, схема, чертеж и др.), необычная орфография слова и расстановка пунктуационных знаков, формат бумаги, ширина полей и другие средства, выбор которых не является жестко фиксированным и может варьироваться в зависимости от характера конкретного текста» [Анисимова, 2003: 7]. Автор подчеркивает важную роль паралингвистических средств в тексте: они являются носителями семантической или экспрессивной информации, привлекают внимание адресата, «полное извлечение информации из текста становится невозможным без их декодирования и интерпретации» [там же: 8].

Среди паралингвистических элементов Е. Е. Анисимова выделяет шрифт как необходимый композиционный элемент креолизованного текста, строительный материал для оформления его вербальной части. Автор считает, что шрифт может выступать самостоятельной художественной формой. Е. Е. Анисимова выделяет функции шрифта в плакате, такие как аттрактивная, смысловыделительная, экспрессивная, характерологическая, символическая, сатирическая, эстетическая [там же: 61].

Анализируя шрифт, А. А. Яковенко отмечает, что «шрифтовые выделения в тексте устойчиво соотносятся с рядом семантических интерпретаций. Так, отмечается способность супраграфематических средств указывать на эмфазу, сопоставляемые фрагменты, контрастные фрагменты; маркировать технические, сленговые, диалектные и иноязычные выражения, цитаты» [Яковенко, 2005: 83].

В исследовании прагматического потенциала графических средств И. М. Зыряновой отмечается, что «форма высказывания становится значащей, взаимодействуя со значением графически выделенной лексической единицы, семантически осложняет ее» [Зырянова, 2019: 28]. Например, на фоне стандартного шрифта выделенные курсивом элементы неизменно притягивают внимание читателя, так как «исчезает автоматизм восприятия», выделенный фрагмент текста «неизбежно выдвигается» [Горшкова, 2007: 34]. Б. С. Шварцкорф указывает на то, что «само существование оппозиции двух шрифтов (немаркированный – маркированный) позволяет читающему при восприятии как бы отождествлять один из шрифтов – немаркированный, являющийся точкой отсчета, – с данным текстом в целом; таким образом, в аспекте восприятия оппозиция двух шрифтов может рассматриваться как противопоставление «текст – его элемент»...» [Шварцкорф, 1988: 68]. Системный и описательный подходы к анализу графически выделенных фрагментов выполнены в рамках изучения графики, пунктуации, паралингвистики, типографики [Василенко, 2017: 3].

Результатом взаимодействия семиотических систем является не только включение поликодовых элементов в состав предложения, но и контаминация вербальных и невербальных средств языка на уровне слова. Исследователями современного дискурса отмечается резкое увеличение количества такого рода вкраплений в публицистическом, разговорном, художественном стилях. Для рассмотрения указанного явления используется разнообразная терминология: графодериваты, полиграфиксаты, графоны.

Т. В. Попова рассматривает графодериваты и креолизованный текст как «некие гибриды, образования вербально-иконической природы». Автор отмечает, что «креолизация русского производного слова может создаваться разными средствами», например сочетанием в рамках слова элементов разных языков, в основном – сочетанием латиницы и кириллицы [Попова, 2009: 37]. Графодериваты встречаются в интернет-общении, названиях, рекламе и в художественной литературе и публицистике (Все НовоЕ, Немного истории)

[там же: 38]. В. С. Норлусенян выделяет иноязычные «литеры» в русских словах («жаRa»), элементы чужого языка, например, артикль («The Жадность» - название журнала) [Норлусенян, 2010: 64].

Термин «полиграфикация» как создание слов, объединяющих в своем составе символы знаковых систем разных языков, используется в работах Т. В. Поповой, А. П. Галактионова [Попова, Галактионов, 2011: 313].

При рассмотрении фоно-графического уровня текста В. А. Кухаренко применяет термин «графон» для характеристики «индивидуальных произносительных особенностей говорящего», подчеркивая, что нестандартная фонетика может найти свое отражение в графике [Кухаренко, 1988: 16 – 17].

Таким образом, включение параграфемных элементов служит средством привлечения внимания читателя к выделенному слову или предложению. Автор ведет своеобразный диалог с читателем, расставляет акценты, заставляет читателя задуматься над выделенным словом.

1.2. Переключение кодов

Поликодовость и переключение кодов оперируют термином «код». Кодом в теории коммуникации является «элемент базовой коммуникационной модели, передающей смысл» [Некрасова, 2016: 29]. В. А. Сенцова приводит данные словаря терминов межкультурной коммуникации, согласно которому выделяется три коммуникативных кода:

1) вербальный (языковой) – передача информации с помощью письменной или устной речи;

2) паралингвистический, включающий голосовые средства передачи информации, которая передается с помощью вербального кода (темп, тембр речи, высота тона, интонация и др.);

3) экстралингвистический (неязыковой), представленный всеми средствами передачи информации, которые не связаны с языком и речью (жесты, мимика, зрительный контакт, позы, время, проксемическое

пространство и др.) Данный код также может быть назван визуальным [Сенцова, 2017: 24].

Л. В. Рацибурская, С. Г. Бусарева отмечают, что понятие «поликодовость» оперирует термином «коммуникативный код», который определяется как система «условных обозначений, символов, знаков и правил их комбинирования для различных информационных операций» [Рацибурская, Бусарева, 2021: 833]. Н. В. Новоспасская, Н. М. Дугалич полагают, что в поликодовом тексте соединяются семиотически разнородные коды. Авторы делят коды на устные (аудиальные и визуальные) и письменные (текст, рисунок в широком понимании, цвет, кинесика, шрифт и др.) [Новоспасская, Дугалич, 2022: 299].

Процесс переключения языковых кодов представляет интерес для изучения психологов, социологов и лингвистов. Причем, Е. А. Проценко отмечает, что переключение языковых кодов изучается в основном западными лингвистами на примере устной речи [Проценко, 2004: 123]. Согласно исследованиям Ю. Н. Эбзеевой и Е. В. Тутовой, первые работы, изучающие процесс переключения кодов, возникли в англоязычной лингвистической литературе в середине 70-х годов [Эбзеева, Тутова, 2012: 139].

В изучении переключения кодов Е. А. Проценко выделяет три направления:

- «внешние, экстралингвистические (“on the spot” К. R. Becker, A. C. Zentella, N. M. Kamwangamalu и др.) или социолингвистические (J. J. Gumperz, K. Calteaux, M. Heller, A. Lo и др.);

- внутренние, психолингвистические (“in the head” К. R. Becker, F. Grosjen, P. A. Kolers, J. M. Lipski и др.);

- собственно лингвистические (“out of the mouth” К. R. Becker), а именно грамматические (S. Poplack, C. Myers-Scotton, P. Muysken), синтаксические (M.-V. Hansen, R. M. Bhatt, J. L. Klavans) или структурные (S. N. Sridhar, K. K. Sridhar) вопросы» [там же: 126].

У. Вайнрайх в своих исследованиях выделил три случая взаимодействия языков: «Во-первых, язык А может быть вообще заменен языком В; в этом случае мы говорим о языковом сдвиге. Во-вторых, языки А и В могут употребляться попеременно, в зависимости от требований обстановки; тогда мы говорим о переключении (switching) с языка А на язык В и обратно. В-третьих, может произойти слияние (merging) языков А и В в единую языковую систему» [Вайнрайх, 1972: 27].

По утверждению Е. А. Проценко, переключение языковых кодов (codeswitching) – это «попеременное использование элементов двух или более языков в рамках одного коммуникативного акта (L.Figueroa) более или менее двуязычным говорящим (М.-В.Нансен)» [Проценко, 2004: 123].

Переключение кодов может быть внутрисентенциальным (intrasentential) и межсентенциальным (intersentential). Ю. В. Балакина, А. В. Соснин отмечают, что «внутрисентенциальное ПК (*переключение кодов – прим. автора*) имеет место в рамках одного предложения, а межсентенциальное – в пределах двух или более предложений [Балакина, Соснин, 2015: 9]. Авторы выделяют функции переключения кодов:

- референтная (нехватка языковых средств одного языка);
- адресная (исключение из разговора нежелательных собеседников или привлечение желательных);
- экспрессивная;
- фатическая (может быть метафорическим переключением кодов);
- металингвистическая;
- стилистическая [там же: 6–7].

Кроме того, Ю. В. Балакина, А. В. Соснин рассматривают классификацию П. Ауэра, которая основана на различии между чередованием языков и включением отдельных лексических элементов одного языка в другой. Авторы отмечают, что с помощью классификации П. Ауэра «возникло противопоставление терминов «чередование» (alternation) и «включение» (insertion), где под чередованием подразумевается переход с языка А на язык В

и обратно в рамках одного коммуникативного акта, в то время как включение представляет собой использование отдельных лексических единиц языка А в разговоре на языке В». Данное включение рассматривается другими авторами как «окказиональное заимствование / иноязычное вкрапление, трансференция или перенос, вставка», внутрисентенциальное переключение кодов, «смешение кодов» [там же: 8]. Таким образом, под «чередованием» понимается «переключение кодов», а под «включением» – «смешение кодов». Вопрос разграничения терминов «переключение кодов» и «смешение кодов», как отмечает Е. В. Тутова, до сих пор остается дискуссионным [Тутова, 2017: 44]. Вслед за автором, мы признаем, что проблема дифференциации переключения кодов и смешения кодов существует.

Е. А. Проценко предлагает все случаи кодового переключения и межъязыкового перекодирования расположить на одной оси в диапазоне между кодовым единообразием и кодовым переключением, т. е. переходом с одного языка на другой. «Результатом кодового переключения является сосуществование единиц различных знаковых систем, иноязычной и исконной лексики. <...> Промежуточное звено между кодовым единообразием и кодовым переключением представлено различными видами контаминации, т. е. смешения языковых систем. На этом отрезке можно выделить межъязыковое перекодирование и интерференцию. Межъязыковое перекодирование представляет процесс кодирования единиц одной языковой системы в соответствии с правилами другой языковой системы» [Проценко, 2006: 96].

Согласно лингвистическим исследованиям, способность переходить с кода на код является показателем высокой степени владения языком. В социолингвистике названы условия переключения кодов: смена адресата или состава говорящих; изменение темы разговора или роли говорящего. Местом переключения кодов считаются естественные границы речевого потока: конец фразы, синтаксического периода, завершение обсуждения темы. Однако неожиданные факторы могут способствовать кодовому переключению посередине фразы, даже неосознанно, особенно при фрагментарном

использовании другого кода (фразеологизмы, модальные слова, междометия, частицы) [Беликов, Крысин, 2001: 29–30].

В силу недоступности психических процессов для наблюдения, Ю. Н. Эбзеева, Е. В. Тутова считают вопрос о подсознательных факторах переключения кодов самым сложным. Авторы указывают на исследования западных лингвистов, изучающих данную область. «В качестве подобного фактора часто указывают появляющуюся в определенный момент и часто неосознаваемую склонность к использованию того или иного языка («momentary inclination» J. M. Lipski, D. M. Lance, G. Valdes-Falles, A. Aguirre). Говорящий использует ту единицу, которая первой «приходит на память», что, в свою очередь, связывается с частотой употребления лексической единицы. Переключение кодов связывается также с принципом экономии речевых усилий, с «культурной непереваемостью» некоторых лексических единиц» [Эбзеева, Тутова, 2012: 141].

Авторы обращают внимание, что в исследованиях Д. Блома и Д. Гумперза выделены два типа переключения кода: ситуативное переключение кода (языки меняются в зависимости от ситуации, тема разговора не меняется) и метафорическое переключение кода (меняется тема разговора) [там же: 139].

Проблема переключения кодов затрагивает не только переход на другой язык, но и переключение на другой диалект или стиль. С социолингвистической точки зрения переключение кодов, или кодовое переключение – «переход говорящего в процессе общения с одного языка (диалекта, стиля) на другой в зависимости от условий коммуникации» [Беликов, Крысин, 2001: 28].

Отметим, что в нашем исследовании не рассматривается вопрос перехода на другой стиль или диалект. Переключение кодов понимается нами как переход на код, отличный от основного кода художественного текста. Данный подход позволяет нам рассмотреть переход с вербального языка на язык мимики и жестов, обладающий своим кодом. По утверждению К. А. Врыгановой, «основу невербального языка составляет чувственное восприятие мира человеком, его мироощущение». При переключении

вербального кода на язык мимики и жестов логическое мышление переходит в образное [Врыганова, 2010: 335]. Кроме того, поликодовый характер графических элементов позволяет включить их в область рассматриваемого явления, например, изучить условия переключения автора с обычной графики на курсив.

Таким образом, поликодовость коррелирует с переключением кодов: о переходе на другой код сообщает включение сигналов другого естественного языка или невербального языка.

Рассмотрим включение других естественных языков на примере иноязычных вкраплений.

1.3. Иноязычные вкрапления

Термин «иноязычное вкрапление» как результат контакта двух языков был введен А. А. Леонтьевым [Леонтьев, 1966: 60–69]. С. Влахов и С. Флорин определяют иноязычные вкрапления как «слова и выражения на чужом для подлинника языке, в иноязычном их написании или транскрибированные без морфологических или синтаксических изменений» [Влахов, Флорин, 1980: 263].

Предпосылкой возникновения иноязычных вкраплений в художественном тексте считается двуязычие автора. Очевидно, что употребление иноязычных вкраплений должно быть органичным для самого автора. Исследователи отмечают присутствие иноязычных вкраплений у писателей-билингвов. Е. Б. Коломейцева утверждает, что «в текстах художественного стиля речи вкрапления чаще всего встречаются у писателей-эмигрантов либо у людей, хорошо владеющих двумя или более языками. Порой писатель употребляет вкрапление вместо исконного слова в попытке более точно передать смысл, дать читателю дополнительную трактовку (например, если у иноязычного вкрапления есть коннотация, отличная от слова принимающего языка, означающего то же понятие) либо использовать

вкрапление-экзотизм для передачи национального колорита». Автор отмечает вариативность графики и протяженности иноязычных вкраплений: «выделение курсивом, шрифтом или кавычками», «от морфемы до отрезка текста» [Коломейцева, 2014: 187]. Н. Н. Миронова также указывает, что «иноязычные фрагменты можно встретить в литературе разных стилей и жанров: в поэзии и прозе в художественном стиле речи, в текстах публицистического и научного стиля» [Миронова, 2015: 425].

Кроме того, Ю. Т. Листрова-Правда рассматривает иноязычные вкрапления как стилистическую категорию литературной речи [Листрова-Правда, 2001: 119].

В лингвистической литературе определены цели употребления иноязычных вкраплений в тексте художественного произведения:

- решение художественно-стилистических задач, индивидуальное словоупотребление автора [Крысин, 1968: 47–48];
- придание тексту аутентичности, «атмосферы или впечатления начитанности или учености, иногда – оттенка комичности или иронии» [Влахов, Флорин, 1980: 263];
- создание «определенного колорита, выделение какой-нибудь черты, специфика которой в значительной мере утратится, если соответствующее слово заменить его переводом» [Крысин, 1968: 49].

Цели употребления иноязычных вкраплений непосредственно связаны с их функциями в тексте. С. С. Изюмская подчеркивает информативную, экспрессивную и комическую функции иноязычных вкраплений в тексте [Изюмская, 2011: 210].

А. В. Агеева выделяет следующие функции иноязычных вкраплений в художественной литературе:

- 1) Номинативная функция (вкрапления, обусловленные лакунарностью понятия, фоновых знаний, невозможностью подобрать полноценный русский эквивалент).

2) Демонстративная функция (намеренное дистанционирование от «третьих лиц», «когда иноязычие используется автором как некий тайный код, известный лишь «своим») и функция языковой компетенции («обуславливающая большое количество вкраплений в тексте (сохраняющих чаще всего графику оригинала), служит критерием некоей избирательности автора, адресующего свое творчество не большому кругу читателей, а лишь некоторой его части, призванной адекватно оценить то или иное высказывание или даже произведение в целом»).

А. В. Агеева полагает, что демонстративная функции и функция языковой компетенции коррелируют друг с другом.

3) Функция актуализации индивидуальных особенностей персонажей художественного произведения, создания их языковых портретов.

4) Функция создания *couleur locale* (местного колорита – *пер. автора*).

5) Функция выражения позиции самого автора [Агеева, 2014: 155–158].

Прагматические функции иноязычных вкраплений подробно представлены в работе С. И. Маниной. Автор выделяет: функцию документализации; функцию создания местного колорита; функцию экзотизации; функцию эвфонизации или создания эстетического эффекта благозвучия повествования; функцию эвфемизации; функцию установления связи творчества автора с мировой литературной традицией и мировой культурой; функцию демонстрации авторской критической позиции; функцию комического эффекта, авторской иронии, сарказма или иного критического отношения автора к описываемой ситуации; функцию фасцинации или экспрессивности, т. е. «завораживания» или вовлечения читателя в художественный мир произведения, осуществляемую в том числе с помощью графических средств, так как иноязычный элемент в тексте представляет отличную от основного текста графическую систему [Манина, 2010: 97–98]. В рассмотренной классификации автор обращает внимание на то, что в художественной литературе иноязычные вкрапления могут выделяться с помощью графических элементов.

Следует отметить разницу между иноязычными вкраплениями и заимствованиями. Иноязычные вкрапления отличаются от заимствований разным уровнем употребления. В отличие от заимствований, иноязычные вкрапления – это явления индивидуального уровня. Ж. Багана, Я. А. Глебова отмечают, что иноязычные вкрапления существуют на индивидуальном, а не социальном уровне, «являются отличительной чертой речи отдельно взятого билингва и всеобщее принятие данных элементов языка не является обязательным» [Багана, Глебова, 2015: 8].

При включении иноязычного вкрапления в текст происходит переключение на другой язык. Однако иноязычные вкрапления могут переходить в заимствования. «При заимствовании слово или какая-либо другая единица подчиняется (хотя бы частично) фонетике и грамматике заимствующего языка» [Беликов, Крысин, 2001: 30].

Разновидностью заимствований являются макаронизмы. В иллюстрированном толковом словаре иностранных слов под редакцией Л. П. Крысина указано, что слово «макаронизм» происходит от итальянского слова «*maccherone*» (паяц, балагур). Макаронизм – «иностранный слово или выражение, употребленное в речи с сохранением особенности формы и произношения (первонач. – целью шутки)» [Крысин, 2011: 417]. В отличие от иноязычных вкраплений при включении макаронизмов в художественный текст используется графика родного языка.

Для классификаций иноязычных вкраплений существуют разные основания. Первоначально А. А. Леонтьев выделил шестнадцать типов иноязычных вкраплений [Леонтьев, 1966: 60–69]. Ю. Т. Листрова-Правда делит иноязычные вкрапления по способу введения в текст на четыре разряда:

1) «полные вкрапления, употребленные в русском тексте без графических, фонетических и морфологических изменений и не включенные в синтаксические отношения в составе русского предложения»;

2) «частичные вкрапления, в той или иной мере ассимилированные фонетически, графически, морфологически и включенные в синтаксические отношения в составе русского предложения»;

3) «контаминированные русско-иноязычные вкрапления (явления «ломаной речи», представляющие собой русский текст, построенный по законам иностранного языка (или с нарушением законов русского языка))»;

4) «нулевые вкрапления, которые представляют собой тексты, переведенные с иностранного языка на русский и включенные в оригинальные русские тексты» [Листрова-Правда, 2001: 119–120].

В зависимости от объема иноязычных вкраплений Н. Н. Миронова выделяет следующие типы иноязычных вкраплений: сокращения; отдельные слова/словосочетания; короткие предложения (реплики): надписи на табличках, объявления; несколько предложений (сверхфразовое единство) монологического или диалогического характера; фрагмент текста (имеющий законченный характер: в эпистолярном стиле текст целого письма, отрывок из текста иной лингвокультуры и пр.) [Миронова, 2015: 423–424].

Трудно не согласиться с С. И. Маниной в том, что «инкорпорированное в текст иноязычие – прием достаточно нетрадиционный, неслучайный по самой своей сути, а потому яркий и почти всегда наделяемый особым ролевым комплексом. Его смысловая нагрузка может быть чрезвычайно весомой и колебаться от необходимости создания в произведении специфической «иностранной» атмосферы до выполнения функций ключевого фрагмента текста, без которого понимание замысла автора невозможно и который в этом отношении не допускает никакого замещения или изменения собственного формата и объема» [Манина, 2010: 95].

Таким образом, при включении иноязычных вкраплений в художественный текст происходит переключение кодов: автор переходит на код естественного языка, который отличается от основного кода художественного произведения. Кроме языкового кода в тексте присутствуют

другие средства передачи информации, например, невербальная коммуникация персонажей.

1.4. Невербальная коммуникация

Как известно, невербальная коммуникация может осуществляться отдельно либо вместе с вербальной коммуникацией. Лингвисты обращают внимание на первичность невербальной коммуникации по отношению к вербальной. По утверждению И. Н. Горелова, «...вербальная часть сообщения накладывается на предварительно выраженную невербальную систему коммуникации» [Горелов, 2009: 79]. Автор отмечает две функции невербальной коммуникации: а) «сопровождения вербальной части сообщения; б) автономного (независимого от вербальной части сообщения) выражения смысла сообщения» [там же: 74]. В. В. Ганина подчеркивает, что «в процессе взаимодействия людей большая часть информации» передается с помощью невербальных средств [Ганина, 2006: 6]. Кроме того, И. Н. Горелов утверждает первичность невербального способа коммуникации: «жест (указательный, описательный или имитирующий) или фонация (эмоциональная или имитирующая) – эти средства легли в основу человеческой коммуникативной деятельности» [там же: 23–24].

Невербальная коммуникация обладает своим кодом. И. Н. Горелов вводит термин «невербальные компоненты коммуникации (НВК) в широком смысле, имея в виду как средства несловесной коммуникации в речевом акте, так и несловесные элементы, принимающие участие в кодовых переходах в процессах вербализации (при порождении речи) и девербализации (при рецепции речи)» [Горелов, 2009: 25].

На сопряженность двух семиотических систем указывает В. И. Шаховский: «имеются как минимум две семиотические системы эмоций – Body language и Verbal language, находящиеся в соотношениях, которые науке еще предстоит изучить и описать. В общих чертах уже установлено, что

первичная семиотическая система превосходит вторичную (вербальную) по надежности, скорости, прямоте, степени искренности и качества (силы) выражения и коммуникации эмоций, а также по адекватности их декодирования получателем» [Шаховский, 2008: 66].

Следует отличать термины «невербальная коммуникация» и «невербальное поведение». Невербальные выразительные движения образуют невербальное поведение. Термин «невербальное поведение» обозначает «социально и биологически обусловленный способ организации усвоенных индивидом невербальных средств общения, преобразованных в индивидуальную, конкретно-чувственную форму действия и поступков» [Лабунская, 1986: 6]. Психологи относят к невербальному поведению следующие компоненты:

- кинесику (движения тела);
- интонацию и ритм голоса; акустику;
- пространственные характеристики;
- временные характеристики [Лабунская, 1986].

В. В. Ганина приводит следующую классификацию невербального поведения: 1) кинетические виды (жестовые, мимические, пантомимические, тактильные); 2) миремические; 3) паралингвистические; 4) фонационные; 5) респираторные (плач, смех, вздох) [Ганина, 2006: 8].

Невербальная коммуникация включена в понятие невербального поведения. Под невербальной коммуникацией подразумеваются каналы передачи невербальной информации, т. е. «система невербальных символов, знаков, кодов, использующихся для передачи сообщения с большой степенью точности, которая в той или иной степени отчуждена и независима от психологических и социально-психологических качеств личности, которая имеет достаточно четкий круг значений и может быть описана как лингвистическая знаковая система» [Лабунская, 1999: 16].

Изучение невербальных средств общения восходит к невербальной семиотике, науке о знаках и знаковых системах, родоначальником которой

считается Чарльз Пирс. Г. Е. Крейдлин выделяет в невербальной семиотике следующие частные науки: паралингвистика (звук); кинесика (жест); окулесика (язык глаз); аускультация (слуховое восприятие звуков); гаптика (язык касаний); гастика (знаковые и коммуникативные функции пищи); ольфакция (язык запахов); проксемика (пространство); хронемика (время коммуникации); системология (наука о системах объектов) [Крейдлин, 2000: 18].

И. Н. Горелов делит все невербальные компоненты коммуникации на фонационные, мимико-жестовые и пантомимические, смешанные [Горелов, 2009: 74–75].

Классификация невербальных компонентов коммуникации М. А. Маякиной более подробная. Автором выделяются следующие компоненты: жестовые, мимические, миремические, тактильные, пантомимические, проксеменные, фонационные, респираторные [Маякина, 2006: 10].

Среди всех невербальных компонентов коммуникации наиболее часто встречающимся в художественной литературе является описание мимики. Термин «мимика» означает «движения лица, выражающие внутреннее душевное состояние» [ТСРЯ, 1997: 356]. Мимические движения анализируются прежде всего в психологии: «1) по линии ее произвольных и непроизвольных компонентов; 2) на основе физиологических параметров (тонус, сила, комбинация мышечных сокращений, симметрия – асимметрия, динамика, амплитуда); 3) в социальном и социально-психологическом плане выделяют межкультурные типы выражений лица; выражения, принадлежащие определенной культуре; выражения, принятые в социальной группе; индивидуальный стиль выражения» [Лабунская, 2009: 262].

От мимических движений следует отличать непроизвольные движения лица, которые возникают при боли, кашле, чихании и отражают физиологическое состояние человека. Непроизвольные движения не рассматриваются в данном исследовании.

Миремический компонент невербальной коммуникации, так называемый «зрительный контакт», наряду с мимикой играет важную роль в процессе коммуникации. В исследовании А. Меграбяна (1971) указано, что коммуникация происходит за счет вербальных средств на 7%, за счет звуковых средств (тон голоса, интонация, звук – на 38%, за счет невербальных средств – на 55% [цит. по: Ганина, 2006: 11].

Мимические движения относятся к кинемам. Г. Е. Крейдлин выделяет три основных класса кинем: «а) кинемы, имеющие самостоятельное лексическое значение и способные передавать смысл независимо от вербального текста, б) кинемы, выделяющие какой-то речевой или иной фрагмент коммуникации и в) кинемы, управляющие ходом коммуникативного процесса, то есть устанавливающие, поддерживающие или завершающие коммуникацию» [Крейдлин, 2002: 79]. По утверждению Д. Эфрона, первые являются эмблемами, вторые – иллюстраторами, третьи – регуляторами. Выделяются два основных семантических типа эмблем – коммуникативные и симптоматические» [там же: 99].

Мимика непосредственно связана с экспрессией эмоций, детальное описание мимических движений позволяет распознать эмоциональное состояние. Существуют классификации мимических движений В. А. Лабунской (1986), П. Экмана (2011), по которым возможно определить базовые эмоции, такие как радость, гнев, страх, страдание/печаль, отвращение, удивление. Например, в таблице 1 приведена схема описания мимических признаков шести эмоциональных состояний [Лабунская 2009: 264].

Таблица 1

Части и элементы лица	Мимические признаки эмоциональных состояний					
	Гнев	Презрение	Страдание	Страх	Удивление	Радость
Положение рта	Рот открыт	Рот закрыт		Рот открыт		Рот закрыт
Губы	Уголки губ опущены			Уголки губ приподняты		

Форма глаз	Глаза раскрыты или припущены	Глаза сужены	Глаза широко раскрыты	Глаза прищурены или раскрыты
Яркость глаз	Глаза блестят	Глаза тусклые	Блеск глаз не выражен	Глаза блестят
Положение бровей	Брови сдвинуты к переносице		Брови подняты вверх	
Уголки бровей	Внешние уголки бровей подняты вверх	Внутренние уголки бровей подняты вверх		
Лоб	Вертикальные складки на лбу и переносице		Горизонтальные складки на лбу	
Подвижность лица и его частей	Лицо динамическое	Лицо застывшее	Лицо динамическое	

Как видно из таблицы 1, при характеристике эмоциональных состояний обращается внимание на мимические движения рта, губ, глаз, бровей, лоб и подвижность лица в целом.

Как важный компонент мимики, улыбка привлекает внимание лингвистов. Г. Е. Крейдлин отмечает два типа употребления улыбок: «физиологически исходное, симптоматическое употребление в качестве средства выражения эмоций и производное, коммуникативное, употребление – сознательная передача адресату некоторой информации» [Крейдлин, 2001: 73].

С. Г. Тер-Минасова (2000), М. А. Токарева (2007) рассматривают феномен улыбки в русской, английской и американской культуре. М. А. Токарева определяет улыбку, с одной стороны, как непроизвольное мимическое движение и, с другой стороны, как «жест, являющийся знаком в коммуникации». Непроизвольная улыбка, выражающая эмоции, является универсальной, в то же время «улыбка как жест культурно и социально обусловлена, специфична в разных культурах и контекстах» [Токарева, 2007: 162–163]. В зоне несовпадения русской, американской и английской улыбки

оказалась «формальная» улыбка. В ситуации общения незнакомых людей улыбка имеет разные значения в русской и западной культуре: в западной культуре – «отсутствие агрессивности, принадлежность к данному социуму, заинтересованность в коммуникации, готовность к сотрудничеству, социальное преуспевание и удачливость, достойный уровень благосостояния». В русской культуре – «несерьезность, легкомыслие, искреннее выражение очень хорошего настроения, особое расположение к собеседнику, заигрывание, насмешку и критику, знак почтения к лицу более высокого социального статуса. Улыбка оказывается нетипичной мимикой русского лица, где центральное место занимают глаза» [там же: 164–166]. М. А. Токарева отмечает, что в концептах *улыбка* в русском языке и *smile* в английском и американском вариантах совпадают ключевые слова в своем основном значении мимики, выражающей расположение к смеху, радость. Отличия концептов объясняются тем, что «в русском языковом сознании прослеживается некоторая доля недоверия в отношении к улыбке, которая, по мнению русских, может скрывать насмешку и обман, что находит отражение в переносных значениях глагола «улыбаться» и устаревшей формы «улыбнуть». Автор отмечает негативное отношение к широкой улыбке, демонстрирующей зубы (*скалить зубы*) [там же: 167].

Концепт *Lächeln* (улыбка) в немецком языке исследован О. О. Чыпсымаа. Содержание концепта, по утверждению автора, отражается лексемами, являющимися синонимами: *lächeln* (улыбаться) – *schmunzeln* (усмехаться, ухмыляться) – *grinsen* (ухмыляться), а также лексико-грамматическими дериватами *anlächeln*, *zulächeln*, усиливающими «характер адресной направленности действия» [Чыпсымаа, 2011: 44]. О. О. Чыпсымаа рассматривает улыбку 1) «как невербальный знак, способствующий взаимному пониманию людей в процессе коммуникации; 2) как вербальный знак, исторически сложившуюся фонетическую, лексическую и грамматическую единицу *Lächeln*; 3) как концепт *Lächeln*, представляющий собой комплексную ментальную единицу, структурирующую смысловое содержание языковой единицы» [там же: 27].

К. М. Дружинина отмечает наличие в произведениях Л. Н. Толстого 7631 употребления существительного *улыбка* и 1031 употребление глагола *улыбаться, улыбнуться*. Исследуя номинации класса улыбок (лексемы *улыбка/улыбаться/улыбнуться, усмешка/усмехаться/усмехнуться, ухмылка/ухмыляться/ухмыльнуться*) в художественной литературе XIX века, автор отмечает языковые квалификаторы в конструкциях N+Adj (*ангельская, беглая улыбка*) и наречные квалификаторы в конструкциях V+Adv (*улыбаться весело, грустно*).

Среди средств характеристики героев романа Л. Н. Толстого «Война и мир» Ю. В. Шаповаленко выделяет лексико-семантические группы «Взгляд, глаза», «Лицо», «Улыбка, смех», указывая, что при создании портрета или внешнего облика персонажа «авторское описание улыбки и смеха является (наряду с глазами) экспрессивными показателями истинных мыслей и чувств героев. Глагол *смеяться* и существительное *смех* в одном предложении образуют семантическое единство, что является особенностями идиостиля Л. Н. Толстого» [Шаповаленко, 2010: 99]. Ю. В. Шаповаленко замечает, что улыбка Марьи Болконской «не служит выражением радости героини». Несмотря на то, что «улыбка имеет в узусе положительную коннотацию», улыбка княжны Марьи «не выражает этих состояний» [там же: 45–46]. Таким образом, на основе движений лица можно получить информацию не только о внешнем облике героя, но и о его внутреннем состоянии.

Г. Е. Крейдлин выделяет эмотивную, коммуникативную, контактоустанавливающую и контактоподдерживающую функции лица и рассматривает мимические жесты (кинемы), такие как *поднимать брови, закрывать глаза, надуть губы, поджать губы, закусить губу, наморщить лоб, нахмуриться, улыбка, поцелуй*, которые «не только соотносятся с конкретными эмоциями, но и выполняют определенные коммуникативные и социальные функции» [Крейдлин, 2002: 165].

Психологи П. Экман и У. Фризен считают лицо «источником получения важной сенсорной информации с помощью зрения, слуха, обоняния и вкуса», а

также источником коммуникации. Авторы считают, что «большинство людей в определенной мере идентифицируют свое «Я» со своим лицом» [Экман, Фризен, 2011: 32]. П. Экман, У. Фризен отмечают три типа сигналов, которые могут быть переданы с помощью лица: «статичные» (цвет кожи), «медленные» (постоянные морщины) и «быстрые» (поднятие бровей). «Быстрые сигналы возникают при движении мышц лица, что приводит к кратковременным изменениям внешнего вида лица, смещениям места расположения и искажению формы основных элементов лица и появлению временных морщин. Эти изменения проявляются на лице в течение нескольких секунд или даже долей секунды» [там же: 26]. «Лицо является не только системой, подающей разные типы сигналов (быстрые, медленные, статичные), но и системой, распространяющей разные типы сообщений» [там же: 27].

Опираясь на утверждение Ч. Дарвина о том, что эмоции «не усваиваются», а «биологически детерминированы и являются результатом эволюции человека», П. Экман, У. Фризен разработали систему кодирования активности лицевых мышц FACS (Facial Action Coding System) и распознавания эмоций по выражению лица. Лицо условно делится на три области:

- а) брови, лоб;
- б) глаза, веки и переносица;
- в) нижняя часть лица (щеки, рот, большая часть носа, подбородок).

Авторы утверждают, что данные о трех областях лица позволяют определить эмоциональное состояние более точно [там же: 51].

Немецкий ученый К. Леонхард выделяет ведущие элементы лицевой экспрессии, которые являются ее индикаторами. Например, мины области рта выражают напряжение, страх, внимание; мины области глаз – легкое внимание, удовлетворение, симпатию, антипатию, размышление, оценивание, вопрошание; слезы, смех, смущение являются неспецифическими минами лица [цит. по: Лабунская, 2009: 265–266].

Кроме того, психологи отмечают двойственную способность лица: с одной стороны, с помощью мимики человек может непосредственно выразить

свои чувства, с другой стороны – может их контролировать. П. К. Анохин объясняет механизм двойной регуляции следующим образом: «Ядро лицевого нерва у человека, точнее моторные нейроны лицевого нерва, находятся в двойной зависимости. С одной стороны, они находятся под контролем субкортикальных связей, с другой стороны, под контролем коры. Обе формы связей лицевого нерва и определяют все разнообразие мимических выражений» [Анохин, 1949: 68].

Г. Е. Крейдлин анализирует причины лицевого контроля. Это могут быть: культурные конвенции, принятые в обществе; «наследственные, родовые привычки»; «социальные, профессиональные требования»; «контроль над выражением лица, вызванный требованиями текущего момента <...> преследованием некоторой коммуникативной цели или решением какой-то задачи» [Крейдлин, 2002: 171]. Г. Е. Крейдлин отмечает, что в каждом случае усилия человека распределяются неравномерно. «Прежде всего, контролю подлежит нижняя часть лица <...>, поскольку именно нижняя часть лица является проводником самых сильных эмоций и их жестовых и параязыковых проявлений – улыбки, смеха, крика, плача, стоны и др.» [там же].

В художественном тексте невербальная коммуникация описана средствами вербального языка. Е. М. Верещагин и В. Г. Костомаров, рассматривая описание кинемы при помощи вербального языка, вводят термин *речение* и указывают на ряд закономерностей:

1. Одно и то же мимическое движение может быть вербализовано по-разному (*наморщить лоб – нахмурить брови*).

2. Одна и та же вербализация выражает разные мимические движения (*улыбнуться грустно – улыбнуться радостно*).

3. Может быть описана форма жеста (соматическое речение), либо его содержание (сенсуальное речение) (*широко растягивать губы в улыбке – радостно улыбаться*).

4. Кинемы выражаются вербализациями различной степени экспликации (минимальной степенью обладают жесты *развести руки* – не знать, *протянуть руку* – просить милостыню).

5. Соматическое речение берет на себя всю семантику кинемы, «при этом адресат так воспринимает семантику кинемы, как если бы он своими глазами наблюдал мимико-жестовое поведение» [Верещагин, Костомаров, 1981: 37–43].

С лексикографической точки зрения мимические жесты описаны в словаре языка русских жестов С. А. Григорьевой, Н. В. Григорьева, Г. Е. Крейдлина. Авторы выделяют:

- основные мимические жесты (*поднимать брови, закрывать глаза, хлопать глазами, отвести глаза, подмигнуть, выпятить губу, надуть губы, поджать губы, закусить губу, наморщить лоб, нахмуриться*);
- сопутствующие мимические жесты (*улыбка, поцелуй*);
- кинетические лицевые формы (*оскал, широко раскрытые глаза, открытый рот*).

Авторы отмечают, что «жест, как и всякий знак вообще, имеет означаемое (смысл), означающее (форму), синтактику и прагматику» [Григорьева, Григорьев, Крейдлин, 2001: 13]. Например, жест *захлопать глазами* имеет смысл, он может означать удивление, растерянность [там же: 56].

Подробное описание жестов и мимики представлено в лингвострановедческом словаре А. А. Акишиной, Х. Кано, Т. Е. Акишиной. Речения проанализированы на основе деления лица на определенные области. В лингвострановедческом словаре А. А. Акишиной, Х. Кано, Т. Е. Акишиной рассматриваются жесты и мимика. Если разграничить понятия «жест» – движение рукой или другое телодвижение, что-н. выражающее или сопровождающее речь» [ТСРЯ, 1997: 192] и «мимика» – движения лица, выражающие внутреннее душевное состояние» [там же: 356], то количество мимических движений существенно сократится.

Взаимосвязь эмоций и мимики отражена в словаре языка жестов Л. И. Дмитриевой, в котором содержится описание более 1300 жестов и мимических движений, сгруппированных в 47 групп эмоций или психических состояний. Например, насмешливость представлена такими словосочетаниями, как насмешливо поднять брови, иронически щурить глаза, подмигивать, скривить рот/губы [Дмитриева, 2003: 102–104].

В таблице 2 приведены сравнительные данные областей лица и речений в словарях А. А. Акишиной, Х. Кано, Т. Е. Акишиной и Л. И. Дмитриевой.

Таблица 2

Области лица	А. А. Акишина, Х. Кано, Т. Е. Акишина	Л. И. Дмитриева
Брови	играть, водить; поднимать; хмурить	дрожать, двигать, шевелить, поднимать
Веки:	Опускать	-
Взгляд	бросать, кидать; бросать, кидать исподлобья; бросать, кидать свысока; бросать, кидать косой взгляд; вперить; ловить; обмениваться; окидывать, обводить взглядом; провожать	-
Глаза	жмурить, закрывать, прикрывать; манить, мигать, подмигивать; моргать, хлопать; не поднимать; не опускать; отводить взгляд в сторону; поднимать, приподнимать, вскидывать глаза; поднимать, обращать глаза вверх; смотреть, глядеть большими глазами; смотреть, глядеть, взглянуть прямо в глаза; указывать, показывать	взглянуть, вращать, расширить, смотреть вдаль, смотреть вслед, смотреть исподлобья, смотреть пристально, неподвижный взгляд, глядеть в лицо, глядеть в сторону, жмурить, заглядывать, смотреть искоса, моргать, оглядывать, оглянуться, опустить, переводить, переглянуться, подмигнуть, поднять,

	взглядом; щурить, сузить глаза	прикрыть, щурить
Губы	выпячивать, выставлять, оттопыривать губу; кривить; кусать, покусывать; надувать, выпячивать, выставлять, оттопыривать; поджимать, сжимать	оттопырить, дрожать, жевать, кривить, морщить, облизывать, приподнять (об уголках губ), растянуть, поджать, чмокать, шевелить
Зубы	сжимать, стискивать, скалить	кусать, оскалить, сжать, скрежетать
Лицо	Морщить	кривить, хмурить, морщить, дрожать
Лоб	морщить/наморщить хмурить/нахмурить.	морщить, сжать
Нос	поднимать/поднять, приподнимать/приподнять, вздергивать/вздернуть	морщить
Ноздри	-	Раздувать
Ресницы	опускать/опустить; поднимать/поднять	опускать, поднять, дрожать
Рот	закрывать/закрыть; раскрывать/раскрыть, открывать/открыть, приоткрывать/приоткрыть, разевать, разинуть	кривить, открыть
Усы	дергать/подергать, подергивать, щипать/пощипать, пощипывать	-
Челюсть	выставлять/выставить; отваливается/отвалилась	-
Подбородок (нижняя челюсть)	-	Дрожать
Щеки	надувать/надуть, раздувать/раздуть	надуть, дрожать

Язык	высовывать, показывать	показать, цокать
------	------------------------	------------------

Как видно из таблицы 2, в обоих словарях выделены двенадцать мини-областей лица: брови, глаза, губы, зубы, лицо, лоб, нос, ресницы, рот, челюсть (подбородок), щеки, язык. Самое большое количество речений в обоих словарях встречается при описании глаз и губ. В словаре Л. И. Дмитриевой выделены три типичных движения, которые характерны для разных областей лица: дрожать, морщить, поднимать. В словаре А. А. Акишиной, Х. Кано, Т. Е. Акишиной отмечены два типичных мимических движения: поднимать/поднять, опускать/опустить.

Подводя итог, следует подчеркнуть, что мимические движения большей частью являются коммуникативными и сопровождают речь, поэтому взаимодействие средств вербальной и невербальной коммуникации в художественном тексте представляет интерес для исследования.

1.5. Переводческий аспект

Исследуя поликодовость в оригинальном и переводном текстах, следует рассмотреть основные вопросы перевода художественного текста. В. Н. Комиссаров определяет перевод как «вид языкового посредничества, при котором на другом языке создается текст, предназначенный для полноправной замены оригинала в качестве коммуникативно равноценного последнему» [Комиссаров, 1999: 44].

Под художественным переводом Т. А. Казакова понимает «инокультурное подобие исходного художественного текста, отвечающее литературно-коммуникативным требованиям и представлениям общества на определенном историческом этапе» [Казакова, 2002: 7].

Основную задачу переводчика в художественном тексте В. Н. Комиссаров видит в том, чтобы «передать художественно-эстетические достоинства

оригинала, создать полноценный художественный текст на языке перевода» [Комиссаров, 1999: 115]. Таким образом, перевод художественной литературы – это «сохранение единства формы и содержания подлинника при воссоздании их средствами языка перевода» [Нелюбин, 2009: 15].

М. В. Алимова на основе мнения ведущих специалистов по переводоведению В. Н. Комиссарова, А. В. Федорова, Г. Гачечиладзе формулирует основные требования к художественному переводу: точность, сжатость, ясность, литературность [Алимова, 2012: 51–52].

