

приемов языковой игры, часто служащих причиной возникновения коммуникативных неудач в рекламе, объясняется тем, что рекламный текст привлекает большее внимание, если нарушает принятые коммуникативные нормы, перестраивая, таким образом, систему риторических ожиданий.

Таким образом, нарушение коммуникативного процесса в тексте рекламы зачастую ведет к негативным последствиям, и кроме того, может повлечь за собой финансовые затраты для компании. Известно, что отрицательные ассоциации в рекламе привлекают лишь только в 10% случаев, и этот интерес чаще всего пропадает после непродолжительного визуального контакта. Сегодня появилась новая отрасль знания – нейминг (теория и технология создания и функционирования имен (людей, организаций, улиц и т.д.), которая постулирует фирменному имени запоминаться и производить на аудиторию благоприятное впечатление. Ведь неудачное название как самолет с плохими крыльями, оно не летит. А удачное имя – это ценность, публичный капитал, приносящий прибыль.

Итак, рекламный текст представляет собой письменную коммуникативную единицу, представляющую собой семантически, структурно и функционально законченное целое, предназначенное для реализации общего целевого назначения, общей коммуникативной задачи, поставленной автором. Рекламный текст может быть эффективным и неэффективным в зависимости от различных факторов, в частности контекста, адресата и гипертекста. Рекламный текст как акт коммуникации содержит в своей структуре адресанта, адресата и информацию, транслируемую с помощью различных языковых и внеязыковых средств.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Амири, А.П. Языковая игра в коммуникативном пространстве СМИ и рекламы / А.П. Амири – М. : Флинта, 2009. – 296 с.
2. Виноградов, С.И. Культура русской речи / С.И. Виноградов, О.В. Платонова. – М. : Просвещение, 1999. – 365 с.

ИВАНОВА В.М. (Брест, БрГУ имени А.С. Пушкина)

ЖИВОПИСНОЕ ПОЛОТНО КАК РЕФЕРЕНТ ПОЭТИЧЕСКОГО ЭКФРАСИСА

Поэтическая картина мира, являющаяся разновидностью художественной картины мира, формируется посредством системы поэтического текста. Эта система содержит в себе компоненты вербального происхождения, так как в основе своей является языковой, и элементы культурного, эстетического, духовного пространств, которые в единстве определяют поэтическую индивидуальность авторской картины мира. Общее содержание поэтического текста передается не только тем, что изображается, но и как это делается и для кого. Особый интерес в этом плане представляют стихотворения сходной тематики, в частности, экфрастические тексты, референтом которых является одно и то же художественное произведение. В данной статье пойдет речь о репрезентациях живописного полотна известного фламандского художника Питера Брейгеля Старшего «Охотники на снегу» в стихотворениях английских и американских поэтов.

Творчество Брейгеля оказало огромное влияние на развитие голландского пейзажа во второй половине 16 века. Считается, что картина «Охотники на снегу»

(1565), которая описывается в стихотворении, открывает цикл пейзажей «Времена года». Это полотно вдохновило многие экфрасисы, как прозаические, так и поэтические. Среди последних можно назвать стихотворения английских поэтов Э. Стивенсон «Снег Брейгеля» (*Brueghel's Snow*), У. де ла Мара «Зима Брейгеля» (*Brueghel's Winter*) и американских поэтов Дж. Берримена «Зимний пейзаж» (*Winter Landscape*), Дж. Лэнгленда «Охотники на снегу: Брейгель» (*Hunters in the Snow: Brueghel*), У.К. Уильямса. Стихотворения Стивенсон, Де ла Мара и Лэнгленда своими заглавиями заявляют о принадлежности к миметическому атрибутированному экфрасису, поскольку ссылаются на реальный артефакт художественной культуры и его автора. Стихотворение Уильямса не имеет названия, но его атрибуция не составляет труда, так как оно входит в цикл произведений поэта «Картины Брейгеля», за который ему была присуждена Пулитцеровская премия в области поэзии в 1965 г. Все анализируемые тексты посвящены вербальной передаче содержания произведения живописи, что и является определением экфрасиса.

Проблема экфрасиса является актуальной для современных филологических исследований. Интерес к ней обусловлен во многом интерсемиотическим характером художественного текста, включающего описание одного вида искусства средствами другого. Теоретическое и историческое осмысление явления экфрасиса, особенностей его поэтики и прагматики отражено в сборнике трудов Лозаннского симпозиума [1], в работах Н.В. Брагинской, А.Ю. Криворучко, Е.Г. Таранниковой и др. В статье Е.В. Яценко приводится детальная классификация видов экфрасиса и отмечается, что «авторство экфрасиса в тексте художественного произведения представляется чрезвычайно важным, ибо, будучи носителем огромного пласта культурно-исторической, эстетической информации, экфрасис расшифровывает мировоззрение, социальную принадлежность, философию интерпретатора изображения» [2, с. 50].

