

Литература

1. Easthope A. Englishness and National Culture. – London and New York: Routledge, 1999. – 243p.
2. Langford P. Englishness Identified: Manners and Character, 1650-1850. – Oxford: Oxford University Press, 2001. – 389p.
3. Briggs A. The English: How the Nation Sees Itself // Literature in the Modern World. Critical Essays and Documents. Edited by Dennis Walder. – Oxford, 1990. – P. 189-196.
4. Colls R. Identity of England. – Oxford: University Press, 2004. – 409p.
5. Шестаков В. Английский акцент: Английское искусство и национальный характер. – М.: Российский государств. гуманитарный университет, 2000. – 184с.
6. Цветкова М.В. Концепт «Englishness»: основные константы// Проблема национальной идентичности в культуре и образовании России и Запада: Материал научной конференции: В 2-х тт. – Т.2. – Воронеж: ЦИКИ, 2000. – С. 87-93.
7. Атарова К. Англия, моя Англия. Эссе и переводы. Сборник. – М.: ОАО Изд-во «Радуга», 2006. – 408 с.
8. Алябьева Л. Как воспитать «организатора и будущую мать крепких и красивых детей»: дискуссии о женщине и спорте в викторианской Англии// Новое литературное обозрение. – №70. – 6'2004. – С. 94-128.
9. J.V. Priestley. The English // Английский национальный характер: учеб. пособие / М.М. Филиппова. – М.: АСТ: Астрель, 2007. – С. 34-86.
10. R.N. Bradley. Racial Origins of English Character // Английский национальный характер: учеб. пособие / М.М. Филиппова. – М.: АСТ: Астрель, 2007. – С. 267-292.
11. Голсуорси Дж. Книга для чтения на английском языке. – СПб.: КАРО, 2007. – 384с.
12. Голсуорси Дж. Остров фарисеев. – М.: ЭКСМО, 2007. – 605 с.
13. Жантиева Д.Г. Голсуорси//История английской литературы. – М.: Академия наук союза ССР, 1958. – С. 557-607

УДК 821.111 – 31.09

ПРОБЛЕМА СООТНОШЕНИЯ ЭТИЧЕСКОГО И ЭСТЕТИЧЕСКОГО В РОМАНЕ У.С. МОЭМА «ЛУНА И ГРОШ»

Романова А.А.

Теличко Т.Г.

Проблемы этики и эстетики, искусства и жизни, активно обсуждаемые в европейской литературе к.ХІХ – н.ХХ вв., не утратили своей актуальности и для современного общества, которое хронологически, исторически и культурологически связано с рубежом ХХ-ХХІ вв. Любой «пограничный»

период характеризуется радикальным переосмыслением общественных, политических, художественных устоев и традиций, зачастую категорическим неприятием, отторжением канонов и ценностей минувшего столетия и поиском кардинально новых, более действенных решений. Отсюда – неизбежная для каждого «рубежа веков» актуализация проблем нравственного характера.

В данной статье предпринята попытка проанализировать характерные для литературы конца века проблемы соотношения этического и эстетического, искусства и жизни на материале романа У.С. Моэма (1874-1965) «Луна и грош» (1919). В качестве материала для исследования выбран роман, который неизменно привлекает внимание читателей, и, в то же время, не относится к числу достаточно исследованных в отечественном литературоведении.

Писатели и философы во все времена пытаются найти ответ на вопрос о связи этического и эстетического в искусстве. Идеальное, гармоничное сочетание выражено античным понятием калокагатии. А.Ф. Лосев сравнивает это составное этически-эстетическое понятие с кентавром: так же как представление о коне-человеке могло существовать во времена мифологической древности, понятие „прекрасно-доброе“ могло иметь значение только для эпохи, в которой этическое и эстетическое сознание было, по сути дела, синкретичным, единым [1,107]. Ф. Ницше, философ, по сути открывающий XX век, пишет об относительности и исторической обусловленности всех ценностей, о том, что нет ценностей вечных, неизменных [2, 337]. А так как на рубеже XIX-XX веков многие моральные, общественные, культурные ценности обретают совершенно новую трактовку, этическое и эстетическое зачастую противопоставляется, и как следствие понятие калокагатии распадается.