Перевод обладает рядом характеристик. Во-первых, перевод носит творческий характер. «Переводчик интерпретирует оригинал на основе собственного понимания, привнося в него частицу своего собственного «я», что может выражаться в различных модификациях подлинника» [Нелюбин, 2009: 63]. Во-вторых, перевод имеет эвристический характер, «связанный с выбором варианта перевода из ряда возможных. Осуществляя свой выбор, переводчик выполняет сложные мыслительные (психолингвистические) операции, которые основаны на его собственных лингвистических и когнитивных знаниях, коммуникативной компетенции и учете лингвистических и когнитивных знаний получателей перевода – рецепторов, отражающих особенности их культуры» [там же: 89].

Задачей переводчика является адаптация текста к другой культуре. Е. Н. Моисеева отмечает, что «перевод в широких рамках межъязыковой и межкультурной коммуникации не может быть сведен к простому переводу “по правилам контрапункта”, когда единица исходного языка заменяется соответствующим эквивалентом языка перевода. Перевод предполагает перенос текста в другую культуру, в связи с чем переводчик выступает как посредник не только между языковыми системами, но и между взаимодействующими национальными культурами» [Моисеева, 2008: 147]. Ю. М. Лотман, Е. А. Проценко понимают текст как феномен культуры, обладающий национально-специфическими особенностями. В этой связи возникает проблема культурной адаптации текста, сохранения и передачи при переводе

национально-культурной специфики оригинала [Проценко, 2008: 147]. По мнению Л. Л. Нелюбина, различия в культурах создают трудности при переводе, например артефакты одной культуре могут быть непонятны представителям других культур [Нелюбин, 2009: 63].

Нельзя не отметить, что время выхода оригинального текста будет сказываться на переводе. В. Ю. Немонежная указывает на то, что перед переводчиком стоит задача «адаптации текста к мировоззрению современного читателя. Даже носителю культуры автора того или иного произведения по прошествии определенного количества времени становится непонятно то или иное иноязычное высказывание, не вызывавшее никаких вопросов у современников текста» [Немонежная, 2010: 140].

Кроме того, в процессе перевода в результате межязыкового перекодирования создается вторичный текст. Е. А. Проценко обращает внимание на то, что в современном понимании языка как кода или системы знаков перевод «представляет собой процесс межязыкового перекодирования» [Проценко, 2005: 124].

Отметим, что, несмотря на то, что иноязычные вкрапления достаточно хорошо изучены, до сих пор существует терминологическая неопределенность. Как утверждает Н. Н. Миронова, существуют разные термины: «литература, включающая иноязычные тексты, текст с иноязычными вкраплениями, текст с иностранными (иноязычными) выражениями» [Миронова, 2015: 425].

Современное понимание языка как кода или системы знаков, а перевод как процесса «межязыкового перекодирования» [Проценко, 2005: 124] позволяет рассмотреть варианты перевода художественного текста в аспекте сохранения или изменения иноязычных вкраплений.

При переводе иноязычных вкраплений в художественной литературе перед переводчиком возникает вопрос уместности перевода иноязычных вкраплений на иностранный язык. С. Влахов и С. Флорин выделяют два основных подхода к иноязычным вкраплениям:

«1) автор вводит их без пояснения, рассчитывая, по-видимому, на контекстуальное осмысление и подготовку читателя, или же, считая их элементами колорита, атмосферы, для ощущения которых не обязательно их смысловое восприятие, иной раз даже мешающее, т. е. важна форма, а не вложенная в нее информация,

2) автор тем или иным путем доводит до читателя их значение» [Влахов, Флорин, 1980: 264].

Переводчики применяют обе техники перевода. В первом случае они сохраняют иноязычные вкрапления в переводном тексте, приводя постраничный или послетекстовый перевод. Иноязычные вкрапления в этом случае могут быть выделены в переводном тексте графически, например, при помощи курсива. Во втором случае иноязычные вкрапления переводятся с языка оригинала на язык перевода.

У каждой у этих переводческих стратегий есть свои достоинства и недостатки. Перевод всех иноязычных вкраплений художественного текста не доставляет неудобств читателю, однако увеличивает количество избыточной информации. Сохранение иноязычных вкраплений в переводном тексте передает полностью авторский замысел, но затрудняет восприятие текста читателем. Выделение иноязычных вкраплений при помощи курсива маркирует их визуально, однако, как утверждает Е. Н. Проценко, «нивелирует одну из особенностей идиолекта» автора и «оставляет непроницаемой прагматическую установку» [Проценко, 2002: 7].

В. Ю. Немонежная обращает внимание на особенности перевода иноязычных вкраплений: «используя эти вкрапления, автор желает обратить наше внимание на ту или иную черту характера своего героя или передать дух времени, атмосферу. Этот прием зачастую используется даже в стилистических целях, и здесь простой перевод высказывания иногда бывает недостаточен. Ведь одного понимания, о чем идет речь, мало, надо еще и сохранить авторский стиль и все имплицитные значения (положительные, отрицательные, указывающие на образованность говорящего или на его принадлежность к

определенному социальному слою населения), связанные с использованием того или иного иностранного языка в той или иной культуре» [Немонежная, 2010: 141].

Кроме того, некоторые общеизвестные выражения (на латинском, французском, английском языках) сохраняются в художественном тексте без перевода и пояснений. Предполагается, что читатель владеет необходимыми знаниями и не нуждается в дополнительных комментариях. В. Ю. Немонежная полагает, что если в тексте оригинала встречается крылатое выражение на латыни, оно легко распознается любым читателем и не требует перевода и дополнительных пояснений. В. Ю. Немонежная считает, что «совершенно по-иному обстоит дело с теми единицами чужого по отношению к оригиналу языка, которые автор вводит с целью повысить или понизить регистр речи, показать уровень образованности того или иного героя, намекнуть на что-то. В таких случаях переводчику приходится выступать еще и в роли некоего «адаптера», поясняющего тот или иной момент оригинального произведения, который по ряду причин не может быть воспринят рецептором должным образом» [там же: 139–140].

В переводе иноязычных вкраплений существуют определенные закономерности. Например, Е. Н. Моисеева обращает внимание на «сложившуюся в последние десятилетия тенденцию сохранить авторские иноязычные вкрапления и переносить их переводной текст, выделяя курсивом. По усмотрению переводчика, в подстрочном комментарии вкрапление может передаваться на языке перевода» [Моисеева, 2008: 148].

По утверждению Т. Н. Синеоковой, Д. Ю. Шмелевой, современные отечественные переводчики применяют следующие приемы передачи иноязычных вкраплений в речи персонажей: 1) «пояснение с помощью переводческого комментария-сноски внизу страницы или примечания в конце книги. В данном случае иноязычное вкрапление остается в тексте без изменений, а его перевод дается в сноске или примечании; 2) транскрипция

или/ и транслитерация иноязычных вкраплений; 3) перевод иноязычных вкраплений» [Синеокова, Шмелева, 2017: 87–89].

Авторы отмечают, что «современные переводчики сохраняют авторское использование кодового переключения в речи персонажей, при этом перевод иноязычных вкраплений чаще приводится в постраничных сносках, а не в примечаниях» [там же: 88].

Н. Н. Миронова указывает, что «анализ вторичных текстов отражает весьма разнообразные способы языковой репрезентации иноязычных фрагментов ИЯ (*исходный язык – прим. автора*) в ПЯ (*язык перевода – прим. автора*): от лексического калькирования до полного отсутствия в ПЯ чужеродного сегмента» [Миронова, 2015: 422]. Н. Н. Миронова подтверждает, что «иноязычные вкрапления, рассматриваемые как единицы перевода, порой остаются непереуведенными в ПЯ. В комментарии приводится, как правило, подробное объяснение значения иноязычной лексемы, что позволяет читателю понять смысл литературного произведения при сохранении лингвистического кода оригинального текста. При отсутствии переключения лингвистического кода желательно указать на присутствие иноязычного сегмента, например, на немецком языке, вводя в текст ПЯ помету «сказал он/она по-немецки». Иначе потери стилистического и коммуникативно-прагматического эффекта от введения иноязычных фрагментов неизбежны» [там же, с. 42–425].

К тому же, существует проблема передачи иноязычных вкраплений оригинала при переводе на язык-источник. Е. А. Проценко отмечает, что «выделение курсивом, обычно используемое переводчиками, отнюдь не решает проблемы адекватности прагматического воздействия» [Проценко, 2002: 201]. Автор исследует проблему репатриации иноязычных вкраплений, например перевод французских иноязычных вкраплений на французский язык. Е. А. Проценко полагает, что сохранение французских вкраплений оригинала существенно искажает замысел автора. «Выделение же курсивом позволяет лишь частично решить проблему: сохранить контраст с основным кодом повествования в определенной степени удастся, однако та ассоциативная и

смысловая глубина, которую создает использование иноязычных вкраплений в оригинале, становится непроницаемой для французских читателей» [Проценко, 2005: 127]. Е. А. Проценко видит решение поставленной проблемы в адекватном воспроизведении эквивалентности переводного текста на всех уровнях, с учетом прагматической установки автора и выявления основных стилистических функций иноязычных вкраплений в художественном произведении [там же].

В. Ю. Немонежная определяет область задач переводчика: 1) определить цель применения автором иноязычного вкрапления и уместность его перевода; 2) выяснить степень знакомства читателя оригинала и перевода с иноязычным вкраплением; 3) решить вопрос сохранения авторского перевода иноязычного вкрапления и перевода иноязычного вкрапления на язык читателя перевода [Немонежная, 2010: 140].

Н. Н. Миронова обращает внимание на то, что для интерпретации художественных текстов с иноязычными вкраплениями важными факторами являются время и эпоха появления произведения и индивидуальный стиль автора, а именно наличие «иноязычной компетенции самого автора» [Миронова, 2015: 422]. Кроме того, Н. Н. Миронова утверждает, что «иноязычный фрагмент как единица перевода обладает различными имманентными семантическими характеристиками. В зависимости от возможности ассимиляции в лексической системе или ее невозможности можно выбрать различные способы передачи смысла единицы перевода в ПЯ. Лакуны, как правило, приводят к заимствованию слова» (термины, «экзотическая», безэквивалентная лексика, имена собственные) [там же: 422].

Следующей особенностью переводного текста является включение параграфемных элементов. Н. В. Новоспасская, Н. М. Дугалич считают перевод одним из актуальных направлений изучения поликодовых текстов, так как при переводе возникает задача сохранения связи между компонентами поликодового текста, а также авторской интенции и механизмов ее реализации

на «фонологическом, грамматическом и лексическом уровнях в переводном тексте» [Новоспаская, Дугалич, 2022: 304].

Следует отметить, что с помощью курсива обычно выделяются иноязычные вкрапления в переводном тексте, что приводит к увеличению общего количества выделенных курсивом элементов переводного текста, к перегруженности текст параграфными элементами и размытости их функций.

Таким образом, перевод художественного произведения требует от переводчика применения разных переводческих стратегий. Индивидуальность и мастерство каждого конкретного переводчика определяет выбор стратегии перевода.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

В результате рассмотрения теоретической литературы мы можем констатировать, что современными лингвистами признается формирование новой парадигмы поликодности. Наличие многочисленных исследований, вызванных распространенностью явления поликодности, и вариативность терминов дает нам основание говорить об актуальности и своевременности изучения поликодовых текстов. Несмотря на отсутствие общепринятой терминологии и существование большого количества определений, термин «поликодовый» представляется нам более уместным для описания рассматриваемых явлений романа Л. Н. Толстого «Война и мир».

Проанализировав разные подходы к исследованию осложненных текстов, мы выяснили, что поликодовый художественный текст – это нелинейное гетерогенное образование, характеризующееся сочетанием вербальной и невербальной частей текста.

Соотношение между вербальной и невербальной частями может быть разным, степень креолизации такого рода текстов варьируется от слабой степени, когда в тексте присутствует небольшое количество невербальных элементов, до сильной степени, когда невербальная часть текста доминирует над вербальной частью.

В поле зрения исследователей поликодности попадают тексты, которые допускают комбинацию не только разных знаковых систем, но и смешение в художественном тексте нескольких естественных языков. Результатом переключения кодов в данном случае являются иноязычные вкрапления.

Классификации иноязычных вкраплений содержат разные по объему включения и допускают контаминацию языков. Иноязычные вкрапления выполняют разнообразные функции в художественном тексте, такие как создание иноязычной атмосферы, выражение позиции автора, создание комического или сатирического эффекта, актуализации индивидуальных

особенностей персонажей. Отметим, что многоязычие автора выступает необходимым условием употребления иноязычных вкраплений.

На уровне знаковой системы языка к средствам поликодности художественного текста могут быть отнесены вербальные репрезентации невербальных компонентов коммуникации, например, мимики. Мимика является одним из основных компонентов невербальной коммуникации, она имеет свой набор мимических движений. Выявлено, что мимические движения могут, с одной стороны, выражать разнообразные эмоциональные состояния, а с другой стороны – дополнять коммуникацию персонажей. Следует сказать, что включение описания элементов мимики в явление поликодности обусловлено тем, что мимика имеет свой код. Семиотически разнородные коды художественного текста взаимодействуют между собой.

Поликодовый характер художественному тексту могут придавать параграфемные элементы, в том числе элементы, выделенные курсивом. Включение параграфемных элементов составляет невербальную часть текста. Противопоставление шрифтов, привлекая внимание читателя, обеспечивает смысловую насыщенность текста. Элементы, выделенные курсивом, могут быть носителями семантической или экспрессивной информации, служить средством интертекстуальности, кроме того, передавать оценку персонажа автором или отражать фонетические особенности речи героя.

Таким образом, средствами поликодности художественного текста выступают иноязычные вкрапления, вербальные репрезентации невербальных компонентов коммуникации и параграфемные элементы.

Очевидно, что средства поликодности будут иметь свои особенности в переводном тексте, который рассматривается нами как результат межъязыкового перекодирования.

ГЛАВА 2 ИНОЯЗЫЧНЫЕ ВКРАПЛЕНИЯ В РОМАНЕ

Л. Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР»

Цель второй главы – проанализировать иноязычные вкрапления в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» в аспекте переключения кодов.

2.1. Обзор исследований иноязычных вкраплений в романе

Л. Н. Толстого «Война и мир»

Переключение кодов в естественных языках изучено нами на примере включения в роман Л. Н. Толстого «Война и мир» иноязычных вкраплений. Исследователи творчества писателя полагают, что Л. Н. Толстой «владел английским, французским, немецким, итальянским, польским, чешским и сербским, мог говорить на греческом, латыни, украинском, татарском, церковно-славянском, турецком, болгарском [Абдулхаков, 2013: 57–59]. В исследовании А. М. Дубининой указывается, что русское дворянство второй половины XVIII – начала XIX активно использовало французский язык в речи. Автор отмечает, что «французский язык с начала XVIII века принадлежит к наиболее употребительным языкам, а к концу столетия, упорно соперничая с немецким, выходит на первом месте по степени распространенности в русском обществе, влиянию на формирование русского литературного языка. Россия выходит на европейскую литературную арену, что повлекло за собой бурное развитие науки и культуры» [Дубинина, 2005: 36]. Согласно Л. П. Крысину, в XIX веке широкое распространение получило «употребление иноязычного слова в его исконной орфографической и грамматической форме, без транслитерации, в качестве своеобразного вкрапления» [Крысин, 2021: 80].

Обратим внимание, что ученые подтверждают безупречное владение Л. Н. Толстым французским языком. В исследовании О. В. Ломакиной отмечено, что иноязычные вкрапления «использованы писателем без перевода, потому что фразеологический фонд французского языка знаком адресату

писем. <...> писателя можно назвать полилингвальной языковой личностью, для которой знание языков было способом понимания культуры другого народа, средством познания мира» [Ломакина, 2016: 22]. Помимо этого, М. Р. Очкасова указывает, что «Лев Николаевич Толстой в совершенстве владел французским языком, о чем свидетельствуют многочисленные записи, сделанные в его дневнике на протяжении всей жизни» [Очкасова, 2017: 139].

Исследуя русскую литературу XVIII – первой половины XIX века, Ю. М. Лотман отмечает общие закономерности употребления французского языка для русских писателей: «до середины XIX века французский язык был мостом, по которому совершалось движение идей и культурных ценностей из Европы в Россию. После этого рубежа движение пойдет в обратном направлении. По этому мосту в Европу проследуют Гоголь, Толстой, Тургенев и Достоевский» [Лотман, 1992: 368].

Роман Л. Н. Толстого «Война и мир» является классическим примером двуязычия. Так, в исследовании М. Р. Очкасовой отмечено, что французские языковые элементы разного типа составляют примерно 15% от общего объема текста [Очкасова, 2002: 169]. Сам Л. Н. Толстой объясняет наличие французского языка в романе следующим образом: «Для чего в моем сочинении говорят не только русские, но и французы частью по-русски, частью по-французски? Упрек в том, что лица говорят и пишут по-французски в русской книге, подобен тому упреку, который бы сделал человек, глядя на картину и заметив в ней черные пятна (тени), которых нет в действительности». [Толстой, 1987, т. 6: 515–516]. На наш взгляд, рассуждения автора об употреблении героями французского языка, о смешении в романе русского и французского языка указывают на то, что многоязычие романа «Война и мир» является для автора органичным. При этом отсутствие многоязычия показалось бы автору странным и противоречащим действительности.

Проблеме двуязычия романа Л. Н. Толстого «Война и мир» посвящены труды В. Б. Шкловского и В. В. Виноградова. Ученые указали на несколько особенностей сочетания русского и французского языка. Прежде всего, это

смешение русского и французского языков. В. Б. Шкловский указывал на то, что Л. Н. Толстой не сопоставляет, а смешивает языки, «делая это смешение очевидным для читателя <...> путем передразнивания, или же путем подчеркивания галлицизмов» [Шкловский, 1928: 217]. В. В. Виноградов обратил внимание на то, что смешение русского и французского языков в авторской речи и в диалогах романа является «обычным явлением в русской литературе с XVIII в.» [Виноградов, 1939: 147]. Далее, в трудах В. Б. Шкловского и В. В. Виноградова отмечено, что двуязычие – это стилевая черта романа «Война и мир». В. В. Виноградов полагал, что «двуязычие свойственно не только стилю документов эпохи и системам диалогической речи, но и самому авторскому повествованию. Толстой видел в этом двуязычии симптом стилистической достоверности исторического романа, залог его соответствия стилю изображаемого времени и воспроизводимой среды» [там же: 123]. В. В. Виноградов отметил, что «в систему русских стилей «Войны и мира» внедряется по разным направлениям французский язык» [там же: 147]. В. Б. Шкловский указал на то, что способ применения французского языка менялся на протяжении романа «Война и мир». Вначале французский язык в романе выступал средством «авторской классовой характеристики героев», но далее «Толстой начал пользоваться стилистическим эффектом, от этого получившимся» [там же: 210]. Таким образом, В. Б. Шкловский считал, что «русско-французский язык стал из явления материала явлением стиля» [там же: 217].

Помимо этого, В. В. Виноградов указал три семантических области употребления французского языка в романе «Война и мир»:

«1) художественное развитие контраста между условно-театральным и склонным к внешним эффектам французским национально-языковым стилем и русским – простым и правдивым, чуждым всякой условности;

2) тонкое композиционное использование антитезы французского, антинационального – и русского, народного при сатирической обрисовке

придворно-аристократической петербургской среды, в отличие от любовного описания «московского» поместного братства;

3) смешение русского языка с французским для воссоздания колорита эпохи, для изображения русской дворянской среды и разных слоев и чинов французской наполеоновской армии» [Виноградов, 1939: 150].

Наконец, В. Б. Шкловский обратил внимание на то, что использование французского языка в роман «Война и мир» связано с ориентацией Л. Н. Толстого на «читателя определенного круга», следовательно, французский язык в романе можно рассматривать как «заявление о своей [автора] принадлежности к группе *comme il faut*» [Шкловский, 1928: 207].

В свою очередь иноязычные вкрапления в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» стали объектом лингвистических исследований в работах Е. А. Маймескул [1981] и М. Р. Очкасовой [2002]. Для обозначения иноязычных вкраплений на французском языке Е. А. Маймескул применяет термин «нетранслитерированные французские элементы (НФЭ)». В то время как, М. Р. Очкасова использует термины «французские нетранслитерированные языковые элементы» и «французские включения». Е. А. Маймескул выделяет в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» 331 изолированное французское слово, 330 изолированных французских словосочетаний, 89 «осколков» французских фраз, 242 французских фраз и предложений, 158 цельных французских текстов [Маймескул, 1981: 15]. По данным Е. А. Маймескул НФЭ занимают в романе «Война и мир» 34 страницы, приблизительно 2,52% от всего объема текста романа в 1265 страниц [там же: 29]. Е. А. Маймескул делит НФЭ на следующие группы:

1) условно-светскую лексику, связанную с внешними проявлениями светской жизни, родством, ухаживанием, браком, личными качествами человека; термины родства, названия обслуживающего персонала, блюд; поэтически окрашенная лексика;

2) лексическое поле монархии и ее атрибутов (титулы с их субститутами, названия владений, обозначение процесса правления);

3) общественно-политическую и правовую лексику (термины права, названия официально-юридических должностей, общественных институтов; обозначения общественно-политических целей, разных областей государственной деятельности; названия общественных сословий и классов);

4) дипломатическую лексику (наименования, тип учреждений);

5) названия отличий и наград;

6) религиозную и мистическую лексику;

7) названия двух столиц с их субститутами;

8) военную лексику;

9) медицинскую и научную терминологию [там же: 30-31].

Исследователи обращают внимание на функции, которые выполняют иноязычные вкрапления. Е. А. Маймескул выделяет две основные функции НФЭ: «реалистически-изобразительная и социально-оценочная». Помимо основных функций НФЭ, автором выделены частные функции НФЭ: «историческая стилизация, речевая индивидуализация образов, иллюстрация и оживление материала, объективизация, заострение классовой характеристики русского дворянства, ирония и сатира, дифференциация и скрещение мировоззрений» [там же: 84].

В исследовании французских нетранслитерированных языковых элементов в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» М. Р. Очкасовой отмечается, что «французские номинативные единицы <...> функционируют в русском тексте на различных уровнях его языковой системы, органично вплетаясь в его ткань» [Очкасова, 2002: 72]. Все языковые элементы подразделяются на «отдельные французские слова и словосочетания, <...> простые и сложные предложения, сложные синтаксические целые (ССЦ) из контактирующих русских и французских предложений, а также протяженные французские тексты внутри дискурса романа (таковы письма Наполеона и Александра, княжны Марьи и Жюли Курагиной)» [там же: 63]. Исследуя единичные французские элементы, М. Р. Очкасова выделяет имена собственные (имена русских дворян; французские имена русских персонажей в русской и

французской транскрипции; имена французских персонажей; имена исторических личностей, французских писателей) и имена нарицательные (отвлеченные понятия; военную терминологию, титулы и звания; блюда французской кухни; лексику, употребляемую «в качестве обращений» и образующую «устойчивые словосочетания, указывающие на родственные связи лиц, родственные или деловые отношения» [Очкасова, 2002: 64–66].

Таким образом, анализ проведенных исследований показывает, что к настоящему моменту определены функции и сферы употребления иноязычных вкраплений в романе Л. Н. Толстого «Война и мир».

2.2. Типология иноязычных вкраплений на французском языке

Переключение кодов представлено в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» переходом на французский, немецкий, латинский и итальянский языки. Иноязычные вкрапления, состоящих из слов, словосочетаний, фраз, небольших текстов, обнаружены в 966 контекстах.

Иноязычные вкрапления на французском языке составляют 96% всех иноязычных вкраплений, а именно 928 контекстов. Проведенный анализ позволил разделить иноязычные вкрапления на два типа:

1) иноязычные вкрапления первого типа – предложение (несколько предложений) полностью на французском языке, составляющие 70% всех контекстов с иноязычными вкраплениями на французском языке;

2) иноязычные вкрапления второго типа – смешение русского и французского языков; такие иноязычные вкрапления составляют 30% всех контекстов с иноязычными вкраплениями на французском языке.

В нашем исследовании иноязычные вкрапления рассматриваются в речи автора и речи персонажей. При анализе иноязычных вкраплений в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» учитывалось контекстно-вариативное членение текста [Бабенко, Казарин, 2005: 168].

В речи персонажей иноязычные вкрапления на французском языке представлены в 751 контексте, что составляет 81% от общего количества контекстов с иноязычными вкраплениями на французском языке в романе Л. Н. Толстого «Война и мир».

В 70 % контекстов с иноязычными вкраплениями первого типа представлены фразы на французском языке (одна или несколько), принадлежащие русским и французским персонажам. Заметим, что некоторые персонажи на протяжении всего романа говорят по-французски (например, французские военные), другие персонажи используют русский или французский язык в зависимости от темы сообщения, ситуации или собеседника (Наполеон, Кутузов, Пьер, князь Андрей, князь Василий и т. д.).

Рассмотрим примеры.

1) – Capitaine, ils ont de la soupe et du gigot de mouton dans la cuisine, – сказал он (денщик). – Faut-il vous l'apporter? (Капитан, у них в кухне есть суп и жареная баранина. Прикажете принести?)

– Oui, et le vin (Да, и вино), – сказал капитан [т. 5: 378].

В первом примере разговор ведется между французским капитаном и денщиком, поэтому применение французского языка в диалоге оправдано и не вызывает сомнения.

2) – Mais on dit qu'il est aveugle, mon prince? (Но говорят, он (Кутузов) слеп?) – сказал он (l'homme de beaucoup de mérite (человек с большими достоинствами), напоминая князю Василью его же слова.

– Allez donc, il y voit assez (Э, вздор, он достаточно видит, поверьте), – сказал князь Василий своим басистым, быстрым голосом с покашливанием, тем голосом и с покашливанием, которым он разрешал все трудности [т. 5: 136].

Во втором примере разговор между князем Василием и «человеком с большими достоинствами» происходит на французском языке, вероятно, потому, что собеседник князя Василия тоже француз, так как представлен автором по-французски (*l'homme de beaucoup de mérite*). Заметим, что князь Василий относится к персонажам, часто использующим в своей речи французский язык.

3) – Ah! voyons. ConteZ-nous cela, vicomte, (Расскажите нам это, виконт) – сказала Анна Павловна, с радостью чувствуя, как чем-то à la Louis XV (в стиле Людовика XV) отзывалась эта фраза, – conteZ-nous cela, vicomte [т. 3: 136].

В третьем примере героиня обращается по-французски к герою французского происхождения. Однако автор с иронией подчеркивает, что героиня говорит по-французски ради красивой фразы.

Заметим, что во всех трех примерах иноязычные вкрапления на французском языке чередуются с речью автора на русском языке. Соответственно, возникает оппозиция: «речь автора (естественный язык 1) – речь персонажей (естественный язык 2)».

Рассмотрим иноязычные вкрапления второго типа. Как выше сказало ранее, иноязычные вкрапления второго типа присутствуют в 30 % всех контекстов с иноязычными вкраплениями на французском языке. В данных иноязычных вкраплениях речь идет об оппозиции «естественный язык 1–естественный язык 2».

Обратим внимание на то, что при смешении русского и французского языка переключение кодов может быть внутрисентенциальным (смешением кодов) и межсентенциальным (чередованием кодов). Внутрисентенциальным переключение кодов проявляется включением слов, словосочетаний на французском языке в состав предложения на русском языке. Межсентенциальное переключение кодов характеризуется включением одной или нескольких фраз на французском языке в диалог или монолог персонажа.

Поясним внутрисентенциальное переключение кодов на примерах.

1) – Сейчас. A propos, – прибавила она (Анна Михайловна), опять успокоиваясь, – нынче у меня два очень интересные человека, le vicomte de MorteMariat, il est allié aux Montmorency par les Rohans [Кстати, – виконт Мортемар, он в родстве с Монморанси чрез Роганов], одна из лучших фамилий Франции. Это один из хороших эмигрантов, из настоящих. И потом l'abbé Mogio [аббат Морио]; вы знаете этот глубокий ум? Он был принят государем [т. 3: 160].

В приведенном примере героиня смешивает французскую и русскую речь. Вероятно, французская фамилия и социальный статус упоминаемых лиц

определяют то, что героиня говорит по-французски. Далее она переходит на русский язык, однако вкрапление имени собственного *l'abbé Morio* возвращает героиню к французского языка, так как французский антропоним диктует необходимость говорить по-французски. В конце монолога героиня опять переходит на русский язык.

2) – Вы знаете, что я в самом деле думаю, что она un petit peu amoureuse du jeune homme (немножечко влюблена в молодого человека).

– Штраф! Штраф! Штраф!

– Но как же это по-русски сказать?.. [т. 5: 187].

Как видно из примера, смешение кодов происходит в рамках одной фразы. На наш взгляд, переход героини на французский язык вызван темой любви в разговоре, даже штраф за употребление русского языка не останавливает героиню от французского выражения «un petit peu amoureuse du jeune homme», к тому же она испытывает затруднение при передаче его на русский язык. Таким образом, переход на французский язык вызван темой разговора.

3) – А слышали? – сказал Шиншин. – Князь Голицын русского учителя взял, по-русски учится – il commence à devenir dangereux de parler français dans les rues (становится опасным говорить по-французски на улицах) [т. 5: 88].

Смешение русского и французского языков характеризует Шиншина на протяжении всего романа. Насмешливый характер героя подчеркивается автором тем, что Шиншин сообщает на французском языке о том, что говорить по-французски стало опасно.

Как показал анализ примеров, внутрисентенциальное переключение кодов с русского на французский язык вписывается в состав русского предложения, не нарушая его структуры.

Рассмотрим примеры межсентенциальное переключения кодов.

1) – Что он, постарел, князь Василий? – спросила графиня. – Я его не видела с наших театров у Румянцевых. И думаю, забыл про меня. Il me faisait la cour (Он за мной волочился), – вспомнила графиня с улыбкой [т. 3: 212].

На наш взгляд, переход героини с русского на французский язык обусловлен упоминанием в разговоре темы любви, ухаживаний, флирта. Французский язык, на взгляд героини, является более уместным для обсуждения любовной темы.

2) – Demain nous allons avoir affaire à Koutouzoff! (Завтра мы будем иметь дело с Кутузовым!) – сказал Наполеон. – Посмотрим! Помните, в Браунау он командовал армией и ни разу в три недели не сел на лошадь, чтобы осмотреть укрепления. Посмотрим! [т. 5: 234]

Как видно из примера, речь героя начинается на французском языке, затем продолжается на русском языке. Следует сказать, что речь Наполеона наполнена переключением кодов на протяжении всего романа. Л. Н. Толстой, рассуждая об употреблении героями романа «Война и мир» французского языка, отмечает следующее: «Занимаясь эпохой начала нынешнего века, изображая лица русские известного общества, и Наполеона, и французов, имевших такое прямое участие в жизни того времени, я невольно увлекся формой выражения того французского склада мысли больше, чем это было нужно» [т. 6: 516]. Таким образом, несмотря на то, что автор критически относится к обилию французского языка в романе, он не считает возможным что-либо менять.

3) – Да ведь прямо сказано: кто женится на разводной жене... – сказала старая княгиня.

– Ah, maman, ne dites pas de bêtises. Vous ne comprenez rien. Dans ma position j'ai des devoirs (Ах, маменька, не говорите глупостей. Вы ничего не понимаете. В моем положении есть обязанности), – заговорила Элен, переводя разговор на французский с русского языка, на котором ей всегда казалась какая-то неясность в ее деле.

– Но, мой друг...

– Ah, maman, comment est-ce que vous ne comprenez pas que le Saint Père, qui a le droit de donner des dispenses... (Ах, маменька, как вы не понимаете, что святой отец, имеющий власть отпущений...) [т. 5: 300].

Данный пример поясняет переключение кодов в диалоге, где каждый персонаж использует свой язык. Выбор языка в данном случае зависит от того, какой язык предпочитает использовать персонаж: русский или французский. Княгиня говорит по-русски, а Элен – по-французски. Вероятно, переход Элен

на французский язык объясняется тем, что на ее взгляд французский язык является более подходящим для объяснения, а русский язык вносит «какую-то неясность в ее дело», как поясняет сама героиня. Тем не менее, переключение кодов не мешает героиням понять друг друга.

Таким образом, в иноязычных вкраплениях на французском языке в репликах персонажей преобладающими видами переключения кодов оказались «русский – французский» и «русский – французский – русский». Заметим, что при межсентенциальном переключении кодов смешения языков не происходит, так как каждое предложение построено по законам своего языка. Однако такое переключение кодов может представлять сложность для читателя, не знающего французского языка.

Резюмируя вышесказанное, можно утверждать, что в речи персонажей превалирует чередование кодов.

В речи автора иноязычные вкрапления на французском языке обнаружены в 177 контекстах, что составляет 19% от общего количества иноязычных вкраплений на французском языке, представленных в романе. Переключение кодов в речи автора в большинстве контекстов имеет внутрисентенциальный характер, т. е. иноязычные вкрапления на французском языке включены в русский текст. Диапазон иноязычных вкраплений варьируется от слова до предложения.

Рассмотрим примеры.

1) Он (князь Андрей) видел, что его заступничество за лекарскую жену в кибиточке исполнено того, что называется *ridicule* (смешным), но инстинкт его говорил другое [там же: 359].

В данном примере обращение в авторском повествовании к французскому языку при использовании слова *ridicule* – смешной подчеркивает принадлежность героя к определенной социальной группе, хорошо знающей французский язык. По утверждению В. Б. Шкловского, герои романа «Война и мир» делились на хорошо и плохо говорящих по-французски [Шкловский, 1928: 211].

2) Пьер с Анной Михайловной прошли в *petit salon* [маленькую гостиную] [там же: 256].

В примере используется словосочетание *petit salon* (пети салон – малая гостиная), которое употребляли в речи современники автора, на что указывает Словарь галлицизмов русского языка [Епишкин, 2010: 3444].

3) Проехав несколько шагов молча, Наполеон обратился к Бертье и сказал, что он хочет испытать действие, которое произведет *sur cet enfant du Don* (на это дитя Дона) известие о том, что тот человек, с которым говорит этот *enfant du Don*, есть сам император, тот самый император, который написал на пирамидах бессмертно-победоносное имя [т. 5: 141].

В данном примере внутрисентенциальное переключение кодов с русского на французский язык совершенно оправдано. На наш взгляд, включение иноязычного вкрапления «*enfant du Don*» (дитя Дона) для описания Лаврушки позволяет читателю глубже понять характер Наполеона. Противопоставляя русский и французский язык, автор указывает на тщеславие Наполеона, на его величие в собственных глазах и незначительность простого казака.

Следует сказать о том, что переходы с русского на французский язык могут использоваться не только в повествовании, но и в рассуждении автора.

Например:

– «*C'est grand!* (Это величественно!)» – говорят историки, и тогда уже не ни хорошего, ни дурного, а есть «*grand*» и «не *grand*». *Grand* – хорошо, не *grand* – дурно. *Grand* есть свойство, по их понятиям, каких-то особенных животных, называемых ими героями. И Наполеон, убираясь в теплой шубе от гибнущих не только товарищей, но (по его мнению) людей, им приведенных сюда, чувствует *que c'est grand*, и душа его покойна [т. 6: 178].

В данном примере наблюдается межсентенциальное переключение кодов (фраза «*C'est grand!*») и внутрисентенциальное переключение кодов (вкрапление французского слова «*grand*»), на взгляд автора, более уместного в данном рассуждении, чем его русское эквивалент.

В авторской речи отмечено больше примеров внутрисентенциального переключения кодов, чем межсентенциального переключения кодов. На наш

взгляд, данный факт объясняется несколькими причинами. Во-первых, автор использовал русский язык в качестве основного языка романа «Война и мир». Несмотря на то, что Л. Н. Толстой безусловно владел французским языком, он создавал роман «Война и мир» именно на русском языке. Во-вторых, роман ориентирован на русского читателя.

Тем не менее, отмечены несколько случаев межсентенциального переключения кодов в речи автора. Например:

1) *Moscou, la capitale asiatique de ce grand empire, la ville sacrée des peuples d'Alexandre, Moscou avec ses innombrables églises en forme de pagodes chinoises!* (Москва, азиатская столица этой великой империи, священный город народов Александра, Москва с своими бесчисленными церквями, в форме китайских пагод!) Эта *Moscou* не давала покоя воображению Наполеона [т. 5: 138].

На наш взгляд, переход на французский язык в авторском повествовании подчеркивает чувства Наполеона, его огромное желание покорить Москву.

2) Он (Наполеон) сел в карету рядом с дежурным адъютантом и поехал в предместье. – «*Moscou déserte. Quel événement invraisemblable!*» («Москва пуста. Какое невероятное событие!») – говорил он сам с собой.

Он не поехал в город, а остановился на постоялом дворе Дорогомиловского предместья.

Le coup de théâtre avait raté. (Не удалась развязка театрального представления) [т. 5: 343].

Как видно из второго примера, вкрапление «*Moscou déserte. Quel événement invraisemblable!*» представляет собой внутреннюю речь Наполеона. Переход на французский язык в речи автора «*Le coup de théâtre avait raté*», на наш взгляд, помогает выразить чувства героя. С помощью вкрапления на французском языке автору удалось более емко отразить разочарование, охватившее героя.

Таким образом, иноязычные вкрапления в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» представляют собой слова, словосочетания и предложения. Соответственно, при включении слов и словосочетаний на французском языке в состав предложения на русском языке, они подчиняются нормам русского

языка. С другой стороны, фраза или несколько фраз на французском языке построены в соответствии с правилами французского языка. Не отмечено случаев, когда слово или словосочетание на русском языке было бы включено в состав французского предложения. Например, в первом томе романа 73% контекстов приходится на вкрапления фраз на французском языке, 27% контекстов – на слова и словосочетания на французском языке в составе предложения на русском языке.

Обратим внимание, что самыми частотными иноязычными вкраплениями на французском языке являются имена собственные: фамилии и имена (m-lle Bourienne, Duport, m-lle Georges, Nicolas, André, Marie, Sophie, Nathalie, m-me Schoss); названия городов (Moscou); названия наград (Légion d`Honneur); названия книг (Les chevaliers du Cygne). Имена собственные включены в текст романа на русском и французском языках: Nicolas (Николай); Marie (Марья); André (Андрей). При этом имена французских персонажей могут сохранять свое написание на протяжении всего романа (m-lle Bourienne, m-lle Georges, m-lle Louise). Кроме того, отмечены случаи дублирования автором имени персонажа на русском и французских языках, например:

Лемарруа (Lemarrois) с грозным письмом Бонапарта только что прискакал к Мюрату, и пристыженный Мюрат, желая загладить свою ошибку, тотчас же двинул свои войска на центр и в обход обоих флангов, надеясь еще до вечера и до прибытия императора раздавить ничтожный, стоявший перед ним отряд [т. 3: 374–375].

В данном примере вкрапление имени собственного на русском и французском языках обусловлено тем, что автор упоминает реальное лицо Лемарруа, известное современникам автора. Повтор имени собственного на французском языке (Lemarrois), вероятно, делает акцент на реалистичности персонажа.

Следует добавить, что иноязычные вкрапления могут представлять собой небольшой текст. В роман включены четыре песни и семь писем на французском языке. Говорить или писать по-французски, как было отмечено ранее, является характерной чертой дворянства XIX века. Переплетение

русской и французской речи – характеристика не только определенного класса, но и исторической эпохи.

Рассматривая иноязычные вкрапления в художественном тексте, следует упомянуть о восприятии иноязычных вкраплений читателем. Большая часть иноязычных вкраплений на французском языке переведена на русский язык с помощью построчных сносок самим автором, некоторые оставлены без перевода (имена, названия), некоторые вкрапления переведены редакцией (например, выражения на латинском языке). Перевод иноязычных вкраплений увеличивает объем произведения, однако сохранение иноязычных вкраплений без перевода может привести к непониманию текста читателем.

Итак, иноязычные вкрапления на французском языке в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» представлены двумя типами: фраза (фразы) полностью на французском языке, смешение французского и русского языков. В речи персонажей преобладает чередование кодов, в речи автора – смешение кодов. При смешении русского и французского языков иноязычные вкрапления вводятся внутрисентенциальным и межсентенциальным переключением кодов.

2.3. Иноязычные вкрапления на немецком, латинском, итальянском языках

Переключение кодов также представлено иноязычными вкраплениями на немецком языке (30 контекстов), на латинском языке (5 контекстов), на итальянском языке (3 контекста).

Прежде всего, рассмотрим иноязычные вкрапления на немецком языке, они употребляются при описании людей или событий, имеющих отношение к войне. Вкрапления на немецком языке вносят элемент реалистичности и достоверности событий, поскольку военные немецкие полководцы говорили на родном для них языке.

Иноязычные вкрапления на немецком языке присутствуют большей частью в речи персонажей и составляют 85 % от общего количества

иноязычных вкраплений на немецком языке в романе Л. Н. Толстого «Война и мир». Приведем примеры:

1) Напротив, сделанные отступления от его (Пфуля) теории, по его понятиям, были единственной причиной всей неудачи, и он с свойственной ему радостной иронией говорил: «Ich sagte ja, daß die ganze Geschichte zum Teufel gehen wird» (Ведь я же говорил, что все дело пойдет к черту) [т. 5: 52];

2) Пфуль чуть взглянул не столько на князя Андрея, сколько через него и проговорил смеясь: «Da muss ein schöner taktischer Krieg gewesen sein» (То-то, должно быть, правильно-тактическая была война) [там же: 51].

В рассмотренных примерах иноязычные вкрапления на немецком языке первого типа введены в прямую речь персонажа. По включению немецкого языка читатель может определить происхождение героя. Также автор указывает на прототип персонажа – «немецкий военный теоретик Карл Людвиг Август Фуль (Phul) <...> в 1812 г. по поручению Александра I составлял план военных действий против Наполеона» [там же: 418].

3) Из коридора направо; там, Euer Hochgeboren (ваше высокоблагородие), найдете дежурного флигель-адъютанта, – сказал ему (князю Андрею) чиновник [т. 3: 341].

В отличие от первых двух примеров в третьем примере наблюдается иноязычные вкрапления второго типа внутрисентенциального переключения кодов, т. е. иноязычное вкрапление на немецком языке включено в русскую речь. Можно предположить, что таким способом автор, не называя персонажа, подчеркивает его немецкое происхождение.

В речь персонажей включены иноязычные вкрапления второго типа внутрисентенциального и межсентенциального переключения кодов. Например:

– Что же меня спрашивать? Генерал Армфельд предложил прекрасную позицию с открытым тылом. Или атаку von diesem italienischen Herrn, sehr schön! (этого итальянского господина, очень хорошо!) Или отступление. Auch gut. (Тоже хорошо). Что ж меня спрашивать? – сказал он (Пфуль) [т. 5: 54].

Как видно из примера, герой переключается между языками. Включение иноязычных вкраплений на немецком языке внутрисентенциального и

межсентенциального переключения кодов указывает на волнение персонажа, тем не менее герой сердит и решительно настроен.

В речи автора отмечены примеры внутрисентенциального переключения кодов, например:

– Диспозиция, составленная Толем, была очень хорошая. Так же, как и в аустерлицкой диспозиции, было написано, хотя и не по-немецки:

«Die erste Colonne marschirt (Первая колонна идет) туда-то и туда-то, die zweite Colonne marschirt (вторая колонна идет) туда-то и туда-то» и т. д. И все эти колонны на бумаге приходили в назначенное время в свое место и уничтожали неприятеля. Все было, как и во всех диспозициях, прекрасно придумано, и, как и по всем диспозициям, ни одна колонна не пришла в свое время и на свое место [т. 6: 81].