Стихотворения на тему пейзажа Брейгеля различаются особенностями стихосложения, строфической организацией и методами развертывания экфрастического описания. Произведения американских поэтов написаны свободным стихом, в то время как стих Де ла Мара рифмованный, и у Стивенсон в каждой строфе встречаются без определенной системы отдельные рифмующиеся строки. Проследим, как особенности восприятия картины поэтами определяют сюжетные, мотивные и пространственные доминанты описания изображения.

У.К. Уильямс представляет общее содержание картины как изображение времени года: *'The over-all picture is winter'*. Первая фраза задает перспективу ее восприятия – картину следует заполнить деталями. В семи коротких строфах автором перечисляются основные персонажи – люди, возвращающиеся с охоты, женщины возле костра и фигурки людей, катающихся на коньках по замерзшей реке. Стихотворение является примером неподражаемого минимализма, из живописных деталей картины поэт упоминает лишь «ледяные горы», перекошенную вывеску трактира с оленем, между рогами которого видно распятие, и огромный костер, раздуваемый ветром.

Зрительное выхватывание деталей в заданном поэтом порядке художественно обусловлено свободой стихотворной композиции. Главной особенностью текста является синтаксическая неразделенность фраз. В стихотворении отсутствует

какая-либо пунктуация, отдельные блоки восприятия сюжетного содержания картины накладываются друг на друга, имитируя движение взгляда по ней. Читатель сталкивается с определенной трудностью вычленения синтаксически законченных фраз из-за последовательного применения приема стихового переноса, который разрезает строки межфразовой границей, что, в свою очередь, служит сигналом цезуры. По мнению В.М. Жирмунского, наиболее характерным признаком переноса как раз и является «присутствие внутри стиха синтаксической паузы, более значительной, чем в начале или в конце того же стиха» [3, с. 154]. Резкость переноса возрастает при отдалении разорванных частей. Кроме межстрочного типа переноса Уильямс использует строфический перенос, возникающий при перемещении отсеченной части в следующую строфу. Он выступает как своеобразный акт поэтической свободы, проявление стремления к более индивидуальным, композиционно не связанным формам. Статичность изображения, переданная глаголами настоящего времени, нарушается в последних двух строфах, где поэт вводит фигуру создателя картины, употребляя совершенный глагол: *Brueghel the painter / concerned with it all has chosen / a winter-struck bush for his / foreground to / complete the picture*. Конечная фраза стихотворения полностью перекликается с его началом, создавая своеобразную рамочную конструкцию для обрамления содержания всей картины. В предложении, разбитом тремя стиховыми переносами, поэт подчеркивает волю художника организовывать пространство полотна индивидуальным образом и одновременно свободу художника слова наполнять экфрастическое пространство воссоздаваемого полотна произвольно отобранными деталями.

Стихотворение У. де ла Мара представлено двумя строфами по 14 и 6 строк. В первой строфе передается достаточно детально содержание картины Брейгеля. Плотность описания достигается нанизыванием деталей друг на друга при помощи бессоюзного перечисления: *To left, a gabled tavern; a blaze; / Peasants; a watching child*. Создается впечатление, что поэт стремится точно, насколько это возможно при компрессии стихотворного текста, воссоздать фон для основных действующих персонажей картины – охотников. Чтобы остановить мысленный взор читателя на этих фигурах, художник резко прерывает описание междометием *lo* – ‘смотри’. Описанию вереницы возвращающихся в деревню охотников отводится четыре строки, в которых передается образ молчаливых, плотно закутанных, устало бредущих с не очень удачной охоты людей. Завершается строфа упоминанием незначительной детали – взмывшей в небо вороны и пронизывающей пространственную перспективу полотна, подобно стреле.

Вторая строфа стихотворения, на первый взгляд, продолжает добиваться полной визуализации картины добавлением еще целого ряда деталей пейзажа, но поэт перечисляет их, чтобы обосновать необычный вывод. По его мнению, все детали могут лишь отчасти дать представление о том, кто создал это полотно, кто за этими деталями «растерял тайну жизни» (*squandered here life's mystery*). Необычность заключения и общая мрачная тональность (например, «зловещие» пики в руках) придают стихотворению таинственный характер, что также обусловлено тем, что художественное наследие Брейгеля продолжает порождать множество толкований и

интерпретаций. Субъективное толкование поэтом деталей картины становится источником возникновения новых смыслов.

Первые строфы стихотворения Э. Стивенсон «Снег Брейгеля» передают сюжет картины, описывая трех охотников на переднем плане полотна и крохотные фигурки людей на коньках на заднем фоне. Автор обращает внимание на следы, оставшиеся на снегу от тяжелой поступи мрачных, болезненных с виду персонажей. Дважды употребленный эпитет «знаменитые следы» подчеркивает непреходящую ценность знаменитого полотна, а предложение читателю дорисовать возможные последующие действия охотников подтверждает справедливость утверждения о возможности экфрасиса выражать «рецептивную установку на воссоздающее изображение читателя» [4, с. 977]. Вопросы, обращенные к современному читателю и зрителю, – *What happens next? In the unpainted picture? Who's painting them now?* – способствуют расширению пространственных и временных границ восприятия живописного образа.