Отметим, что рубеж XIX-XX вв. характеризуется достаточно большим разнообразием литературных течений и направлений, каждое из которых по-своему решает вопрос об этическом и эстетическом. В данном контексте наиболее примечательна эстетическая установка декаданса. В первую очередь писатели-эстеты перенимают тезис Ф. Ницше об имморальности искусства: по мнению Ницше, эстетическое наслаждение не имеет ничего общего с логическим объяснением и рациональным знанием – именно поэтому в искусстве новой эпохи невозможен канон (под каноном Ницше подразумевает сопряжение искусства с разумом и нравственностью); искусство внеморально и иррационально [2,246]. Другие эстетические принципы писателей-декадентов включают в себя крайний индивидуализм, лозунг «искусство ради искусства», утверждение о том, что жизнь подражает искусству, а не наоборот (О.Уайльд).

Творчество Моэма безусловно связано с этически-эстетическими поисками эпохи, проблемы, связанные с искусством часто поднимаются в его романах («Бремя страстей человеческих»(1915), «Пирог и пиво, или Скелет в шкафу»(1930), «Театр»(1937)). Согласимся с утверждением Г.Э. Ионкис о том, что «в искусстве Моэм видел особый мир, противостоящий

обыденности и благопристойной пошлости. Его интересовало, какова связь между моралью творца и плодами его деятельности, между гением и злодейством. В том, что это «две вещи несовместные», как писал Пушкин, Моэм был до конца не уверен» [3,16].

«Луна и грош» (*The Moon and Sixpence*) - роман о трагической судьбе гениального художника, о неизъяснимой тайне его личности. С точки зрения Г.Э.Ионкис, в данном романе Моэм возвращает слову «гений» его изначальный смысл – «демон», т.е. божественная сила, злая или (реже) благодетельная, определяющая судьбу человека [3,17]. Этот факт необходимо учитывать при дальнейшем анализе романа и поступков Стрикленда, одержимого гением.

Изначально Чарльз Стрикленд выбирает для себя тот незамысловатый узор, сплетенный из нитей обыденной человеческой жизни, о котором Моэм подробно пишет в другом своем романе «Бремя страстей человеческих». Встретив в молодости будущую миссис Стрикленд, он женится на ней, создает прочную семью, работает биржевым маклером и получает достаточно денег для того, чтобы содержать семью, дом в Вестминстере («между Темзой и Сент-Джеймским парком» [4,18]) и оплачивать литературные завтраки и приемы своей жены. В возрасте сорока лет он имеет, казалось бы, все, что необходимо обыкновенному человеку (а именно таким он и считается). Даже жена не замечает туч, собравшихся над их домом. Она дает Стрикленду следующую характеристику: «Он играет на бирже, типичнейший биржевой маклер. Вы с ним умрете с тоски. Он не воображает себя гением и даже не очень много зарабатывает на бирже. Но он удивительно хороший и добрый человек» [4,23]. Несколько месяцев спустя ее «типичнейший» муж оставляет семью, работу, родину с тем, чтобы заняться живописью и стать первооткрывателем совершенно нового направления в живописи. Подготавливая свой побег в течение года, Стрикленд не находит нужным предупредить об этом жену и делового партнера. Оказавшись в Париже, в возрасте, в котором, по мнению окружающих его людей, уже поздно и смешно что-либо менять, он отказывается от неподходящего ему «узора» и выбирает более сложный, замысловатый и пестрый рисунок жизни, который способен помочь ему избавиться от «тревожных видений своей души» [4,51], выразив их в живописи. Говоря языком Ницше, в этот момент жизни «трагический человек» берет верх в Стрикленде над «человеком теоретическим», т.е. необузданная стихия инстинктов и человеческой природы побеждает в нем всё то разумное, что сковывает и ограничивает человека на пути его развития.

Он пренебрегает всеми моральными и общественными принципами. Бросает семью без денег, обрекает верную жену на долгие страдания и «унижение» зарабатывать деньги самостоятельно, избавляется от предрассудков для того, чтобы его могущественный творческий дух мог выразить себя в полной мере. Рассказчик находит этому следующее объяснение: «В глубинах его души, говорил я себе, заложен инстинкт