В рассмотренном примере переход на немецкий язык служит средством иронии автора по поводу несоответствия желаемого и действительности. Автор усиливает несоответствие, внося еще одно противоречие «было написано, хотя и не по-немецки», а далее переходит на немецкий язык.

Обратим внимание, что по замыслу автора многоязычными могут быть как отдельные персонажи, так и общая дискуссия. Поясним на примерах.

1) – Будет то, что я говорил в начале кампании, что не ваша *échauffourée de Dürenstein* (перестрелка под Дюренштейном), вообще не порох решит дело, а те, кто его выдумали, – сказал Билибин, повторяя одно из своих *mots* (словечек), распуская кожу на лбу и приостанавливаясь [т. 3: 347].

Смещение русского и французского языков является типичным для данного персонажа, в то время как введение немецкого топонима (*Dürenstein*) позволяет герою перейти на немецкий язык.

2) Паулучи, не знавший по-немецки, стал спрашивать его (Пфуля) по-французски [т. 5: 54];

3) – Nun ja, was soll den da noch expliziert werden? – Паулучи и Мишо в два голоса напали на Вольцогена по-французски. Армфельд по-немецки обращался к Пфулю. Толь по-русски объяснял князю Волконскому [т. 5: 55].

В рассмотренных примерах описан совет военных полководцев. Несмотря на отсутствие иноязычных вкраплений во втором примере, автор указывает на

то, что герои говорят на разных языках. Вероятно, поэтому они не могут понять друг друга до конца и найти верное решение.

Иноязычные вкрапления на латинском языке – крылатые фразы и пословицы – в тексте романа даны без перевода и пояснений и лишь позднее переведены редакцией. Очевидно, Л. Н. Толстой полагал, что крылатые выражения на латинском языке известны его современникам и не нуждаются в комментариях. В романе «Война и мир» обнаружено пять контекстов с иноязычными вкраплениями на латинском языке, большая часть из них (60 %) представлены в речи персонажей. Поясним на примерах.

1) Князь Андрей сказал, что для этого нужно юридическое образование, которого он не имеет.

– Да его никто не имеет, так что же вы хотите? Это *circulus viciosus* (заколдованный круг), из которого надо выйти усилием [т. 4: 176].

На наш взгляд, данное латинское выражение более точно передает суть, поэтому вспомнилось герою быстрее на латинском языке, чем на русском или французском языке. Следует отметить, что рассмотренное латинское выражение дает речевую характеристику героя, дает представление о его уровне образования и воспитания.

2) – Je commence *ab ovo* ... (Я начинаю *ab ovo*) [т. 4: 100–101].

Как видно из примера, приведен перевод лишь иноязычного вкрапления на французском языке. Иноязычное вкрапление на латинском языке (*ab ovo*) присутствует в переводе письма на русский язык и переведено автором с латинского языка лишь в примечаниях к роману: «*ab ovo*» – букв.: «с яйца»; с самого начала (лат.) [там же: 391]. На наш взгляд, данный пример не противоречит намерению автора сохранять в тексте иноязычные вкрапления на латинском языке без перевода, кроме того в оригинальном тексте для привлечения внимания читателя это выражение выделено курсивом.

Итак, иноязычные вкрапления на латинском языке являются примерами иноязычных вкраплений второго типа внутрисентенциального переключения кодов.

Иноязычные вкрапления на итальянском языке представлены тремя контекстами в речи персонажей. Например:

1) И вдруг весь мир для него сосредоточился в ожидании следующей ноты, следующей фразы, и все в мире сделалось разделенным на три темпа: «Oh mio crudele affetto... (О моя жестокая любовь... (итал.) Раз, два, три...раз, два... три... раз... Oh mio crudele affetto... Раз, два, три... раз. Эх, жизнь наша дурацкая! – думал Николай...» [т. 4: 63].

На наш взгляд, включение иноязычного вкрапления на итальянском языке в виде названия музыкального произведения является отсылкой к теме музыки. Говоря о музыке, автор не мог не воспользоваться итальянским языком.

2) Он (Мюрат) так был уверен в том, что он действительно неаполитанский король, что, когда, накануне отъезда из Неаполя, во время его прогулки с женою по улицам Неаполя, несколько итальянцев прокричали ему: «Viva il re! (Да здравствует король!)», он с грустной улыбкой повернулся к супруге и сказал: «Les malheureux, ils ne savent pas que je les quitte demain! (Несчастные, они не знают, что я их завтра покидаю!)» [т. 5: 20].

В данном примере автор переходит на итальянский язык, а затем на французский язык, описывая итальянцев и французов соответственно. Представлены иноязычные вкрапления первого типа, включающие фразы на итальянском и французском языке.

Таким образом, иноязычные вкрапления на немецком языке описывают речь немецких военных, иноязычные вкрапления на латинском и итальянском языках осуществляют отсылку к другим текстам и другой культуре.

2.4. Контаминированные иноязычные вкрапления

Отдельного внимания заслуживают контаминированные иноязычные вкрапления («ломаная речь»). «Ломаная речь» представляет собой результат смешения языков под влиянием интерференции.

Рассмотрим примеры.

1) – Вот **зачэм, мылостывый государ**, – заключил он (полковник) назидательно, выпивая стакан вина и оглядываясь на графа за поощрением [т. 3: 231];

2) – **Ти** кто? – спросил переводчик. – **Ти должно** отвечать **начальство**, – сказал он [т. 5: 413];

3) По **обой** сторона, ротмистр, – послышался ему (Ростову) голос полкового командира, который заехав вперед, стал верхом недалеко от моста с торжествующим и веселым лицом [т. 3: 334].

В данных примерах автором переданы фонетические и грамматические ошибки, свойственные речи иностранцев (*зачэм, мылостывый государ, ти кто, ти должно, по обой сторона*) вследствие звуковой и грамматической интерференции русского и немецкого языков. По «ломаной речи» автор помогает определить немецких военных.

Отметим, что фонетические ошибки в речи одного из собеседников не мешают коммуникации, например:

– А какой свежий был мужчина! – говорил адъютант. – И кому пойдет это богатство? – прибавил он шопотом.

– **Окотник** найдутся, – улыбаясь, отвечал немец [т. 3: 240].

Рассмотрим следующий пример.

– А я вас прошу, не **мешиваться** не **[в]** свое дело, – отвечал, горячась, полковник. – Коли ли бы вы был кавалерист...

– Я не кавалерист, полковник, но я русский генерал, и ежели вам это неизвестно...

– Очень известно, ваше превосходительство, – вдруг вскрикнул, трогая лошадь, полковник, и делаясь красно-багровым. – Не угодно ли пожаловать в цепи, и мы **будете посмотреть**, что этот позиция никуда не **годный**. Я не хочу **истребляить своя полка** для **ваше удовольствий** [там же: 384–385].

В данном примере можно заметить, как по мере накала эмоций, в речи полковника накапливается все больше и больше ошибок. Чем более эмоционально говорит персонаж, тем более значительны последствия интерференции языков.

Таким образом, ошибки в произнесении и написании слов характеризуют речь иностранцев, а именно речь немцев, проживающих России в XIX веке.

Соответственно, контаминированные иноязычные вкрапления первой группы выполняют реалистическую функцию.

Рассмотрим примеры ошибок в речи русскоязычных персонажей романа.

1) – **Барин** нету – не **понимай**... **моя ваш**... – говорил Герасим, стараясь делать свои слова понятнее тем, что он их говорил навыворот [т. 5: 376].

Как видно из примера, в речи персонажа присутствуют грамматические ошибки. По мнению героя, сознательное нарушение порядка слов в родном языке нужно для того, чтобы речь была более понятной для иностранцев (*стараясь делать свои слова понятнее тем, что он их говорил навыворот*).

2) И князь Ипполит начал говорить по-русски таким выговором, каким говорят французы, пробывшие с год в России. ...

– В Moscou есть одна барыня, *une dame*. И она очень **скуп**. Ей нужно было **иметь** два *valets de pied* (лакея) за **карета**. И очень **большой** ростом. Это было [**по**] ее вкусу. И она имела *une femme de chamber* (девушка), еще **большой** росту [т. 3: 180].

Данный пример иллюстрирует несколько видов иноязычных вкраплений. С одной стороны, автор применяет переключение кодов с русского на французский язык (одна барыня (*une dame*); *valets de pied* (лакея); *une femme de chamber* (девушка)). С другой стороны, в речи героя присутствуют многочисленные грамматические ошибки (*она очень скуп, за карета нужно было иметь, было ее вкусу, большой росту*). Таким образом, переключение кодов и грамматическая интерференция приводят к стилистическому эффекту – отрицательной характеристике персонажа.

3) – Она поехала. **Незапно** **сделался** сильный ветер. Девушка потеряла **шляпа**, и **длинные** **волоса** **расчесались**... [там же: 181].

В третьем примере «ломаная речь» (*незапно, потеряла шляпа, длинные волоса*) на русском языке выполняет пародийную функцию, к тому же конструкции «сделался сильный ветер», «волоса расчесались» не свойственны русскому языку. С помощью контаминированных иноязычных вкраплений второй группы автор выражает сатирическое отношение к герою.

Таким образом, контаминированные иноязычные вкрапления в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» выполняют разные функции в зависимости от

того, в речь какого персонажа они включены. С одной стороны, они делают речь персонажей, для которых русский является иностранным языком, более достоверной. С другой стороны, «ломаная речь» героев, для которых русский язык является родным, служит средством иронического или сатирического отношения автора к персонажу.

Таблица 3

Иноязычные вкрапления	Речь автора	Речь персонажей
Французский язык	19%;	81%;
Немецкий язык	15%;	85%;
Латинский язык	40%;	60 %;
Итальянский язык	0%;	100%
Контаминированные иноязычные вкрапления	0%;	100%

Как видно из таблицы 3, персонажи в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» многоязычны, в их речи отмечены в значительной степени все рассматриваемые иноязычные вкрапления. Соответственно, в речи автора присутствуют иноязычные вкрапления на французском, немецком и латинском языках.

2.5. Особенности перевода иноязычных вкраплений на немецкий язык

2.5.1. Обзор переводов романа Л. Н. Толстого «Война и мир» на немецкий язык

Перевод романа Л. Н. Толстого «Война и мир» на тридцать семь иностранных языков доказывает огромный интерес к произведениям Л. Н. Толстого за рубежом. Т. Л. Мотылева, исследователь переводов Л. Н. Толстого, отмечает, что первый перевод романа «Война и мир» на французский язык принадлежит княгине И. И. Паскевич под псевдонимом

«Une Russe». Перевод был отпечатан в Петербурге и издан во Франции в 1879 году. И. И. Паскевич сократила в основном исторические и философские рассуждения Толстого. С французского перевода И. И. Паскевич были созданы переводы романа на другие иностранные языки. До начала XX века перевод И. И. Паскевич оставался единственным французским переводом. Первый перевод романа на немецкий язык создал Э. Штрэнге, бывший домашний учитель детей Толстого в 1885-1886 годах. Как и И. И. Паскевич, Э. Штрэнге сократил повествование, убрав философские главы, психологические и бытовые подробности не только в эпилоге, но и в самом тексте романа. В 1870–71 годах отдельные главы романа печатались в газете «Moskauer Deutsche Zeitung», в 1873–76 годах в пражской газете «Politik» в переводе К. фон Глюмер. В 1892 г. вышел перевод, принадлежащий К. фон Глюмер и Р. Левенфельду, где вкрапления на французском языке переведены на немецкий язык [Мотылева, 1978: 13–57].

Всего существует 16 переводов романа «Война и мир» на немецкий язык. Самый последний перевод, выполненный в 2010 году в 300-летию Отечественной войны 1812 года, принадлежит Б. Конрад. Нами было проанализировано три перевода романа Л. Н. Толстого «Война и мир» на немецкий язык: перевод Германа Реля, Вернера Бергенгрюна и Барбары Конрад.

Переводчик Герман Рель (1851–1923) родился в городе Виттстоке (Восточная Германия) в семье учителя математики. Он работал учителем, затем возглавил гимназию в городе Хальберштадте (Саксония-Анхальт). Г. Рель переводил на немецкий язык произведения Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского [Василева, 2008: 45].

Вернер Бергенгрюн (1892–1964) – литератор, писатель, поэт, переводчик. Он родился в Риге, хорошо знал русский язык. Вернер Бергенгрюн перевел на немецкий язык повести Толстого «Казачьи» и «Хаджи-Мурат», «Отцы и дети» Тургенева, «Преступление и наказание» Достоевского. В своей книге «Война и мир» за рубежом» Т. Л. Мотылева отмечает, что отличительной чертой

бергенгрюновского варианта «Войны и мира» была «работа не только переводчика, но и художника. По богатству, разнообразию своей языковой палитры эта работа превосходит все предшествующие переводы» [Мотылева, 1987: 75].

Барбара Конрад родилась в 1937 году. Она славист, германист, переводчик произведений Чехова, Толстого, Пастернака. На сайте газеты *Moskauer Deutsche Zeitung* сообщается о том, перевод романа «Война и мир» на немецкий язык Б. Конрад получил главную премию Лейпцигской книжной ярмарки 2011 года в номинации «Перевод». Жюри пришло к мнению, что Барбаре Конрад «почти удалось сохранить дух оригинала», в результате получился «не вычищенный, отполированный Толстой, а неограниченный алмаз, который, собственно, и хотел создать писатель, алмаз, лишенный всякой искусственной элегантности» [*Moskauer Deutsche Zeitung*: [сайт]. URL: <https://ru.mdz-moskau.eu/leipzig-chitaet-i-vyigryvaet/>].

Переключение кодов отражено в переводах романа Л. Н. Толстого «Война и мир» на немецкий язык по-разному, что, безусловно, зависит от индивидуального стиля переводчика.

Перевод Германа Реля вышел впервые в 1916 году, для анализа выбрано издание 2009 года объемом 1532 страниц. Все иноязычные вкрапления на французском языке переведены на немецкий язык, специально в тексте не выделены. Как отмечает Н. Н. Миронова, «в салоне Анны Павловны говорили по-русски» [Миронова, 2015: 421].

Перевод Вернера Бергенгрюна был издан в 1953 году, анализируется издание 1978 года. В переводе В. Бергенгрюна сохранено использование французского языка, что позволяет увидеть и почувствовать дыхание эпохи того времени. В переводе В. Бергенгрюна французские иноязычные вкрапления специально не выделены, помещены с переводом на немецкий язык в конце романа в виде отдельного приложения. Иноязычные вкрапления на немецком языке выделены курсивом. Пояснения фактов, имен, названий, событий

приведены в примечании. Общий объем книги в двух томах составляет 1760 страниц.

Перевод Барбары Конрад является самым поздним изданием, он появился в 2010 году, нами выбрано издание 2011 года. Иноязычные вкрапления на французском языке выделены в переводе Б. Конрад курсивом и звездочкой. Иноязычные вкрапления на немецком языке выделены курсивом. Перевод состоит из двух томов с общим количеством 2282 страниц.

Рассмотрим переводы иноязычных вкраплений подробно.

2.5.2. Иноязычные вкрапления в переводном тексте

Как известно, каждый переводчик интерпретирует оригинальный текст по-своему, поэтому не бывает одинаковых переводов. Рассмотрим, как переданы иноязычные вкрапления на французском, немецком, латинском и итальянском языках в переводах романа Л. Н. Толстого «Война и мир» на немецкий язык, выполненных тремя переводчиками Г. Релем, В. Бергенгрюном и Б. Конрад. Как было сказано ранее, переводы были созданы в разное время.

Следует отметить, что перевод с немецкого на русский язык отдельных фрагментов текста автором выполнен с помощью немецко-русского словаря под ред. А. А. Лепинга, Н. П. Страховой.

Вначале рассмотрим **перевод на немецкий язык иноязычных вкраплений на французском языке**. Например:

– В записочках, разосланных утром с красным лакеем, было написано без различия во всех: «*Si vous n'avez rien de mieux à faire, Monsieur le comte (или mon prince), et si la perspective de passer la soirée chez une pauvre malade ne vous effraye pas trop, je serai charmée de vous voir chez moi entre 7 et 10 heures. Annette Scherer*» (Если у вас, граф (или князь), нет в виду ничего лучшего и если перспектива вечера у бедной больной не слишком вас пугает, то я буду очень рада видеть вас нынче у себя между семью и десятью часами. Анна Шерер) [т. 3: 157–158].

Варианты перевода представлены в таблице 4.

Таблица 4

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
<p>Die Einladungsschreiben, die sie am Vormittag durch einen Lakaien in roter Livree versandt hatte, hatten alle ohne Abweichungen folgendermaßen gelautet: „Wenn Sie, Graf (oder Fürst), nichts Besseres vorhaben und die Aussicht, den Abend bei einer armen Patientin zu verbringen, Sie nicht zu sehr erschreckt, so werde ich mich sehr freuen, Sie heute zwischen sieben und neun Uhr bei mir zu sehen. Anna Scherer“ [S. 9].</p>	<p>Die Einladungskarten, die sie am Morgen durch einen rotlivrierten Lakaien hatte austragen lassen, lauteten alle ohne Ausnahme folgendermaßen: «Si vous n'avez rien de mieux à faire, M. le comte» - oder «mon prince» - «et si la perspective de passer la soirée chez une pauvre malade ne vous effraye pas trop, je serai charmée de vous voir chez moi entre 7 et 10 heures. Annette Scherer» [B. 1: 7].</p> <p>Wenn Sie, Herr Graf - oder mein Fürst -, nichts Besseres vorhaben und wenn Sie die Aussicht, einen Abend bei einer armen Kranken zu verbringen, nicht zu sehr entsetzt, würde ich mich freuen, Sie zwischen 7 und 10 Uhr bei mir zu sehen. Anna Scherer [Übersetzung der fremdsprachigen Textstellen: 1].</p>	<p>In den Billets, die sie am Morgen durch einen roten Lakaien verschickt hatte, stand unterschiedslos stets dasselbe: «<i>Si vous n'avez rien de mieux à faire, M. le comte (oder mon prince), et si la perspective de passer la Soirée chez une pauvre malade ne vous effraye pas trop, je serai charmée de vous voir chez moi entre 7 et 10 heures. Annette Scherer</i>»* [B.1: 7-8].</p> <p>*Wenn Sie, Graf (oder Fürst), nichts Besseres vorhaben, und wenn die Aussicht auf einen Abend bei einer armen Kranken nicht zu sehr schreckt, dann würde ich mich sehr freuen, Sie heute sieben und zehn Uhr bei mir zu sehen. Annette Scherer [B.1: 8].</p>

Из таблицы 4 видно, что в переводе Г. Реля иноязычное вкрапление, представляющее собой письменный текст на французском языке, полностью переведено на немецкий язык, т. е. перешло в разряд нулевых иноязычных вкраплений. В переводе В. Бергенгрюна иноязычное вкрапление на французском языке сохранено, его перевод на немецкий язык дан в примечании

в конце книги. В переводе Б. Конрад иноязычное вкрапление на французском языке выделено с помощью курсива, приведен его постраничный перевод в виде сноски.

Рассмотрим примеры межсентенционального и внутрисентенционального переключения кодов с русского на французский язык.

– Да разве ты думаешь, что я тебя сейчас и женю. Il y a *manière et manière* (На все есть манера), – сказала губернаторша.

– Какая вы сваха, *ma tante*... – сказал Nicolas, целуя ее пухлую ручку [т. 6: 24].

Варианты перевода представлены в таблице 5.

Таблица 5

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
<p>„Aber meinst du denn, daß ich deine Heirat für die allernächste Zeit in Aussicht genommen habe? Es muß alles seine Art haben“, sagte die Frau Gouverneur.</p> <p>„Was sind Sie für eine eifrige Ehestifterin, liebe Tante“, sagte Nicolai und küßte ihr das rundliche Händchen [S: 1236].</p>	<p>„Ja, dachtest du denn, ich will dich jetzt im Handumdrehen zur Trauung führen? Il y a <i>manière et manière</i>“, sagte die Gouverneurin.</p> <p>„Was sind Sie aber auch für eine prächtige Ehestifterin, <i>ma tante</i>“, meinte Nicolai und küßte ihr molliges Händchen [B. 2: 461].</p> <p>Man kann es so und auch so machen [Übersetzung der fremdsprachigen Textstellen: 50].</p>	<p>„Ja, glaubst du denn, ich wollte dich auf der Stelle verheiraten? <i>Il y a manière et manière</i>“, * sagte die Gouverneursfrau.</p> <p>„Was sind Sie für eine Brautwerberbin, <i>ma tante</i>...“ sagte Nicolas und küßte ihr die kleine runde Hand.</p> <p>*Es gibt diese und jene Art [B. 2: 613].</p>

В варианте перевода Г. Реля из таблицы 5 иноязычные вкрапления на французском языке полностью переведены на немецкий язык, поэтому нет смешения языков. В варианте перевода В. Бергенгрюна сохранены иноязычные вкрапления на французском языке оригинального текста романа, перевод иноязычных вкраплений на немецкий язык приведен в примечании. В варианте перевода Б. Конрад иноязычные вкрапления на французском языке

дополнительно выделены курсивом и переведены на немецкий язык с помощью постраничной сноски. Иноязычное вкрапление *ma tante* оставлено переводчиками без объяснения, оно выделено курсивом в переводе Б. Конрад, как и вкрапление имени собственного (*Nicolas*). Таким образом, в переводах В. Бергенгрюна и Б. Конрад сохранен замысел автора смешать два языка.

Иноязычные вкрапления могут дублироваться на русском и французском языках, что нашло отражение в переводах на немецкий язык. Например:

– Господа, бывавшие у Билибина, светские, молодые, богатые и веселые люди, составляли и в Вене и здесь отдельный кружок, который Билибин, бывший главой этого кружка, называл *наши, les nôtres* [т. 3: 349].

Рассмотрим варианты перевода в таблице 6.

Таблица 6

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
Diese Herren, die bei Bilibin zu Besuch waren, sämtlich lebenslustige, reiche junge Männer, bildeten hier in Brünn, wie schon vorher in Wien, einen besonderen Zirkel, welche Bilibin, sozusagen der Vorsitzende desselben, „die Unsrigen“, <i>les nôtres</i> , nannte [S. 204].	Diese Herren, die bei Bilibin zusammengekommen waren, lauter lustige, reiche junge Leute von Welt, bildeten hier, ebenso wie auch schon in Wien, einen besonderen Kreis, den Bilibin, die Seele dieses Kreises, „die Unsrigen“, <i>les nôtres</i> , nannte [S. 201].	Diese Herren, die bei Bilibin verkehrten, junge, reiche und gutgelaunte Angehörige der Gesellschaft, bildeten sowohl in Wien als auch hier einen besonderen Kreis, den Bilibin, der das Haupt dieses Kreises war, die <i>Unsrigen</i> nannte, <i>les nôtres</i> [B. 1: 274].

Как видно из таблицы 6, во всех рассмотренных вариантах перевода на немецкий язык сохранен авторский повтор слова на русском и на французском языке (*наши, les nôtres*). Очевидно, повтор рассматривался авторами переводов как стилистический прием. Кроме того, Г. Рель и В. Бергенгрюн использовали кавычки для выделения слова «наши» („die Unsrigen“), оставив иноязычное вкрапления на французском языке (*les nôtres*) без выделения. В варианте перевода Б. Конрад слова «наши, *les nôtres*» выделены курсивом.

Таким образом, рассмотрев варианты перевода иноязычных вкраплений на французском языке на немецкий язык, мы пришли к выводу о том, что переводчики воспользовались разными тактиками. На наш взгляд, тактика выделения иноязычных вкраплений на французском языке при помощи курсива является не совсем удачной, так как в тексте романа Л. Н. Толстого «Война и мир» присутствуют примеры выделения слов, словосочетаний и предложений, выделенных курсивом в оригинальном тексте. Данная тактика переводчика Б. Конрад приводит к тому, что в тексте романа оказывается слишком много выделенных курсивом контекстов, выполняющих совершенно разные функции.

Рассмотрим, как переведены на немецкий язык иноязычные вкрапления на немецком языке в романе Л. Н. Толстого «Война и мир». Следует отметить, что при передаче иноязычных вкраплений перед переводчиком всякий раз возникает вопрос уместности перевода. Сравнение трех вариантов перевода выявило разные тактики перевода Г. Реля, В. Бергенгрюна и Б. Конрад.

Поясним на примерах.

1) – Schon fleissig! (Уж за работой!) – сказал Ростов все с тою же радостною, братскою улыбкой, какая не сходила с его оживленного лица [т. 3: 312].

Таблица 7

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
„Schon fleißig!“ rief Rostow auf deutsch mit demselben harmlosen, frohen Lächeln, das auf seinem munteren Gesicht heimisch war [S. 165].	„ <i>Schon fleißig?</i> “* antwortete Rostow mit dem frohen, brüderlichen Lächeln, das fast nie von seinem Gesicht wich [B. 1: 161].	„ <i>Schon fleißig!</i> “ sagte Rostow mit immer demselben freudigen, brüderlichen Lächeln, das nicht von seinem angeregten Gesicht wich [B. 1: 222].

В переводе Г. Реля из таблицы 7 иноязычное вкрапление на немецком языке «Schon fleissig!» оставлено без изменений, но с пометой, что говорят по-немецки (auf deutsch). В переводах В. Бергенгрюна и Б. Конрад использованы параграфемные средства, а именно курсив (Б. Конрад), курсив и звездочка

(В. Бергенгрюн). Отметим, что Ростов разговаривает с хозяином-немцем по-немецки, потому что знает немецкий язык.

2) Вольцоген, пожав плечами и скривив губы, молча отошел к стороне, удивляясь *über diese Eingenommenheit des alten Herrn* (на это самодурство старого господина) [т. 5: 259].

Таблица 8

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
Wolzogen zuckte die Achseln, zog die Lippen schief und trat schweigend zur Seite, höchst erstaunt über diese dünnkelhafte Verblendung des alten Herrn [S.1057].	Wolzogen zuckte die Achseln und verzog den Mund. Schweigend trat er zur Seite und wunderte sich <i>über diese Eingenommenheit des alten Herrn</i> [B. 2: 280].	Wolzogen ging achselzuckend und die Lippen verziehend zur Seite, verwundert <i>über diese Eingenommenheit des alten Herrn*</i> [B. 2: 366].

Как видно из примеров в таблице 8, при переводе иноязычного вкрапления на немецком языке (*über diese Eingenommenheit des alten Herrn*) Г. Рель использовал свой вариант перевода (*über diese dünnkelhafte Verblendung des alten Herrn* – на это чванливое ослепление старого господина – пер. автора). В. Бергенгрюн и Б. Конрад оставили авторский вариант перевода. В переводе Г. Реля иноязычное вкрапление не выделено, в переводах В. Бергенгрюна и Б. Конрад оно выделено с помощью курсива.

3) «Der alte Herr (как называли Кутузова в своем кругу немцы) macht sich ganz bequem» (Старый господин покойно устроился), – подумал Вольцоген и, строго взглянув на тарелки, стоявшие перед Кутузовым, начал докладывать старому господину положение дел на левом фланге так, как приказал ему Барклай и как он сам его видел и понял [т. 5: 258].

Таблица 9

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
«Der alte Herr» (wie die Deutschen in ihrem Kreis Kutusow nannten) « macht es sich recht bequem », dachte Wolzogen, und mit	<i>Der alte Herr</i> – so nannten die Deutschen Kutusow, wenn sie unter sich waren – <i>macht sich ganz bequem</i> , dachte Wolzogen, warf einen	»Der alte Herr« (wie die Deutschen untereinander Kutusow nannten), »macht sich's ganz bequem«, dachte Wolzogen und begann, mit einem strengen Blick auf die

<p>einem strengen Blick auf die vor Kutusow stehenden Teller begann er dem alten Herrn Lage der Dinge auf dem linken Flügel so auseinanderzusetzen, wie es ihm Barclay befohlen und wie er selbst sie gesehen und aufgefaßt hatte [S: 1056].</p>	<p>strengen Blick auf die vor Kutusow stehenden Teller und begann dem alten Herrn den Stand der Dinge auf dem linken Flügel so zu schildern, wie es Barclay ihm aufgetragen hatte und wie sich die Lage ihm selbst auf Grund der an Ort und Stelle gewonnenen Eindrücke darstellte [B. 2: 279].</p>	<p>Teller, die vor Kutusow standen, dem alten Herrn die Lage der Dinge am linken Flügel so zu berichten, wie es ihm Barclay befohlen und er selbst es gesehen und verstanden hatte [B. 2: 365].</p>
--	---	---

Из анализа переводов в таблице 9 видно, что все три переводчика выделили иноязычные вкрапления на немецком языке (*der alte Herr, macht sich ganz bequem*), при этом Г. Рель и Б. Конрад – с помощью кавычек, а В. Бергенгрюн – с помощью курсива. Кроме того, Г. Рель применил свой вариант перевода: «*macht es sich recht bequem*» (довольно удобно устроился – пер. автора) вместо авторского варианта «*macht sich ganz bequem*».

Таким образом, при сопоставлении трех вариантов перевода иноязычных вкраплений выявлены разные переводческие стратегии. В переводе В. Бергенгрюна и Б. Конрад иноязычные вкрапления на немецком языке, как и иноязычные вкрапления на французском языке, выделены при помощи курсива (звездочки, кавычек). Г. Рель, не выделяя иноязычных вкраплений, представил свой вариант перевода иноязычных вкраплений на немецкий язык.

Рассмотрим, как переведены на немецкий язык вкрапления на латинском языке разными переводчиками.

1) – Теперь ты видел малый свет, – сказал ему чей-то голос. Потом опять зажгли свечи, сказали, что ему надо видеть полный свет, и опять сняли повязку, и более десяти голосов вдруг сказали: *sic transit gloria mundi* (так проходит слава мирская) [т. 4: 84].

Таблица 10

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
„Jetzt hast du das kleine	„Du hast jetzt das kleine Licht	«Jetzt hast du das kleine Licht

<p>Licht gesehen“, hörte er einen der Männer sagen. Dann wurden die Kerzen wieder angezündet; man sagte ihm, er solle nun auch das volle Licht sehen; die Binde wurde ihm wieder abgenommen, und mehr als zehn Stimmen sagten zugleich: «Sic transit gloria mundi.» [S. 470].</p>	<p>gesehen“, sagte eine Stimme. Dann wurden die Kerzen wiederum angezündet; man sagte ihm, jetzt solle er auch das große Licht sehen. die Binde wurde ihm wieder abgenommen, und etwa ein Dutzend Stimmen sagten auf einmal: „Sic transit gloria mundi.“ [B. 1: 474].</p> <p>Sic transit gloria mundi - (lat.) So vergeht die Herrlichkeit der Welt [Übersetzung der fremdsprachigen Textstellen, S. 22].</p>	<p>gesehen», sagte ihm jemandes Stimme. Dann entzündeten sie wieder Kerzen, sagten, dass er nun das volle Licht sehen müsse, nahmen ihm wieder die Binde ab, und wohl ein Dutzend Stimmen sagten plötzlich: «<i>Sic transit gloria mundi</i>»* [B. 1: 629].</p> <p>*Also vergeht der Welt Ruhm.</p>
---	---	---

Следует отметить, что у латинского выражения «sic transit gloria mundi» в оригинальном тексте есть перевод, однако иноязычное вкрапление на латинском языке переведено не самим автором, а редакцией. Как видно из таблицы 10, использование латыни сохранено во всех трех переводах. В переводе Г. Реля нет никаких пояснений, что свидетельствует о том, что латинское выражение, по мнению переводчика, не представляло сложностей для понимания. В более поздних переводах на немецкий язык присутствует послетекстовый перевод (В. Бергенгруена) и перевод в виде сноски (Б. Конрад).

2) – Quos vult perdere – dementat (Кого хочет погубить – лишит разума) [т. 5: 14].

Таблица 11

Перевод Г. Реля	Перевод № В. Бергенгруена	Перевод Б. Конрад
<p>Quos deus vult perdere, dementat. Wen Gott er verderben will, den verblendet er [S. 801].</p>	<p>Quos vult perdere - dementat [B. 2: 16].</p> <p>Quos vult perdere – dementat – Wen er vernichten will, dem raubt er den Verstand [Übersetzung der</p>	<p><i>Quos vult perdere – dementat*</i> *Wen er verderben will – den bringt er um den Verstand [B. 2: 19].</p>

	fremdsprachigen Textstellen, S. 31]	
--	--	--

В переводе Г. Реля из таблицы 11 латинское выражение «Quos vult perdere – dementat» продублировано немецким переводом. В переводе В. Бергенгрюна в тексте романа использовано латинское выражение, его перевод на немецкий язык приведен в приложении – переводе иноязычных вкраплений на немецкий язык. В переводе Б. Конрад латинское выражение выделено в тексте курсивом, его перевод на немецкий язык дан внизу страницы.

3) – Mon prince, «errare humanum est», mais ... (Князь, «человеку свойственно ошибаться»), – отвечал доктор, грассируя и произнеся латинские слова французским выговором [т. 3: 215].

Таблица 12

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
«Errare humanum est, Fürst; aber ...», antwortete der Arzt; er schnarrte dabei das r und sprach die lateinischen Worte mit französischer Aussprache [S. 66].	„Mon prince, errare humanum est, mais ...“ antwortete der Arzt, er schnarrte das „r“ und sprach auch die lateinischen Worte nach französischer Art aus [B.1: 64]. <i>Mon prince, errare humanum est, mais ...</i> - Mein Fürst, irren ist menschlich, aber... [Übersetzung der fremdsprachigen Textstellen, S. 6]	<i>«Mon prince, »errare humanum est, mais...»*</i> antwortete der Arzt, der das r und die lateinische Worte französisch aussprach. *Fürst, «Irren ist menschlich », aber ... [B.1: 86].

В таблице 12 видно, что в переводе Г. Реля латинское выражение «Errare humanum est» приведено без пояснений. В переводе В. Бергенгрюна присутствует латинское выражение и его перевод на немецкий язык в приложении. В переводе Б. Конрад латинское выражение выделено в тексте курсивом, дан постраничный перевод на немецкий язык.

Таким образом, большинство иноязычных вкраплений на латинском языке оставлены в переводах всех трех переводчиков без изменений, что свидетельствует о том, что они не представляют сложности для понимания немецкого читателя. В переводе В. Бергенгрюна иноязычные вкрапления на латинском языке переведены на немецкий язык и приведены в конце романа. В переводе Б. Конрад иноязычные вкрапления на латинском языке могут быть выделены курсивом.

Рассмотрим, как переведены на немецкий язык вкрапления на итальянском языке.

– Вот что, – начал Пьер, не сядя и то ходя по комнате, то останавливаясь, шепелявя и делая быстрые жесты руками в то время, как он говорил. – Вот что. Положение в Петербурге вот какое: государь ни во что не входит. Он весь предан этому мистицизму (мистицизма Пьер никому не прощал теперь). Он ищет только спокойствия, и спокойствие ему могут дать только те люди *foi ni loi* (без совести и чести), которые рубят и душат всё сплеча: Магницкий, Аракчеев и *tutti quanti* ... (и тому подобные [т. 6: 301]).

Рассмотрим варианты перевода.

Таблица 13

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
«Die Sache ist die», begann Pierre; er setzte sich nicht hin, sondern ging bald im Zimmer auf und ab, bald wieder blieb er stehen; beim Reden lispelte er und gestikulierte lebhaft mit den Armen. «Die Sache ist die. In Petersburg steht es so: Der Kaiser kümmert sich um nichts. Er hat sich ganz dem Mystizismus in die Arme geworfen.» (Mystizismus verlieh Pierre niemandem.)	«Es handelt sich um folgendes», begann Pierre; er hatte sich nicht hingesetzt, sondern ging bald im Zimmer auf und ab, blieb bald wieder stehen, stieß beim Sprechen mit der Zunge an und begleitete seine Worte mit lebhaften und schnellen Handbewegungen. «Also, es handelt sich um folgendes. Die Situation in Petersburg ist die: der Zar halt sich von allem fern; er hat sich ganz	«Folgendes», begann Pierre, der sich nicht setzte, sondern bald durchs Zimmer lief, bald stehenblieb, beim Sprechen lispelte und heftig gestikulierte. «Folgendes. Die Situation in Petersburg ist die: Der Kaiser kümmert sich um überhaupt nichts. Er hat sich völlig diesem Mystizismus ergeben.» (Mystizismus verlieh Pierre jetzt niemandem mehr.) »Er sucht bloß nur noch Ruhe, und Ruhe können ihm nur diese Leute <i>sans foi ni</i>

<p>»Er verlang nur nach Ruhe, und diese Ruhe können ihm nur diese Männer ohne Treue und Gewissen verschaffen, die skrupellos alles niederschlagen und ersticken: Magnizki, Araktschejew und diese ganze Sorte... [S. 1519].</p>	<p>diesem Mystizismus hingegeben.» Mystizismus verzieh Pierre jetzt keinem Menschen mehr. »Er will nichts als Ruhe, um diese Ruhe können ihm nur diese Leute sans foi ni loi verschaffen, die, ohne mit der Wimper zu zucken, alles niedersäbeln und abwürgen: Magnizki, Araktschejew e tutti quanti ... [B.2: 752]. - <i>sans foi ni loi</i> (franz.) - ohne Glauben oder Gesetz - <i>e tutti quanti</i> (ital.) - und alle Leute dieser Art [Übersetzung der fremdsprachigen Textstellen, S. 55]</p>	<p><i>loi</i>* verschaffen, die alles einfach niedersäbeln und abwürgen: Magnizki, Araktschejew und <i>tutti quanti</i>** ... B. 2: 996–997]. * ohne Glauben oder Gesetz ** und ihresgleichen</p>
---	--	---

Из таблицы 13 видно, что при переводе вкрапления на итальянском языке «*tutti quanti*» на немецкий язык переводчики использовали разные техники перевода. В переводе Г. Реля вкрапление на итальянском языке переведено на немецкий язык и не выделено в тексте. Переводчик В. Бергенгрюн сохраняет итальянский язык оригинального текста и приводит перевод иноязычного вкрапления на немецкий язык в приложении в конце книги. Помимо того, в рассмотренном отрывке присутствует иноязычное вкрапление на французском языке, переведенное аналогичным образом. Б. Конрад выделяет иноязычные вкрапления на итальянском и французском языке курсивом и прилагает постраничный перевод указанных вкраплений.

Таким образом, три варианта перевода романа Л. Н. Толстого «Война и мир» представляют собой разные способы передачи иноязычных вкраплений в переводном тексте. Большая часть иноязычных вкраплений в переводе Г. Реля

переведена на немецкий язык. В переводе Б. Бергенгрюна иноязычные вкрапления оригинального текста сохранены и выделены графически при помощи курсива или курсива и звездочки. В переводе Б. Конрад иноязычные вкрапления выделены курсивом.

2.5.3. Контаминированные иноязычные вкрапления в переводном тексте

«Ломаная речь» представляет собой проблему для переводчика в силу своего своеобразия и отсутствия эквивалентов. Рассмотрим, какие варианты используют переводчики для передачи контаминированных иноязычных вкраплений на немецкий язык. Как выше сказано выше, контаминированные иноязычные вкрапления характерны для речи немецких военных и речи русских персонажей.

Иллюстрируем примерами:

1) Я вам не «батюшка», господин штаб-офицер, а вы мне не говорили, чтоб мост **зажигайт!** Я служба знаю, и мне в **привычка** приказание строго **исполняйт**. Вы сказали, мост зажгут, а кто **зажгут**, я святым духом не могу **знайт**... [т. 3: 333].

Таблица 14

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
«Ich bin für Sie kein ›Väterchen«, Herr Stabsoffizier, und Sie haben mir nicht gesagt, daß ich die Brücke in Brand stecken soll! Ich kenne den Dienst und bin gewohnt, einen Befehl genau auszuführen. Sie haben mir gesagt, die Brücke solle angesteckt werden; aber wer sie anstecken solle, das ist mir	«Ich bin für Sie kein ›Väterchen«, Herr Stabsoffizier, und Sie haben mir nichts davon gesagt, daß ich die Brücke in Brand stecken sollte. Ich kenne den Dienst, und ich bin gewohnt, jeden Befehl auf das genaueste auszuführen. Sie haben mir gesagt, die Brücke würde in Brand gesteckt werden, aber wer sie in Brand	«Ich bin für Sie nicht ›mein Lieber«, Herr Stabsoffizier, und Sie haben mir nicht gesagt, dass ich die Brücke anzünden soll. Ich kenne den Dienst und bin es gewohnt, Befehle strickt auszuführen. Sie haben gesagt, die Brücke wird angezündet, aber wer sie anzünden soll, der Heilige Geist wird es mir nicht eingeben... » [B.2: 252].

vom Heiligen Geist nicht offenbart worden.» [S. 188].	stecken solle, das konnte ich mir doch nicht vom Heiligen Geist offenbaren lassen ... » [B.2: 252].	
---	---	--

Как видно из примеров в таблице 14, при передаче «ломаной речи» на немецкий язык во всех трех переводах отсутствуют ошибки в словах и используются правильные грамматические конструкции.

2) – А затэм, *мылосты*вый государ, – сказал он (полковник), выговаривая э вместо е и ь вместо ь. – Затэм, что импэратор это знает. Он в манифэстэ сказал, что нэ можэт смотрэт равнодушно на опасности, угрожающие России, и что бэзопасност импэрии, достоинство ее и святост *союзов*, – сказал он, почему-то особенно налегая на слово «союзов», как будто в этом была вся сущность дела [т. 3: 231].

В данном примере автором выделены курсивом несколько элементов. Прежде всего, звуки, которые герой произносит на немецкий манер, такие как э, ь. Также слово *союзов*, которое на взгляд героя является важным. Кроме того, графически переданы ошибки героя в употреблении мягкого знака (государ, смотрэт, бэзопасност, святост).

Таблица 15

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
„Wenn wir das tun, mein Herr?“ sagte er; man hörte seiner Aussprache des Russischen den Deutschen an. „Ganz einfach, weil unser Kaiser es will. Er hat in dem Manifest gesagt, er könne der Gefahr gegenüber, welche Rußland bedrohe, nicht gleichgültig bleiben, und durch die Rücksicht auf die Sicherheit und Würde des Reiches und auf die	„Ich will Ihnen sagen, warum, mein Herr!“ sagte er und sprach dabei die russischen Vokale nach deutscher Art hart aus. „Darum, weil der Zar es so will. Er hat im Manifest gesagt, er könne gegenüber den Russland drohenden Gefahren nicht gleichgültig bleiben, und die Sicherheit des Staates, seine Würde und die Heiligkeit der Bündnisse...“ – auf das Wort	„Darum, mein gnädiger Herr“, sagte er mit seiner harten deutschen Aussprache , „darum, weil der Kaiser das weiß. Er hat im Manifest gesagt, dass er nicht gleichgültig bleiben könne angesichts der Gefahren, die Russland bedrohen, und dass die Sicherheit des Reichs, seine Würde und die Heiligkeit der <i>Bündnisse...</i> “, und dabei betonte er aus irgendeinem Grund das Wort „Bündnisse“ besonders, als

Heiligkeit der Bündnisse... (er legte auf das Wort Bündnisse einen ganz besonderen Nachdruck, als ob darin der eigentliche Kern der Sache läge [S. 84].	„Bündnisse“ legte er aus irgendeinem Grunde einen ganz besonderen Nachdruck, als seien diese Bündnisse bei der ganzen Sache das allerwichtigste [B. 1: 81].	ob darin überhaupt das Wesentliche bestünde... [B. 1: 109].
---	---	---

Как видно из таблицы 15, для передачи «ломаной речи» в переводах использованы выражения типа: «man hörte seiner Aussprache des Russischen den Deutschen an» – было слышно его произношение русского немца (пер. автора); «sprach dabei die russischen Vokale nach deutscher Art hart aus» – при этом произносил русские гласные на немецкий манер (пер. автора); «mit seiner harten deutschen Aussprache» – со своим твердым немецким произношением (пер. автора). Следует сказать, что выделение слова автором *союзов* при помощи курсива присутствует лишь в переводе Б. Конрад. Таким образом, контаминированные иноязычные вкрапления переданы во всех трех переводах при помощи дополнительных лексических пояснений.