В стихотворениях Дж. Берримена и Дж. Лэнгленда основной акцент с первой строки делается на главных персонажах картины, что соответствует названию картины. «Зимний пейзаж» синтаксически представлен одним длинным предложением, растянутым на пять строф. Ключевым мотивом является возвращение охотников, все остальные детали составляют неотъемлемый фон этого события. Слово «возвращение» встречается три раза. Внимание читателя постоянно сконцентрировано на самых важных фигурах, при этом поэт подчеркивает, что они совершенно не осознают, что будут по-прежнему спускаться с зимнего холма много лет спустя. Несмотря на неумолимый бег песков времени и «злое расточительство истории», которое безвозвратно вычеркнет их из реальной жизни, они будут продолжать сохранять «конфигурацию» зимнего пейзажа. Читатель вовлечен в образ сюжетного развития экфрасиса благодаря искусным композиционным повторам, создающим воображаемый образ песочных часов. Дж. Берримен завершает стихотворение, обращая внимание на четырех птиц, которые, как и каждый стоящий перед картиной, наблюдают за всем происходящим.

Самый развернутый экфрасис представлен в стихотворении Дж. Лэнгленда, которое отличается также своим объемом. Вызывает восхищение умение поэта подметить мельчайшие детали фламандского пейзажа и повседневного быта обитателей изображенной местности, топографически точно обозначенной в тексте. Поэт не только воссоздает пространственные и качественные характеристики реального полотна, но и передает собственные переживания от его внимательного рассматривания. Его восхищает мастерство художника: *This is the fabulous hour of shape and form*. В описании нет ничего мрачного, напротив, общая тональность стихотворения создает настроение умиротворенности и покоя, даже скалы производят на поэта впечатление невозмутимости. Надвигающаяся темнота опускается «мягкими диагоналями». Статичность развертывания экфрасиса достигается, как и в других стихотворениях, благодаря отсутствию смены действий, употреблению глаголов настоящего времени. На первый план выходят отношения между описываемыми объектами, а неоднократное повторение наречия «сейчас» подчеркивает вневременность непреходящей значимости произведения живописи. Еще одной особенностью данного стихотворения является то, что его интерсемиотическая природа до-

полняется интертекстуальной глубиной, поскольку неожиданное сравнение жизни второстепенных персонажей с пословицами является, по сути, аллюзией на цикл гравюр Брейгеля «Двенадцать фламандских пословиц», где художник пытается визуально представить пословицы, которые начинают жить жизнью людей.

Рассмотренные в данной статье примеры поэтического экфрасиса свидетельствуют о том, что созданное несколько веков назад живописное произведение П. Брейгеля вызывает у поэтов различные впечатления от его восприятия, что определяет различия в подходах к разворачиванию экфрастического текста при переводе визуальной информации в вербальный код и способах апелляции к культурно-исторической памяти читателя.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Экфрасис в русской литературе. Сборник трудов Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. – М. : МИК, 2002. – 216 с.
2. Яценко, Е.В. Любите живопись, поэты... Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель / Е.В. Яценко // Вопросы философии. – 2011. – № 11. – С. 47–57.
3. Жирмунский, В. Теория стиха / В. Жирмунский. – Л. : Советский писатель. – 664 с.
4. Уртминцева, М.Г. Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования / М.Г. Уртминцева // Вестник Нижегородского ун-та им. Н.И. Лобачевского. Литературоведение. Межкультурная коммуникация. – 2010. – № 4 (2). – С. 975 – 977.

ИЛЬЧЕВА И.Л. (Брест, БрГУ имени А.С. Пушкина)

ЭКОНОМИЯ РЕЧЕВЫХ СРЕДСТВ В ИНТЕРНЕТ-ДИСКУРСЕ

В эпоху глобальных коммуникаций бесспорным является тот факт, что в настоящее время существенная часть общения человека происходит посредством Интернета, который представляет собой не просто сеть компьютеров, а сообщество людей и особый мир, не имеющий границ и позволяющий хранить и быстро передавать большие объемы информации, взаимодействовать напрямую с большим количеством коммуникантов, независимо от их географического местоположения, общественного статуса и рода занятий.

Электронная коммуникация представляет собой компьютерно-опосредованное общение, которое имеет особые признаки и включает различные виды текстов, обладающих такими характеристиками как доступность, интерактивность и др.

В настоящее время, наряду с термином электронная коммуникация, широко используются термины *Интернет-дискурс*, *компьютерный дискурс* и *электронный дискурс*, в основе которых лежит понятие «дискурс».

Компьютерное общение представляет собой коммуникацию в виртуальной среде, и в этом состоит его важнейший отличительный признак. Спецификой этого вида общения является использование особого рода сигналов коммуникации – электронных.

В современном обществе существует несколько возможностей общения с помощью компьютера: с помощью локальной сети, объединяющей несколько компьютеров, например, в пределах одного здания, или более обширных сетей – национальной или глобальной, так называемой всемирной паутины (WWW – World Wide Web).

В сети Интернет представители различных социокультурных сообществ совершают покупки, работают, получают образование, знакомятся, оказывают влияние