творчества; приглушенный житейскими обстоятельствами, он, тем не менее, неуклонно разрастался наподобие того, как разрастается злокачественная опухоль в живой ткани, покуда не завладел всем его существом и не принудил его к действию. Так кукушка кладет свое яйцо в гнездо другой птицы, когда же та выкормит кукушонка, он выпихивает своих сводных братьев, а под конец еще и разрушает гнездо, его приютившее» [4,53]. Речь идет об «инстинкте творчества», который составляет неотъемлемую часть человеческой природы, и чему субъект не в силах сопротивляться. Рассказчик не раз говорит о «демоне, завладевшем душой Стрикленда», о смутных волнениях и видениях, которые не дают покоя его душе: «Должно быть, работая во всю свою могучую силу, он забывал обо всем на свете, кроме стремления воссоздать то, что стояло перед его внутренним взором, а затем, покончив даже не с картиной (мне почему-то казалось, что он редко завершал работу), но со сжигавшей его страстью, утрачивал к ней всякий интерес. Никогда не был он удовлетворен тем, что сделал; вышедшее из-под его кисти всегда казалось ему бледным и незначительным в сравнении с тем, что денно и ночью виделось его духовному взору» [4,77]. Возьмем на себя смелость и отметим переключку с идеями Ницше. В своей работе «Рождение трагедии из духа музыки»(1871) Ф. Ницше выделяет два основных начала в искусстве: *дионисическое* и *аполлоническое*. Традиционно, дионисийство характеризует болезненно-восторженные, исступлённые (экстатические) проявления в тех или иных видах искусства. Именно эти вида искусства дают, по его мнению, возможность полного самовыражения, так как они динамичны, полны экстаза, не скованы жесткими правилами. Ницше говорит о том, что дионисическое искусство подобно вихрю. Оно резко врывается в реальность, сметая все на своем пути. Это – искусство опьянения [5,21]. Художник одержим необузданным духом творца, который создает нечто первобытное, необыкновенное, зачастую пугающее. По Ницше, антипод дионисического начала – начало аполлоническое, которое в художественной культуре связывают с высоким, гармоничным, размеренным, величавым. Само по себе дионисическое начало разрушительно, в то время как аполлоническое выглядит слишком бледным и невзрачным по сравнению с первым. Поэтому, утверждает философ, важно их гармоничное сосуществование, взаимодополнение. Стрикленд же охвачен духом дионисийства в чистом виде, ему неведома эта гармония, следовательно, его искусство разрушительно. Ницше пишет, что человеку необходимо защищаться от «роковой», невыносимой дионисийской мудрости, чтобы выжить как духовному существу [2,224].

Именно охвативший его дикий дух гения дает герою романа Моэма возможность избавиться от «исправительной морали», которую, по мнению Ницше, человеческий разум самостоятельно создал и которая приводит современное общество в духовный тупик. Моэм называет эту «исправительную мораль» полицейским (совестью), поставленным в наших сердцах, чтобы не дать нам нарушить закон: «Совесть – это страж, в каждом отдельном человеке охраняющий правила, которые общество выработало для

своей безопасности. Шпион, засевший в главной цитадели нашего «Я». Человек так алчет признания, так безумно страшится, что собратья осудят его, что сам торопится открыть ворота своему злейшему врагу; и вот враг уже неотступно следит за ним, преданно отстаивая интересы своего господина, в корне пресекает малейшее поползновение человека отбиться от стада. И человек начинает верить, что благо общества выше личного блага... Когда я понял, что Стрикленду и вправду безразлично отношение, которое должны возбудить в людях его поступки, я с ужасом отшатнулся от этого чудовища, утратившего человеческий облик» [4,55]. После сорока лет существования в социуме и подчинения его законам (пребывания в «предметной экзистенции», говоря языком экзистенциалистов), Стрикленд окончательно отказался от него, «отбил от стада», приподнялся над миром банальности и ограниченности. Рассказчик называет его «чудовищем, утратившим человеческий облик», что, конечно, способно вызвать ужас у представителя общества, но в то же время свидетельствует о приближении героя к первобытному состоянию духа. По Ницше, инстинкт, природное находятся «по ту сторону добра и зла», они существовали еще до морали, они старше человеческой социальности. Следовательно, нельзя судить первобытный дух гения по законам общества, гений immoralен.

Переключку с этой идеей Ницше находим в следующих строках романа: «В самой несуразности этого человека проглядывало какое-то монументальное величие... От Стрикленда веяло первобытностью, точно и в нем была заложена частица тех темных сил, которые греки воплощали в образах получеловека-полуживотного – сатира, фавна. Мне пришел на ум Марсий, поплатившийся своей кожей за дерзостную попытку состязаться в пении с Аполлоном. Стрикленд вынашивал в своем сердце причудливые гармонии, невиданные образы, и я предвидел, что его ждет конец в муках и отчаянии. "Он одержим дьяволом, - снова думал я, - но этот дьявол не дух зла, ибо он – первобытная сила, существовавшая прежде добра и зла"» [4,102].