Контаминированные иноязычные вкрапления могут быть выделены в тексте романа с помощью курсива. Например:

1) – *He **пило** слушай*, – говорил немец-доктор адъютанту, – ***чтопи** с **третий удар шивь** оставался* [т. 3: 240].

В рассмотренном примере реплика героя с фонетическими (пило, чтопи, шивь) и грамматическими (с третий удар) ошибками полностью выделена курсивом.

Таблица 16

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
„Es ist mir noch nie ein Fall vorgekommen“, sagte der deutsche Arzt in sehr mangelhaftem Russisch zu einem Adjutanten, „daß	„Ich habe es noch nie erlebt“, sagte der deutsche Arzt in gebrochenem Russisch zu einem der Adjutanten, „dass jemand nach dem dritten	„Es hat noch keinen Fall gegeben“, sagte der deutsche Arzt in schlechtem Russisch zum Adjutanten, „dass einer beim dritten Schlag am Leben geblieben

jemand nach dem dritten Schlaganfall am Leben geblieben wäre“ [S. 94].	Schlaganfall noch mit dem Leben davongekommen ist.“ [B. 1: 91].	ist.“ [B. 1: 123].
--	---	--------------------

Как видно из примера таблицы 16, в отличие от оригинального текста, во всех переводах нет выделения курсивом. «Ломаная речь» передана на немецкий язык всеми тремя переводчиками при помощи лексических пояснений, например:

«in sehr mangelhaftem Russisch» – на очень плохом русском языке (пер. автора); «in gebrochenem Russisch» – на ломаном русском языке (пер. автора); «in schlechtem Russisch» – на плохом русском языке (пер. автора).

2) – Вот он наконец-то! – закричал Ростов. – И Берг тут! Ах ты, *петизанфан*, *але куше дормир!* – закричал он, повторяя слова няньки, над которыми они смеивались когда-то вместе с Борисом [т. 3: 449].

В данном примере представлено вкрапление «ломаной речи» на французском языке, выделенное автором при помощи курсива.

Таблица 17

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
„Da ist er ja endlich!“, rief der eintretende Rostow. „Und Berg auch hier! Weißt du noch: ›Petits enfants, allez coucher dormir?‹“ rief er, indem er den allabendlichen Satz der Kinderfrau wiederholte, über den er ehemals mit Boris zusammen oft gelacht hatte [S. 310].	„Also da ist er endlich!“ rief Rostow. „Und Berg ist auch da! Hallo, <i>petitangfang</i> , <i>alle kusche dormir!</i> “ rief er und wiederholte damit die ständige Wendung ihrer Kinderfrau, über die er und Boris seinerzeit so manches Mal gelacht hatten [B. 1: 308].	„Da ist er endlich“, rief Rostow. „Und Berg ist auch da! Auch du, <i>petitangfang</i> , <i>alle kusche dormir!</i> “, *schrie er, die Worte der Kinderfrau wiederholend, über die Boris und er einst so gelacht hatten [B. 1: 417]. *Kleine Kinder, geht und legt euch schlafen

В таблице 17 видно, что для передачи французского выражения «*petits enfants, allez coucher dormir*» в оригинальном тексте использована транскрипция

французской фразы «петизанфан, але куше дормир» с пояснением (*слова няньки, над которыми они смеивались когда-то*). В переводе В. Бергенргуена (*petitangfang, alle kusche dormir*) транскрипция сохранена, в переводе Б. Конрад (*petitangfang, alle kusche dormir*) транскрибированная французская фраза дополнительно выделена курсивом. В переводе Г. Реля не чувствуется ирония над неправильным французским произношением, так как данная фраза приведена в правильной форме «*Petits enfants, allez coucher dormir*».

Таким образом, контаминированные иноязычные вкрапления в оригинальном тексте романа Л. Н. Толстого «Война и мир» служат средством художественной выразительности. При переводе вкраплений «ломаной речи» на немецкий язык такого стилистического эффекта достигнуть невозможно.

2.5.4. Включение иноязычных вкраплений в оригинальный и переводной тексты

В ходе анализа романа Л. Н. Толстого «Война и мир» было выявлено три варианта включения иноязычных вкраплений в художественный текст:

1. Чередование кодов: речь автора (естественный язык 1) – речь персонажей (естественные языки 2, 3, 4, 5).
2. Чередование и смешение кодов: речь автора (естественный язык 1) – речь персонажей (естественные языки 1, 2, 3, 4, 5).
3. Смешение кодов в речи автора: (естественный язык 1) – (естественные языки 2, 3, 4, 5).

В первом варианте речь автора на естественном языке 1 противопоставлена речи персонажей, которая осуществляется на естественных языках 2, 3, 4, 5. Сюда относятся все иноязычные вкрапления в виде фразы или фраз на французском (немецком, латинском, итальянском) языке. Первый вариант включения иноязычных вкраплений посредством чередования кодов характерен для большей части иноязычных вкраплений романа Л.Н. Толстого «Война и мир».

Во втором варианте речь автора на естественном языке 1 противопоставлена речи персонажей на естественных языках 1, 2, 3, 4, 5. По этому типу включены в текст иноязычные вкрапления межсентенциального, внутрисентенциального переключения кодов и контаминированные иноязычные вкрапления.

Третий вариант касается речи автора, в нем естественный язык 1 противопоставлен естественным языкам 2, 3, 4, 5. Сюда относится большая часть иноязычных вкраплений внутрисентенциального переключения кодов и несколько примеров межсентенциального переключения кодов.

Таким образом, нами выявлены три варианта включения иноязычных вкраплений в художественный текст.

Отметим, что иноязычные вкрапления французского, латинского и итальянского языков по-разному отражены в переводах романа Л. Н. Толстого «Война и мир» на немецкий язык Г. Реля, В. Бергенгрюна и Б. Конрад.

Сравнение способов передачи иноязычных вкраплений в оригинальном и переводном текстах представлено в таблице 18.

Таблица 18

	Оригинальный текст	Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
Основной язык произведения	Русский	Немецкий	Немецкий	Немецкий
Язык иноязычных вкраплений	Французский Немецкий Латинский Итальянский	Французский (частично) Латинский	Французский Латинский Итальянский	Французский Латинский Итальянский
Графическое выделение иноязычных вкраплений	-	-	Курсив (частично), звездочка (частично)	Курсив, звездочка (частично), кавычки (частично)
Графическое	Курсив	-	-	-

выделение контаминированных иноязычных вкраплений	(большинство)			
Перевод иноязычных вкраплений	Постраничный	-	Послетекстовый	Постраничный

Из таблицы 18 видно, что иноязычные вкрапления на четырех языках введены в оригинальный текст романа Л. Н. Толстого «Война и мир» и два перевода (В. Бергенгрюна, Б. Конрад). В более раннем переводе Г. Реля иноязычные вкрапления на французском и итальянском языках переведены на немецкий язык, оставлены лишь несколько иноязычных вкраплений на французском языке и пословицы на латинском языке. В переводе В. Бергенгрюна курсивом и звездочкой выделены иноязычные вкрапления на немецком языке, в переводе Б. Конрад все иноязычные вкрапления выделены графически: курсивом, частично звездочкой и кавычками. В оригинальном тексте при помощи курсива выделено большинство контаминированных иноязычных вкраплений. Контаминированные иноязычные вкрапления во всех трех переводах не выделены, так как их значение передается лексическими пояснениями. Перевод иноязычных вкраплений может иметь постраничный или послетекстовый характер.

На основании таблицы 18 резюмируем, что в переводе Г. Реля естественный язык 1 характерен для большей части романа Л. Н. Толстого «Война и мир» для речи автора и речи персонажей. В переводах В. Бергенгрюна и Б. Конрад естественный язык 1 противопоставлен естественным языкам 2, 3, 4 совместно с параграфемными элементами (курсивом, звездочкой и кавычками (для перевода Б. Конрад). Контаминированные иноязычные вкрапления во всех переводах романа Л. Н. Толстого «Война и мир» на немецкий язык переданы при помощи естественного языка 1.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

В результате анализа материала выяснилось, что поликодовость романа Л. Н. Толстого «Война и мир» представлена переключением кодов в естественных языках – включением контекстов с иноязычными вкраплениями на французском, немецком, латинском и итальянском языках.

С учетом контекстно-вариативного членения текста выделены контексты с иноязычными вкраплениями диапазоном от слова до предложения в речи персонажей и речи автора, причем большая часть иноязычных вкраплений встречается в речи персонажей.

В 70 % контекстов речи персонажей романа Л. Н. Толстого «Война и мир» представлены иноязычные вкрапления первого типа, состоящие из фраз на французском языке. При анализе 30 % иноязычных вкраплений второго типа обнаружилось, что преобладающими видами перехода с одного языка на другой являются переключение кодов с русского языка на французский язык, переключение кодов с русского языка на французский язык и обратно на русский язык. При включении иноязычных вкраплений на французском языке в речь автора отмечено переключение кодов с русского языка на французский и обратно на русский язык.

В романе Л. Н. Толстого «Война и мир» также представлены иноязычные вкрапления на немецком языке первого и второго типов, на латинском языке – иноязычные вкрапления второго типа внутрисентенциального переключения кодов, на итальянском языке – иноязычные вкрапления первого типа и второго типа внутрисентенциального переключения кодов.

Иноязычные вкрапления на немецком, латинском, итальянском языках носят тематический характер. 85 % всех контекстов с иноязычными вкраплениями на немецком языке характеризуют речь персонажей (немецких военных). Иноязычные вкрапления на латинском и итальянском языках представляют собой отсылку к другим текстам и другой культуре. Включение в

текст романа Л. Н. Толстого «Война и мир» контаминированных иноязычных вкраплений является важным средством выражения иронического отношения автора к персонажам.

Передача иноязычных вкраплений в переводном тексте зависит от индивидуального стиля переводчика. Три перевода романа Л. Н. Толстого «Война и мир» представляют собой разные способы передачи иноязычных вкраплений на немецкий язык: а) перевод иноязычных вкраплений на французском и итальянском языках на немецкий язык, сохранение иноязычных вкраплений на латинском языке без пояснения (перевод Г. Реля); б) сохранение всех иноязычных вкраплений, их послетекстовый перевод (перевод В. Бергенгрюна); в) сохранение иноязычных вкраплений с выделением курсивом, их постраничный перевод (перевод Б. Конрад). В переводном тексте «ломаная речь» не может выступать средством художественной выразительности текста, так как она либо преобразована в правильную речь, либо передается с помощью лексических пояснений.

В ходе анализа иноязычных вкраплений в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» были выявлены три варианта включения иноязычных вкраплений в художественный текст: чередованием кодов, чередованием и смешением кодов, смешением кодов в речи автора, в которых естественный язык противопоставляется естественным языкам 2, 3, 4, 5. В переводном тексте естественному языку 1 противопоставлены естественные языки 2, 3, 4, 5 вместе с параграфемными элементами (курсивом, звездочкой и кавычками).

ГЛАВА 3 НЕВЕРБАЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ КОММУНИКАЦИИ В РОМАНЕ Л. Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР»: СЕМАНТИКА И ФУНКЦИИ

Цель главы – определить характер взаимодействия между невербальной и вербальной коммуникацией в романе Л. Н. Толстого «Война и мир». В силу того, что невербальные формы коммуникации чрезвычайно разнообразны и включают значительное количество систем невербального поведения (кинесика, гаптика, проксемика и др.), не представляется возможным описать все формы невербальной коммуникации. Ввиду особой смысловой значимости нами были выбрана мимика.

Поликодовый характер романа Л. Н. Толстого «Война и мир» обнаруживается не только включением иноязычных вкраплений и параграфемных элементов, но и взаимодействием вербальных и невербальных элементов в авторских характеристиках мимических движений персонажей. На важность мимики и жестов героев романа Л. Н. Толстого обратил внимание В. В. Виноградов. «Подвергая аналитическому разложению весь инвентарь выразительных средств, которыми располагает личность, Л. Толстой обособляет язык слов от языка мимики (общих выражений лица, игры глаз и улыбки) и показывает их взаимодействие. Одновременно функционирует как бы два языка, и из них язык мимики, по художественной оценке Толстого, правдивее, прямее и богаче выразительными средствами» [Виноградов, 1939: 204].

Общая картотека описания мимических движений в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» составляет 1700 контекстов, из них 1300 – характеристика глаз и движений глазами.

В художественном тексте мимические движения описаны при помощи вербального языка. Согласно исследованию М. Р. Сафиной для обозначения кинесических элементов ученые применяют следующие термины: соматическое речение (Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров), номинация жеста

(Г. Е. Крейдлин), кинематическое речение (В. Г. Хлыстова) [Сафина, 2017: 72]. В. Г. Хлыстова отмечает, что кинематическое речение может быть в форме однословной лексемы, словосочетания или фразеологического оборота [Хлыстова, 2005: 85]. В нашем исследовании применяется термин «номинативная единица мимического движения», под которым понимается слово или словосочетание, вербализующее движение лица.

Рассмотрим подробно вербальные репрезентации мимических движений, условно разделив лицо человека на три зоны: верхнюю, среднюю и нижнюю часть лица [Экман, Фризен, 2011: 51].

3.1. Вербальные репрезентации мимических движений верхней части лица

К тематической области верхней части лица относятся брови и лоб. С помощью лицевых мышц можно поднять или опустить брови, наморщив лоб, либо свести брови к переносице, нахмутив брови. Мимические движения непосредственно связаны с выражением эмоций, например, кинема *поднять брови* означает в большинстве случаев эмоцию удивления.

Отметим, что в исследовании рассматриваются только те мимические движения, которые вербализованы в романе Л. Н. Толстого «Война и мир».

1. Брови.

Анализ мимических движений верхней части лица в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» позволил выделить следующие мимические движения бровей: «сильно поднять брови», «слегка поднять брови», «свести брови к переносице». Для вербализации движения бровей употребляются номинативные единицы «поднять брови», «приподнять брови», «сдвинуть брови».

Рассмотрим примеры.

- движение «сильно поднять брови»;

Мальчик держался красными от холода руками за гусара, пошевеливал, стараясь согреть их, свои босые ноги, и, **подняв брови, удивленно оглядывался вокруг себя**. Это был взятый утром французский барабанщик [т. 6: 137].

В данном примере описаны мимические движения бровей и глаз персонажа. Семантика номинативной единицы «поднять брови» становится понятной лишь в сочетании с вербализацией движения глаз, указывающей на эмоцию удивления. Указание на вызвавшую движение глаз эмоцию содержит лексема «удивленно».

Мальчик, засунув свои озябшие руки в карманы и **подняв брови, испуганно смотрел** на Денисова и, несмотря на видимое желание сказать все, что он знал, путался в своих ответах и только подтверждал то, что спрашивал Денисов [там же: 141].

Как видно из примера, номинативная единица «поднять брови» выступает в комплексе с номинативной единицей «смотреть», которая соотносится с лексемой «испуганно». Повторяемость сочетаний мимических движений бровей и глаз подчеркивает важность данных мимических движений для выражения эмоционального состояния персонажей, в данном случае состояния испуга.

Он (Телянин) протянул руку и взялся за кошелек. Ростов выпустил его. Телянин взял кошелек и стал опускать его в карман рейтуз, и **брови** его небрежно **поднялись**, а **рот** слегка **раскрылся**, как будто он говорил: «Да, да, кладу в карман свой кошелек, и это очень просто, и никому до этого дела нет» [т. 3: 318].

В данном примере автор описывает движение бровей и рта персонажа с помощью номинативных единиц «поднять брови» и «раскрыться». Движение бровей и рта носит коммуникативный характер, так как замещает речь персонажа. Тем не менее, требуется авторский комментарий, чтобы движение бровей и рта стало понятным для читателя.

- движение «слегка поднять брови»;

Маленький, кругленький Дохтуров, **приподняв брови** и сложив руки на животе, внимательно прислушивался [т. 5: 286].

В данном контексте речь идет о незначительном движении бровей вверх (приподнять – слегка поднять) [ТСРЯ, 1997: 597]. Номинативная единица

«приподнять брови» не соотносится с конкретной эмоцией, которая бы послужила причиной движения бровей. Тем не менее, можно предположить, что движение бровей вызвано состоянием заинтересованности персонажа.

– За что вам судьба дала таких двух славных детей (исключая Анатоля, вашего меньшого, я его не люблю, – вставила она (Анна Павловна) безапелляционно, **приподняв брови**) – таких прелестных детей? [т. 3: 161].

В рассмотренном примере мимическое движение бровей сопровождает речь персонажа. Номинативная единица «приподнять брови» сочетается с лексемой «безапелляционно». Значение данного движения бровей героини заключается в том, чтобы оказать дополнительное воздействие на собеседника, что позволяет говорить о коммуникативном характере движения бровей в данном контексте.

- движение «свести брови к переносице»;

Пьер улыбнулся, Наташа засмеялась, но Николай еще более **сдвинул брови** и стал доказывать Пьеру, что никакого переворота не предвидится и что вся опасность, о которой он говорит, находится только в его воображении [т. 6: 303].

В рассмотренном примере автор описывает негативное эмоциональное состояние, охватившее героя в процессе разговора. Номинативная единица «сдвинуть брови» не сочетается с лексемами, уточняющими эмоциональное состояние персонажа. Тем не менее, читатель может догадаться о негативных эмоциях, которые испытывает персонаж, так как данное движение бровей имеет устойчивую ассоциацию с отрицательными эмоциями. Мимическое движение бровей сопровождает речь героя (*сдвинул брови и стал доказывать*) и является коммуникативным.

Следует отметить, что вербализация мимических движений бровей с помощью номинативных единиц встречается не изолированно, в контекстах обычно отмечаются комбинации описания разных типов мимических движений (*подняв брови, оглядывался вокруг себя; подняв брови, смотрел*). Выражение эмоций задействует разные области лица, поэтому описание нескольких мимических движений позволяет автору более точно передать состояние героя.

Таким образом, мимическое движение бровей может приобретать коммуникативный характер или выражать эмоции персонажа в зависимости от контекста.

Мимические движения, описанные с помощью номинативных единиц «хмуриться», «нахмуриться» будут рассмотрены в параграфе о движениях всего лица, так как они являются комплексными и затрагивают не только мимику бровей.

2. Лоб

Движения лба – образование морщин и их разглаживание – представлено номинативными единицами «складка», «морщина», «разгладиться».

- движение «морщить лоб»;

1) Но не успел еще Пьер решиться на ответ, который он сделает, как сама графиня, в белом атласном халате, шитом серебром, и в простых волосах (две огромные косы en diadème огибали два раза ее прелестную голову) вошла в комнату спокойно и величественно; только на мраморном несколько выпуклом лбе ее была **морщина** гнева [т. 4: 33].

Как видно из примера, номинативная единица «морщина», выраженная одним словом, сочетается с лексемой «гнев». Без данного уточнения читателю было бы сложно догадаться об эмоциях героини, так как номинативная единица «морщина» имеет широкий круг сочетаемости. Данное мимическое движение указывает на эмоциональное состояние персонажа.

2) Пьер на этом бале в первый раз почувствовал себя оскорбленным тем положением, которое занимала его жена в высших сферах. Он был угрюм и рассеян. **Поперек лба его была глубокая складка**, и он, стоя у окна, смотрел через очки, никого не видя [т. 4: 212].

Номинация «складка» (морщина, отвислость на коже) [ТСРЯ, 1997: 722] является вариантом номинативной единицы «морщина». В данном контексте лексемы «угрюмый» и «рассеянный» указывают на эмоции, вызвавшие мимическое движение персонажа. Без конкретизации читателю было бы сложно понять значение данного мимического движения. Мимическое движение лба «складка на лбу» не носит коммуникативный характер, его вербализация применяется автором для характеристики внутреннего состояния героя.

- движение «разгладить лоб»;

1) – Ну, ну, говорите, я очень рад, – говорил Пьер, и действительно лицо его изменилось, **морщина разгладилась**, и он **радостно слушал** князя Андрея [там же: 228].

В данном контексте номинативная единица «морщина» сочетается с номинативной единицей «разгладиться» (разгладиться – о складках, неровностях на чем-н.: расправиться, уничтожиться) [ТСРЯ, 1997: 644] Данное мимическое движение лба указывает на то, что человек справился с отрицательными эмоциями.

2) Лицо Кутузова, стоявшего в дверях кабинета, несколько мгновений оставалось совершенно неподвижно. Потом, как волна, пробежала по его лицу **морщина**, лоб **разгладился** ... [т. 3: 308].

В данном примере вербализация движений лба (пробежала морщина, лоб разгладился) отражает способ выполнения мимического движения. Номинативная единица «разгладиться» не сочетается с лексемами, уточняющими характер эмоций, переживаемых персонажем.

Итак, мимическими движениями верхней части лица являются движения бровей и лба, вербализованные при помощи номинативных единиц «поднять брови», «приподнять брови», «сдвинуть брови», «складка», «морщина», «разгладиться».

3.2. Вербальные репрезентации мимических движений средней части лица

К тематической области средней части лица относятся глаза. Глаза являются одним из главных компонентов невербального поведения, по которому можно определить эмоциональное состояние человека. Общеизвестно, что глаза – это зеркало души, в них отражаются мысли и чувства. Как утверждает В. А. Лабунская, по выражению глаз можно понять, что чувствует человек на самом деле, потому что в отличие от мимики «практически невозможно скрыть качество взгляда, особенно тогда, когда человек переживает сильные чувства. Взгляд сопряжен с выражением лица и

другими элементами экспрессии, поэтому он может быть описан как показатель основных состояний человека: радостный, удивленный, испуганный» [Лабунская, 1999: 145–147]. Д. Гоулман отмечает сопровождение эмоциональных переживаний «изменениями деятельности нервной системы, сердца, дыхания, желез внутренней секреции. Когда человек испытывает ту или иную эмоцию, у него меняется голос, выражение глаз, окраска кожи» [Гоулман, 2013: 213].

Согласно исследованию Г. Е. Крейдлина, выделяется четыре основные коммуникативные функции глаз:

- «когнитивная (стремление передать глазами некоторую информацию и прочесть информацию в глазах партнера по коммуникации);
- эмотивная (выражение глазами и считывание с глаз испытываемых чувств);
- контролирующая (осуществление глазного мониторинга с целью проверки, воспринято и понятно ли переданное сообщение или какой-то его фрагмент, указание адресату, что говорящий закончил передачу тому некой порции смысла);
- регулятивная (выражаемое глазами требование вербальным или невербальным способом отреагировать на переданное сообщение или наоборот подавить глазами предполагаемую реакцию)» [Крейдлин, 2002: 387].

Рассмотрим вербализацию движений глаз в романе Л. Н.Толстого «Война и мир».

1. Глаза

На основе анализа контекстов выделены следующие типы движений глаз, которые совершают персонажи романа:

- открыть/закрыть (зажмурить) глаза;
- открыть, закрыть глаза поочередно (мигать);
- сильно открыть глаза;
- слегка приоткрыть глаза.

Заметим, что данные движения глаз совершаются при помощи век. Движения глаз вербализованы в тексте с помощью номинативных единиц: «открыть глаза», «заккрыть глаза», «зажмурить глаза», «мигать», «подмигивать», «выкатить глаза», «сузить глаза», «щурить глаза», «прищурить глаза», «сощурить глаза».

- движение «открыть/заккрыть (зажмурить) глаза»;

Согласно словарю, *открыть* означает разомкнуть, раскрыть что-н. сомкнутое, сложенное [ТСРЯ, 1997: 473].

1) Он (Николай) **открыл** глаза и **поглядел вверх**.

... «Никому не нужен я! – думал Ростов. – Некому ни помочь, ни пожалеть...» [т. 3: 401].

Рассмотренный контекст не указывает на эмоцию, вызвавшую данное мимическое движение, так как номинативная единица «открыть глаза» не сочетается с лексемами, обозначающими эмоции персонажа. На наш взгляд, данное движение глаз носит регулятивный характер, герой начинает монолог с движения глаз.

Согласно словарю, *заккрыть* означает сомкнуть, сложить (что-н. раскрытое) [ТСРЯ, 1997: 209].

2) <...> он (Кутузов) почтительно наклонил голову, **заккрыл глаза**, молча пропустил мимо себя Мака и сам за собой затворил дверь [там же: 308].

Номинативная единица «заккрыть глаза» в данном примере выражает способ выполнения мимического движения глаз, а не его семантику. Движение глаз вместе с жестом (наклонил голову) служит для регулирования коммуникации. По замыслу автора герой при помощи мимики и жеста поддерживает диалог.

Регулирующий диалог характер носит движение глаз *жмуриться*. Согласно словарю, *жмуриться* - закрываться сильно сжатыми веками [ТСРЯ, 1997: 195].

– André, сказала его жена, обращаясь к мужу тем же кокетливым тоном, каким она обращалась и к посторонним, – какую историю нам рассказал виконт о m-ле Жорж и Бонапарте!

Князь Андрей **зажмурился** и отвернулся [там же: 172].

В данном примере вербализация движения век замещает реплику персонажа, его значение и жеста понятно для участников диалога и расценивается как нежелание общаться.

- движение «открыть/закрыть глаза поочередно»;

Движение глаз «открыть/закрыть глаза поочередно» представлено с помощью номинативных единиц «подмигнуть», «мигать», «помигать». Подмигнуть – мигнуть, давая знак [ТСРЯ, 1997: 538].

1) Французский капрал, по-домашнему расстегнутый, в колпаке, с коротенькой трубкой в зубах, вышел из-за угла балагана и, дружески **подмигнув**, подошел к Пьеру [т. 6: 102].

Движение глаз, описанное с помощью номинативной единицы «подмигнуть» в сочетании с лексемой «дружески», выражает дружеские отношения между говорящими.

2) В столовой, громадно-высокой, как и все комнаты в доме, ожидали выхода князя домашние и официанты, стоявшие за каждым стулом; дворецкий, с салфеткой на руке, оглядывал сервировку, **мигая** лакеям и постоянно перебегая беспокойным взглядом от стенных часов к двери, из которой должен был появиться князь [т. 3: 278].

Номинативная единица «мигать» описывает способ выполнения движения глаз. Движение глаз персонажа в данном контексте носит регулятивный характер.

- движение «сильно открыть глаза»;

Движение «сильно открыть глаза» представлено номинативными единицами «раскрыться», «расширить глаза», «выкатиться из орбит», «выпучить глаза», «раскрытые глаза».

1) Не успел он (Николай) прочесть несколько строк, как лицо его побледнело и **глаза его испуганно и радостно раскрылись** [т. 6: 32].

В данном контексте номинативная единица «раскрыться» сочетается с лексемами «удивленно», «радостно», которые конкретизируют семантику движения глаз. Эмоции персонажа послужили причиной движения глаз и изменения цвета лица (лицо побледнело).

2) Кутузов шел медленно и вяло мимо **тысячи глаз, которые выкатывались из своих орбит**, следя на начальником [т. 3: 298].

В данном контексте движение глаз описано с помощью номинативной единицы «выкатиться из орбит». В контексте нет указаний на эмоцию, вызвавшую данное произвольное движение. Тем не менее, читатель может объяснить движение глаз чрезмерным усердием солдат перед Кутузовым.

3) Лаврушка (поняв, что это делалось, чтобы озадачить его, и что Наполеон думает, что он испугается), чтобы угодить новым господам, тотчас притворился изумленным, ошеломленным, **выпучил глаза** и сделал такое же лицо, которое ему привычно было, когда его водили сечь [т. 5:140].

Из контекста понятно, что данное движение глаз персонажа является произвольными. С помощью номинативной единицы «выпучить глаза» вербализована крайняя степень притворного удивления.

Передавая крайнюю степень испуга героя, автор использует номинативную единицу «раскрытые глаза». На эмоцию, вызвавшую движение глаз указывает «испуганно», в то время как лексема «широко» подчеркивает степень увеличения глаз. Например:

Люди, стоявшие в передних рядах, видевшие и слышавшие все то, что происходило передними, все с **испуганно-широко раскрытыми глазами** и разинутыми ртами, напрягая все свои силы, удерживали на своих спинах напор задних [т. 5: 360].

- движение «слегка приоткрыть глаза»;

Движение *слегка приоткрыть глаза* представлено номинативными единицами «щуриться», «прищуриться», «сощуриться», словосочетаниями «сузить глаза», «щурить глаза», «прищурить глаза», «сощурить глаза».

Рассмотрим примеры.

1) – То-то мы с горы видели, как ты стречка задавал через лужи-то, сказал эсаул, **суживая** свои блестящие глаза [т. 6: 145].

В первом примере движение глаз сопровождает речь персонажа. Контекст не содержит указания на лексему, конкретизирующую эмоцию, тем не менее, из реплики читателю становится понятно, что герой суживает глаза от смеха.

2) Генерал, член гофкригсрата, строго оглянулся на него (Жеркова); но, заметив серьезность глупой улыбки, не мог отказать в минутном внимании. Он **прищурился**, показывая, что слушает [т. 3: 310];

3) Она (Мальвинцева) **строго и важно прищурилась**, взглянула на него и продолжала бранить генерала, выигравшего у нее [т. 6: 22];

4) Но прежде, чем Пьер успел на что-нибудь решиться, Даву приподнял голову, приподнял очки на лоб, **прищурил глаза** и пристально посмотрел на Пьера [там же: 42];

5) Он (Кутузов) **щурил** свой зрячий **глаз**, чтобы лучше рассмотреть посланного, как будто в его чертах он хотел прочесть то, что занимало его [там же: 123].

В данных примерах движение глаз представлено с помощью номинативных единиц «прищуриться», «прищурить глаза», «щурить глаз(а)». На наш взгляд, данное мимическое движение глаз является коммуникативным. С помощью вербальной репрезентации движения глаз автор выражает повышенное внимание одного собеседника к другому.

2. Взгляд

Анализ контекстов, описывающих движения глаз, представленных в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» показал большое количество вербальных репрезентаций взглядов, поэтому мы нашли уместным рассмотреть описание взглядов подробно. Прежде всего, рассмотрим понятия *глаза* и *взгляд*, у каждого из этих понятий есть свои особенности. На наш взгляд, понятие *глаза* шире, чем понятие *взгляд*. По данным словаря:

1) Глаз – 1. Орган зрения, а также само зрение. 2. Присмотр, надзор. 3. Дурной взгляд, сглаз. 4. С точки зрения кого-н., в чьем-н. понимании [ТСРЯ, 1997: 131].

2) Взгляд – 1. Направленность зрения на кого-что-н. 2. Выражение глаз. 3. перен. Мнение, суждение [там же: 79].

По мнению психологов, взгляд обладает определенными характеристиками. В. А. Лабунская отмечает направленность, время фиксации, темп взгляда (динамические характеристики) и выражение глаз (качественная характеристика), указывая на то, что качественные характеристики слабо изучены, «представлены в описательном плане и рассматриваются как

метафоры» [Лабунская, 2009: 274]. В. В. Ганина выделяет пять функций взгляда: «регулировка процесса коммуникации, проверка обратной связи, отражение когнитивной активности, выражение эмоций, выражение характера межличностных отношений» [Ганина, 2006: 15]. Д. Моррис отмечает два типа взгляда: прямой и в сторону. Прямой взгляд характеризует «активные эмоции» (влюбленность, враждебность или страх), «отведенный взгляд связан с робостью, «непреднамеренным» превосходством или «угнетенным» смирением»... Направление взгляда указывает на «количество внимания», а «природу внимания» определяются по другим «невербальным реакциям» [Моррис, 2010: 148–149]. В. А. Пронников, И. Д. Ладанов также выделяют прямой и «косой взгляд» («отвод взгляда в сторону») [Пронников, Ладанов, 2003: 109]. «Наблюдения показывают, что в ситуации, где проявляются сильные эмоциональные переживания (это удивление, радость, ненависть или страх), мы встречаемся с прямым взглядом, а в ситуациях полной беспомощности – с «косым» взглядом <...> Названные типы взглядов сопровождаются характерными лицевыми масками. При прямом взгляде расширяются глаза, вскидываются брови, вытягивается вперед подбородок; при косом взгляде морщится лоб, подбородок вытягивается к груди» [там же: 109].

Классификация взглядов М. Кранах, принятая в окулесике, приведена Г. Е. Крейдлиным:

- «односторонний взгляд» (взгляд одного человека на другого, но не на лицо);
- «взгляд в лицо»;
- «прямой взгляд» (в глаза);
- «совместный взгляд» (взгляд партнеров друг другу в лицо);
- «контакт глаз» или «визуальный контакт» (оба партнера осознанно смотрят друг другу в глаза);
- «избегание взгляда (один из участников диалога стремится избегать взгляда в глаза со стороны собеседника);

- «пропуск взгляда» (не имея явного намерения избежать контакта глаз, не смотреть на партнера)» [Крейдли, 2002: 384].

Прямой взгляд (в глаза или лицо) подразумевает визуальный контакт. В. А. Пронников, И. Д. Ладанов отмечают в направлении взглядов двух людей следующие характерные особенности: «Говорящий, прежде чем произнести свою первую фразу, вглядывается в слушающего, затем, подобрав нужные слова для выражения своих мыслей, отводит глаза слегка в сторону и произносит эту фразу. По завершению высказывания он снова смотрит на слушающего, чтобы оценить впечатление, которое он произвел своими словами. Пока говорящий занят продуцированием речи, слушающий наблюдает за ним и, выбрав момент, начинает говорить сам. Причем, сначала он также отводит взгляд в сторону, а потом смотрит на собеседника, как бы проверяя, как подействовала на то его ответная реакция. ...Взгляды и высказывания собеседников чередуются между собой в строгой последовательности» [Пронников, Ладанов, 2003: 110–111].

Анализ контекстов с описанием взглядов в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» выявил деление взглядов на категории в зависимости от направления, выражения и времени фиксации взгляда.

1. Направление взгляда.

Согласно словарю, направление – линия движения; путь развития [ТСРЯ, 1997: 389]. Взгляд находится в движении, постоянно изменяя свое направление. Изменение направления взгляда – это динамичность взгляда. Перемещая взгляд, субъект получает информацию об объекте (*искать/отыскивать глазами, обводить взглядом, оглядывать, осмотреть с ног до головы, кидать взгляд, следить глазами, обегать взглядом, перехватить взгляд, заглянуть в глаза, окинуть/осмотреть взглядом, переводить взгляд, следить взглядом, бегать глазами, водить глазами, смотреть то на одного, то на другого, обратить взгляд, смотреть по сторонам*). В романе Л. Н. Толстого «Война и мир» описаны следующие взгляды: прямой взгляд; взгляд снизу вверх (исподлобья), сверху вниз; взгляд вверх/вниз; взгляд в сторону; взгляд назад.

-прямой взгляд;

1) Наташа сидела вытянувшись, **испытующе и прямо глядя** то на отца, то на Пьера [т. 5: 89];

2) Она (Элен) оглянулась, **взглянула прямо** на него (Пьер), блестя черными глазами, и улыbnулась [т. 3: 409].

Прямой взгляд представлен в авторском повествовании номинативными единицами «уставиться», «глядеть», «взглянуть». Номинативные единицы, описывающие направление взгляда, сочетаются с лексемой «прямо», которая характеризует направление взгляда и уточняет его семантику. Значение прямого взгляда заключается в запрашивании информации, взгляд имеет коммуникативный характер.

- взгляд исподлобья;

Взгляд исподлобья представляет собой разновидность прямого взгляда, так как он подразумевает визуальный контакт. При взгляде исподлобья наклон головы вниз свидетельствует об отрицательных эмоциях говорящего по отношению к слушающему.

Аракчеев, **исподлобья глядя** на государя и посапывая красным носом, выдвинулся из толпы, как бы ожидая, что государь обратится к нему. (Борис понял, что Аракчеев завидует Балашову и недоволен тем, что какая-то, очевидно важная, новость не через него передана государю) [т. 5: 15].

Взгляд исподлобья вербализован номинативной единицей «глядеть», которая сочетается с лексемой «исподлобья» (исподлобья – из-под насупленных бровей, перен: недоверчиво, недружелюбно) [ТСРЯ, 1997: 253], указывающей направление взгляда персонажа и выражающей его семантику недоверия и недовольства.

- взгляд вверх/вниз;

Данный взгляд представлен номинативными единицами «поднять глаза», «завести глаза», «закатить глаза», «опустить глаза». Несмотря на то, что номинативные единицы, описывающие взгляд содержат лексему «глаза», речь идет именно о направлении взгляда вверх или вниз.

1) – Monseigneur! – вскрикнул Пьер не обиженным, но умоляющим

голосом.

Даву **поднял глаза и пристально посмотрел** на Пьера [т. 6: 42].

В данном контексте наблюдается сочетание номинации «поднять глаза» и номинации «посмотреть». В свою очередь номинативная единица «посмотреть» соотносится с лексемой «пристально», уточняющей характер взгляда. Взгляд вверх выступает в роли реплики персонажа в диалоге. Вербализация взгляда отражает способ выполнения, однако контекст позволяет читателю интерпретировать его семантику.

2) В это время Петя, на которого никто не обращал внимания, подошел к отцу и, весь красный, ломающимся, то грубым, то тонким голосом, сказал:

– Ну теперь, папенька, я решительно скажу – и маменька тоже, как хотите, – я решительно скажу, что вы пустите меня в военную службу, потому что я не могу ... вот и все ...

Графиня с ужасом **подняла глаза** к небу, всплеснула руками и сердито обратилась к мужу.

– Вот и договорился! – сказала она [т. 5: 90].

В данном контексте номинативная единица «поднять глаза» соотносится с лексемой «ужас», которая указывает на эмоцию, вызвавшую взгляд персонажа. Семантика данного движения глаз – выражение ужаса героини. Движение глаз и жест руками в данном контексте также носят регулятивный характер и сопровождают речь персонажа. Таким образом, вербализация взгляда отражает не только эмоциональное состояние героини, но и служит коммуникации.

3) – Вы Безухову скажите, чтоб он приезжал. Я его запишу. Что, он с женою? – спросил он (граф).

Анна Михайловна **завела глаза**, и на лице ее выразилась глубокая скорбь... [т. 4: 16].

Вербализация движения глаз с помощью номинации «завести глаза» отражает способ выполнения движения. Семантика данного движения глаз уточняется при помощи лексики «скорбь», применяемой автором для характеристики выражением лица героини, при этом комплексное движение глаз и лица в данном контексте носит коммуникативный характер и замещает речь героини.

– **Доктор говорит, что нет опасности,** – сказала графиня, но в то время, как она говорила это, она **со вздохом подняла глаза кверху**, и в этом жесте было выражение, противоречащее ее словам [т. 6: 59].

Если речевое высказывание не соответствует выражению глаз, взгляд выражает более достоверную информацию.

4) – За здоровье красивых женщин, Петруша, и их любовников, – сказал он (Долохов).

Пьер, **опустив глаза**, пил из своего бокала, не глядя на Долохова и не отвечая ему [там же: 25].

Вербализация движения глаз с помощью номинативной единицы «опустить глаза» указывает на коммуникативный характер данного движения. Герой опускает глаза, чтобы избежать участия в диалоге.

5) – Отчего вы уезжаете? Отчего вы расстроены? Отчего?.. – спросила Пьера Наташа, вызывающе глядя ему в глаза.

«Оттого, что я тебя люблю!» – хотел он сказать, но он не сказал этого, до слез покраснел и **опустил глаза** [т. 5: 91].

В данном контексте номинативная единица «опустить глаза» также отражает коммуникативный характер движения глаз. Изменение цвета кожи персонажа (до слез покраснел) отражает сильную степень волнения говорящего, а движение глаз демонстрирует его нежелание обсуждать свое эмоциональное состояние.

- взгляд в сторону;

Взгляд в сторону используется для получения информации о предмете, расположенном не в центре, не привлекая внимания окружающих. Взгляд в сторону вербализован номинативными единицами «коситься/покоситься», «смотреть искоса».

1) Солдаты, не поворачивая головы, **косились** друг на друга, с **любопытством** высматривая впечатление товарища [т. 3: 33];

2) Он (старый князь) **радостно** из-под своих густых нависших бровей **косился** на сына [т. 3: 276];

3) Глядя на **мрачное** лицо доктора, **косившегося** на свою жену, офицерам стало еще веселей, и многие не могла удерживаться от смеха, которому они поспешно старались приискивать благовидные предлоги [т. 5: 64].

В данных примерах номинативные единицы, описывающие взгляд, сочетается с лексемами, которые указывают на разные эмоции, которые вызвали взгляды персонажей (любопытство, радость, недовольство).

- взгляд назад;

Движение глаз *посмотреть назад* означает направлять взгляд в обратном направлении, повернув голову и корпус. Взгляд используется для получения большего количества информации. Представлен номинативными единицами «оглянуться», «оглянуться вокруг себя», «*глядеть кругом*». Например:

1) Балашев **оглядывался вокруг себя**, ожидая приезда офицера из деревни. Русские казаки, и трубач, и французские гусары молча изредка глядели друг на друга [там же: 19];

2) Он (Пьер) молчал все время обеда и, щурясь и морщась, **глядел кругом себя** или, остановив глаза, с видом совершенной рассеянности, потирал пальцем переносицу [т. 4: 23].

В рассмотренных примерах взгляд, описанный номинативными единицами «оглянуться вокруг себя», «*глядеть кругом себя*» совершается персонажами для получения информации и не является коммуникативным.

3) Гувернантка **беспокойно оглядывалась**, как бы приготавливаясь к отпору, ежели бы кто вздумал обидеть детей [т. 3: 230].

Как видно из примера, героиня оглядывается, так как чувствует беспокойство или тревогу. Семантика эмоцию, которую испытывает героиня, отражена лексемой «беспокойно».

- перемещение взгляда;

1) И он (старый князь) как всегда, бодрыми шагами вошел в гостиную, быстро **окинул глазами** всех, заметил и перемену платья маленькой княгини, и ленточку Bourienne, и уродливую прическу княжны Марьи, и улыбки Bourienne и Анатоля, и одиночество своей княжны в общем разговоре [т. 3: 431];

2) – Каким образом в центре оставлены два орудия? – спросил он (князь Багратион), **ища кого-то глазами** [там же: 399];

3) Жадные, испуганные, беспомощные **взгляды обратились** на Алпатыча, когда он вышел из кабинета губернатора [т. 5: 120];

4) Я ничего не ... прошу, ваше сиятельство, – тихо проговорил князь Андрей. **Глаза Аракчеева обратились на него** [т. 4: 167].

Как видно из рассмотренных примеров, герои с помощью перемещения взгляда получают необходимую для себя информацию. Перемещение взгляда вербализовано при помощи номинативных единиц «окинуть глазами», «искать глазами», «обратить взгляд», «обратить глаза». Данное движение является коммуникативным.

4) Поручик никогда не смотрел в глаза человеку, с кем говорил; **глаза** его постоянно **перебегали** с одного предмета на другой [там же: 314];

5) Борис, заложив ногу за ногу и поглаживая левой рукой тонкие пальцы правой руки, слушал Ростова, как слушает генерал доклад подчиненного, **то глядя в сторону, то** с тою же застланностью во взгляде, **прямо глядя в глаза** Ростову [т. 4: 146–147].