Автор не оправдывает внеморального поведения героя, но и не осуждает его за это. Стрикленд возвышается над обыденностью, над миром материи и радио во имя высокой цели – выражения своего гения в искусстве: «Он стоял передо мной неподвижно, в глазах его мелькнула насмешка, и, несмотря на все это, я вдруг прозрел в нем пламенный, мученический дух, устремленный к цели более высокой, чем все то, что сковано плотью. На мгновение я стал свидетелем поисков неизреченного. Я смотрел на этого человека в обшарпанном костюме, с большим носом, горящими глазами, с рыжей бородой и всклокоченными волосами и, странным образом, видел перед собой не эту оболочку, а бесплотный дух» [4,141]. С точки зрения Ницше, «в человеке тварь и творец соединены воедино; в человеке есть материал, обломок, глина, грязь, бессмыслица, хаос; но в человеке есть также и творец, ваятель...» [2,346]. В борьбе этих двух начал нет их единства, есть лишь «или-или», и в Стрикленде *творец* побеждает, подчиняет себе все другие способы существования.

Большое значение для понимания анализируемой проблемы в романе имеет сюжетная линия Дирк Струве – Бланш Струве – Чарльз Стрикленд. Последний уводит любимую жену Струве, который дал ему приют и оказал необходимую помощь во время болезни. Бланш не способна совладать с внезапно охватившей ее страстью к Стрикленду и покидает Дирка, тем самым, обрекая себя на гибель. Стрикленд, пресытившись ею и, главное, закончив картину, которую он писал с Бланш, покидает ее. Молодая женщина совершает попытку суицида и в скором времени умирает в ужасных муках в госпитале. Развитие «любовного треугольника» работает на усиление заявленной жестокости и бессердечности Стрикленда-человека. Можно провести параллель с «Портретом Дориана Грея» Оскара Уайльда: герой, разочаровавшийся в искусстве театральной игры Сибиллы Вэйн, покидает недавно страстно любимую девушку, которая не выносит этого и совершает самоубийство. В отличие от Дориана, Стрикленд никогда не питал иллюзий касательно своих чувств к Бланш, но обе героини, по сути, стали жертвами Искусства. Разница состоит лишь в том, что для Бланш это искусство всегда было непонятно, она пыталась конкурировать с ним и в этой борьбе понесла поражение. Сибилла же, актриса, служащая Искусству, умирает, прежде всего, потому, что предает его. Следовательно, можно говорить об отражении некоторых идей эстетизма в романе «Луна и грош», таких как индивидуализм, имморальность искусства и подражательство жизни искусству. Вслед за У. Пейтером писатели-эстеты отвергают этическую основу эстетики, они развенчивают суждения Дж. Рёскина о том, что законы искусства совпадают с законами морали, что искусство должно преследовать дидактические цели, вслед за прерафаэлитами они целиком принимают эстетическую формулу романтика Китса о том, что «Красота есть единственная истина». Следовательно, с позиций эстетизма поведение Стрикленда-человека абсолютно оправдано, оно находится вне морали, так как он ставит искусство над самой жизнью и следует высшей цели – созданию прекрасного. Однако Моэм никогда полностью не разделял подобных идей, считая декаданс «кастовым» искусством, полностью недоступным восприятию большинства. Мы полагаем, что автор отражает в романе идеи эстетизма, но не манифестирует их.

Для полного понимания эстетического в романе необходимо также учитывать представления автора о красоте, которая является неотъемлемой частью любого искусства, а особенно искусства на рубеже XIX-XX вв. В данном романе смысл самого понятия красоты раскрывается следующим образом: «Неужели, по-твоему, красота, самое драгоценное, что есть в мире, валяется, как камень на берегу, который может поднять любой прохожий? Красота – это то удивительное и недоступное, что художник в тяжких душевных муках творит из хаоса мироздания. И когда она уже создана, не всякому дано ее узнать. Чтобы постичь красоту, надо вжиться в *дерзание* художника. Красота – мелодия, которую он поет нам, и для того, чтобы она отозвалась в нашем сердце, нужны знание, восприимчивость и фантазия» [4,72]. А также в следующих строках: «Люди говорят о красоте беззаботно,

они употребляют это слово так небрежно, что оно теряет свою силу и предмет, который оно должно осмыслить, деля свое имя с тысячью пошлых понятий, оказывается лишенным своего величия. Словом «прекрасное» люди обозначают платье, собаку, проповедь, а, очутившись лицом к лицу с прекрасным, не умеют его распознать» [4,131]. Красота, содержащаяся в искусстве, доступна пониманию далеко не каждого. Она значительно выше обыденной жизни. Для того, чтобы осмыслить ее, необходимо максимально приблизиться к тем высотам, которых достиг творец, прочувствовать все те терзания и душевные муки, которым подвергался он, и тогда прекрасное предстанет перед созерцателем во всем своем совершенстве.