В данных примерах постоянное перемещение взгляда (*глаза перебегали; то глядя в сторону, то глядя в глаза*) характеризует персонажа как скрытного человека. Движения глаз не являются коммуникативными, они служат раскрытию характера персонажа.

1) Анна Михайловна сделала ему торопливый жест **глазами, указывая** на руку больного и губами посылая ей воздушный поцелуй [там же: 254];

2) Она (княжна Марья) вздохнула, **указывая глазами** на дверь, где был князь Андрей, видимо желая выразить свое сочувствие к его горю; но Пьер видел по лицу княжны Марьи, что она была рада и тому, что случилось, и тому, как ее брат принял известие об измене невесты [т. 4: 379].

В данных примерах указательный жест глазами вербализован с помощью номинативных единиц «указывать», «глазами», «указывать глазами». Семантика глагола «указывать» отражает значение жеста. Жест носит аппелятивный характер и является коммуникативным.

Таким образом, в речи понятия *глаза* и *взгляд* выступают контекстными синонимами, когда речь идет о направлении взгляда (*окинуть глазами – окинуть взглядом, следить глазами – следить взглядом, искать глазами – искать взглядом*). При вербализации выражения взгляда *глаза* и *взгляд* также являются контекстными синонимами (*испуганный взгляд – испуганные глаза, радостный взгляд – радостные глаза*).

2. Выражение взгляда.

Согласно словарю, выражение – внешний вид (лица), отражающий внутреннее состояние [ТСРЯ, 1997: 117]. Выражение взгляда, как и выражение глаз, способно отражать эмоциональное состояние человека. Рассмотрим примеры.

1) Лицо ее (княжны Марьи) просияло улыбкой; но в то же самое время она вздохнула, и **тихая грусть выразилась в ее глубоком взгляде** [т. 6: 282];

2) Денисов **с испуганными глазами** спрятал свои мохнатые ноги под одеяло, оглядываясь за помощью на товарища [т. 4: 9];

3) И он (Ростов) пошел мимо **любопытно смотревших** на него на крыльцо занимаемого государем дома [т. 4: 148];

4) Прекрасные **глаза** княжны, со всем своим прежним спокойствием и лучистостью, **смотрели с нежной любовью и сожалением** на хорошенькое личико m-lle Bourienne [т. 3: 440];

3) Он (князь Андрей) ни о чем не думал, а **весело и бессмысленно смотрел** по сторонам [т. 4: 158].

Выражение глаз представлено номинативными единицами «глаза», «выразиться во взгляде», «смотреть». Лексемы «грусть», «с любовью», «с сожалением», «весело» указывают на эмоции персонажей. Таким образом, выражение глаза – основной источник выражения разнообразных эмоций.

Сопровождаемое взглядом речевое высказывание обладает большей эмоциональной выразительностью, например:

– Обещай, Андрюша, – сказала он (княжна Марья), сунув руки в ридикюль и в нем держа что-то, но еще не показывая, как будто то, что она держала, и составляло предмет просьбы и будто прежде получения обещания в исполнении просьбы она не могла вынуть из ридикюля это что-то.

Она **робко, умоляющим взглядом смотрела** на брата [т. 3: 285].

Кроме того, метафора света при описании глаз (блеск, яркость, мутность, тусклость) вносит дополнительные оттенки, характеризующие внутреннее эмоциональное состояние субъекта более точно, например:

Княжна пристально глядела ему (Николаю) в глаза своим **лучистым взглядом**, когда он говорил это [т. 6, с. 269].

Несмотря на то, что выражением глаз сложно управлять, взгляд поддается контролю со стороны человека.

Как только кто-нибудь входил к ней (Наташе), она быстро вставала, **изменяла** положение и **выражение взгляда** и бралась на книгу или шитье, очевидно с нетерпением ожидая ухода того, кто помешал ей [т. 6: 186].

Тем не менее, понятия *глаза* и *взгляд* различны. Е. В. Урысон отмечает, что «взгляд всегда предполагает объект, на который субъект смотрит, в отличие от глаз», взгляд обладает способностью «участвовать в описании ситуации не смотрения, а видения» [НОССРЯ, 1999: 27]. Взгляд, в отличие от глаз, обладает временем фиксации (*мимолетный, долгий, пристальный, упорный*).

3. Продолжительность взгляда.

Время фиксации как одна из важных характеристик взгляда находит свое отражение в описании взглядов. По продолжительности взгляды можно условно разделить на два типа:

- долговременные (описаны номинациями «наблюдать», «остановившийся взгляд», «не сводить/не спускать глаз», «установиться», «рассматривать», «осматривать», «разглядывать», «приглядеться», «присмотреться», «высматривать»);

- кратковременные (вербализованы с помощью номинативных единиц «выглянуть», «заглянуть», «поглядывать», «оглядеть», «взглянуть»).

- долговременный взгляд;

1) Подъехав к почетному караулу молодцов гренадеров, большей частью кавалеров, отдававших ему честь, он **с минуту** молча, внимательно **посмотрел** на них начальническим упорным **взглядом** и обернулся к толпе генералов и офицеров, стоявших вокруг него [т. 5: 176].

В данном контексте номинативная единица «посмотреть взглядом» сочетается с лексемой «с минуту», которая уточняет время взгляда. Движение глаз является коммуникативным.

2) Сидя на откосе канавы, он (Пьер) **наблюдал** окружавшие его лица [т. 5: 242];

3) Несколько солдат собрались у вала, **разглядывая** то, что делалось впереди [там же: 243].

В данных контекстах номинативные единицы «наблюдать» и «разглядывать» не имеют лексического пояснения, так как время фиксации взгляда имплицитно присутствует в семантике глагола (*наблюдать*, *разглядывать* – смотреть внимательно, долго). Продолжительность взгляда, описанного с помощью номинативных единиц «смотреть», «видеть» уточняется в контексте, так как в семантике этих глаголов не присутствует указание на время.

- кратковременный взгляд;

1) Что-то было страшное и животное **в том беглом взгляде**, который они бросили на проезжавших, и в том злобном выражении, с которым солдат с болячками, взглянув на Кутузова, тотчас же отвернулся и продолжал свое дело [т. 6: 200];

1) Дрон смутился, **бегло взглянул** на Алпатыча и опять опустил глаза [там же: 153];

2) Все, что он (Пьер) видел в этот день, все значительные, строгие выражения лиц, которые он **мельком видел**, осветились для него новым светом [там же: 218].

В данных контекстах номинативные единицы «взглянуть» и «видеть» сочетаются с лексемами «беглый», «бегло» «мельком», уточняющими продолжительность взгляда.

- визуальный контакт;

При общении присутствует визуальный контакт. Визуальный контакт описан в контекстах романа номинативными единицами «переглянуться», «смотреть/глядеть друг на друга», «глаза/взгляды встретились», «уловить взгляд», «перехватить взгляд». Визуальный контакт важен для получения информации, «считывания» эмоционального состояния, при намеренном сокрытии информации, маскировке эмоционального состояния субъект избегает визуального контакта. Управлять мышцами лица значительно легче, чем придать как глазам, так и голосу соответствующее выражение.

Глаза генерала и солдата встретились. Генерал замолчал, сердито оттягивая книзу тугой шарф [т. 3: 296].

С помощью визуального диалога персонажи обмениваются информацией. Семантика данного обмена взглядов заключается в интерпретации взгляда каждым из участников визуального контакта. Лексема

«сердито» указывает на эмоцию, которая возникла после обмена взглядами у одного из участников диалога.

- уклонение от визуального контакта;

Уклонение от визуального контакта представлено номинативными единицами «обходить взглядом», «смотреть в сторону», «избегать взгляда», «отвертываться от взгляда», «отворачиваться».

1) Балашев стоял, опустив глаза, глядя на движущиеся толстые ноги Наполеона, и старался избегать его взгляда [т. 5: 31];

2) – Так ты ничего не хочешь сделать, так и скажи! – закричал почти Ростов, не глядя в глаза Борису [т. 4: 147];

3) – Беги к резервам, приводи ящики! – крикнул он (старший офицер), сердито обходя взглядом Пьера и обращаясь к своему солдату [т. 5: 245].

В рассмотренных контекстах представлены номинативные единицы «избегать взгляда», «не глядеть в глаза», «обходить взглядом». В третьем примере сочетание описания движения глаз и лексемы «сердито» передает эмоциональное состояние персонажа, которое послужило причиной уклонения от визуального контакта.

Е. В. Урысон отмечает, что взгляд может «мыслиться как нечто, как бы говорящее за субъекта» [НОССРЯ, 1999: 30]. Взгляд «приравнивается» к вербальному общению, употребляется с глаголами «говорить», «сказать», выступая в качестве одушевленного предмета.

1) «Так вы до сих пор не замечали, как я прекрасна? – как будто сказала Элен. – Вы не замечали, что я женщина? Да, я женщина, которая может принадлежать всякому, и вам даже, – сказал ее взгляд [т. 3: 409];

2) «Вот она я!» – как будто говорила она (Наташа), отвечая на восторженный взгляд Денисова, следившего за ней [т. 4: 62];

3) Но взгляды эти, кроме того, говорили еще другое; они говорили о том, что она уже сделала свое дело в жизни, о том, что она не вся в то, что теперь видно в ней, о том, что и все мы будем такие же и что радостно покоряться ей, сдерживать себя для этого когда-то дорогого, когда-то такого же полного, как и мы, жизни, теперь жалкого существа. Memento mori (Помни о смерти), – говорили эти взгляды [т. 6: 295].

Взгляд играет важную роль при запрашивании информации – *смотреть вопросительно, спрашивать глазами, взглянуть за подтверждением.*

1) ... он (Николай) чувствовал, что все, и мать, и сестры, **смотрели** на него **вопросительно** и от него ожидали, как он поведет себя с нею (Соней) [там же: 12];

2) «Николенька, что с вами?» – **спросил взгляд** Сони, устремленный на него [там же: 62].

В рассмотренных контекстах номинация взгляда (глаз) употребляется на месте субъекта говорения. Таким образом, внимание читателя переносится с говорящего на движение глаз, которое сопутствует говорению.

3) Он (Николай) поцеловал ее руку и назвал ее вы – Соня. Но **глаза их, встретившись, сказали** друг другу «ты» и нежно поцеловались. Она **просила своим взглядом** у него **прощения** за то, что в посольстве Наташи она смела напомнить ему о своем обещании, и благодарила его за его любовь. Он **своим взглядом благодарил** ее на предложение свободы и говорил, что так ли, иначе ли, он никогда не перестанет любить ее, потому что нельзя не любить ее [т. 4: 12].

В данном примере вместо речи герои ведут диалог с помощью взглядов. Метонимический перенос речи на взгляд (*глаза сказали, просила своим взглядом прощания, своим взглядом благодарил*) позволяет передать информацию, опустив высказывание. Тем не менее, требуется авторская интерпретация, чтобы диалог взглядов стал понятен для читателя.

На основе толкования взгляда и других компонентов невербального поведения субъект может «считать» информацию и делать логические выводы.

При первом взгляде на лицо Николая она (княжна Марья) **увидала**, что он приехал только для того, чтобы исполнить долг учтивости, и решила твердо держаться в том самом тоне, в котором он обратится к ней [т. 6: 268].

Подводя итог, следует отметить, что вербальные репрезентации движений глаз являются важной частью авторского описания персонажей. Они подчеркивают разнообразные оттенки эмоционального состояния героев. Движения глаз приобретают регулятивный или коммуникативный характер. Описание взгляда и глаз употребляется автором не только для сопровождения речи, но и для ее замещения.

3.3. Вербальные репрезентации мимических движений нижней части лица

К тематической области нижней части лица относятся нос, рот, губы, зубы, нижняя челюсть (подбородок).

1. Рот

Мимическое движение рта характерно для удивления, страха, гнева [Лабунская, 2009: 264]. Движение представлено с помощью номинативных единиц «открыть рот», «распустить рот».

- движение «открыть рот»;

Рассмотрим примеры.

1) – Вот храбрец отыскался! Ну, отвечайте, что это за дуэль? Что вы хотели этим доказать? Что? Я вас спрашиваю. – Пьер тяжело повернулся на диване, **открыл рот**, но не мог ответить [т. 4: 33].

В данном примере вербализация мимики с помощью номинативной единицы «открыть рот» отражает механизм выполнения движения рта. На наш взгляд, данное мимическое движение рта носит коммуникативный характер, так как оно происходит в ответ на вопросы героини. С помощью лексемы «тяжело», которая присутствует в описании жеста, семантика движения рта приобретает характер отрицательных эмоций, испытываемых персонажем.

2) – Соня! Что ты? Что, что с тобой? У-у-у!

И Наташа, **распустив свой большой рот** и сделавшись совершенно дурною, **заревела** как ребенок, не зная причины и только оттого, что Соня плакала [т. 3: 234].

Данный контекст также отражает способ выполнения движения рта. Мимическое движение рта, описанное при помощи номинативной единицы «распустить рот», сочетается с лексемой «зареветь» дополняет речь героини и характеризует ее сильное огорчение.

– А обо мне что говорить? – сказал Пьер, **распуская свой рот в** беззубую веселую **улыбку**. – Что я такое? Je suis un bâtard! (Незаконный сын!) – И он вдруг багрово покраснел. Видно было, что он сделал большое усилие, чтобы сказать это [т. 3: 191].

В данном контексте движение рта также описано при помощи номинативной единицы «распустить рот». В отличие от предыдущего примера движение соотносится с лексемами «веселый» и «улыбка». На наш взгляд, акцент автора на механизме выполнения движения рта указывает неискренний характер улыбки. Герой лишь демонстрирует радость, но не испытывает ее.

2. Губы

Движение губ представлено с помощью номинативных единиц «улыбаться», «улыбка», «опустить уголки губ», «шевелить губами», «поджать губы», «дрожать».

- движение «улыбаться»;

Согласно словарю, улыбка – «мимическое движение лица, губ, глаз, показывающее расположение к смеху, выражающее привет, удовольствие или насмешку и другие чувства» [ТСРЯ, 1997: 832]. Тем не менее, улыбка прежде всего, затрагивает движение губ. Улыбка представлена в 745 контекстах романа Л. Н. Толстого «Война и мир». Большая часть примеров репрезентации улыбки характеризует разнообразные эмоциональные состояния героев. Анализ контекстов, репрезентирующих улыбку, показал, что вербализация улыбок осуществляется с помощью прилагательных, наречий, существительных с атрибутивным значением, указывающих на характер эмоции (*грустная, радостная; презрительно, весело, застенчиво; улыбка удовольствия, улыбка стыдливости*).

Рассмотрим примеры.

- 1) Николай обернулся с **умиленной улыбкой** на лице [там же: 280];
- 2) **Улыбка радости и успокоения** осветила ее (Наташи) оживленное лицо [т. 3: 209];
- 3) – Да, да, это правда, – сказал Пьер, **весело улыбаясь** [т. 6: 225];
- 4) Княжна Марья с **грустной улыбкой** вспоминала по четвергам, что ей теперь писать не к кому... [т. 4: 309];
- 5) Она (Элен) не села и с **презрительной улыбкой** смотрела на него, ожидая, пока выйдет камердинер [там же: 3];
- 6) Наташа **застенчиво улыбнулась** [т. 6: 280].

Во всех рассмотренных примерах, номинативная единица «улыбка» сочетается с лексемами, называющими эмоции персонажей. Отметим, что среди эмоций, которые испытывают персонажи, есть положительные и отрицательные (грусть, стыд, презрение). Таким образом, семантика улыбки определяется контекстом. Без уточнения с помощью лексических средств невозможно определить характер данного мимического движения.

Кроме выражения эмоций, мимическое движение губ *улыбка* носит коммуникативный характер и сопровождает речь героев, например:

– Вот изволите видеть, – и Кутузов, **с насмешливою улыбкой на концах губ**, прочел по-немецки австрийскому генералу следующее место из письма эрцгерцога Фердинанда... [т. 3: 305].

- движение «опустить уголки губ»;

Лицо Наташи оживленное, целый день именинное, вдруг изменилось: глаза ее остановились, потом содрогнулась ее широкая шея, **углы губ опустились** [там же: 234].

Вербализация мимического движения *опустить уголки губ* описывает способ выполнения движения. В данном контексте мимическое движение губ героини выражает печаль и не является коммуникативным. Значение рассмотренного движения губ становится понятным читателю лишь при комплексном описании движений лица, глаз, шеи.

- движение «шевелить губами»;

Пьер смотрел на это строгое, неподвижное, старческое, почти мертвое лицо и беззвучно **шевелил губами**. Он хотел сказать: да, да, мерзкая, праздная, развратная жизнь, и не смел прервать молчание [т. 4: 75].

Вербализация мимического движения *шевелить губами* характеризует механизм его выполнения. В рассмотренном контексте движение губ имеет коммуникативный характер.

- движение «поджать губы»;

Мимическое движение «поджать губы» является замещением речи в следующих контекстах:

1) – Еще, может, дотянет до завтрашнего утра? – спросил немец, дурно выговаривая по-французски.

Лоррен, **пождав губы**, строго и отрицательно помахал пальцем перед своим носом [т. 3: 241].

Мимика персонажа, описанная с помощью номинативной единицы *поджать губы*, представляет собой реакцию на вопрос собеседника. Семантика рассмотренного мимического движения в сопровождении жеста понятна читателю без речевого высказывания.

2) Графиня Марья, краснея, бледнея и **поджимая губы**, сидела все так же, опустив голову, и ничего не отвечала на слова мужа [т. 6: 274].

В данном контексте вербализация движения губ с помощью номинативной единицы «поджать губы» не сочетается с лексемой, указывающей на конкретную эмоцию. Автор описывает не только мимику, но и цвет лица, и жесты героини. Комплексное описание мимики и жестов позволяет взволнованное состояние героини.

- движение губ «дрожать»;

Мимическое движение губ *дрожать* характеризует сильное волнение персонажа. Например:

1) Князь Андрей, думавший, что ему было все равно, возьмут ли или не возьмут Москву так, как взяли Смоленск, внезапно остановился в своей речи от неожиданной судороги, схватившей его за горло. Он прошелся несколько раз молча, но глаза его лихорадочно блестели, и **губа дрожала**, когда он опять начал говорить... [т. 5: 219];

2) Бледный, **с трясущеюся губой**, Пьер рванул лист.

– Вы ... вы ... негодяй!.. я вас вызываю, проговорил он и, двинув стул, встал из-за стола [т. 4: 26];

3) – Что же вы не начинаете, Михаил Ларионович? – поспешно обратился император Александр к Кутузову, в то же время учтиво взглянув на императора Франца...

– Поджидаю, ваше величество, – повторил Кутузов (князь Андрей заметил, что у Кутузова **неестественно дрогнула верхняя губа**, в то время как он говорил это «поджидаю»). – Не все колонны еще собрались, ваше величество ... [т. 3: 498].

В рассмотренных примерах дрожание губ является произвольным движением. Дрожание губ представлено номинативными единицами «дрожать», «дрогнуть», «трясущийся». Значение дрожание губ – выражение сильной степени взволнованности персонажей.

3. Язык

Движение представлено с помощью номинативной единицы «высунуть язык».

- движение «высунуть язык»;

Мимическое движение *языка* Д. Моррис относит к реликтовым знакам, знакам, которые сохранились с детства, пережив утрату контекста. «Высунутый язык <...> сигнализирует об отказе. Взрослея, мы «вспоминаем» этот знак в ситуации двух типов: концентрируясь на какой-либо сложной задаче <...> и желая нанести кому-либо оскорбление» [Моррис, 2010: 98].

Рассмотрим пример.

Наташа, красная, оживленная, увидав мать на молитве, вдруг остановилась на своем бегу, присела и невольно **высунула язык**, грозясь самой себе [т. 4: 197].

Вербализация мимического движения с помощью номинативной единицы «высунуть язык» отражает способ выполнения движения и не является коммуникативным. Вероятно, данное движение описывается автором для того, чтобы подчеркнуть несерьезность и детские черты в характере героини.

4. Нижняя челюсть

Движение представлено с помощью номинативных единиц «дрожать», «задрожать», «дрожащий», «прыгать», «трястись».

- движение «дрожать»;

Движение *дрожание (нижней) челюсти* следует отнести к разряду физиологических, так как оно происходит произвольно. Однако причиной такого мимического движения выступает интенсивность эмоций, охвативших человека.

1) Пьер заметил, что он (князь Василий) был бледен и что **нижняя челюсть его прыгала и тряслась**, как в лихорадочной дрожи [там же: 259].

Как видно из примера, автор описывает движение нижней челюсти при помощи номинативных единиц «прыгать», «трястись». Вербализация механизма выполнения движения и общего состояния персонажа (был бледен) позволяет определить в качестве эмоции сильное волнение персонажа.

2) Он (Тушин) так был взволнован, что до сей минуты не успел подумать об этом. Смех офицеров еще больше сбил его с толку. Он стоял перед Багратионом **с дрожащею нижнею челюстью** и едва проговорил ... [там же: 399].

В данном примере репрезентация движения нижней челюсти с помощью номинативной единицы «дрожащий» также указывает на способ выполнения движения. Контекст указывает на эмоцию волнения, вызвавшую данное движение (был взволнован).

3) – А много вы нужды увидали, барин? А? – сказал вдруг маленький человек. И такое выражение ласки и простоты было в певучем голосе человека, что Пьер хотел отвечать, но у него **задрожала челюсть**, и он почувствовал слезы [т. 6: 49].

В рассмотренном примере движение нижней челюсти, представленное с помощью номинативной единицы «задрожать», вызвано эмоциональной реакцией героя на вопрос собеседника. Герой чувствует такое сильное волнение, вызвавшее непроизвольное дрожание нижней челюсти, что он не может говорить

5. Лицо

Движения лица представлено двумя типами мимических движений: «дрожать» и «морщить». Описание движений лица репрезентовано номинативными единицами «дрожать», «хмуриться», «хмурить», «нахмурить», «нахмуриться», «морщиться», «поморщиться», «сморщиться», «сощуриться».

- движение «дрожать»;

1) Его (князя Андрея) сухое **лицо все дрожало** нервическим оживление каждого мускула; глаза, к которых прежде казался потушенным огонь жизни, теперь блестели лучистым, ярким блеском [т. 3: 189];

2) Он (князь Андрей) остановился, увидав Пьера. **Лицо его дрогнуло** и тотчас же приняло злое выражение [т. 4: 380];

3) **Лицо** его (Долохова) было бледно, нахмурено и **дрожало** [т. 4: 29].

В рассмотренных примерах описание мимических движений лица характеризует эмоциональное состояние героев. Данные движения не носят коммуникативный характер.

- движение «морщить»;

Мимическое движение лица «морщить» выражено глаголами *хмурить*, *морщить*. В словаре зафиксирована похожесть данных движений. См.: хмурить – угрюмо или задумчиво морщить (лицо, брови) [ТСРЯ: 864]; морщить – сдвигать в морщины; собирать складками (какие-н. части лица) [там же: 367]. Как видно из дефиниций глаголов, мимические движения затрагивают как лицо, так и его части.

1) Немец **хмурился**, стараясь показать вид, что он и не желал получить этого вина, но обижался потому, что никто не хотел понять, что вино нужно было ему не для того, чтоб утолить жажду, не из жадности, а из добросовестной любознательности [т. 3: 230].

Как видно из примера, описание автором с помощью номинативной единицы «хмуриться» мимическое движение *лица* характеризует чувства героя, которое он демонстрирует окружающим (*стараясь показать вид*). На наш взгляд, мимическое движение в данном контексте является коммуникативным, так как оно передает окружающим информацию о герое.

2) – Я очень, очень благодарна вам, сказала ему княжна по-французски, но надеюсь, что все это было только недоразуменье и что никто не виноват. – Княжна вдруг заплакала. – Извините меня, – сказала она.

Ростов, **нахмурившись**, еще раз низко поклонился и вышел из двери [т. 5: 168].

В рассмотренном примере мимическое движение лица вербализовано с помощью номинативной единицы «нахмуриться». Данное движение и жест (*поклонился*) заменяют речь героя в ответ на речевое высказывание героини. Движения лица выражает негативные эмоции персонажа.

3) Не соображая того, что будет делать, бессознательно, быстрым, решительным шагом он (Николай) подвигался к толпе. И чем ближе он подвигался к ней, тем больше чувствовал Алпатыч, что неблагоприятный поступок его может произвести хорошие результаты. То же чувствовали и мужики толпы, глядя на его быструю и твердую походку и решительное, **нахмуренное** лицо [т. 5: 169].

Данное мимическое движение лица может быть понятным участникам общения. Кроме того, чтобы эмоции героя не вызывали сомнения у окружающих, автор добавляет описание походки (*быструю и твердую походку*).

4) – Voulez-vous bien?! (Пойди ты к ...) – **злобно нахмурившись**, крикнул капитан [т. 6: 109].

В данном контексте движение лица, описанное с помощью номинативной единицы «нахмуриться» сочетается с лексемой «злобно», указывающий на характер испытываемых персонажем чувств.

5) Он (Кутузов) хотел сказать что-то, но вдруг **лицо его сщурилось, сморщилось**; он, махнув рукой на Толя, повернулся в противоположную сторону, к красному углу избы, черневшему от образов.

– Господи, создатель мой! Внял ты молитве нашей... – дрожащим голосом сказал он (Кутузов), сложив руки [т. 6: 123].

В рассмотренном примере мимическое движение лица, выраженное при помощи номинативных единиц «сощуриться», «сморщиться» также характеризует эмоциональное состояние, охватившее героя. Вероятно, движение лица персонажа происходит от наплыва радостных, благодарных чувств.

Мимическое движение лица, описанное с помощью номинативной единицы «поморщиться», является коммуникативным и может выражать означает досаду, недовольство:

Государь недовольно **поморщился** и, оглянувшись, сказал:

– Да ведь надобно же отвечать ему [т. 4: 152].

Следует отметить, что в контекстном значении у глагола *морщиться* появляется оттенок оценки (неприятно), в отличие от глагола *хмуриться*, где такого оттенка нет. Например:

Возвращение к Натали опять заставило **неприятно поморщиться** князя Андрея; он хотел встать, но Вера продолжала с еще более утонченной улыбкой [там же: 224].

Автор описывает не только движения лица в целом, но и мимические движения разных частей лица. Например:

– Все то же, – отвечала она (княгиня) мужу.

Князь Василий **нахмурился, сморщил рот на сторону, щеки его запрыгали** с свойственным ему неприятным, грубым выражением; он, встряхнувшись, встал, закинул назад голову и решительными шагами мимо дам прошел в маленькую гостиную. Он скорыми шагами, радостно подошел к Пьеру [т. 3: 418].

В рассмотренном примере с помощью номинативных единиц «нахмуриться», «сморщить рот», «запрыгать» описаны движения разных частей лица. Очевидно, что мимические движения персонажа вызваны репликой героини. Судя по их характеру движений, персонаж испытывает неприятные эмоции, которые принуждают его к решительным действиям и демонстративному выражению радости (*встряхнувшись, решительными шагами, радостно подошел*).

Описание мимических движений лица могут быть использованы автором для характеристики персонажа. Например:

Худое, истонченное, желтоватое лицо его было все покрыто крупными морщинами, которые казались так чисто плотно и старательно промыты, как кончики пальцев после бани. **Движения этих морщин** составляли главную игру его физиономии. То у него **морщился лоб** широкими складками, **брови поднимались кверху, то брови опускались книзу**, и у **щек образовывались крупные морщины** [т. 3: 344].

Как видно из примера, мимические движения лица не являются коммуникативными, они отражают особенности персонажа управлять своим лицом (*Движения этих морщин составляли главную игру его физиономии*).

Подводя итог, следует отметить, что мимические движения рта и губ подчеркивают глубину эмоционального состояния персонажей. Мимические движения нижней части лица приобретают коммуникативный характер, их описание позволяет автору передать читателю информацию без высказываний героев.

3.4. Языковые средства описания мимических движений в переводах на немецкий язык

На основе трех переводов романа Л. Н. Толстого «Война и мир» рассмотрим, как описание мимических движений передано на немецкий язык.

Мимическое движение бровей: сильно/слегка поднять, сдвинуть к переносице

- поднять брови – *die Brauen hoch ziehen* (*поднять брови*), *die Augenbrauen in die Höhe ziehen* (*поднять брови*).

1) – А, и вы заехали, юноша, – сказал он, улыбаясь и **высоко поднимая брови** [т. 3: 317].

Рассмотрим варианты перевода в таблице 20.

Таблица 20

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
«Ah, Sie sind auch hergekommen, junger Mann!», sagte er lächelnd und zog die Augenbrauen in die Höhe [S: 170].	«Ah, Sie sind auch gekommen, junger Mann?», sagte Teljanin lächelnd und zog die Augenbrauen in die Höhe [B.1: 167].	«Ah, auch Sie hier, junger Mann», sagte er lächelnd und zog die Brauen hoch [B. 1: 230].

- приподнять брови – *die Brauen hinaufziehen* (*поднять брови*), *die Brauen hoch ziehen* (*поднять брови*).

2) – Ну, что, юноша? – сказал он (Телянин), вздохнув и **из-под приподнятых бровей** взглянул в глаза Ростова [т. 3: 318].

Рассмотрим варианты перевода в таблице 21.

Таблица 21

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
«Nun, junger Mann?», sagte er tief atmend und blickte unter den hinaufgezogenen Brauen hervor dem jungen Rostow in die Augen [S:171].	«Nun, junger Mann?», fragte er mit einem leichten Seufzer und sah Rostow unter den hochgezogenen Brauen hervor an [B. 1: 168].	«Na, was ist, junger Mann?», fragte er seufzend und blickte unter seinen hochgezogenen Brauen Rostow in die Augen [B.1: 171].

Как видно из таблицы 20, движение «сильно поднять брови» вербализовано в немецком языке при помощи словосочетаний *die Brauen hoch ziehen* (*поднять брови* – пер. автора), *die Augenbrauen in die Höhe ziehen* (*поднять брови* – пер. автора). Из примеров таблицы 21 видно, что движение «слегка поднять брови», вербализованное при помощи номинативной единицы

«приподнятые брови», не нашло отражения в переводе на немецкий язык. Словосочетание *приподнятые брови* переведено как *hochgezogenen Brauen* и *hinaufgezogenen Brauen* (поднятые брови – пер. автора). Кроме того, в немецком языке понятие «брови» описано двумя синонимами *die Brauen, die Augenbrauen*.

- сдвинуть брови к переносице – *die Stirn runzeln* (*морщить лоб, хмуриться*), *die Augenbrauen zusammenziehen* (*насупить брови*)

2) Она (Наташа) оглянулась на него, **нахмурилась** и с выражением холодного достоинства вышла из комнаты [т. 4: 372].

Таблица 22

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
Sie sah sich nach ihm um, zog die Augenbrauen zusammen und verließ mit einer Miene kalter Würde das Zimmer [S: 775].	Sie warf ihm einen Blick zu, zog finster die Augenbrauen zusammen und ging mit einer Ausdruck von kalter Würde hinaus [B. 1: 793].	Sie sah sich nach ihm um, runzelte die Stirn und verließ mit dem Ausdruck kühler Würde das Zimmer [B. 1: 1033].

Как видно из примеров в таблице 22, мимическое движение *нахмуриться* передано на немецкий язык по-разному: (*finster*) *die Augenbrauen zusammenziehen* (мрачно) *насупить брови* – пер. автора) в переводах Г. Реля и В. Бергенгрюна, *die Stirn runzeln* (морщить лоб – пер. автора) – в переводе Б. Конрад. Очевидно, что при вербализации движения бровей в немецком языке указывается элемента лица (брови или лоб). Вариативность при указании элемента лица в переводе свидетельствует о схожести мимических движений бровей и лба. Отсутствие указания на элемент мимики в русском языке объясняется тем, что движение «нахмуриться» является комплексным и затрагивает разные части лица.

Мимическое движение лба: морщить – *die Stirn runzeln* (*морщить лоб, хмуриться*)

– *Вуонапарте?* – вопросительно сказал Билибин, **морща лоб** и эти давая чувствовать, что сейчас будет *un mot* [т. 3: 347].

Таблица 23

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
«Buonaparte?» erwiderte Bilibin in fragendem Ton; er runzelte die Stirn und gab damit zu verstehen, daß sogleich eine pointierte Wendung kommen werde [S: 203].	«Buonaparte?» fragte Bilibin, runzelte die Stirn und deutete damit an, daß er gleich un mot sagen würde [B. 1: 199].	«Buonaparte?» sagte Bilibin fragend, runzelte die Stirn und machte damit deutlich, dass es gleich un mot gebe [B. 1: 272].

Как видно из таблицы 23, мимическое движение лба передано одинаково во всех трех переводах *die Stirn runzeln* (морщить лоб – пер. автора).

Мимическое движение глаз (с помощью век): открыть/закрыть жмурить (*die Augen zusammenkneifen*), мигать (*blinzeln* – мигать, моргать, жмуриться, подмигивать)

1) Открыть/закрыть – *öffnen (aufmachen)/schließen (открыть/закрыть)*

Когда замолк однообразный звук голоса Вейротера, Кутузов **открыл глаза**, как мельник, который просыпается при перерыве усыпительного звука мельничных колес, прислушался к тому, что говорил Ланжерон, и, как будто говоря: «А вы все еще про эти глупости!», поспешно **закрыв глаза** и еще ниже опустил голову [т. 3: 480].

Таблица 24

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
Als der einförmige Klang von der Stimme Weyrothers verstummt war, hatte Kutusow die Augen aufgemacht , wie ein Müller, der aufwacht, sobald der einschläfernde Ton der Mühlenräder eine Unterbrechung erfährt. Er horchte auf Langerons Äußerung hin, und als ob er	Als Weyrothers eintönige Stimme verstummte, öffnete Kutusow die Augen wie ein Müller, den das plötzliche Verstummen des einschläfernden Klapperns der Mühlenräder aus dem Schläfe auffahren läßt. Er hörte Langeron zu, als wolle er sagen: Seid ihr immer noch bei diesen Dummheiten?»	Als das eintönige Geräusch von Weyrothers Stimme verstummte, öffnete Kutusow die Augen , wie ein Müller, der bei der Pause im einschläfernden Geräusch der Mühlräder erwacht, lauschte dem, was Langeron sagte, und als wollte er sagen «Ach, sind Sie immer noch bei diesen Dummheiten!» eilig die Augen wieder schloss und den Kopf noch

sagen wollte: «Habt ihr immer noch diese Dummheiten vor?» schloß er schnell wieder die Augen und ließ den Kopf noch tiefer hinabsinken [S: 342].	schloß rasch wieder die Augen , und sein Kopf sank noch tiefer auf die Brust als zuvor [B. 1: 340].	tiefer sinken ließ [B. 1: 459–460].
--	---	-------------------------------------

Из примера в таблицы 24 видно, что движение глаз при помощи век *открыть/закрыть* передано на немецкий язык с помощью глаголов *öffnen (aufmachen)/schließen* (открыть/закрыть – пер. автора).

2) зажмурить – *die Augen zusammenkneifen (прищурить глаза)*, *die Augen zudrücken (закрыть глаза)*

Князь Андрей **зажмурился** и отвернулся [т. 3: 172].

Таблица 25

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
Fürst Andrei drückte die Augen zu und wandte sich ab [S: 22].	Fürst Andrej kniff die Augen zusammen und wandte sich ab [B.1: 20].	Fürst Andrej kniff die Augen zusammen und wandte sich ab [B. 1: 27].

Как видно из таблицы 25, движение глаз при помощи век *зажмурить* передано на немецкий язык при помощи словосочетаний *die Augen zusammenkneifen* (дословно прищурить глаза – пер. автора), *die Augen zudrücken* (закрывать глаза – пер. автора)

3) мигать – *zwinkern (дословно мигать, моргать)*

Данило не отвечал и **помигал глазами** [т.4: 253].

Таблица 26

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
Daniil antwortete nicht und zwinkerte mit den Augen [S: 646].	Danila zwinkerte ihm nur schweigend zu [B. 1: 658].	Danilo gab keine Antwort, er zwinkerte bloß [B. 1: 866].

В таблице 26 представлен одинаковый вариант перевода движения глаз с помощью век *мигать* во всех трех переводах – *zwinkern* (мигать, моргать – пер. автора).

4) подмигнуть – *zwinkern* (*мигать, моргать*), *die Augen zusammenkneifen* (*прищурить глаза*)

Сидоров **подмигнул** и, обращаясь к французам, начал часто, часто лопотать непонятные слова [т. 3: 371].

Таблица 27

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
Sidorow kniff die Augen zusammen , wandte sich nach den Franzosen hin und begann, schnell, ganz schnell sinnlose Worte zu plappern ... [S: 227].	Sidorow zwinkerte mit den Augen, wandte sich nach den Franzosen und begann mit großer Zungenfertigkeit allerlei unverständliche Worte daherzuplappern [B. 1: 224].	Sidorow zwinkerte und begann dann, an die Franzosen gewandt, schnell, schnell unverständliche Wörter zu plappern [B. 1: 306].

Как видно из примеров в таблице 27, в переводе Г. Реля применен вариант «*die Augen zusammenkneifen*» (дословно сузить глаза). На наш взгляд, с помощью данного словосочетание предано движение «открыть глаза в меньшей мере». В переводах В. Бергенгрюна и Б. Конрад используется глагол «*zwinkern*» (мигать, моргать), который верно передает смысл данного движения.

Мимическое движение глаз (с помощью век): сильно открыть / слегка приоткрыть

1) Сильно открыть глаза (раскрыть глаза) – *die Augen aufreißen* (*дословно вытаращить глаза*)

Несвицкий и Жерков так были удивлены этой выходкой, что молча, **раскрыв глаза**, смотрели на Болконского [т. 3: 310].

Таблица 28

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
Neswizki und Scherkow waren über diese Schroffheit	Neswizki und Scherkow waren über diesen heftigen	Neswizki und Scherkow waren so verduzt durch diesen Ausfall,

so erstaunt, daß sie Bolkonski schweigend mit weitaufgerissenen Augen ansahen [S: 163].	Ausbruch so erstaunt, daß sie Bolkonski schweigend und mit weit aufgerissenen Augen ansahen [B. 1: 159].	dass sie schweigend und mit aufgerissenen Augen auf Bolkonski blickten [B. 1: 220].
--	---	--

В таблице 28 представлены варианты перевод движения глаз *раскрыть глаза*: – mit weitaufgerissenen Augen (с широко вытаращенными глазами), mit aufgerissenen Augen (с вытаращенными глазами).

2) Слегка приоткрыть глаза (сузить глаза) – sich die Augen zusammenziehen (*суживаться (о глазах)*), die Augen zusammenkneifen (*прищурить глаза*).

Он (Несвицкий) улынулся, **глаза** его **сузились** и засветились [т. 3: 323].

Таблица 29

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
Er lächelte, seine Augen zogen sich zusammen und fingen an zu blitzen [S: 177].	Er lächelte, kniff die Augen zogen und strahlte [B. 1: 174].	Er lächelte, seine Augen zogen sich zusammen und blitzten [B. 1: 238].

Как видно из таблицы 29, движение *сузить (глаза)* передано в переводе двумя вариантами: *sich die Augen zusammenziehen* (суживаться (о глазах) – пер. автора), *die Augen zusammenkneifen* (дословно прищурить глаза) – пер. автора).

Движение взгляда (глаз): смотреть прямо, смотреть исподлобья, смотреть в сторону, смотреть назад, смотреть вверх, смотреть вниз, перемещать взгляд

1) Смотреть прямо в глаза – gerade in die Augen blicken (*смотреть прямо в глаза*), gerade ins Gesicht blicken (*смотреть прямо в лицо*)

Борис чувствовал, что Пьер не узнает его, но не считал нужным называть себя и, не испытывая ни малейшего смущения, **смотрел прямо в глаза** [т. 3: 220].

Таблица 30

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
-----------------	------------------------	-------------------

Boris merkte, daß Pierre ihn nicht erkannte, hielt es aber nicht für nötig, seinen Namen zu nehmen, und blickte ihm, ohne die geringste Verlegenheit zu empfangen, gerade ins Gesicht [S: 71].	Boris merkte, daß Pierre ihn nicht erkannte, hielt es aber nicht für nötig, seinen Namen zu nehmen, und sah ihm ohne die geringste Verlegenheit in die Augen [B. 1: S. 69].	Boris merkte, dass Pierre ihn nicht erkannte, hielt es jedoch nicht für nötig, sich vorzustellen, und blickte ihm ohne die geringste Verlegenheit gerade in die Augen [B. 1: S. 93–94].
--	---	---

Как видно из примера в таблице 30, в переводе Г. Реля использовано словосочетание «gerade ins Gesicht blicken» (смотреть прямо в лицо – пер. автора), означающее, что прямой взгляд в лицо подразумевает прямой взгляд в глаза. В переводах В. Бергенгрюна и Б. Конрад использовано словосочетание «gerade die Augen sehen (blicken)» (смотреть в глаза (прямо) в глаза – пер. автора).

2) Смотреть исподлобья – *empor blitzen* (дословно *блеснуть вверх*), *unter der gesenkten Stirn hervorblicken* (дословно *выглядывать из-под опущенного лба*), *mißtrauisch blicken* (смотреть недоверчиво)

– Что прикажете, ваше сиятельство? – спросил протодиаконский, охрипый от порсканья бас, и два черных блестящих глаза **взглянули исподлобья** на замолчавшего барина [т. 4: 253].

Таблица 31

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
«Was befehlen Sie, Euer Erlaucht?» fragte Daniil mit seiner Baßstimme, die einem Protodiakonus Ehre gemacht hätte, wenn sie nicht von dem vielen Schreien beim Hetzen so heiser geworfen ware, und zwei schwarze, glänzende Augen blickten	«Was befehlen Euer Erlaucht?» fragte der Oberpiqueur mit seinem vom vielen Hetzgeschrei heiseren Mönchbaß, und zwei schwarze Augen blitzten zu dem Herrn empor , der wieder verstummt war [B. 1: 657].	«Was befehlen Ew. Erlaucht?» fragte ein Protodiakonsbass, heiser von Anrüden (Anhetzen). Und zwei glänzende schwarze Augen blickten misstrauisch auf den plötzlich verstummtten Herrn [B. 1: 865].

<p>unter der gesenkten Stirn hervor nach dem Herrn, der so plötzlich verstummt war [S: 646].</p>		
---	--	--

Из таблицы 31 видно, что при переводе Б. Конрад наблюдается переход соматического речения в сенсуальное (*смотреть исподлобья – смотреть недоверчиво*). В переводе Г. Реля приведен описательный перевод «unter der gesenkten Stirn hervorblicken» (дословно выглядывать из-под опущенного лба). В переводе В. Бергенгрюна словосочетание «empor blitzen» (дословно блеснуть, вверх) передает смысл выражения «смотреть исподлобья» при помощи наречия «empor» (кверху) и глагола «blitzen» (блеснуть), так по замыслу переводчика передается значение слов «смотреть» и «блестящими глазами».

3) Смотреть в сторону (искоса) – *schielen* (*смотреть искоса, коситься*)

Солдаты, проходя мимо его (Пьера), удивленно и даже испуганно **косились** на его фигуру [т. 5: 241].

Таблица 32

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
<p>Die Soldaten, die an ihm vorbeikamen, schielten erstaunt und sogar scheu nach seiner Figur hin [S: 1038–1039].</p>	<p>Die Soldaten, die an ihm vorbeikamen, schielten erstaunt, fast ein wenig erschrocken, nach ihm hin [B. 2: 261].</p>	<p>Die Soldaten schielten befremdet und sogar erschrocken auf ihn, wenn sie an ihm vorbeiliefen [B. 2: 341].</p>

Из таблицы 32 видно, что движение глаз *смотреть в сторону* (искоса) во всех переводах передано с помощью глагола *schielen* (смотреть искоса, коситься – пер. автора).

4) смотреть назад (оглянуться) – *sich umblicken, sich umsehen* (*оглянуться*)

Это был офицер, который с бледным молодым лицом шел задом, неся опущенную шпагу, и беспокойно **оглядывался** [т. 5: 244].

Таблица 33

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
Es war dies ein Offizier, der mit seinem blassen, jungendlichen Gesicht, den Degen gesenkt haltend, vor seinen Leuten rückwärts ging und sich dabei unruhig umblickte [S: 1042].	Es war das blasse, junge Gesicht eines Offiziers, der, den Degen gesenkt, rückwärts vor seinen Leuten herging und sich dabei unruhig umsah [B. 2: 264].	Das war ein Offizier, der mit bleichem, jungem Gesicht rückwärts ging, den Degen gesenkt hielt und sich immer wieder unruhig umblickte [B. 2: 345].

Как видно из примеров таблицы 33 движение *смотреть назад* (оглянуться) передано при помощи глаголов *sich umblicken, sich umblicken* (оглянуться – пер. автора).

5) поднять глаза – den Blick heben (*дословно поднять взгляд*), die Augen aufschlagen (*дословно поднять взор*), aufblicken (*поднять глаза*)

– И зачем рождаются дети у таких людей, как вы? Ежели бы вы не были отец, я бы ни в чем не могла упрекнуть вас, – сказала Анна Павловна, задумчиво **поднимая глаза** [т. 3: 162].

Таблица 34

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
«Warum werden solche Männern, wie Ihnen, Kinder geboren? Wenn Sie nicht Vater wären, hätte ich gar nichts an Ihnen zu tadeln», sagte Anna Pawlowna nachdenklich aufblickend [S: 13].	«Warum haben Leute wie Sie überhaupt Kinder? Wenn Sie nicht Vater wären, fände ich an Ihnen nichts auszusetzen», meinte Anna Pawlowna und schlug nachdenklich die Augen auf [B. 1: 11].	«Weshalb nur haben Leute wie Sie Kinder? Wären Sie nicht Vater, ich hätte nichts an ihnen auszusetzen», sagte Anna Pawlowna und hob nachdenklich den Blick [B. 1: 13].

Из рассмотренных в таблице 34 вариантов перевода выражения «поднять глаза» видно, что понятия «глаза» и «взгляд» выступают контекстными синонимами, поэтому переданы словосочетаниями «den Blick heben» (поднять взгляд – пер. автора), «die Augen aufschlagen» (поднять взор – пер. автора) и

причастием «aufblickend» (подняв глаза – пер. автора) от глагола «aufblicken» (поднять взор – пер. автора).

б) опустить глаза – den Blick senken (*опустить взгляд*), die Augen niederschlagen (*опустить глаза*)

Как будто пораженный чем-то необычайным, виконт пожал плечами и **опустил глаза** в то время, как она (Элен) усаживалась пред ним и освещала и его все тою же неизменною улыбкой [т. 3: 168].

Таблица 35

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
Gleichsam überrascht von etwas Ungewöhnlichem, zuckte der Vicomte zusammen und schlug die Augen nieder , als sie sich ihm gegenüber niederließ und auch ihn mit ebendemselben unveränderlichen Lächeln anstrahlte [S: 19].	Gleichsam aufs höchste überrascht von etwas ganz Ungewöhnlichem, zuckte der Vicomte die Achseln und senkte den Blick , als sie ihm gegenüber Platz nahm und nun auch ihn mit dem gleichen unveränderlichen Lächeln anstrahlte [B. 1: 17].	Als sei er von etwas Außerordentlichem getroffen, zuckte der Vicomte die Achseln und senkte den Blick , während sie vor ihm Platz nahm und auch ihn mit einem stets gleichbleibenden Lächeln anstrahlte [2011, B. 1: 23].

В примерах таблицы 35 «глаза» и «взгляд» выступают контекстными синонимами (поднимая глаза – поднимая взгляд, опуская глаза – опуская взгляд).

7) перемещать взгляд (перебегать) – die Augen laufen (*дословно бегать (о глазах)*), huschen (das Blick) – (*дословно скользить (о взгляде)*)

Поручик никогда не смотрел в глаза человеку, с кем говорил; **глаза** его постоянно **перебегали** с одного предмета на другой [т. 3: 314].

Таблица 36

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
Der Leutnant blickte demjenigen, mit dem er sprach, nie in die Augen;	Der Oberleutnant sah keinem, mit dem er sprach, nie in die Augen; überhaupt huschte	Der Leutnant sah demjenigen, mit dem er sprach, nie in die Augen; seine Augen liefen ständlich von

seine Augen liefen beständig von einem Gegenstand zum anderen umher [S: 167].	sein Blick ständlich von einem Gegenstand zum anderen [B. 1: 163].	einem Gegenstand zum anderen [B. 1: 225].
---	---	--

В рассмотренных примерах таблицы 36 движение глаз «глаза перебежали» передано с помощью словосочетаний «die Augen laufen» (бегать (о глазах) – пер. автора), «huschen» (das Blick) – (дословно скользить (о взгляде) – пер. автора).

Кроме того, в контекстах присутствуют фразеологизмы «с глазу на глаз», «простым глазом», которые переведены с помощью фразеологизмов в немецком языке. Ср.:

1) С глазу на глаз – *unter vier Augen* (дословно при четырех глазах).

Графине хотелось с глазу на глаз поговорить с другом своего детства, княгиней Анной Михайловной, которую она не видела хорошенько с ее приезда из Петербурга [т. 3: 209].

Таблица 37

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
Die Gräfin hatte den innigen Wunsch, sich mit der Fürstin Anna Michailowna, ihrer Freundin von den Tagen der Kindheit her, mit der sie seit deren Rückkehr aus Petersburg noch nicht ordentlich zusammen gewesen war, unter vier Augen auszusprechen [S: 61].	Sie wollte unter vier Augen mit ihrer Jugendfreundin, der Fürstin Anna Michailowna, plaudern, die sie seit deren Rückkehr aus Petersburg noch gar nicht ungestört hatte sprechen können [B. 1: 58].	Die Gräfin wollte mit Fürstin Anna Michailowna, ihrer Freundin aus Kindertagen, unter vier Augen reden, denn sie hatte sie seit ihrer Ankunft aus Petersburg noch nicht richtig gesehen [B. 1: 79].

В таблице 37 представлен вариант выражения с глазу на глаз – *unter vier Augen* (дословно при четырех глазах – пер. автора).

2) Простым глазом – mit bloßen Auge (дословно голым глазом, так как «bloß» – голый, обнаженный, непокрытый)

Не только все французские войска, но сам Наполеон со штабом находился не по ту сторону ручьев и низов деревень Сокольниц и Шлапаниц, за которыми мы намеревались занять позицию и начать дело, но по сю сторону, так близко от наших войск, что Наполеон **простым глазом** мог в нашем войске отличать конного от пешего [т. 3: 492–493].

Таблица 38

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
Die gesamten französischen Truppen und auch Napoleon selbst mit seinem Stab befanden sich nicht jenseits der Bäche und Täler der Dörfer Sokolnitz und Schlapanitz, d. h. der Dörfer, die wir erst hinter uns zu bringen beabsichtigen, um dort eine Position einzunehmen und den Kampf zu beginnen, sondern diesseits, und zwar so nahe an unseren Truppen, daß Napoleon mit bloßem Auge Reiter und Fußsoldaten voneinander unterscheiden konnte [S: 355].	Mit den ganzen französischen Heeresmacht befanden sich auch Napoleon und sein Stab nicht etwa jenseits der Bäche und Niederungen von Sokolnitz und Schlapanitz, über die hinaus wir erst vorrücken wollten, um dann in Stellung zu gehen und den Kampf zu eröffnen, sondern diesseits und so nah bei unseren Truppen, daß Napoleon mit bloßem Auge unsere Reiter von unserem Fußvolk unterscheiden konnte [B. 1: 354].	Nicht nur sämtliche französischen Truppen, auch Napoleon selbst befand sich mit seinem Stab nicht jenseits der Bäche und Niederungen der Dörfer Sokolnitz und Schlapanitz, hinter denen wir beabsicht hatten, in Stellung zu gehen und die Schlacht zu beginnen, sondern diesseits, so nah an unseren Truppen, dass Napoleon in unserem Heer mit bloßen Auge einen Reiter von einem Infanteristen unterscheiden konnte [B. 1: 477].

Как видно из таблицы 38, фразеологизм *простым глазом* во всех трех переводах передан словосочетанием *mit bloßen Auge* (дословно голым глазом – пер. автора).

Мимическое движение губ: улыбаться, поджать, дрожать, шевелить

1) улыбаться – lächeln (*улыбаться*)

Кутузов **улыбнулся своей тонкой, проницательной улыбкой** и, пожав плечами, отвечал: – Ce n'est que pour vous dire ce que je vous dis [т. 6: 215].

Таблица 39

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
Kutusow lächelte in seiner feinen, scharfen Art und erwiderte achselzuckend: «Ich meine nur das, was ich sage» [S: 1430].	Kutusow lächelte sein feines, scharfes Lächeln, zuckte die Achseln und erwiderte: «Ce n'est que pour vous dire ce que je vous dis» [B. 2: 660].	Kutusow lächelte sein feines, ihn durchschauendes Lächeln und antwortete achselzuckend: «Ce n'est que pour vous dire ce que je vous dis» [B. 2: 878].

Как видно из таблицы 39, мимическое движение губ *улыбаться* передано на немецкий язык при помощи глагола *lächeln* (улыбаться).

2) поджать губы – die Lippen zusammenpressen (*сжать губы*), sich die Lippen aufeinanderpressen (*крепко сжиматься (о губах)*)

Глаза ее (Наташи) были блестящие и сухие, **губы поджаты**, щеки опустились [т. 4: 369].

Таблица 40

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
Ihre Augen waren glänzend und trocken, die Lippen zusammengepresst , die Wangen eingefallen [S: 772].	Ihre tränenlosen Augen funkelten, ihre Lippen preßten sich aufeinander , ihre Wangen erschienen ganz eingefallen [B. 1: 790].	Ihre Augen waren glänzend und trocken, die Lippen zusammengepresst , die Wangen eingefallen [B. 1: 1029].

Как видно из таблицы 40, мимическое движение *поджать губы* передано на немецкий язык при помощи словосочетаний die Lippen zusammenpressen (дословно сжать губы – пер. автора), die Lippen sich aufeinanderpressen (крепко сжиматься (о губах) – пер. автора).

3) дрожать – zittern (*дрожать*), zucken (*вздрагивать*)

Лицо генерала нахмурилось, **губы** его дернулись и **задрожали** [т. 3: 308].

Таблица 41

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
-----------------	------------------------	-------------------

Der General runzelte die Stirn, seine Lippen zuckten und zitterten [S: 160].	Das Gesicht des Generals verfinsterte sich, seine verzerrten Lippen zuckten... [B. 1: 157].	Das Gesicht des Generals verfinsterte sich, seine Lippen verzogen sich und began zu zittern [B. 1: 217].
---	--	--

Из таблицы 41 видно, что мимическое движение губ *дрожать* передано на немецкий язык при помощи глаголов *zittern* (дрожать), *zucken* (вздрагивать).

4) шевелить – *bewegen* (*двигать, шевелить*)

Пьер смотрел на это строгое, неподвижное, старческое, почти мертвое лицо и беззвучно **шевелил** губами [т. 4: 74].

Таблица 42

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
Pierre betrachtete sein ernstes, unbewegliches, altes, fast leichenartiges Gesicht und bewegte lautlos die Lippen [S: 461].	Pierre betrachtete dieses strenge, unbewegliche, greisenhafte, fast erorbene Gesicht und bewegt die Lippen, ohne einen Laut hervorzubringen [B. 1: 463].	Pierre blickte in dieses strenge, unbewegliche, greisenhafte, fast tote Gesicht und bewegte lautlos die Lippen [B. 1: 615].

В таблице 42 представлен вариант перевода движения губ *шевелить* с помощью глагола *bewegen*.

Мимическое движение рта: открыть, морщить

открыть – *öffnen, aufmachen, auf tun* (открывать)

Он только что **открыл рот**, чтобы говорить, как один сенатор, совершенно без зубов, с умным и сердитым лицом, стоявший близко от оратора, перебил Пьера [т. 5: 98].

Таблица 43

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
Aber kaum hatte er den Mund geöffnet , um zu reden, ein Senator, ein völlig zahnloser, alter Mann mit klugem, zornig erregtem	Kaum hatte er aber den Mund aufgetan , als ein alter, ganz zahnloser Senator mit klugem, zornigem Gesicht, der in der Nähe des	Er hatte kaum den Mund aufgemacht , um etwas zu sagen, als ein Senator, gänzlich ohne Zähne, mit klugem und ärgerlichem Gesicht, der in der

Gesicht, der nahe bei dem Redner stand, Pierre unterbrach [S: 889].	Marineoffiziers stand, Pierre unterbrach [B. 1: 106].	Nähe des Redners stand, Pierre unterbrach [B. 2: 138].
---	---	--

Из таблицы 43 видно, что мимическое движение *открыть рот* на немецкий язык при помощи глаголов *aufmachen*, *öffnen*, *auf tun*, которые являются синонимами.

морщить – *den Mund verziehen* (*кривить, морщить рот*), *die Mundwinkel in Falten herabziehen* (*дословно сморщить уголки рта*), *den Mund in Falten ziehen* (*дословно морщить рот*)

Князь Василий нахмурился, **сморщил** рот на сторону, щеки его запрыгали с свойственным ему неприятным, грубым выражение; он, встряхнувшись, встал, закинул назад голову и решительными шагами мимо дам, прошел в маленькую гостиную [т. 3: 418].

Таблица 44

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
Fürst Wassili runzelte die Stirn und zog den Mund in Falten nach der Seite; seine Wangen zuckten mit dem ihm eigenen unangenehmen, rohen Ausdruck; er schüttelte sich, stand auf, warf den Kopf zurück und ging mit entschlossenen Schritten an den Damen vorbei in den kleineren Salon [S: 278].	Fürst Wassili runzelte die Stirn, zog die Mundwinkel in Falten herab , seine Wangen zuckten in der ihm eigenen unangenehmen und unfeinen Weise; dann schüttelte er sich, stand auf, warf den Kopf zurück und ging mit entschlossenem Gesichtsausdruck an den Damen vorbei in den kleinen Salon [B. 1: 275].	Fürst Wassili machte ein finsternes Gesicht, verzog den Mund seitlich, seine Wangen zuckten mit dem ihm eigenen unangenehmen, groben Ausdruck; er gab sich einen Ruck, erhob sich, warf den Kopf zurück und ging entschlossen Schritts an den Damen vorbei in den kleinen Salon [B. 1: 373–374].

Как видно из примеров таблицы 44, мимическое движение *морщить рот* передано при помощи словосочетаний *den Mund verziehen* (*кривить, морщить рот* – пер. автора), *die Mundwinkel in Falten herabziehen* (*сморщить уголки рта* – пер. автора), *den Mund in Falten ziehen* (*морщить рот* – пер. автора).

Мимическое движение нижней челюсти (подбородка): дрожать

дрожать, трястись – *zittern* (*дрожать*), *beben* (*дрожать*)

Он (Ростов) держал одною рукой другую, был бледен, и **нижня челюсть тряслась** от лихорадочной дрожи [т. 3: 395].

Таблица 45

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
Er hielt den einen Arm mit dem andern fest, war ganz blaß im Gesicht, und sein Unterkiefer bebte in einem Anfall von Schüttelfieber [S: 253].	Er hielt die eine Hand mit der andern, war bleich, und sein Unterkiefer zitterte in einem Anfall von Schüttelfrost [B. 1: 250].	Er hielt mit der einen Hand den anderen Arm, war bleich, und sein Unterkiefer zitterte im Fieberschauer [B. 1: 340].

Из таблицы 45 видно, что движение нижней челюсти *дрожать* передано на немецкий язык глаголами *zittern* (дрожать), *beben* (дрожать).

Мимическое движение языка: высунуть язык

Высунуть язык – *die Zunge herausstrecken* – (*высовывать язык*), *auf die Zunge beißen* (*прикусить язык*)

Наташа, красная, оживленная, увидав мать на молитве, вдруг остановилась на своем бегу, присела и невольно **высунула язык**, грозясь самой себе [т. 4: 197].

Таблица 46

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
Natascha, deren Gesicht von lebhafter Erregung gerötet war, blieb, als sie sah, daß die Mutter betete, plötzlich mitten im Lauf stehen, kauerte sich nieder und streckte unwillkürlich die Zunge heraus , wie um sich selbst zu bedrohen, [S: 587–588].	Als Natascha ihre Mutter beten sah, blieb sie plötzlich stehen, kauerte sich nieder und biß sich unwillkürlich auf die Zunge , als wolle sie sich selbst damit ein Zeichen geben, still zu sein und die Mutter nicht in ihrem Gebet zu stören [B. 1: 596].	Natascha, rot, lebhaft, hielt plötzlich in ihrem Lauf inne, als sie ihre Mutter gebet sah, kauerte nieder und streckte , sich selbst drohend, unwillkürlich die Zunge heraus [B. 1: 789].

В рассмотренных примерах таблицы 46 обращает внимание на себя тот факт, что в переводе В. Бергенгрюна для передачи словосочетания «высунуть язык» приведено выражение «auf die Zunge beißen» (прикусить язык). В немецко-русском словаре отмечено, что перевод может быть использован и в прямом и в переносном смысле [1976: 132]. Вероятно, переводчик воспользовался данным выражением в прямом смысле, так далее приведено объяснение «als wolle sie sich selbst damit ein Zeichen geben, still zu sein und die Mutter nicht in ihrem Gebet zu stören» (как будто она хотела себе дать знак молчать и не мешать молитве матери – пер. автора). В переводе Г. Реля и Б. Конрад приведено выражение «die Zunge herausstrecken» – высовывать язык.

Движение лица: дрожать, морщить, хмуриться

дрожать – zucken (*вздрагивать*);

морщить – die Stirn runzeln (*хмуриться*), das Gesicht verziehen (*морщить, кривить лицо*);

хмуриться – ein böses (finsteres, strenges) Gesicht machen (*дословно делать злое (мрачное, строгое) лицо*)

1) Князь не отвечал, но она (Анна Павловна), молча, значительно глядя на него, ждала ответа. Князь Василий **поморщился** [т. 3: 161].

Таблица 47

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
Der Fürst antwortete nicht; sie aber blickte ihn schweigend und bedeutsam an und wartete auf eine Antwort. Der Fürst runzelte die Stirn [S: 13].	Der Fürst antwortete nicht, aber sie sah ihn schweigend und bedeutungsvoll an, als erwartete sie eine Antwort. Der Fürst runzelte die Stirn [B. 1: 13].	Der Fürst erwiderte nichts, doch sie sah ihn schweigend, bedeutungsvoll an, in Erwartung einer Antwort. Fürst Wassili runzelte die Stirn [B. 1: 13].

Как видно из примеров таблицы 47, во всех трех переводах для передачи глагола «поморщиться» приведено выражение «die Stirn runzeln» - морщить лоб.

2) Князь Андрей, не оглядываясь, **сморщил лицо** в гримасу, выражавшую на того, кто трогает его за руку, но, увидав улыбающееся лицо Пьера, улыбнулся неожиданно-доброй и приятной улыбкой [т. 3: 172].

Таблица 48

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
Fürst Andrei verzog , ohne sich umzusehen, sein Gesicht zu einer Grimasse, welche seinen Ärger darüber zum Ausdruck brachte, daß da jemand seine Hand berührte; aber sobald er Pierres lächelnde Gesicht erblickte, breitete sich über sein eigenes Gesicht ein gutmütiges, freundliches Lächeln, wie man es ihm gar nicht zugetraut hätte [S: 22–23].	Ohne anzusehen, verzog Fürst Andrej sein Gesicht zu einer ärgerlichen Grimasse, weil jemand seine Hand berührte, aber als er Pierres erfreutes Gesicht sah, lächelte er überraschend gutmütig und freundlich [B. 1: 20–21].	Ohne sich umzusehen, verzog Fürst Andrej das Gesicht zu einer Grimasse, die seinen Verdruss über denjenigen ausdrückte, der seine Hand berührte, doch als er das lächelnde Gesicht Pierres sah, lächelte auch er ein überraschend gütiges und angenehmes Lächeln [B. 1: 27].

Как видно из таблицы 48, в данном примере для передачи мимического движения *морщить* использовано словосочетание *das Gesicht verziehen* (морщить, кривить лицо).

1) Графиня **хотела хмуриться**, но не могла [т. 3: 233].

Таблица 49

Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
Die Gräfin wollte ein finsteres Gesicht machen , aber es gelang ihr nicht [S: 86].	Die Gräfin wollte ein böses Gesicht machen , brachte es aber nicht fertig [B. 1: 83].	Die Gräfin wollte ein strenges Gesicht machen , vermochte es aber nicht [B. 1: 112].

Как видно из примеров таблицы 49, мимическое движение *хмуриться* передано на немецкий язык при помощи *словосочетаний ein böses (finsteres, strenges) Gesicht machen* (дословно – делать злое (мрачное, строгое) лицо).

Таким образом, при анализе вариантов перевода на немецкий язык описания мимических движений обнаружено, что в целом мимические движения совпадают в русском языке и немецком языке. У каждого элемента мимики лица есть устойчивая номинация в русском и немецком языке. Однако элементу «брови» в немецком языке соответствует две номинации *die Brauen, die Augenbrauen*. Для обозначения движения «приподнять брови» и «поднять брови» в переводном тексте приведена одна номинация «*die Brauen hoch ziehen*» (поднять брови). При анализе вариантов перевода на немецкий язык описания мимических движений обнаружено, что движения *морщить лоб, хмурить брови* переведены одинаково *die Stirn runzeln* (*морщить лоб*). Кроме того, среди вариантов перевода мимического движения глаз *поднять глаза* присутствуют два варианта *den Blick heben/die Augen aufschlagen* (поднять взгляд (взор) / поднять глаза – пер. автора), соответственно для мимического движения глаз *опустить глаза* – *den Blick senken / die Augen niederschlagen* (опустить взгляд (взор) / опустить глаза – пер. автора). На наш взгляд, данный факт свидетельствует о том, что понятия «взгляд» и «глаза» являются контекстными синонимами как в русском, так и в немецком языке. При передаче движения лица морщиться могут быть выделены элемент лоб, «хмуриться» на немецкий язык акцент смещается на отдельные элементы лица в переводном тексте брови или лоб.

Подводя итог, следует сказать, что метаязыковые репрезентации мимических движений в немецком языке, как и в русском языке, описывают коммуникацию персонажей. Мимические движения могут сопровождать речь, заменять или полностью замещать реплики персонажей.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3

Результаты проведенного нами анализа семантики и функционирования невербальных элементов коммуникации позволяют сделать вывод о том, что вербальные репрезентации мимических движений составляют значительную часть романа Л. Н. Толстого «Война и мир». Прежде всего, языковые репрезентации всех элементов мимики характеризуют эмотивное пространство текста, так как назначение мимики заключается в экспрессии эмоций. Кроме того, мимические движения бровей, глаз, рта и губ могут носить коммуникативный характер и дополнять вербальную коммуникацию. В контекстах встречается комплексное описание нескольких движений или изолированное описание одного движения лица. Мимические движения вербализованы с помощью номинативных единиц, состоящих из словосочетания (*поднять брови, открыть рот, морщить лицо*) или слова (*улыбка*).

Вместе с тем следует подчеркнуть, что взгляд является ключевым элементом невербальной коммуникации в романе. Взгляд обладает направлением, продолжительностью и выразительностью. Понятия «глаза» и «взгляд» являются контекстными синонимами, когда речь идет о направлении и выразительности взгляда. Номинациями взглядов являются словосочетания (*смотреть прямо, смотреть исподлобья, поднять глаза, опустить глаза*) и слова (*оглянуться, коситься*). С одной стороны, описание взгляда дает более полное представление об оттенках эмоционального состояния персонажа. С другой стороны, вербализация взгляда является важным элементом передачи информации. Более того, взгляд и улыбка могут выступать равноправной заменой речевого высказывания. Номинация взгляда и улыбки может употребляться с глаголами речи, в этом случае акцент переносится с говорящего на мимическое движение, которое он выполняет.

Из анализа контекстов, описывающих мимические движения в переводах романа Л. Н. Толстого «Война и мир» на немецкий язык, выполненных

Г. Релем, В. Бергенгрюном, Б. Конрад, следует, что мимические движения в немецком языке в целом совпадают с русским языком. Мимические движения бровей, лба, глаз (взгляда), губ, рта, нижней челюсти, языка и лица в целом описаны в оригинальном и переводном тексте при помощи лексических (например, *улыбаться – lächeln*) и лексико-фразеологических средств языка (например, *хмурить брови – die Stirn runzeln*). Как в русском языке, так и в немецком языке мимические движения могут быть описаны со стороны формы и со стороны содержания. Следует отметить, что для мимических движений *морщить лоб, хмурить брови* существует одинаковый вариант перевода *die Stirn runzeln (морщить лоб)*. Следовательно, данные мимические движения следует рассматривать как единое целое. При переводе мимических движений *морщить, скривить лицо* на немецкий язык подчеркивается, что человек может контролировать выражение лица. Ср.: *морщить лицо – ein strenges Gesicht machen (дословно делать строгое лицо)*. Мимические движения *поднять глаза/опустить глаза* представлены в переводе как *den Blick heben/den Blick senken (поднять взгляд/опустить взгляд)*, следовательно, «взгляд» и «глаза» являются контекстными синонимами не только в русском, но и в немецком языке.

Характер взаимодействия речи и языка мимики персонажей совпадает в оригинальном и переводном тексте. Взаимодействие вербальной и невербальной коммуникации описано тремя способами: 1) вербализация мимических движений, сопровождающих речь одного или обоих участников диалога (движения бровей, лба, глаз, губ, рта, лица); 2) вербализация мимических движений, заменяющих речь одного из собеседников в диалоге (движение глаз, губ, рта, лица); 3) вербализация мимических движений, которые полностью замещают речь персонажей в диалоге (диалог взглядов, сопровождающийся авторским пояснением). Во всех трех случаях присутствует переключение вербального языка персонажей на невербальный код мимики. Для декодирования информации, переданной при помощи языка мимики, например, диалога взглядов, требуется авторская интерпретация.

ГЛАВА 4 АВТОРСКИЙ КУРСИВ В РОМАНЕ Л. Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР» И ЕГО ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ В ПЕРЕВОДАХ НА НЕМЕЦКИЙ ЯЗЫК

Целью главы является анализ роли выделенных курсивом элементов в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» в аспекте выполняемых ими функций. Кроме того, интерес для исследования представляет передача выделенных курсивом элементов на немецкий язык и их функционирование в переводном тексте.

4.1. Обзор исследований курсива в художественном тексте

Выделение курсивом относится к области поликодовых явлений текста. По утверждению А. Г. Василенко, графически выделенное слово «выступает как один из факторов, направляющих понимание читателя, способствующих приращению смысла воспринимаемого текста. Выделенное слово привлекает внимание, деавтоматизирует восприятие, заставляет задуматься над той смысловой нагрузкой, которую вложил в него автор» [Василенко, 2017: 14]. Автором разработана типология функций разрядки в художественных и публицистических произведениях Ю. В. Трифонова разработана Среди функций разрядки А. Г. Василенко выделяет нарративную функцию; функцию акцентной актуализации («маркирование эмоционально-экспрессивного центра диалога, выделение интонационного центра высказывания, фиксация особенностей индивидуального произношения, выделение интонационного центра высказывания/интенсификация»); функцию смысловой актуализации (актуализацию «ядерных/периферийных семантических компонентов лексического значения ГВФ (*графически выделенного фрагмента – прим. автора*), сокрытие информации (запрет на слово (функция табуирования), маркирование ложной информации»); текстообразующую функцию [Василенко, 2017: 81–87].

Функционирование курсива изучено в исследованиях Ю. М. Лотмана (1972), Л. И. Ереминой (1978), И. В. Арнольд (1990), А. А. Яковенко (2005), И. М. Борисовой (2004), Т. А. Зотиной (2010), А. Г. Василенко (2017).

Анализируя графически выделенное слово с позиций стилистики декодирования, следует обратить внимание на термин «выдвижение». Согласно И. В. Арнольд, выдвижение – это «наличие в тексте каких-либо формальных признаков, фокусирующих внимание читателя на некоторых чертах текста и устанавливающих смысловые связи между элементами разных уровней или дистантными элементами одного уровня. Выдвижение задерживает внимание читателя на определенных участках текста и тем помогает оценить их относительную значимость, иерархию образов, идей, чувств и таким образом передает отношение говорящего к предмету речи и создает экспрессивность элементов. Выдвижение обеспечивает единство и упорядоченность структуры текста» [Арнольд, 1999: 205]. Среди функций выдвижения И. В. Арнольд отмечает не только вынесение на первый план особенно важных частей сообщения, но и обеспечение связности и целостности текста, облегчение декодирования текста читателем и создание экспрессивности [Арнольд, 1990:63].

В силу большого количества параграфемных элементов текста мы ограничили наше исследование изучением курсива. На наш взгляд, шрифтовое варьирование является средством поликодовости художественного текста. При включении в текст параграфемных элементов происходит взаимодействие разных семиотических систем.

Курсив как шрифтовое средство рассматривается учеными в рамках пунктуации. Б. С. Шварцкопф относит шрифтовые средства печатного текста к периферии системы современной русской пунктуации, выделяя в ней типографическую часть (композиционно-пространственные и шрифтовые средства печатного текста) и пунктуационные (пунктуационно-орфографические) комплексы [Шварцкопф, 1988: 66]. Автор указывает, что «само существование оппозиции двух шрифтов (немаркированный-

маркированный) позволяет читающему при восприятии как бы отождествлять один из шрифтов – немаркированный, являющийся точкой отсчета, – с данным текстом в целом; таким образом, в аспекте восприятия оппозиция двух шрифтов может рассматриваться как противопоставление «текст – его элемент»...» [там же: 68]. Б. С. Шварцкопф отмечает, что использование шрифтовых средств русской пунктуации «основано на контрастности букв при типографическом наборе». Кроме того, наряду со шрифтовым и нешрифтовым способами графического подчеркивания в печатном тексте Б. С. Шварцкопф выделяет сплошной набор слова прописными буквами и дефисно-послоговый набор отдельных слов [там же: 67 – 68].

Применение курсива в художественном тексте Е. Е. Анисимова относит к вспомогательным паралингвистическим средствам, вносящим «дополнительные семантические и экспрессивные оттенки» в содержание текста, и отмечает, что основная функция курсива «состоит в акцентировании мыслей автора» [Анисимова, 2003: 7].

Изучив лингвистические исследования курсива, мы пришли к выводу, что применение курсива в художественном тексте является, в первую очередь, авторским приемом. Так, Ю. М. Лотман отмечает, что В. А. Жуковский использовал курсив как интонационное средство [Лотман, 1972: 71]. Т. А. Зотина подчеркивает, что выделение курсивом является отличительной чертой писателей-классиков (А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, Ф. М. Достоевского) [Зотина 2010: 54].

Такая форма проявления поликодowości художественного текста как курсив дает возможность читателю услышать среди голосов персонажей голос самого автора. Многоголосие художественного текста интерпретируется в работах М. М. Бахтина как полифонизм, т. е. «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний» [Бахтин, 2017, с. 10]. С помощью курсива автор выделяет ту часть информации, которая является на его взгляд более важной. Применение курсива позволяет вести диалог между автором и читателем, передать отношение автора к герою, например иронию

или сарказм. Таким образом, за словами героя читатель получает возможность услышать голос автора.

В оригинальном тексте с помощью курсива выделяются иноязычные вкрапления различной величины (от слова до целого текста). К тому же, Б. С. Шварцкопф отмечает, что в XIX веке курсивом в тексте традиционно выделялись цитаты [Шварцкопф, 1988: 68]. Кроме того, курсивом в тексте могут быть выделены явления «ломаной речи» в речи персонажей, что позволяет передать фонетические особенности речи героев.

В переводе художественного текста на иностранный язык курсив выполняет функцию выделения иноязычных вкраплений в тексте. Как правило, графическое выделение иноязычных вкраплений при помощи шрифтового варьирования или звездочек в переводе на иностранный язык является стандартной практикой структурирования текста.

На наш взгляд, курсив в художественном тексте является важной формой проявления поликодовости художественного текста. так как относит текст к многоязычным. Курсив может выполнять следующие функции:

- способствовать переключению кодов;
- служить способом акцентирования информации и привлечения внимания читателя;
- передавать оценку персонажа автором;
- воспроизводить фонетические особенности речи персонажа;
- структурировать и пояснять информацию.

Анализируя прозу А. П. Чехова, И. М. Борисова вводит понятие «единица курсива», «за единицу курсива принимается буква, слово, словосочетание или предложение, с двух сторон ограниченное прямым шрифтом» [Борисова, 2004: 4]. Автор выделяет функции курсива в прозе А. П. Чехова: обнаружение перечисляемых или рассматриваемых предметов; «условное понятие»; выделение пространственно-временных форм; характеристика персонажей, предметов и явлений; маркирование драматических элементов; выделение подписи; маркирование разного рода названий и имен собственных; выделение

«чужого слова»; маркирование букв и буквосочетаний; речевая характеристика; прогнозирование сюжета [там же: 9]. Исследуя творчество И. С. Тургенева, И. М. Борисова отмечает, что с помощью курсива проявляется творческая индивидуальность автора [Борисова, 2019: 26].

Исследователи курсива в творчестве Л. Н. Толстого отмечают важность курсива для раскрытия авторского замысла. По утверждению Л. И. Ереминой, «графическое, шрифтовое выделение слова в контексте обычно результат «усиления» этого слова в собственной речи персонажа или в авторском повествовании» [Еремина, 1978: 25].

В работе А. А. Яковенко проанализированы элементы интонационного курсива в произведениях Л. Н. Толстого. Автор рассматривает понятие «интонационный курсив» достаточно широко, это любые шрифтовые выделения в тексте, которые передают интонационную информацию: написание слова с прописной буквы, написание слова с помощью заглавных букв, курсив и разрядка [Яковенко, 2005: 341]. По утверждению автора, частотность интонационного курса на каждую тысячу слов в романе «Воскресение» составляет 0, 19, в романе «Война и мир» – 0, 51, в романе «Анна Каренина» – 0, 33 [там же: 342].

В нашем исследовании поликодовых элементов текста также выбран курсив. Следует сказать, что выделенные курсивом контексты присутствуют и в других изданиях романа, в частности в романе, изданном в 1868-69 годах, а также в переводах романа «Война и мир» на немецкий язык. Кроме того, курсив отмечен и в других произведениях Л. Н. Толстого, например в повести «Казачи»:

На дворе девки толпились у крыльца и окон и перебегали из *избушки* в сени [т. 3: 112].

Анализ функций элементов, выделенных курсивом в романе Л. Н. Толстого «Война и мир», выполнен с учетом контексто-вариативного членения текста [Бабенко, Казарин, 2005: 168].

4.2. Функции выделенных курсивом элементов в оригинальном тексте

В романе Л. Н. Толстого «Война и мир» нами обнаружено 250 контекстов с выделенными курсивом элементами. С помощью шрифтового варьирования автор выделяет отдельные буквы в слове, слова, словосочетания, предложения. Рассмотрим данные контексты в аспекте их функционирования в романе. При определении функции выделенных курсивом элементов мы опирались на исследование графических элементов Л. И. Ереминой и типологию функций разрядки А. Г. Василенко.

1) Функция смысловой актуализации.

Это одна из ключевых функций выделенных курсивом элементов в романе, она представлена в большинстве контекстов в речи автора и в речи персонажей. Выделение курсивом на фоне стандартного шрифта позволяет автору акцентировать внимание читателя на важных с точки зрения авторов словах и выражениях. По утверждению Л. И. Ереминой, такое «психологически осложненное слово как носитель определенной нравственной, эмоциональной или социальной позиции выделяется на уровне всего текста» [Еремина, 1978: 25]. Поясним на примерах.

1) – Готовы ли лошади для генерала? – прибавил он [Наполеон], слегка наклоняя голову в ответ на поклон Балашева.

– Дайте ему моих, ему *далеко ехать*... [т. 5: 35].

Как видно из контекста, автор обращает внимание читателя на фразу Наполеона *далеко ехать*, которая имеет особую семантику, она означает, что мирные переговоры закончились, и началась война. Выделяя курсивом фразу *далеко ехать*, автор указывает не только на большое расстояние, но и на продолжительность времени, о переговорах речь не пойдет еще в течение долгого времени.

2) Отправляя Балашева, государь вновь повторил ему слова о том, что он не помирится до тех пор, пока останется хотя один вооруженный неприятель на русской земле, и приказал *непрерывно* передать эти слова Наполеону. Государь не написал этих слов в письме, потому

что он чувствовал с своим тактом, что слова эти неудобны для передачи в ту минуту, когда делается последняя попытка примирения; но он непременно приказал Балашеву передать их лично Наполеону [т. 5: 18].

В данном примере курсивом выделено слово *непременно*. С помощью графического выделения автор отмечает слово со смысловым ударением. Слово *непременно* несет смысловую нагрузку, указывает на особую важность поручения и значительность его выполнения для государя.

3) При слове *три* Пьер быстрыми шагами пошел вперед, сбиваясь с протоптанной дорожки и шагая по цельному снегу [т. 4: 28].

Выделенное с помощью курсива слово *три* также несет смысловую нагрузку, *три* означает завершение мирного урегулирования конфликта и начало дуэли.

2) **Функция акцентирования «эмоционально-экспрессивного центра контекста».**

Курсив выступает средством выражения эмоциональной окрашенности и экспрессивности речи. Как указывает Л. И. Еремина в своей статье «Графические средства в художественной системе Льва Толстого» «графически акцентированное слово – эмоционально-экспрессивный центр контекста, его ядро» [Еремина, 1978: 25]. Данная функция в рассматриваемых контекстах распространена достаточно широко, она характерна для речи персонажей, она передает эмоциональное состояние персонажей, глубину переживаний героев. Например:

1) – У тебя *всегда* странные мысли; и не думал сердиться, – сказал он (Николай).

Но слово *всегда* отвечало графине: да, сержусь и не хочу сказать [т. 6: 278].

В данном примере при помощи курсива дважды выделена номинативная единица *всегда*. Акцентируя внимание на выделенном курсивом слове в прямой речи персонажа, читатель узнает об эмоциональном состоянии персонажа, Николай раздражен. В то же время, он утверждает, что не сердится. В данном примере герой демонстрирует «маркирование ложной информации» [Василенко, 2017: 86]. Выделенная курсивом номинативная единица *всегда* противоречит фразе Николая «и не думал сердиться», наоборот, слово *всегда*

становится маркером недовольства, и графиня верно понимает смысл всего высказывания. Отметим, что на повторы в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» указано в исследовании В. Г. Мехтиева. Автор отмечает, что Л. Н. Толстой «не соглашался на устранение некоторых даже очевидных повторов в романе, которые казались не мотивированными» [Мехтиев, 2019: 147].

2) Она (графиня) приняла свой покорно-плачевный вид и сказала мужу:

– Послушай, граф, ты довел до того, что за дом ничего не дают, а теперь и все наше – *детское* состояние погубить хочешь [т. 5: 324].

Выделенная курсивом номинативная единица *детское* служит средством выражения чрезвычайной степени взволнованности героини. Для того чтобы показать эмоциональное состояние героини, автор не только описывает ее внешний вид (приняла свой покорно-плачевный вид), но и акцентирует графически эмоционально-экспрессивный центр высказывания.

3) – Я ничего не говорил тебе, а тебе уж *говорили*. И мне это грустно [т. 3: 286].

В рассмотренном примере выделенное курсивом слово *говорили* также акцентирует внимание на эмоциональном состоянии персонажа: герой расстроен, что информация была передана не им, а кем-то еще.

4) – Мама! – проговорила она (Наташа). – Дайте мне *его*, дайте, мама, скорее, скорее, – и опять она с трудом удержала рыдания [т. 4: 284].

В данном примере выделенное курсивом местоимение *его* подчеркивает эмоциональное напряжение героини. Героиня очень расстроена и с трудом сдерживает свои чувства. Замена имени персонажа местоимением («запрет на слово» в терминологии Л. И. Ереминой) помогает героине удержать рыдания и не впасть в отчаяние.

3) Textoобразующая функция.

В романе «Война и мир» представлены выделенные курсивом местоимения «он», «они», «мы», «его», «наш», «наши», «нас», «там», «то», «что-то» и другие. На текстообразующую функцию местоимений указывается в исследовании И. Ю. Матвейкиной. Автор отмечает, что личное местоимение *он* выполняет анафористическую текстообразующую функцию [Матвейкина, 2011: 11]. Рассмотрим примеры.

1) – Это наши.

– Ах, наши! А там?.. – Пьер показал на другой далекий курган с большим деревом, подле деревни, видневшейся в ущелье, у которой тоже дымились костры и чернелось что-то.

– Это опять *он*, – сказал офицер. (Это был Шевардинский редут.) – Вчера было наше, а теперь *его* [т. 5: 202].

В данном примере местоимение *он* выполняет текстообразующую функцию, отсылает к Наполеону, о котором упоминалась. При восприятии текста многократное повторение слова, усиленное выделением курсива служит средством привлечения повышенного внимания читателя.

2) Людовика XVI казнили за то, что *они* говорили, что он был бесчестен и преступник (пришло Пьеру в голову) ... [т. 4: 32].

Выделенное курсивом местоимение *они* в данном примере играет роль отсылки к людям, которые приговорили к казни Людовика XVI. Заметим, что и в первом, и во втором примере кроме текстообразующей функции, выделенные курсивом местоимения не называют персонажей, а лишь указывают на них, имена персонажей находятся «под запретом». Как указывает Л. И. Еремина, «изобразительность лично-указательных и определительных местоимений, графически выделенных в тексте, в значительной степени определяется тем, что под ними можно подразумевать самые различные предметы, существа, действия, ситуации и т. д. Заведомая «полуоткрытость» (отсутствие определенности в наименованиях) оказывается экспрессивно значимой в художественном контексте. Вследствие своей «недосказанности» в номинациях (при обозначении-указании на предметы, явления, понятия) местоимения могут назвать то, что находится как бы «под запретом» или лишено определенности» [Еремина, 1978: 30].

3) Во время длинного их разговора в среду вечером Сперанский не раз говорил: «У нас смотрят на все, что выходит из общего уровня закоренелой привычки ...» – или с улыбкой: «Но *мы* хотим, чтоб и волки были сыты и овцы целы ...» – или «*Они* этого не могут понять ...» – и все с таким выражение, которое говорило: «Мы, вы да я, мы понимаем, что *они* и кто *мы*» [т. 4: 175].

В данном примере графически выделены местоимения *мы* и *они*. Кроме отсылки к персонажам, которые подразумеваются под данными местоимениями, графическое выделение подчеркивает противопоставление «мы – они», пренебрежение героя к «ним» и возвышение Сперанским себя и того, кого он причисляет к категории «мы». Повторы и выделение курсивом отмечены и в рассуждениях автора и в речи персонажей.

Таким образом, выделенные авторским курсивом местоимения обеспечивают когезию и когерентность текста, отсылают к ситуациям и персонажам, которые ранее упоминались в тексте.

4) Функция выделения реалий.

В романе «Война и мир» выделено курсивом названия явлений и предметов действительности. Например:

1) Издатель *Русского вестника* Глинка, которого узнали («писатель, писатель!» – послышалось в толпе), сказал, что ад должно отражать адом, что он видел ребенка, улыбающегося при блеске молнии и при раскатах грома, но что мы не будем этим ребенком [т. 5: 101].

В рассмотренном примере автор указывает на журнал «Русский вестник», который издавал писатель С. Н. Глинка с 1808 г. Данный факт указан самим автором в примечаниях к роману [т. 5: 422].

2) – Вот еще какой-то *Ключ таинства* тебе твоя Элоиза посылает [т. 3: 263].

В рассмотренном примере курсивом выделено название произведения. В примечаниях к роману объясняется, что «Ключ таинства» – это книга немецкого писателя-мистика К. Эккартсгаузена (1752–1803) «Ключ к таинствам природы» [т. 3: 534].

3) – Нет, это хор из *Водоноса*, слышишь! – И Наташа допела мотив хора, чтобы дать его понять Соне [т. 4: 284].

Автор с помощью курсива выделяет название, далее в примечании к роману дается пояснение, что прообразом музыкального произведения «Водонос» послужила комическая опера Л. Керубини «Водовоз» [т. 4: 397].

5) Функция речевой характеристики персонажа.

Акцентирование курсивом элементов речи персонажей дает более полное представление об их социальном происхождении или профессии. Например:

1) Так говорила в июле 1805 года известная Анна Павловна Шерер, фрейлина и приближенная императрицы Марии Феодоровны, встречая важного и чиновного князя Василия, первого приехавшего на ее вечер. Анна Павловна кашляла несколько дней, у нее был *grippe*, как она говорила (*grippe* был тогда новое слово, употреблявшееся только редкими) [т. 3: 157].

В данном примере с помощью выделения курсивом слова *grippe* и пояснения «новое слово, употреблявшееся только редкими» автор подчеркивает социальный статус героини.

2) Одно только, что еще нужно было знать ему, это то, какие именно были эти войска; и для этой цели Денисову нужно было взять *языка* (то есть человека из неприятельской колонны) [т. 6: 136].

Выделенное курсивом слово *языка* указывает на то, что герой является военным. Кроме того, чтобы избежать непонимания читателя, автор дополнительно поясняет слово (то есть человека из неприятельской колонны).

3) Уварку посылал послушать на заре, – сказал его (Данилы) бас после минутного молчания, – сказывал, в отрядненский заказ *перевела*, там выли. (Перевела значило то, что волчица, про которую они оба знали, перешла с детьми в отрядненский лес, который был за две версты от дома и который был небольшое отъемное место) [т. 4: 253].

В третьем примере курсивом выделено слово, которое характеризует профессиональную лексику охотников (*перевела*). Для объяснения профессионального термина автор приводит пояснение слова *перевела*.

б) Функция демонстрации отношения автора к событиям или персонажам.

При анализе контекстов в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» обнаружено, что выделение курсивом помогает автору высказать свою точку зрения на ситуацию. Так, с помощью выделенных курсивом словосочетаний и предложений автор передает содержание диспозиции, а с помощью стандартного шрифта выражает свое мнение по каждому пункту документа. На прием чередования шрифтов указывает Б. С. Шварцкопф, отмечая, что с его

помощью «может осуществлять не только выделение, но и еще одна общая функция – расчленение (способ композиционного членения текста художественного произведения на содержательно противопоставленные – благодаря разделению шрифтов – куски или пласты текста» [Шварцкопф, 1988: 71–72].

Рассмотрим примеры.

1) В диспозиции сказано, первое: *чтобы устроенные на выбранном Наполеоном месте батареи с имеющими выравниваться с ними орудиями Пернетти и Фуше, всего сто два орудия, открыли огонь и засыпали русские флешы и редут снарядами*. Это не могло быть сделано, так как с назначенных Наполеоном мест снаряды не долетали до русских работ, и эти сто два орудия стреляли по-пустому до тех пор, пока ближайший начальник, противно приказанию Наполеона, не выдвинул их вперед.

Второе распоряжение состояло в том, чтобы *Понятовский, направляясь на деревню в лес, обошел левое крыло русских*. Это не могло быть и не было сделано потому, что Понятовский, направляясь на деревню в лес, встретил там загораживающего ему дорогу Тучкова и не мог обойти и не обошел русской позиции.

Третье распоряжение: *Генерал Компан двинется в лес, чтоб овладеть первым укреплением*. Дивизия Компана не овладела первым укреплением, а была отбита, потому что, выходя из леса, она должна была строиться под картечным огнем, чего не знал Наполеон.

Четвертое: *Вице-король овладеет деревней (Бородиным) и перейдет по своим трем мостам, следуя на одной высоте с дивизиями Марана и Фриана* (о которых не сказано: куда и когда они будут двигаться), которые *под его предводительством направятся к редуту и войдут в линию с прочими войсками* [т. 5: 228].

Противопоставляя курсив и стандартный шрифт, автору удастся привести свои аргументы по каждому из распоряжений, доказать невозможность их выполнения, а также объяснить причины невыполнения этих распоряжений (*это не могло быть и не было сделано потому, что...; это не могло быть сделано, так как*).

2) На другой вопрос: как даны были Бородинское и предшествующее ему Шевардинское сражения – существует точно так же весьма определенное и всем известное, совершенно ложное представление. Все историки описывают дело следующим образом:

Русская армия будто бы в отступлении своем от Смоленска отыскивала себе наилучшую позицию для генерального сражения, и таковая позиция была найдена будто бы у Бородина.

Русские будто бы укрепили вперед эту позицию, влево от дороги (из Москвы в Смоленск), под прямым почти углом к ней, от Бородина к Утице, на том самом месте, где произошло сражение.

Впереди этой позиции будто бы был выставлен для наблюдения за неприятелем укрепленный передовой пост на Шевардинском кургане. 24-го будто бы Наполеон атаковал передовой пост и взял его; 26-го же атаковал всю русскую армию, стоявшую на позиции на Бородинском поле.

Так говорится в историях, и все это совершенно несправедливо, в чем легко убедится всякий, кто захочет вникнуть в сущность дела [т. 5: 194].

Как видно из примера, излагая содержание исторических документов с помощью союза «будто бы», автор ставит под сомнение истинность приводимых историками фактов. В этом случае с помощью курсива передаются факты в описании историков, а с помощью стандартного шрифта автору рассуждает по поводу недостоверности описанных событий. Автору удается выразить графически с помощью разных шрифтов факты и свое мнение.

3) Третье распоряжение: *Генерал Компан двинется в лес, чтоб овладеть первым укреплением.* Дивизия Компана не овладела первым укреплением, а была отбита, потому что, выходя из леса, она должна была строиться под картечным огнем, чего не знал Наполеон.

Четвертое: *Вице-король овладеет деревнею (Бородиным) и перейдет по своим трем мостам, следуя на одной высоте с дивизиями Марана и Фриана* (о которых не сказано: куда и когда они будут двигаться), которые *под его предводительством направятся к редуту и войдут в линию с прочими войсками* [т. 5: 228].

С помощью шрифтового варьирования автору удается комментировать каждое распоряжение, объяснить невозможность их выполнения, а также привести причины, по которым распоряжения не могут быть выполнены (*это не могло быть и не было сделано потому, что...; это не могло быть сделано, так как*).

7) Функция выражения иронического отношения автора/персонажа.

С помощью курсива автор может не только комментировать события или факты, автор или персонаж могут выразить иронию выразить иронию по поводу действий другого персонажа. Рассмотрим примеры.

1) Стало быть, и то, каким образом эти люди убивали друг друга, происходило не по воле Наполеона, а шло независимо от него, по воле сотен тысяч людей, участвовавших в общем деле. Наполеону *казалось только*, что все дело происходило по воле его [т. 5: 231].

В рассмотренном примере с помощью выделенного курсивом словосочетания *казалось только* автор делает акцент на несоответствие между субъективным мнением героя и фактическим состоянием дел, косвенно выражая свое отношение к герою.

2) «Вот как у нас всегда делается, все наыворот! – говорили после Тарутинского сражения русские офицеры и генералы, – точно так же, как и говорят теперь, давая чувствовать, что кто-то там глупый делает так, наыворот, а мы бы не так сделали [т. 6: 88].

С помощью выделенное курсивом словосочетания *у нас* всегда автор демонстрирует ироническое отношение русских офицеров и генералов к происходящему.

8) Функция выделения «ломаной» речи персонажа.

В исследовании Е. А. Губиной указывается на окказионально-авторский характер курсивного выделения буквы для передачи особенностей речи персонажа [Губина, 2019: 9]. В романе Л. Н. Толстого «Война и мир» представлены контексты, характеризующие «ломаную» речь персонажей, для которых русский язык не является родным, речь идет в основном о немецких военных. Поясним на примерах.

1) – Вот зачѐм, *мылостывый* государ, – заключил он (полковник) назидательно, выпивая стакан вина и оглядываясь на графа за поощрением [т. 3: 231].

Как видно из примера, «ломаная» речь героя выделяется автором сочетанием в одном слове обычного шрифта и курсива.

2) – Кто велено? – угрюмо спросил полковник.

– Уж я и не знаю, полковник, *кто велено*, – серьезно отвечал корнет, но только мне князь приказал: «Поезжай и скажи полковнику, чтобы гусары вернулись скорей и зажгли бы мост» [т. 3: 333].

В данном примере курсивом выделена «ломаная речь» героя. Кроме того, с помощью выделения курсивом автор иронизирует по поводу полковника. Графически выделенное слово служит средством иронически поданного обозначения лица или предмета [Еремина, 1978: 27]. Ирония автора над полковником подчеркивается повтором ошибочной конструкции в речи (*кто велено*) и серьезностью намерений говорящего (серьезно отвечал корнет).

9) Курсив как средство пунктуации.

1) Он (Николай) дирижировал мазурку на бале у Архаровых, разговаривал о войне с фельдмаршалом Каменским, бывал в английском клубе, и был на *ты* с одним сорокалетним полковником, с которым познакомил его Денисов [т. 4: 13];

2) Он [Николай] поцеловал ее руку и назвал ее *вы* – *Соня* [т. 4: 12].

В рассмотренных примерах автор демонстрирует свойство курсива служить средством пунктуации, а именно выступать заменой кавычки (на *ты*; называл ее *вы* – *Соня*).

Таким образом, нами обозначены девять основных функций выделенных курсивом элементов в романе Л. Н. Толстого «Война и мир». Следует отметить, что чаще всего они имеют полифункциональный характер.

4.3. Функционирование выделенных курсивом элементов в переводном тексте

Основная функция курсива в тексте на иностранном языке – выделение иноязычных вкраплений. И. В. Арнольд отмечает, что в английском языке курсивом выделяются «эпиграфы, поэтические вставки, прозаический текст, цитаты, слова другого языка, названия упоминаемых произведений (необязательно) и вообще всё, что по отношению к данному тексту является инородным или требует необычного усиления (эмфатический курсив)» [Арнольд, 1990: 238]. По утверждению Т. А. Зотиной, курсив в английском языке «традиционно используется при выделении цитат, слов иностранного происхождения, названий книг, фильмов, газет и т. п.» [Зотина, 2010: 51]. В

немецком языке курсивом выделяются слова на иностранном языке или слова, выделенные автором, важные для понимания всего предложения в целом.

Переводчик выступает своеобразным посредником между автором текста и читателем. А. И. Иванова отмечает, что переводчик «берет на себя ответственность ввести произведение в литературу иноязычного народа, представить иностранного автора соотечественникам». Переводчик может использовать две противоположные стратегии: стратегию «переводчика-соавтора, открыто проявлять в переводе элементы своей культуры, личности, индивидуальной философии и создавать пересказ, переложение оригинала». Также переводчик может играть роль переводчика-медиатора, «стремясь на максимально возможном уровне воплотить в переводе культуру, личность, индивидуальное мышление и стиль оригинального автора». Из этого следует, что перед переводчиком стоит задача «по возможности объективно разделить долю репродукции и долю интерпретации в переводном художественном произведении при анализе, выделить и передать конкретные «знаки» индивидуального стиля оригинального автора, не нарушая системы художественного единства» [Иванова, 2012: 3]. Как указывает И. В. Войнич в своем исследовании, «за восприятием перевода в новой языковой среде стоят процессы его создания и фигура переводчика, его создателя» [Войнич, 2009: 56].

Как было сказано во второй главе, в оригинальном тексте романа Л. Н. Толстого «Война и мир» представлены иноязычные вкрапления на французском, немецком, латинском и итальянском языках. Соответственно, переводчик должен не только выделить иноязычные вкрапления, но акцентировать авторский курсив. Рассмотрим, как данные задачи решены в разных переводах романа Л. Н. Толстого «Война и мир» на немецкий язык.

1. Перевод Г. Реля

В переводе Г. Реля все иноязычные вкрапления на французском языке переведены на немецкий язык, поэтому нет необходимости графически выделять иноязычные вкрапления. Из 250 выделенных авторским курсивом

элементов в переводе сохранено лишь 14 элементов. Курсивом выделены местоимения *meine* (моя), *dir* (тебе), *er* (он) и некоторые слова: *glaubte* (полагал), *jetzt* (сейчас), *Position* (позиция) и другие. На наш взгляд, переводчик сохранил выделенные авторским курсивом элементы в переводе в том случае, когда они выполняют текстообразующую функцию, играют роль отсылки к ситуации или персонажу, о которых говорилось ранее в тексте. Также выделены слова с функцией смысловой актуализации или «эмоционально-экспрессивным центром контекста». В остальных случаях авторский курсив в переводе Г. Реля не сохранен или заменен на кавычки. На наш взгляд, замена курсива на кавычки не является равноценной. Внимание читателя привлекают необычные элементы текста (к которым относится курсив), в то время как кавычки являются стандартным, часто повторяющимся явлением художественного текста.

Рассмотрим примеры.

1) – Митька настроил и опять задребезжал *Барыню* с переборами и перехватами. Дядюшка сидел и слушал, склонив голову набок с чуть заметной улыбкой. Мотив *Барыни* повторился раз сто [т. 4: 274].

Перевод Г. Реля:

Mitka stimmte das Instrument und ließ dann von neuem flott die Saiten klirrend ertönen: Er spielte „Die Herrin“* mit kunstvollen Läufen und Akkorden. Der Onkel saß da, den Kopf auf die Seite geneigt, und hörte mit leisem Lächeln zu. Die Melodie der „Herrin“ wiederholte sich unzählige Male.

*Ein bei dem einfachen russischen Volk beliebtes Tanzlied. Anmerkung des Übersetzers [S. 669].

Как видно из примера, в переводе Г. Реля название танца *Барыня*, выделенного курсивом в оригинальном тексте романа, переведено на немецкий язык („Die Herrin“*). Слово выделено при помощи кавычек и звездочки, дано объяснение (*одна из любимых танцевальных мелодий простого русского народа – пер. автора*).

2) Он (князь Андрей) рассказал графу свое свидание с *Силой Андреичем* (Кочубей так называл Аракчеева с той же неопределенной над чем-то насмешкой, которую заметил князь Андрей в приемной военного министра) [т. 4: 169].

Перевод Г. Реля:

Er erzählte dem Grafen seine Unterredung mit „Sila Andrejewitsch“ (auch Kotschubei nannte den Grafen Araktschejew so mit einer Nuance von Spott über dessen Richtung; dieselbe Nuance hatte Fürst Andrei schon in dem Wartezimmer des Kriegsministers herausgeföhlt) [S. 558].

В рассмотренном примере перевода курсив также заменен на кавычки. На наш взгляд, в данном случае кавычки оправданы, так как функция выделения реального персонажа и иронического отношения к нему со стороны персонажа, которые выполнял курсив в оригинальном тексте романа, сохранились при переводе.

3) Вечером приехал князь Василий. Его встретили на *прешпекте* (так назывался проспект) кучера и официанты, с криком провезли его возки и сани к флигелю по нарочно засыпанной снегом дороге [т. 3: 423].

Перевод Г. Реля:

Am Abend traf Fürst Wasili ein. In der Mitte kamen ihm Kutscher und Diener entgegen und halfen mit vielem Geschrei seine Schlitten auf dem geflissentlich mit Schnee beschütteten Weg nach dem Seitenflügel schaffen [S. 283].

В данном примере перевода Г. Реля слово *прешпект* заменено на словосочетание *in der Mitte* (*на середине дороги – пер. автора*), опущено лексическое пояснение (так назывался проспект). В рассмотренном примере не сохранена функция смыслового акцентирования авторского курсива.

5) – Чего ты боишься, Лиза? Я не могу понять, – сказал он (князь Андрей).

– Вот как все мужчины эгоисты; все, все эгоисты! Сам из-за своих прихотей, Бог знает зачем, бросает меня, запирает в деревню одну.

– С отцом и сестрой, не забудь, – тихо сказал князь Андрей.

– Всё равно одна, без *моих* друзей... И хочет, чтоб я не боялась [т.3: 186 – 187].

Перевод Г. Реля:

«Wovor fürchtest du dich, Lisa? Ich kann das nicht verstehen.»

«Ja, da sieht man recht, was für Egoisten die Männer sind; alle, alle sind sie Egoisten! Aus reiner Laune, Gott weiß waru, verläßt er mich und verbannt mich auf das Land, wo ich ganz allein bin.»

«Mein Vater and meine Schwester sind da bei dir; das solltest du nicht vergessen», sagte Fürst Andrei leise.

«Allein bin ich da doch, da ich von *meinen* Freunden fern bin... Und da will er, daß ich mich nicht änstigen soll!» [S. 37].

Как мы видим из примера, в оригинальном тексте романа выделено при помощи курсива местоимение *моих*. С помощью графического выделения автор привлекает внимание читателя к эмоциональному состоянию героини, показывает, насколько она боится предстоящей разлуки с мужем и с привычным кругом своего общения. Выделение курсивом местоимения *моих* в функции «эмоционально-экспрессивного центра контекста» сохранено в переводе. Данный пример – свидетельство немногочисленного сохранения авторского курсива в переводе Г. Реля.

Необходимость выделения курсивом «ломаной речи» в переводе Г. Реля также отсутствует, так как «ломаная речь» в большинстве случаев заменена переводчиком на правильные грамматические конструкции.

Поясним на примере.

– Настоящэй гусар, молодой человек, – крикнул полковник, ударив опять по столу [т. 3: 232].

Перевод Г. Реля:

«Nun, Sie sind ein echter Husar, junger Mann!» rief der Oberst und schlug wieder auf den Tisch [S. 85].

В рассмотренном примере оригинального текста для передачи особенностей речи персонажа-немца курсивом выделены буквы в словах (настоящэй, человек). В переводном тексте приведены правильные грамматические конструкции без лексических пояснений и стандартный шрифт, поэтому читатель не получает информацию об особенностях речи персонажа немецкого происхождения на русском языке.

Таким образом, в переводе Г. Реля выделенные курсивом элементы немногочисленны, они выполняют функцию смысловой актуализации, текстообразующую функцию и функцию акцентирования «эмоционально-экспрессивного центра контекста».

2. Перевод В. Бергенгрюна

В переводе В. Бергенгрюна курсив выполняет функцию выделения иноязычных вкраплений на немецком языке. С помощью курсива и звездочки маркированы только 30 иноязычных вкраплений на немецком языке. В то же время иноязычные вкрапления на французском, латинском и итальянском языке присутствуют в тексте, но графически никак не выделены курсивом. Также в переводе сохранено 44 элемента из 250 элементов авторского курсива. Остальные фрагменты авторского курсива выделены в переводе при помощи кавычек или не сохранены.

Поясним на примерах.

1) Обе женщины заботились *совершенно искренно* о том, чтобы сделать ее (княжну Марью) красивой. Она была так дурна, что ни одной из них не могла прийти мысль о соперничестве с нею; поэтому они совершенно искренно, с тем наивным и твердым убеждением женщин, что наряд может сделать лицо красивым, принялись за ее одеванье [т. 3: 425].

Перевод В. Бергенгрюна:

Die beiden anderen gaben sich wirklich *ehrlich Mühe*, sie so vorteilhaft wie möglich herauszuputzen. Sie war ja so häßlich, daß keine von beiden auch nur auf den Gedanken kommen konnte, ihre eigene Erscheinung könnte etwa von der Prinzessin in den Schatten gestellt werden; und so achten sie sich denn mit der redlichsten Absicht an die Toilette der Prinzessin, ganz erfüllt von der den Frauen eigenen naiven und festen Überzeugung, daß die Kleidung imstande sei, ein Gesicht schön zu machen [В. 3: 182].

В рассмотренном примере словосочетание «совершенно искренно» употреблено дважды, в первом случае словосочетание выделено при помощи авторского курсива, во втором случае автор использует обычный шрифт. Словосочетание выполняет функцию смысловой актуализации. Автор подчеркивает искренние намерения женщин. В переводе выделенное курсивом словосочетание *ehrlich Mühe* (*честными усилиями – пер. автора*) присутствует только один раз, второй раз оно опущено. Переводчик, на наш взгляд, с помощью графического выделения сместил акцент с искренности намерений

женщин на усилия, которые они прикладывали, чтобы нарядить княжну Марью.

2) – А коли про потери спросят?

– Пустячок! – пробасил полковник, – два гусара ранено, и один *наповал*, – сказал он с видимой радостью, не в силах удержаться от счастливой улыбки, звучно отрубая красивое слово *наповал* [т. 3: 338].

Перевод В. Бергенгрюна:

„Und wenn nach den Verlusten gefragt wird?“

„Nicht der Rede wert!“ brummte der Oberst. „Zwei Husaren verwundet und einer *auf der Stelle tot*“, sagte er mit sichtlicher Freude, außerstande, ein glückliches Lächeln zu unterdrücken, als er laut und abgehackt den schönen Ausdruck „auf der Stelle tot“ anwandte [B.1: 189].

В данном примере курсивом дважды выделено слово «наповал». На наш взгляд, графическое выделение в оригинальном тексте выполняет функцию акцентирования «эмоционально-экспрессивного центра контекста». Автор обращает внимание на эмоциональное состояние персонажа. Герой подобрал слово «наповал», он рад его звучанию, а также он радуется тому, что потери гусар оказались небольшие. В переводе В. Бергенгрюна присутствует вариант «auf der Stelle tot» (*убит на месте – перевод автора*), который первый раз выделен при помощи курсива, а во второй раз – при помощи кавычек. Фраза «auf der Stelle tot» передает смысл и состояние персонажа, но не демонстрирует красоты звучания, на которую автор обращает внимание в данном контексте.

3) Сам Ростов, завалив ноги назад и подобрав живот и чувствуя себя одним куском с лошастью, с нахмуренным, но блаженным лицом, *че'гтом*, как говорил Денисов, поехал мимо государя [т. 3: 460].

Таблица

Перевод В. Бергенгрюна:

Rostow selbst legte die Unterschenkel nach rückwärts und streckte die Brust vor; er fühlte sich mit seinem Pferd wie verwachsen und ritt mit finsterem, aber glückseligem Gesicht – „ein richtiger Satan“, wie Denissow zu sagen pflegte – am Zaren vorüber [B. 1: 320].

Как видно из примера, выделенное курсивом в оригинальном тексте романа слово (*че'гтом*) передано в переводе при помощи кавычек и словосочетания „ein richtiger Satan“ (*настоящий сатана – перевод автора*). В

переводе нет графического выделения неправильного произношения звука «р» в речи Денисова нет, лексическое пояснения также отсутствует. Так для немецкого читателя речь Денисова звучит без каких-либо фонетических особенностей.

Присутствие «ломаной речи» персонажей в большинстве случаев также не нашло своего отражения в переводе В. Бергенгрюна, например:

– Я правду говорю, – улыбаясь, сказал гусар [там же: 232].

Перевод И. Бергенгрюна:

«Ich sage nur die Wahrheit», entgegnete schmunzelnd der Husar [В. 1: 82].

В рассмотренном примере перевода В. Бергенгрюна нет какого-либо нарушения грамматической конструкции «Ich sage nur die Wahrheit» (*я только правду говорю – пер. автора*), лексическое пояснение тоже отсутствует, то есть персонаж говорит на абсолютно правильном языке.

Резюмируем. В переводе В. Бергенгрюна при помощи курсива и звездочки выделены только иноязычные вкрапления на немецком языке, остальные иноязычные вкрапления в переводе не выделены. Элементы авторского курсива сохранены частично, в большинстве случаев заменены на кавычки. Выделенные курсивом элементы выполняют функцию выделения иноязычных вкраплений на немецком языке. Частично в переводе сохранены элементы с функцией смысловой актуализации, эмоционально-экспрессивного центра контекста, выделения реалий и текстообразующей функцией.

3. Перевод Б. Конрад

В переводе Б. Конрад курсив выполняет свою основную функцию выделения иноязычных вкраплений. Так, курсивом выделены почти все слова, словосочетания и предложения оригинального текста (238 элементов из 250 элементов). Сверх того, Б. Конрад маркировала курсивом 1135 иноязычных вкраплений на французском языке, 30 иноязычных вкраплений на немецком языке и 5 заимствований (например, *en chef* – аншеф, *surpris* – сюрприз). При передаче «ломаной речи» курсив не сохранен и в большинстве случаев не компенсирован.

Рассмотрим примеры.

1) – *Ego* мне надо ... сейчас, сию минуту мне *ego* надо, – сказала Наташа, блестя глазами и не улыбаясь. Графиня подняла голову и пристально посмотрела на дочь.

– Не смотрите на меня, мама, не смотрите, я сейчас заплачу.

– Садись, посиди со мной, – сказала графиня.

– Мама, мне *ego* надо ... [т. 4: 282].

Перевод Б. Конрад:

«*Ihn* will ich ... jetzt gleich, in diesem Augenblick will ich *ihn*», sagte Natascha mit blitzenden Augen und ohne zu lächeln. Die Gräfin hob den Kopf und blickte ihre Tochter aufmerksam ein.

«Schauen Sie mich nicht so an, Mama, schauen Sie nicht so, gleich fange ich an zu heulen.»

«Setz dich, setz dich zu mir», sagte die Gräfin.

«Mama, ich brauche *ihn*...» [В. 1: 907].

В данном контексте курсивом трижды выделено местоимение *ego*. Автор акцентирует внимание читателя на волнении и переживаниях героини. Наташа измучена отсутствием князя Андрея, все ее мысли и чувства направлены на него. Курсив в оригинальном тексте выполняет функцию акцентирования «эмоционально-экспрессивного центра контекста». Как видно из примера, выделение курсивом совпадает в оригинальном и переводном текстах. Все три случая выделения курсивом местоимения *ego* присутствуют в переводе. Функция акцентирования «эмоционально-экспрессивного центра контекста» сохранена в переводе.

2) – Знаю, верно, про *него* думала, – сказал Николай, улыбаясь, как узнала Наташа по звуку его голоса [т. 4: 278].

Перевод Б. Конрад

Перевод Б. Конрад:

«Ich weiß schon, sicher hast du an *ihn* gedacht», sagte Nikolai lächelnd, wie Natascha am Klang seiner Stimme merkte [В.1: 901].

В рассмотренном примере выделенное курсивом местоимение *него* также сохранено в переводе Б. Конрад. В данном контексте курсив выполняет функцию «эмоционально-экспрессивного центра контекста» и

текстообразующую функцию. Выделенное курсивом местоимение сохранено в переводе.

3) – Князь хочет.

– Какой? *Наши* князь? – заговорили голоса, и все заторопились так, что насилу князь Андрей успел их успокоить [т. 5: 131].

Перевод Б. Конрад:

«Der Fürst möchte auch.»

«Welcher? *Unser* Fürst?» waren Stimmen zu hören, und alle hatten es plötzlich so eilig, dass Fürst Andrej sie nur mit Mühe wieder beruhigen konnte. Er hatte überlegt, dass er sich lieber im Schuppen übergießen wollte [B.2: 186].

В рассмотренном контексте выделенное курсивом местоимение *наши* выполняет функцию «эмоционально-экспрессивного центра контекста». Выделяя курсивом местоимение *наши*, автор заостряет внимание на трепетном отношении солдат к своему командиру. Солдаты уважают и любят своего князя, поэтому готовы по первому зову выполнить любое его желание. Функция «эмоционально-экспрессивного центра контекста» авторского курсива сохранена в переводе.

Отдельно обратим внимание на количество выделенных курсивом элементов оригинального и переводного текстов. Если в самом тексте романа всего 250 выделенных курсивом элементов, то в переводе Б. Конрад их количество возрастает до 1135 элементов. Переводной текст перегружен графически выделенными элементами. Выделение иноязычных вкраплений при помощи курсива в переводе, как утверждает Е. Н. Проценко, «нивелирует одну из особенностей идиолекта» автора и «оставляет непроницаемой прагматическую установку» [Проценко, 2002: 7]. При восприятии текста читателем функция выделения курсивом иноязычных вкраплений выходит на первый план, подавляя функцию выделения важных с точки зрения автора слов и выражений.

Итак, в переводе Б. Конрад сохранено функционирование большинства слов и выражений авторского курсива, однако выделение при помощи курсива

иноязычных вкраплений увеличивает общее количество графически выделенных элементов в тексте и затрудняет их восприятие и интерпретацию.

Таким образом, из анализа элементов, выделенных курсивом в трех переводах романа Л. Н. Толстого «Война и мир» на немецкий язык, следует, что передача курсива в переводном тексте зависит как от основных функций, выполняемых курсивом в оригинальном тексте, так и от общей стратегии перевода. Все три переводчика сохранили элементы авторского курсива в тексте, однако их количество разное.

Обобщим данные анализа функционирования выделенных курсивом элементов в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» в таблице 19

Таблица 19

Функции курсива в оригинальном тексте	Перевод Г. Реля	Перевод В. Бергенгрюна	Перевод Б. Конрад
Выделение иноязычных вкраплений	-	+ (только на немецком языке)	+
Смысловая актуализация	+	+	+
Акцентирование «эмоционально-экспрессивного центра контекста»	+	+	+
Текстообразующая функция	+	+	+
Выделение реалий	-	+	+
Речевая характеристика персонажа	-	-	+
Демонстрация отношения автора к событиям или персонажам	-	-	+
Выражение иронического отношения автора/персонажа	-	-	+
Выделение ломаной речи	-	-	-
Курсив как средство пунктуации	-	-	+

Таким образом, как следует из таблицы 19, во всех трех переводах романа Л. Н. Толстого «Война и мир» на немецкий язык сохранено выделение курсивом элементов, которые выполняют функции смысловой актуализации,

акцентирования «эмоционально-экспрессивного центра контекста», текстообразующую функцию. Основная функция выделения иноязычных вкраплений при помощи курсива присутствует только в современном переводе Б. Конрад.

На наш взгляд, как включение курсива, так и иноязычные вкрапления в роман Л. Н. Толстого «Война и мир» – это идиостилевая черта писателя. С помощью разнообразных функций курсива в оригинальном тексте автор воздействует на читателя, поэтому отсутствие авторского курсива в переводном тексте не позволяет читателю акцентировать внимание на элементах текста, которым автор придает особое значение. Мы предполагаем, что кавычки в переводах Г. Реля и В. Бергенгрюна не всегда являются адекватной заменой авторского курсива, так как кавычки являются более привычным для читателя элементом текста, чем курсив.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 4

Рассмотрев выделенные курсивом слова и словосочетания, мы считаем, что авторский курсив в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» является стилевой чертой автора. Рассматривая курсив как код, отличный от основного кода текста, можно утверждать, что переход на курсив, прежде всего, способствует переключению внимания и влияет на восприятие текста читателем. Авторский курсив важен для раскрытия авторского замысла, курсив участвует в оформлении визуального облика текста, он помогает процессу восприятия и осмысления текста читателем.

В оригинальном тексте выделенные курсивом элементы участвуют в создании когерентности текста, они выполняют функцию смысловой актуализации, акцентирования «эмоционально-экспрессивного центра контекста», текстообразующую функцию, функцию речевой характеристики персонажа, демонстрации отношения автора к событиям или персонажам, функцию выражения иронического отношения автора, выделения ломаной речи функция, функцию средства пунктуации.

В качестве базовых функций мы выделяет функцию смысловой актуализации, функцию эмоционально-экспрессивного центра контекста и текстообразующую функцию. В речи автора с помощью выделенных курсивом элементов маркируется авторский комментарий. В речи персонажей шрифтовое варьирование служит средством выделения контаминированных иноязычных вкраплений.

Следует отметить, что при восприятии текста семантика элемента, выделенного курсивом, становится понятным для читателя на фоне стандартного шрифта. Таким образом, важен именно поликодовый характер текста, для восприятия авторского курсива необходимо присутствие в тексте обоих шрифтов.

В переводном тексте переводчик определяет состав выделенных курсивом элементов, поэтому функции курсива в переводном тексте зависят от

стратегии перевода. Выявлено, что шрифтовое варьирование отражено в трех переводах романа на немецкий язык по-разному. Переводчики В. Бергенгюн и Б. Конрад используют курсив для выделения иноязычных вкраплений в переводном тексте. Так, в переводе Б. Конрад выделены курсивом все иноязычные вкрапления на французском, немецком языке, большая часть иноязычных вкраплений на латинском, итальянском языке и 238 элементов авторского курсива, при этом, общее количество маркированных курсивом элементов составляет 1408 контекстов, что приводит к перегруженности текста параграфемными элементами. В переводе В. Бергенгюна маркировано 44 элемента авторского курсива, иноязычные вкрапления на немецком языке выделены курсивом или курсивом и звездочкой. В переводе Г. Реля иноязычные вкрапления на французском и итальянском языке не сохранены, маркировано лишь 14 из 250 элементов, выделенных автором курсивом в оригинальном тексте.

На наш взгляд, как иноязычные вкрапления, так и включение курсива в роман Л. Н. Толстого «Война и мир» – это явления стиля автора, с помощью которых автор воздействует на читателя, поэтому отсутствие авторского курсива в переводном тексте не позволяет читателю акцентировать внимание на тех элементах текста, которым автор придает особое значение.

Подводя итоги всему вышесказанному, можно сделать вывод об отличии функций выделенных курсивом элементов в оригинальном и переводном текстах. Если автор определяет состав параграфемных элементов в оригинальном тексте, то в переводном тексте доля и функции параграфемных элементов зависит от выбора переводчика.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Данное диссертационное исследование представляет собой исследовательскую работу, направленную на изучение проблемы поликодовости художественного текста. Поликодовость художественного текста характеризует знаковую неоднородность текста, сочетание кодов разных языковых систем и кодов разных языков. Поликодовый художественный текст соединяет все естественные языки, используемые в художественном тексте, и элементы других семиотических систем. Под элементами других семиотических систем мы понимаем включения невербальных и паравербальных элементов.

В диссертационном исследовании реализован многоаспектный подход: лингвистическое исследование осуществлялось в рамках лингвосемиотического, социолингвистического и переводческого аспектов. Роль иноязычных вкраплений, невербальных и параграфемных элементов рассмотрена с позиций переключения кодов.

Поликодовость художественного текста рассмотрено нами на материале романа Л. Н. Толстого «Война и мир» и трех его переводов на немецкий язык. Мы пришли к выводу о том, что роман Л. Н. Толстого имеет черты поликодового текста. Иноязычные вкрапления, вербальные репрезентации невербальных компонентов коммуникации и параграфемные элементы являются средствами поликодовости романа. Основанием для объединения трех средств поликодовости в единое целое является знаковый характер рассматриваемых компонентов, изменение кода и переход на код, отличающийся от основного кода текста, необходимость декодирования автором для читателя и совпадение ряда функций (создание речевого портрета персонажа, подчеркивание глубины эмоционального состояния персонажа, выражение авторской позиции).

В качестве основного средства поликодовости в романе мы выделяем иноязычные вкрапления. Переход с русского языка на французский, немецкий,

латинский и итальянский языки обусловлен многоязычием Л. Н. Толстого. Именно поэтому в текстах звучат голоса персонажей, говорящих на разных языках. При анализе иноязычных вкраплений на французском языке в речи персонажей нами установлено, что частотными видами переключения кодов являются: «русский язык – французский язык» и «русский язык – французский язык – русский язык». Состав иноязычных вкраплений неоднороден, большую часть иноязычных вкраплений на французском языке занимают иноязычные вкрапления первого типа. В речи персонажей отмечено переключение кодов двух типов: смешение кодов (включение отдельных французских слов, словосочетаний в речь персонажей на русском языке) и чередование кодов (включение одной или нескольких французских фраз в речь персонажей на русском языке). При включении иноязычных вкраплений на французском языке в речь автора отмечено переключение кодов «русский язык – французский язык – русский язык», при этом диапазон иноязычных вкраплений варьируется от слова до предложения. Иноязычные вкрапления на немецком языке обусловлены тематикой военного дискурса. Вкрапления из латинского языка связаны с областью афористики. Отдельные вкрапления из итальянского языка описывают предметы искусства. Контаминированные иноязычные вкрапления служат автору средством иронического отношения к герою, созданию речевого портрета персонажа.

Следующее средство поликодовости романа Л. Н. Толстого «Война и мир» – это вербальные репрезентации невербальных компонентов коммуникации. Для Л. Н. Толстого особое значение, как показали результаты исследования, имеет мимика. Мимическая знаковая система, представленная в виде вербального описания в тексте романа, выполняет набор текстовых функций. В первую очередь, с помощью вербальных репрезентаций мимических движений дополняется описание психологического портрета героя. Путем введения акцентирования мимических движений дополняется речевая характеристика героя. В отдельных случаях вербализация мимики и жестов

служит средством индивидуализации персонажа, через описание мимических движений проступают особенности характера героя.

Третьим средством поликодовости роман «Война и мир» является включение параграфемных элементов. Шрифтовое выделение резко контрастирует с графически нейтральным текстом. Следует отметить, что прием шрифтового варьирования – явление стиля Л. Н. Толстого, которое применяется автором не только в романе «Война и мир», но и в других произведениях автора. Авторский курсив выполняет в оригинальном тексте ряд функций: функцию смысловой актуализации, акцентирования «эмоционально-экспрессивного центра контекста», текстообразующую функцию, функцию речевой характеристики персонажа, демонстрации отношения автора к событиям/персонажам, функцию выражения иронического отношения автора, выделения ломаной речи функция и функцию средства пунктуации. В результате исследования обнаружено, что включение такого параграфемного элемента, как курсив, в художественный текст является важным средством диалога говорящего (автора) со слушающим (читателем). На наш взгляд, инкорпорирование курсива в художественный текст позволяет автору создать зрительный образ целого текста, избежать монотонности восприятия читателем. Курсив помогает оформить визуальный облик текста, он участвует в процессе восприятия и осмысления текста. Авторский курсив служит средством выражения интенции автора. Включение курсива в художественный текст позволяет читателю услышать за голосом персонажа голос самого автора, а автору – комментировать ход событий, описанных в романе. Каждый выделенный курсивом элемент привлекает внимание адресата и служит структурной организации текста. Шрифтовое варьирование выделяет важные с точки зрения автора слова и выражения. Выделенные курсивом слова и выражения направлены на актуализацию семантики слов. Курсив позволяет маркировать слова и выражения в речи героев, по которым определяется их социальный статус. Выделенная курсивом «ломаная речь» служит средством

иронии автора над персонажем. Включение названий, выделенных курсивом, является способом включения в текст интертекстуальных элементов.

Мы обращаем внимание на то, что восприятие поликодового текста затруднено. Поликодовый текст предполагает наличие компетентного читателя, в противном случае включение иноязычных вкраплений, например, не декодируется читателем. Разный читательский опыт, несовпадение культурного багажа могут привести к коммуникативной неудаче. Способом снятия коммуникативной неудачи служит перевод иноязычных вкраплений на русский язык, оформленный в постраничных сносках.

Новый ракурс исследованию задает обращение к переводному тексту. Поликодовость оригинального и переводного текста представлена неизоморфно. Факторами, влияющими на передачу средств поликодности в переводном тексте, являются: выбор автора художественного текста, индивидуальный стиль и мастерство переводчика, выбор языка перевода, временной промежуток между созданием оригинального и переводного текстов, количество лакун. Передача иноязычных вкраплений в переводном тексте зависит от общей стратегии перевода. Из трех переводов романа Л. Н. Толстого «Война и мир» на немецкий язык иноязычные вкрапления сохранены в двух переводах.

Анализ оригинального и переводного текста выявил, что прием шрифтового варьирования используется в переводах романа Л. Н. Толстого «Война и мир» на немецкий язык с целью контрастного выделения иноязычных вкраплений, обеспечивая взаимодействие знаковых систем. Исследование языковых репрезентаций мимических движений в переводах романа Л. Н. Толстого «Война и мир» на немецкий язык, выполненных Г. Релем, В. Бергенгрюном, Б. Конрад, позволяет прийти к выводам о том, что существуют конвенциональные метаязыковые репрезентации мимических движений. В отличие от жестов, обладающих национально-культурной спецификой, мимические движения более универсальны, их значение в русском и немецком языках в большинстве случаев совпадает. Сохранение авторского

курсива оригинального текста, а также выделение иноязычных вкраплений и ряда заимствований при помощи курсива отмечено в современном переводе Б. Конрад. Выделение курсивом иноязычных вкраплений и сохранение элементов, выделенных автором, увеличивает долю параграфемных элементов в переводном тексте и вызывает перегруженность текста параграфемными элементами.

Таким образом, поликодовый характер оригинального и переводного текстов не совпадает. Средства поликодности и выполняемые ими функции в оригинальном художественном тексте в силу вторичного межъязыкового перекодирования будут отличаться при переводе текста на иностранный язык.

Перспективы дальнейшего исследования проблемы поликодности художественного текста мы видим в изучении других средств поликодности в творчестве Л. Н. Толстого и других писателей, например, исследовании переключения на другой стиль или включения интертекстуальных элементов на материале оригинальных и переводных текстов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдулхаков Р. Р. Практическое владение языками или феномен полиглотов / Р. Р. Абдулхаков // Современная филология: материалы II Междунар. науч. конф. – Уфа: Лето, 2013. – С. 57–59.
2. Абрамова А. Ю. Переводческие трансформации: история и современность / А. Ю. Абрамова // Актуальные проблемы общей теории языка, перевода, межкультурной коммуникации и методики преподавания. Сборник статей по материалам межвузовской студенческой научно-практической конференции. – Саранск, 2021. – С. 26–29.
3. Агеева А. В. Типология иноязычных вкраплений в русских текстах / А. В. Агеева // Вестник Московского университета. Сер. 22. Теория перевода. – М., 2014. – № 1. – С. 153–162.
4. Акишина А. А., Кано Х., Акишина Т. Е. Жесты и мимика в русской речи: Лингвострановедческий словарь. Изд. 2-е, доп. – М.: КРАСАНД, 2010. – 152 с.
5. Алимова М. В. Особенности и основные критерии перевода художественного текста / М. В. Алимова // Вестник РУДН. Серия Русский и иностранные языки и методика их преподавания. – М., 2012. – № 2. – С. 47–52.
6. Анисимова Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов): Учеб. пособие для студ. фак. иностр. яз. вузов / Е. Е. Анисимова – М. : Издательский центр «Академия», 2003. – 128 с.
7. Анохин П. К. Проблемы высшей нервной деятельности / П. К. Анохин. – М. : АМН СССР, 1949. – 690 с.
8. Антонникова А. С. Трактовки феноменов «поликодовый текст» и «мультимодальный текст» в работах зарубежных и отечественных

- исследователей / А. С. Антонникова // Журнал филологических исследований. – 2023. – Т. 8. – № 2. – С. 76–81.
9. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка / И. В. Арнольд. – М.: Просвещение, 1990. – 300 с.
10. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность / И. В. Арнольд. – СПб.: Из-во С.-Петербур. ун-та, 1999. – 444 с.
11. Ахьямова И. А. Основные подходы к исследованию невербального поведения: история и современность / И. А. Ахьямова // Образование и наука. – Екатеринбург. – № 7 (64). – 2009. – С. 122–130.
12. Бабенко Л. Г. Лексические средства обозначения эмоций в русском языке / Л. Г. Бабенко. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1989. – 184 с.
13. Бабенко Л. Г. Обозначение эмоций в языке и речи: Учебное пособие / Л. Г. Бабенко. – Свердловск: УрГУ, 1986. – 100 с.
14. Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста: теория и практика: учебник для вузов: практикум / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. – 3-е изд. испр. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 496 с.
15. Багана Ж., Блажевич Ю. С. К вопросу о переключении кодов / Ж. Багана, Ю. С. Блажевич // Научные ведомости. Серия: Гуманитарные науки. Белгород, 2010. – № 12 (83). – Выпуск 6. – С. 63–68.
16. Багана Ж., Глебова Я. А. Отношение заимствований и иноязычных вкраплений / Ж. Багана, Я. А. Глебова // Научный результат. Серия: Вопросы теоретической и прикладной лингвистики. – Белгород. – 2015. – № 3 (5). – С. 4–9.
17. Таривердиева М. А. Информативный и художественный перевод: общее и разное / М. А. Таривердиева // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. 2018. – Вып. 11(804). – С. 49–57.
18. Балакина Ю. В., Соснин А. В. Теоретические основы переключения кодов и функционирование заимствований с позиций контактной

- лингвистики / Ю. С. Балакин, А. В. Соснин // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – Воронеж, 2015. – № 2. – С. 5–11.
19. Баранов А. Н., Паршин П. Б. Воздействующий потенциал варьирования в сфере метаграфемы / А. Н. Баранов, П. Б. Паршин // Проблемы эффективности речевой коммуникации: сб. научно-аналитических обзоров. – М.: ИНИОН, 1989. – С. 41–115.
20. Баранов А. Н., Паршин П. Б. О метаязыке описания визуализаций текста / А. Н. Баранов, П. Б. Паршин // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2. Языкознание. – 2018. – Т. 17. – № 3. – С. 6–15.
21. Бархударов Л. С. Язык и перевод / Л. С. Бархударов. – М.: «Междунар. отношения», 1975. – 240 с.
22. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. / М. М. Бахтин. – М.: Эксмо, 2017. – 640 с.
23. Беликов В. И., Крысин Л. П. Социоллингвистика: учеб. пос. для вузов / В. И. Беликов, Л. П. Крысин. – М.: Изд-во РГГУ, 2001. – 315 с.
24. Биркенбил В. Язык интонации, мимики, жестов / В. Биркенбил. – СПб., 1997. – 176 с.
25. Богоявленская Ю. В., Тулайкина С. С. Креолизованный текст: проблема определения понятия / Ю. В. Богоявленская, С. С. Тулайкина // Актуальные проблемы германистики, романистики и русистики. – 2019. – №3. – С. 27–32.
26. Большакова Л. С. О содержании понятия «поликодовый текст» / Л. С. Большакова // Вестник СамГУ. – 2008. – № 4 (63). – С. 19– 24.
27. Борисова И. М. Курсив в прозе А. П. Чехова / И. М. Борисова // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2004. – № 11(36) – С. 4–9.
28. Вайнрайх У. Одноязычие и многоязычие / У. Вайнрайх // Новое в

- лингвистике. – Вып. 6: Языковые контакты. – М., 1972. – С. 25–60.
29. Вансяцкая Е. А., Карташкова Ф. И. Невербальные компоненты коммуникации в английском художественном тексте / Е. А. Вансяцкая, Ф. И. Карташкова. – Иваново: Из-во Ивановского гос. ун-та, 2005. – 152 с.
30. Василенко А. Г. Графически выделенное слово в лексической организации текста (на материале художественных и публицистических произведений Ю. В. Трифонова) : дис. ... канд. филол. наук / А. Г. Василенко. – Новосибирск, 2017. – 208 с.
31. Васильева Т. В. Немецкий контекст переводов романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» / Т. В. Васильева // Вестник Новгородского государственного университета. – 2008. – № 47. – С. 44–46.
32. Вежбицкая А. Сопоставление культур через посредство лексики и прагматики / Пер. с англ. А. Д. Шмелева / А. Вежбицкая. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 272 с.
33. Верещагин Е. М., Костомаров В. Г. О своеобразии отражения мимики и жестов вербальными средствами (на материале русского языка) / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров // Вопросы языкознания. – 1981. – № 1. – С. 36–47.
34. Виноградов В. В. О языке Толстого / В. В. Виноградов // Литературное наследство. 1939. – Т. 35–36. Л. Н. Толстой. – К. I. – С. 117–220.
35. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе / С. Влахов, С. Флорин. – М.: Международные отношения. 1980. – 342 с.
36. Войнич И. В. Стратегии перевода и «видимость»/ «невидимость» переводчика (на материале русскоязычных переводов трагедии В. Шекспира «Юлий Цезарь») / И. В. Войнич // Вестник Челябинского государственного университета. – 2009. – № 30 (168). – Вып. 35. – С. 56–63.

37. Ворошилова М. Б. Политический креолизованный текст: ключи к прочтению: моногр. / М. Б. Ворошилова. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2013. – 194 с.
38. Врыганова К. А. Языковая репрезентация феномена маскировки эмоций человека: на материале английских художественных текстов : дис. ... канд. филол. наук / К. А. Врыганова. – Иваново, 2012. – 122 с.
39. Врыганова К. А. Философские и психологические основы невербальной коммуникации. Личность. Культура. Общество / К. А. Врыганова. – М.: Изд-во: Автономная некоммерческая организация "Независимый институт гражданского общества". – 2010. – № 4. – С. 334–338.
40. Галактионов А. П. Графически не освоенные заимствования как база современного русского языка / А. П. Галактионов // Вестник Челябинского государственного университета, 2012. – №1 (292). – Вып. № 73. – С. 28–32.
41. Ганина В. В. Невербальные компоненты коммуникации, отражающие эмоциональные реакции человека : гендерный аспект (на материале англоязычных художественных текстов) : дис. ... канд. филол. наук / В. В. Ганина. – Иваново, 2005. – 199 с.
42. Ганина В. В. Эмоции человека и невербальное поведение: гендерный аспект / В. В. Ганина, Ф. И. Карташкова. – Иваново: Иван. гос. ун-т, 2006. – 208 с.
43. Головки Е. В. Переключение кодов или новый код? // Европейский университет в Санкт-Петербурге. Труды факультета этнологии, 2001. – №1. – С. 298–316.
44. Горелов И. Н. Невербальные компоненты коммуникации / И. Н. Горелов / Отв. ред. В. Н. Ярцева; Предисл. В. И. Карасика. Изд. 4-е. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 112 с.
45. Горшкова Т. В. Графические средства экспрессии в художественном

- тексте / Т. В. Горшкова // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2007. – № 41. – С. 34–37.
46. Григорьев И. Н. Литературный билингвизм В. Набокова : Синтаксическая интерференция в англоязычных произведениях писателя : дис. ... канд. филол. наук / И. Н. Григорьев. – Пермь, 2005. – 285 с.
47. Григорьева С. А., Григорьев Н. В. Крейдлин Г. Е. Словарь языка русских жестов. – Москва – Вена: Языки русской культуры; Венский славистический альманах, 2001. – 256 с.
48. Гришаева Л. И. Культурная адаптация текста как способ достижения комплексной эквивалентности при переводе / Л. И. Гришаева // Проблемы культурной адаптации текста. – Воронеж, 1999. – С. 25–27.
49. Гришина Е. А. Русская жестикуляция с лингвистической точки зрения (корпусные исследования) / Е. А. Гришина. – М. : Издательский дом ЯСК: Языки славянской культуры, 2017. – 744 с.
50. Денисова Е. А. Стратегия «кодовое переключение» в англоязычном постмодернистском художественном дискурсе / Е. А. Денисова // Пушкинские чтения – 2021. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст: материалы XXVI Международной научной конференции. – СПб. : Ленинградский государственный университет имени А.С. Пушкина, 2021. – С. 266–274.
51. Дзякович Е. В. Стилистический аспект современной пунктуации: Экспрессивные пунктуационные приемы : дис. ... канд. филол. наук / Е. В. Дзякович. – М., 1995. – 193 с.
52. Дзякович Е. В. Особенности использования средств параграфемии в современной печатной рекламе / Е. В. Дзякович // Вопросы стилистики. – Саратов, 1998. – Вып. 27. – С. 140–144.
53. Дмитриева Л. И. Словарь языка жестов: Более 1300 словарных статей /

- Л. И. Дмитриева, Л. Н. Клокова, В. В. Павлова. – М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Издательство Астрель»: ООО Издательство «Русские словари»: ЗАО НПП «Ермак», 2003. – 320 с.
54. Дронова А. Л. Специфика передачи невербальных способов коммуникации в художественном тексте (на материале произведений И. С. Тургенева) : дис. ... канд. филол. наук / А. Л. Дронова. – Калининград, 2015. – 179 с.
55. Дружинина К. М. Языковое представление улыбки как компонента коммуникации на материале художественной прозы XIX века) : дис... канд. филол. наук / К. М. Дружинина. – Ростов-на-Дону, 2011. – 213 с.
56. Дубинина А. М. Русско-французский эпистолярный I половины XIX века: фразеология и иноязычные вкрапления : дис. ... канд. филол. наук / А. М. Дубинина. – Брянск, 2005. – 249 с.
57. Зотина Т. А. Передача функций графических средств при переводе с английского языка на русский / Т. А. Зотина // Вестник МГЛУ. – 2010. – № 9 (588). – С. 51–68.
58. Зырянова И. П. Прагматическая интерпретация графических средств в художественном тексте / И. П. Зырянова // Вестник Курганского государственного университета. – 2019. – № 3(54). – С. 28–31.
59. Ейгер Г. В., Юхт В. Л. К построению типологии текстов / Г. В. Ейгер, В. Л. Юхт // Лингвистика текста: Матер. науч. конф. при МГПИИЯ им. М. Тореца. – М.: Изд-во «Московский государственный педагогический институт иностранных языков им. М. Тореца», 1974. – Ч. I. – С. 24–27.
60. Епишкин Н. И. Исторический словарь галлицизмов русского языка // Н. И. Епишкин. – М.: – ЭТС, 2010. – 5140 с.
61. Еремина Л. И. Графические средства в художественной системе Льва Толстого / Л. И. Еремина // Вопросы языкознания. – 1978. – № 5. – С. 25–35.

- 63.Иванова А. И. Проблема передачи индивидуального стиля в художественном переводе (на материале русских переводов поэзии Джона Китса) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. И. Иванова. – М., 2012. – 27 с.
- 64.Изюмская С. С. Иноязычные вкрапления в современном художественном тексте (на материале произведений Б. Акунина и В. Пелевина / С. С. Изюмская // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. Науки. – 2011. – Т. 153, кн. 6. – С. 204–211.
- 65.Казакова Т. А. Художественный перевод: Учебное пособие / Т. А. Казакова. – СПб. : ИВЭСЭП : ЗНАНИЕ, 2002. – 112 с.
- 66.Каюмова Э. Р. Графическое оформление публицистического текста (на материале женских журналов) / Э. Р. Каюмова // Вестник Череповецкого у-та. – 2012. – № 1. – Т.1. – С. 55–58.
- 67.Кириенко Е. М. Макароническая речь как функция иноязычных вкраплений : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. М. Кириенко. – Ростов-на-Дону, 1992. – 22 с.
- 68.Кобзева Е. В. Поликодовый текст как объект филологического анализа / Е. В. Кобзева // Известия ВГПУ. Филологические науки. – 2017. – № 10 (123). – С. 58–62.
- 69.Кобозева И. М. Лингвистическая семантика / И. М. Кобозева – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 352 с.
70. Ковалева Т. В. Билингвизм в русской культуре XVIII – середины XIX вв.: дис. ... канд. филос. наук / Т. В. Ковалева. – СПб, 2007. – 189 с.
- 71.Кожевникова М. А. Художественный мультилингвизм в языке писателя-эмигранта Б. Хазанова : дис. ... канд. филол. наук / М. А. Кожевникова. – Красноярск, 2016. – 201 с.
- 72.Коломейцева Е. Б. Иноязычные вкрапления в современном художественном тексте : на материале английского языка : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. Б. Коломейцева. – СПб., 2016. – 18 с.

73. Коломейцева Е. Б. Функционирование иноязычных вкраплений в различных стилях речи / Е. Б. Коломейцева // Вестник Омского университета. 2014. – № 4. – С. 185–187.
74. Колшанский Г. В. Паралингвистика / Г. В. Колшанский. – М.: Наука, 1974. – 80 с.
75. Колшанский Г. В. Соотношение субъективных и объективных факторов в языке / Г. В. Колшанский. – М.: Наука, 1975. – 230 с.
76. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение. Курс лекций / В. Н. Комиссаров. – М.: ЭТС, 1999. – 188 с.
77. Конторович А. М. Способы вербализации мимики в русском языке / А. М. Конторович // Слово в традиционной и современной культуре: Тезисы межвузовской конференции молодых ученых. – Екатеринбург. – 2010. – С. 37–39.
78. Корда О. А. Креолизованный текст в современных печатных СМИ: структурно-функциональные характеристики : дис. ... канд. филол. наук / О. А. Корда. – Екатеринбург, 2013. – 227 с.
79. Коровина К. В. Характеристики художественного билингвизма : на материале произведений В. В. Набокова : автореф. дис. ... канд. филол. наук / К. В. Коровина. – Тверь, 2016. – 25 с.
80. Краснова Т. В. Иноязычные вкрапления в русской литературной речи начала XX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т. В. Краснова. – Воронеж, 2009. – 26 с.
81. Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика в ее соотношении с вербальной : дис. ... д-ра филол. наук / Г. Е. Крейдлин. – М., 2000. – 385 с.
82. Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика: язык тела и естественный язык / Г. Е. Крейдлин. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с.
83. Крейдлин Г. Е. Семиотика, или азбука общения: учебное пособие / Г. Е. Крейдлин, М. А. Кронгауз. – 4-е изд. – М. : Флинта: Наука, 2007. – 240 с.

84. Крейдлин Г. Е. Улыбка как жест и как слово (к проблеме внутриязыковой типологии невербальных актов) / Г. Е. Крейдлин, Е. А. Чувилина // Вопросы языкознания. – 2001. – № 4. – С. 66–93.
85. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М.: ИГ Прогресс, 2000. – С. 427–457.
86. Крысин Л. П. Иноязычные слова в современном русском языке / Л. П. Крысин. – М.: Наука, 1968. – 208 с.
87. Крысин Л. П. Век девятнадцатый – век нынешний: сравнение процессов иноязычного влияния на русский язык / Л. П. Крысин // Русская речь. – 2021. – № 4. – С. 77–84.
88. Крысин Л. П. Иллюстрированный толковый словарь иностранных слов / Л. П. Крысин. – М.: ЭКСМО, 2011. – 864 с.
89. Кудряшова Ф. С. Художественный текст как поликодовое явление / Ф. С. Кудряшова // Доклады Башкирского университета. – 2023. – Т. 8. – № 1. – С. 75–83.
90. Кузьмина Н. А. Интертекст: тема с вариациями. Феномены языка и культуры в интертекстуальной интерпретации. Изд. 2-е, испр. и доп. / Н. А. Кузьмина. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. – 272 с.
91. Куницына О. М. Особенности построения и восприятия поликодовых текстов в современной коммуникации / О. М. Куницына // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. – 2020. – Вып. 9 (838). – С. 69–82.
92. Кухаренко В. А. Интерпретация текста: 2-е изд., перераб. / В. А. Кухаренко. – М.: Просвещение, 1988. – 192 с.
93. Куцая Ж. Н. Невербальные формы коммуникации как выражение эмоциональной жизни героев Л. Н. Толстого: по роману «Война и мир» : дис. ... канд. филол. наук / Ж. Н. Куцая. – Волгоград, 2010. – 209 с.
94. Лабунская В. А. Невербальное поведение (социально-перцептивный подход) / В. А. Лабунская. – Ростов н/Д: Издательство Ростовского университета, 1986. – 136 с.

95. Лабунская В. А. Экспрессия человека: общение и межличностное познание / В. А. Лабунская. – Ростов н/Д: Феникс, 1999. – 608 с.
96. Лабунская В. А. Не язык тела, а язык души! Психология невербального выражения личности / В. А. Лабунская. – Ростов н/Д: Феникс, 2004. – 344 с.
97. Левин Ю. Д. Проблема переводной множественности / Ю. Д. Левин // Классическое наследие и современность. – Л. : Наука, 1980. – С. 365–372.
98. Левый И. Искусство перевода / И. Левый. – М.: Прогресс, 1974. – 397 с.
99. Лейпциг читает и выигрывает // Moskauer Deutsche Zeitung URL: <https://ru.mdz-moskau.eu/leipcig-chitaet-i-vyigryvaet/> (дата обращения: 10.10.2023).
100. Леонтьев А. А. Иноязычные вкрапления в русскую речь / А. А. Леонтьев // Вопросы культуры речи. – 1966. – № 7. – С. 60–68.
101. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. 2-е изд., доп. – М.: Большая Рос. энцикл., 2002. – 380 с.
102. Листрова-Правда Ю. Т. Иноязычные вкрапления – библеизмы в русской литературной речи XIX – XX века / Ю. Т. Листрова-Правда // Вестник ВГУ. Серия 1. Гуманитарные науки. – 2001. – № 1. – С. 119–139.
103. Листрова-Правда Ю. Т. Отбор и употребление иноязычных вкраплений в русской литературной речи XIX века / Ю. Т. Листрова-Правда. – Воронеж: Изд. Воронежского ун-та. 1986. – 142 с.
104. Ломакина О. В. Фразеология в языке Л. Н. Толстого: лингвистический комментарий и лексикографическое описание : автореф. дис. ... канд. филол. наук / О. В. Ломакина. – СПб., 2016. – 42 с.
105. Ломакина О. В. Иноязычная фразеология и паремиология в текстах Л. Н. Толстого: особенности переключения языкового кода / О. В. Ломакина // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2014. – № 7. – С. 93–96.
106. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: структура стиха / Ю. М. Лотман. – Ленинград: Просвещение, 1972. – 271 с.

107. Лотман Ю. М. Статьи по истории русской литературы XVIII – первой половины XIX века / Ю. М. Лотман // Избранные статьи в 3-х томах. – Т. 2. – Таллин: Александра, 1992. – 480 с.
108. Маймескул Е. А. Французский язык в художественной прозе Л. Н. Толстого : дис. ... канд. филол. наук / Е. А. Маймескул. – Киев, 1981. – 368 с.
109. Максименко О. И. Поликодовый vs креолизованный текст: проблема терминологии / О. И. Максименко // Вестник РУДН. Серия. Теория языка. Семиотика. Семантика. – 2012. – № 2. – С. 93–102.
110. Манина С. И. Прагматические функции иноязычных вкраплений / Манина С. И. // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2 : Филология и искусствоведение. Вып.1. – 2010. – С. 95–98.
111. Маркелова Т. И. Символизация иноязычных вкраплений в английском публицистическом тексте : дис. ... канд. филол. наук / Т. И. Маркелова. – М., 2014. – 268 с.
112. Марковина И. Ю., Сорокин Ю. А. Культура и текст. Введение в лакунологию: учеб. пособие / И. Ю. Марковина, Ю. А. Сорокин. – М.: ГЭОТАР-Медиа, 2008. – 144 с.
113. Матвейкина Ю. И. Местоимения в языке современной прозы: функциональный аспект (на материале произведений В. О. Пелевина и С. Д. Довлатова) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Ю. И. Матвейкина. – СПб., 2011. – 20 с.
114. Маякина М. А. Фразеологические словосочетания, описывающие невербальное поведение человека: коммуникативно-прагматический и лексикографический аспекты: на материале англоязычных художественных текстов : дис. ... канд. филол. наук / М. А. Маякина. – Иваново, 2006. – 251 с.
115. Маякина М. А. Фразеологические единицы, описывающие невербальное поведение человека, как компонент развития общеязыковой

- и культурной компетенций / М. А. Маякина // Вестник Челябинского государственного университета. – 2011. – № 33 (248). – Вып. № 60. – С. 248–250.
116. Меграбян А. Психодиагностика невербального поведения / А. Меграбян. – СПб.: Речь, 2001. – 256 с.
117. Мехтиев В. Г. Словесные повторы в романе «Война и мир» / В. Г. Мехтиев // Новый филологический вестник. – 2019. – № 4(51). – С. 146–152.
118. Миронова Н. Н. Иноязычное высказывание в художественной литературе как единица перевода / Н. Н. Миронова // Русский язык и культура в зеркале перевода. Материалы Международной научной конференции. 29 апреля – 3 мая 2015 г.: электронное издание. М.: Издательство Московского университета. 2015. – С. 419–426.
119. Моисеева Е. Н. Способы передачи иноязычных вкраплений в переводах произведений М. А. Булгакова на английский и французский языки / Е. Н. Моисеева. – Тамбов: Грамота, 2008. – № 2 (9): в 3-х ч. – Ч. I. – С. 147–148.
120. Молчанова Г. Г. Когнитивная поликодовость межкультурной коммуникации: вербалика и невербалика / Г. Г. Молчанова // Вестник Московского ун-та. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2014. – № 2. – С. 13–30.
121. Морозов В. П. Искусство и наука общения: невербальная коммуникация / В. П. Морозов. – М.: ИП РАН, Центр «искусство и наука», 1998. – 164 с.
122. Моррис Д. Библия языка телодвижений / Десмонд Моррис (пер. с англ. Н. Караева). – М.: Эксмо, 2010. – 672 с.
123. Мотылева Т. Л. «Война и мир» за рубежом: Переводы, критика, влияние / Т. Л. Мотылева. – М.: Советский писатель, 1978. – 440 с.
124. Мутылина А. Ю. Русско-китайское внутрифразовое переключение и смешение кодов : дис. ... канд. филол. наук / А. Ю. Мутылина. –

- Владивосток, 2012. – 206 с.
125. Некрасова Е. Д. Когнитивная обработка языковых стимулов в условиях бимодального аудиовизуального восприятия : дисс. ...канд. фил. наук / Е. Д. Некрасова. – Томск, – 2016. – 240 с.
126. Нелюбин Л. Л. Введение в технику перевода (когнитивный теоретико-прагматический аспект) / Л. Л. Нелюбин. – М.: Флинта : Наука. 2009. – 213 с.
127. Немецко-русский словарь / Под ред. А. А. Лепинга, Н. П. Страховой. М.: «Русский язык», 1976. – 991 с.
128. Немонежная В. Ю. Иноязычные вкрапления в художественном тексте как переводческая проблема : на материале русских переводов произведений А. Конан Дойла на историческую тематику : дис. ... канд. филол. наук / В. Ю. Немонежная. – М., 2006. – 155 с.
- 129.** Немонежная В. Ю. Иноязычные вкрапления и стиль произведения (на материале исторического романа А. Конан Дойля «Белый отряд») / В. Ю. Немонежная // Вестник Московского университета. Сер. 22. Теория перевода. – 2010. – № 1. – С.139–143.
130. Новоспаская Н.В., Дугалич Н. М. Терминосистема теории поликодовых текстов / Н. В. Новоспаская, Н. М. Дугалич // Русистика. – 2022. – Т. 20. – № 3. – С. 298–311.
131. Норлусенян В. С. Иноязычные вкрапления: современное состояние проблемы / В. С. Норлусенян // Вестник Новгородского университета. – 2010. – № 57. – С. 63–66.
132. Норлусенян В. С., Григорьева Н. О. Иноязычные вкрапления в современном художественном тексте: коммуникативно-пригматический потенциал / В. С. Норлусенян, Н. О. Григорьева // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. № 3. – 2014. – С. 75–82.

133. НОССРЯ – Новый объяснительный словарь синонимов русского языка: Второй выпуск / Ю. Д. Апресян, О. Ю. Богуславская, Т. В. Крылова [и др.]. – М. : Языки русской культуры, 2000. – 488 с.
134. НОССРЯ – Новый объяснительный словарь синонимов русского языка: Первый выпуск / Ю. Д. Апресян, О. Ю. Богуславская, И. Б. Левонтина, Е. В. Урысон; Под общим рук. акад. Ю. Д. Апресяна. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 511 с.
135. Остапенко Т. С. Становление понятия «переключение кодов» : междисциплинарный подход / Т. С. Остапенко // Социо- и психолингвистические исследования. 2014. – Вып. 2. – С. 171–176.
136. Очкасова М. Р. Дневниковые записи Л. Н. Толстого сквозь призму билингвизма писателя / М. Р. Очкасова // Вестник КГУ. – 2017. – Специальный выпуск. – С. 138–140.
137. Очкасова М. Р. Роль французских нетранслитерированных языковых элементов в тексте романа Л. Н. Толстого «Война и мир» : дис. ... канд. филол. наук / М. Р. Очкасова. – Кострома, 2002. – 195 с.
138. Панфилов А. К. Русское слово и галломания (французский язык в России в VIII – начале XIX века) / А. К. Панфилов // Проблемы современной исторической лексикологии. – М., 1979. – С. 13–20.
139. Пауло С. С. Т. М. Ж. Смешанные тексты: креолизованный vs поликодовый vs мультимодальный / С. С. Т. М. Ж. Пауло // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2022. – Т. 15. – Вып. № 6. – С. 2017– 2023.
140. Пирс Ч. С. Что такое знак? (Перевод А. А. Аргамаковой под редакцией Е. В. Борисова) / Ч. С. Пирс // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2009. – № 3(7). – С. 88–95.
141. Плотникова А. М. Речь билингва в художественном тексте (на материале романа М. Гиголашвили «Захват Московии») /

- А. М. Плотникова // Уральский филологический вестник. Язык. Система. Личность: Лингвистика креатива, 2013. – № 3. – С. 93–98.
142. Попова З. Д. Очерки по когнитивной лингвистике / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 2001. – 125 с.
143. Попова Т. В. Креолизация современных дериватов (на материале русского языка) / Т. В. Попова // Русский язык : система и функционирование (к 70-летию филологического факультета) : сб. материалов IV Междунар. науч. конф., г. Минск, 5–6 мая 2009 г. : в 2 ч. / Белорус. гос. ун-т ; редкол. : И. С. Ровдо (отв. ред.) [и др.]. – Минск: РИВШ, 2009. – Ч. 1. – С. 37–41.
144. Попова Т. В., Галактионов А. П. Морфемные типы номинативных полиграфиксатов-симплексов в современном русском языке / Т. В. Попова, А. П. Галактионов // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского, 2011. – № 5 (1). – С. 313–317.
145. Правда Ю. Т. Иноязычные вкрапления в русской литературной речи XIX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Ю. Т. Правда. – М.: МГПИ, 1983. – 32 с.
146. Пронников В. А., Ладанов И. Д. Язык мимики и жестов / В. А. Пронников, И. Д. Ладанов. – М.: Изд-во Стелс, 2001. – 212 с.
147. Проскурнич О. Д. Концептуализация мимики и механизмы интерпретации мимических движений в языке (на материале русского и английского языков) : дис. ... канд. филол. наук / О. Д. Проскурнич. – Тамбов, 2019. – 208 с.
148. Проценко Е. А. К проблеме классификации лексики иноязычного происхождения / Е. А. Проценко // Воронеж. Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2006. – № 2. – С. 92–98.
149. Проценко Е. А. Возможна ли репатриация при переводе? / Е. А. Проценко // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2005. – № 2. – С. 124–128.
150. Проценко Е. А. Межъязыковое перекодирование в творчестве

- Ф. М. Достоевского : дис. ... канд. филол. наук / Е. А. Проценко. – Воронеж, 2002. – 230 с.
151. Проценко Е. А. Проблема переключения кодов в зарубежной лингвистике (краткий обзор литературы за последние десятилетия) / Е. А. Проценко // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2004. – № 1. – С. 123–127.
152. Пучнина А. С. Графодериваты как особые единицы речи / А. С. Пучнина // Вестник Челябинского государственного университета. – 2013. – № 16 (307). Филология. Искусствоведение. Вып. № 78. – С. 102–104.
153. Рацибурская Л. В., Бусарева С. Г. Проблема поликодовости как синтеза вербальных и невербальных средств воздействия (на материале медийных новообразований) / Л. В. Рацибурская, С. Г. Бусарева // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. – 2021. – Т. 18. – № 4. – С. 831–846.
154. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика / Я. И. Рецкер. – М.: «Междун. отношения», 1974. – 216 с.
155. Савина Е. В. Взаимодействие русской и французской речевой стихий в произведениях А. С. Пушкина : дис. ... канд. филол. наук / Е. В. Савина. – Саранск, 2001. – 159 с.
156. Савицкая Е. В. Мультикодовый характер художественного текста / Е. В. Савицкая // Международный научный институт «Educatio». Филологические науки. – 2017. – № 4 (30). – С. 26–29.
157. Садченко В. Т. Вторичный семиозис в художественном тексте : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / В. Т. Садченко. – Владивосток, 2009. – 39 с.
158. Сафина М. Р. Многозначность и омонимия кинем и кинематических речений / М. Р. Сафина // Теоретические и прикладные аспекты речевой деятельности. – 2017. – Т. 12. – № 5. – С. 71–76.

159. Сенцова В. А. Поликодовые тексты как средство обучения итальянских учащихся русской грамматике (I сертификационный уровень) : дисс. ...канд. пед. наук / В. А. Сенцова. – СПб., – 2017. – 184 с.
160. Синеокова Т. Н. Шмелева Д. Ю. Переключение кода в художественном тексте / Т. Н. Синеокова, Д. Ю. Шмелева // Теоретические и прикладные аспекты изучения речевой деятельности. – 2017. – № 5. – С. 82–91.
161. Сливицкая О. В. «Война и мир» Л. Н. Толстого: Проблемы человеческого общения / О. В. Сливицкая – Л.: Издательство Ленинградского университета, 1988. – 192 с.
162. Словарь языка русских жестов. – Москва – Вена: Языки русской культуры; Венский славистический альманах, 2001. – 256 с.
163. Сонин А. Г. Понимание поликодовых текстов: когнитивный аспект / А. Г. Сонин. М. : Ин-т языкознания РАН, 2005. – 219 с.
164. Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов // Оптимизация речевого общения. – М.: Наука, 1990. – С. 180–186.
165. Сычева О. Н. Кодовое смешение и переключение на английский язык в среде русского социума : дис. ... канд. филол. наук / О. Н. Сычева. – Владивосток, 2005. – 196 с.
166. Тиллоева С. М., Трёкина Е. М. Роль личности переводчика при переводе художественного текста / С. М. Тиллова, Е. М. Трёкина / Текст : электронный // Язык в сфере профессиональной коммуникации : сборник материалов международной научно-практической конференции преподавателей, аспирантов, магистрантов и студентов (Екатеринбург, 20 апреля 2023 г.). – Екатеринбург : ООО «Издательский Дом «Ажур», 2023. – С. 237–245.
167. Токарева М. А. Феномен улыбки в русской, английской и американской культуре : дис. ... канд. наук культурологии / М. А. Токарева. – М., 2007. – 194 с.

168. Толковый словарь русских глаголов: Идеографическое описание. Английские эквиваленты. Синонимы. Антонимы / Под ред. проф. Л. Г. Бабенко. – М. : АСТ-ПРЕСС, 1999. – 704 с.
169. Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 12 томах. Т. 3–6. / Л. Н. Толстой. – М.: Правда, 1987.
170. ТСРЯ – Толковый словарь русского языка / Под ред. С. И. Ожегова, Н. Ю. Шведовой. – М. : Азбуковник, 1997. – 939 с.
171. Тутова Е. В. Переключение кода: французские лексико-фразеологические единицы в англоязычном публицистическом дискурсе : дис. ... канд. филол. наук / Е. В. Тутова. – М., 2017. – 211 с.
172. Филатова К. Л. Когнитивное исследование зрительной метафоры во французском языке в сопоставлении с русским языком : дис. ... канд. филол. наук / К. Л. Филатова. – Екатеринбург, 2009. – 236 с.
173. Филинкова Е. О. Графико-орфографическое иноязычие в контексте полизнаковости русского письма постсоветского периода : дис. ... канд. филол. наук / Е. О. Филинкова. – Красноярск, 2004. – 174 с.
174. Философский словарь / Под ред. И. Т. Фролова. 6-е изд., перераб. и доп. – М. : Политиздат, 1991. – 559 с.
175. Хауген Э. Языковой контакт / Э. Хауген // Новое в лингвистике. – М., 1972. – Вып. VI. – С. 61–80.
176. Хлыстова В. Г. Функционально-структурная и семантическая характеристика кинематических речений, отражающих коммуникативный аспект кинесики : дис. ... канд. филол. наук / В. Г. Хлыстова. – Нижний Новгород, 2005. – 151 с.
177. Хэмп Э. Словарь американской лингвистической терминологии / Э. Хэмп; пер. и доп. В. В. Иванова, под ред. В. А. Звегинцева. – М.: Прогресс, 1964. – 264 с.
178. Чернявская В. Е. Лингвистика текста. Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность / В. Е. Чернявская. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 248 с.

179. Чернявская В. Е. Поликодовое пространство текста: лингвосемантическая парадигма языкознания // Язык в парадигмах гуманитарного знания: XXI век: сб. науч. ст. / под общ. ред. д-ра филол. наук В. Е. Чернявской и д-ра филол. наук С. Т. Золяна. – СПб.: Изд-во СПбГУ–ЭФ: Лингва, 2009. – С. 23–35.
180. Чернявская В. Е. Лингвистика текста. Лингвистика дискурса: учеб. пособие / В. Е. Чернявская. – М.: ФЛИНТА : Наука, 2013. – 208 с.
181. Черняховская В. И. Интертекстуальность как текстообразующая категория в научной коммуникации: на материале немецкого языка : дис. ... д-ра филол. наук / В. И. Черняховская. – СПб., 2000. – 449 с.
182. Чиршева Г. Н. Двухязычная коммуникация / Г. Н. Чиршева. – Череповец: ЧГУ, 2004. – 190 с.
183. Чувакин А. А. Коммуникация в рассказах журнала «Новый мир»: Шукшин и современность // А. А. Чувакин. Сибирский филологический журнал. – 2014. – № 3. – С. 6–13.
184. Чыпсымаа О. О. Языковые средства репрезентации феномена улыбки: семантика и прагматика : дис. ... канд. филол. наук / О. О. Чыпсымаа. – Иркутск, 2011. – 158 с.
185. Шаповаленко Ю. В. Средства характеристики героев романа Л. Н. Толстого «Война и мир»: предикатная лексика : дис. ... канд. филол. наук / Ю. В. Шаповаленко – М., 2010. – 230 с.
186. Шаховский В. И. Что такое лингвистика эмоций? / В. И. Шаховский // Мир лингвистики и коммуникации: электронный научный журнал. – 2008. – № 12. – С. 22–30.
187. Шварцкопф Б. С. Современная русская пунктуация: система и ее функционирование / Б. С. Шварцкопф. – М.: Наука, 1988. – 192 с.
188. Шипова И. А. Функциональная сущность мультикодности как многоуровневого лингвистического знака (на материале немецкоязычного художественного текста) / И. А. Шипова // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2013. – № 5 (21). – С. 289–293.

189. Шкловский В. Б. Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир» / В. Б. Шкловский. – М.: Федерация, 1928. – 251 с.
190. Шубина Н. Л. Невербальная семиотика печатного текста как область лингвистического знания / Н. Л. Шубина // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2009. – № 97. – С. 184–192.
191. Шубина Н. Л. Функции метаграфемы в коммуникативно-прагматической организации текста / Н. Л. Шубина // Научное мнение. – 2010. – № 10–1. – С. 28–35.
192. Шустрова Е. В. Использование креолизованных текстов в курсах лингвострановедческой направленности / Е. В. Шустрова // Педагогическое образование в России. – 2015. – № 10. – С. 214–222.
193. Эбзеева Ю. Н., Тутова Е. В. Проблема переключения кодов и языковые контакты / Ю. Н. Эбзеева, Е. В. Тутова // Вестник РУДН, Серия: Лингвистика. – 2012. – № 3. – С. 138–143.
194. Экман П. Психология эмоций. Я знаю, что ты чувствуешь. 2-е изд. / Пер. с англ. / П. Экман. – СПб.: Питер, 2010. – 334 с.
195. Экман П., Фризен У. Узнай лжеца по выражению лица / Пер. с англ. / П. Экман, У. Фризен. – СПб.: Питер, 2011. – 272 с.
196. Юдина Т. В. Конкурирующие переводы художественной литературы и проблема культурной идентичности переводчика / Т. В. Юдина // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода. 2020. – № 1. – С. 39–51.
197. Якобсон Р. О. О лингвистических аспектах перевода / Р. О. Якобсон // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М., 1978. – С. 16–24.
198. Якобсон Р. О. Язык в отношении к другим системам коммуникации / Р. О. Якобсон. // Избранные работы. – М., Прогресс, 1985. – 460 с.

199. Яковенко А. А. Интонационный курсив как функциональный вид супраграфематических средств текста / А. А. Яковенко // Вестник Оренбургского государственного педагогического университета. – Оренбург. – 2005. – № 1 (39). – С. 83–87.
200. Яновая О. А. Номинативно-коммуникативный аспект обозначения улыбки как компонента невербального поведения (на материале современного английского языка) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / О. А. Яновая. – Киев: Киев. нац. лингвист. ун-т, 2002. – 20 с.
201. Angermeyer P. S. Multilingual discourse in the family; an analysis of conversations in a German-French-English-speaking family in Canada. Arbeitspapier Nr. 33 (Neue Folge) / P. S. Angermeyer. – Köln: Institut für Sprachwissenschaft, Universität zu Köln, 1999. – 83 S.
202. Appel R. Language Contact and Bilingualism / R. Appel, P. Muysken. – Amsterdam : University Press-Amsterdam Academic Archive, 2005. – 215 p.
203. Argyle M., Cook M. Gaze and mutual gaze / M. Argyle, M. Cook. – London: Cambridge University Press, 1976. – 210 p.
204. Argyle M., Graham J. A. The central Europe experiment: Looking at persons and looking at things / M. Argyle, J. A. Graham // Journal of Environmental Psychology and Nonverbal Behaviour. 1976. – № 1. – P. 6–16.
205. Auer P. Bilingual conversation / P. Auer // One Speaker, Two Languages: cross-disciplinary perspectives on code-switching / Ed. L. Milroy, P. Muysken. – Cambridge: Cambridge University Press, 1984. – P. 115–135.
206. Birdwhistell R. Kinesics and context / R. L. Birdwhistell. – Philadelphia (PA): University of Pennsylvania Press, 1990. – 338 p.
207. Birdwhistell R. L. Introduction to Kinesics / R. L. Birdwhistell. – Louisville: University of Louisville Press, 1952. – 115 p.
208. Blom Jan-Petter; Gumperz J. Social meaning in linguistic structures: Code switching in northern Norway. In J.J. Gumperz and D. Hymes. Directions in Sociolinguistics. — New York: Holt, Rinehart and Winston, 1972. – P. 407–434.

209. Butler Y. G., Hakuta K. Bilingualism and Second Language Acquisition / Y. G. Butler, K. Hakuta // *The Handbook of Bilingualism*. In T. K. Bhatia, W. C. Ritchie (eds.). – Malden, MA: Blackwell Publishers, 2004. – P. 114–144.
210. Cenoz J. Defining Multilingualism/ J. Cenoz // *Annual Review of Applied Linguistics*. – 2013. – № 33. – P. 3–18.
211. Codeswitching as a worldwide phenomenon / R. Jacobson (ed). – New York, 1990. – 287 p.
212. Crystal D. *The Cambridge Encyclopedia of Language*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1987. – 480 p.
213. Fishman J. English in the Context of International Societal Bilingualism / J. Fishman // *Spread of English*. – Rowley, Mass : Newbury House. – 1977. – P. 329–336.
214. Goldstein T. One speaker, two language: book review / T.Goldstein // *Canadian Modern Language Review*. – Jun. 1999. – Vol. 55. Issue 4. – P. 560–566.
215. Gumperz J. J. *Cognitive Aspects of Bilingual Communication* / J. J. Gumperz, E. Hernandez-Chavez, A. D. Cohen, A. F. Beltramo // *El Lenguaje de los Chicanos : Regional and Social Characteristics Used by Mexican Americans*. – Arlington VA: Center for Applied Linguistics. – 1975. – P. 54–64.
216. Hamers J. F., Blanc M. *Bilinguality and Bilingualism* / J. F. Hamers, M. Blanc. – Cambridge: Cambridge University Press, 1989. – 324 p.
217. Harrison S. The temporal coordination of negation gestures in relation to speech // *Proceedings of the Tilburg Gesture Research Meeting (TiGeR 2013)*. Tilburg (NL), 2013. Available at: <http://tiger.uvt.nl/pdf/paper/harrison.pdf>
218. Hess U. *Nonverbal Communication* / U. Hess // Howard S. Friedman (Editor in Chief), *Encyclopedia of Mental Health*, 2nd edition. – Waltham, MA: Academic Press. – 2016. – Vol. 3. – P. 208–218.

219. Kendon A. Do Gestures Communicate? A Review / A. Kendon // Research on Language and Social Interaction. – 1994. – № 27 (3). – P. 175–200.
220. Kendon A. Some relationships between body motion and speech // Siegman A., Pope B. (eds). Studies in dyadic communication. – New York, 1972. – P. 177–210.
221. Leonhard K. Der menschliche Ausdruck / K. Leonhard. – Leipzig: Johann Ambrosius Barth, 1968. – 320 S.
222. Myers-Scotton C. Duelling languages. Grammatical structure in Codeswitching / C. Myers-Scotton. – Oxford: Clarendon Press, 1993. – 304 p.
223. One speaker, two language; crossdisciplinary perspectives on codeswitching / L. Milroy, P. Muysken (eds). – New York, 1995. – 365 p.
224. Poplack S. Code-Switching (linguistic) / N. Smelser, P. Baltes (editors) // International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences. – Amsterdam : Elsevier, 2001. – P. 2062–2065.
225. Talmy L. Semantics and syntax of motion / L. Talmy // J. Kimball (ed.). Syntax and semantics, 4. New York: Academic Press, 1975. – P. 181–238.
226. Tolstoi Leo. Krieg und Frieden / L. Tolstoi. – Köln: Anaconda Verlag GmbH, 2009. – 1532 S.
227. Tolstoi Lew. Krieg und Frieden / L. Tolstoi. – Berlin: Rütten & Loening, 1978. – 2 B.
a. B. 1. – 827 S.
b. B. 2. – 881 S.
228. Tolstoi, L. Krieg und Frieden / L. Tolstoi. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2011. – 2 B.
a. B. 1. – 1101 S.
b. B. 2. – 1182 S.
229. Wagner P. Gesture and Speech in Interaction: An Overview / P. Wagner // Speech Communication. – 2014. – № 57. – P. 209–232.