В романе спор между прекрасным и нравственным в искусстве, на наш взгляд, так и не решается однозначно. Моэм не дает прямого ответа, совместимы ли гений и злодейство. В трактовке Моэма Стрикленд-художник неизмеримо значительнее со всех точек зрения, чем Стрикленд-человек. Писатель вводит в роман эпизод гибели самой гениальной работы Стрикленда – росписи на стенах хижины на Таити, сожженной согласно последней воле художника. На протяжении всей его творческой биографии дух дионисийства подавлял в Стрикленде всё остальное, но в конце своего пути герой был вознагражден за эти муки достижением своей цели. Стрикленду, наконец, удалось воссоздать терзавшие его внутренний взор необыкновенные картины: «Здесь было что-то такое, что потрясло его (доктора – А.Р.). От пола до потолка стены покрывала странная и сложная по композиции живопись. Она была неопишимо чудесна и таинственна. У доктора захватило дух. Чувства, поднявшиеся в его сердце, не поддавались ни пониманию, ни анализу. Это было нечто великое, чувственное и страстное; и в то же время это было страшно, он даже испугался. Казалось, это сделано руками человека, который проник в скрытые глубины природы и там открыл тайны – прекрасные и пугающие. Руками человека, познавшего то, что человеку познать не дозволено. Это было нечто первобытное и ужасное. Более того – нечеловеческое. Это было прекрасно и бесстыдно» [4,198]. Стрикленд, который последнее десятилетие своей жизни так страстно и мучительно пытался обуздать хаос внутри себя через искусство и все же преуспел в этом, по каким-то причинам приказал уничтожить главное творение своей жизни, выражение того дионисийского духа, который воскресил в нем «трагического человека», но не позволил достичь гармонии. Ушел из жизни этот творец Красоты слепым и изуродованным проказой: «Доктор приблизился и увидел то страшное, изувеченное, безобразное, что когда-то было Стриклендом. Стрикленд был мертв» [4,198].

Эпитеты, которыми характеризуются фрески Стрикленда, - «странная», «чудесная», «таинственная» живопись, нечто «первобытное», «ужасное», «нечеловеческое» - подтверждают преобладание, даже господство дионисического начала в его искусстве, которому, по словам Ницше, присуща таинственность, первобытность, необыкновенность. Художник, словно в опьянении, возвышается над обыденностью, банальностью, его «мученический дух» достигает своей высокой цели, он находит то

«неизреченное», к чему так долго стремился его «бесплотный дух», что «денно и ночью виделось его духовному взору». Этот дух, которому подчинена вся сущность творца, неистово врывается в реальность и создает в ней нечто «прекрасное и пугающее».

Выразив невыразимое, Стрикленд освобождается от своего бурного гения, от «демона», владевшего им все эти годы. И так как целью его, вероятно, было не само создание картин (как отмечается в романе, он почти никогда их не заканчивал и не стремился показать их кому-либо), а обуздание бурного духа дионисийства посредством живописи, Стрикленд, достигнув, наконец, этой цели, решает уничтожить результат (и в то же время средство) этого укрощения. С другой стороны, гибель художника и его творения в романе подтверждает идею Ницше о разрушительной силе дионисийства и опасности пренебрежения «извечным законом двойственности». Отметим здесь, что, несмотря на то, что идеи Ницше оказали значительное влияние практически на все культурные и социальные явления первой половины XX века и ощутимы в романе «Луна и грош», С. Моэм всё же не становится последователем философа. Более того, он считает учение Ницше «самым пагубным», так как будучи не слишком трудным для понимания, оно содержит много неоднозначных и до конца не разъясненных автором положений. Таким образом, в анализируемом романе ощутимо влияние идей Ницше, но эти идеи пропущены через призму авторского восприятия и отнюдь не утверждаются как абсолютная истина. Отсюда, возможно, и неприятие поведения Стрикленда рассказчиком, который, в какой-то мере, является выразителем авторского «я» в романе.

Подводя итоги, отметим, что Моэм не уставал повторять, что не изрекает абсолютных истин и всего лишь предлагает свое мнение, трактовку, понимание эстетического явления. Он исходит из собственного опыта и вкуса. Так, в романе «Луна и грош» он развил свою идею о том, что «художник творит потому, что не может иначе, и отдаваться творчеству для него так же естественно и неизбежно, как для утки – плавать, а для воды – течь под уклон» [6,57]. В финале романа автор не предлагает никаких объяснений и уходит от однозначных оценок. Непонимание рассказчика в романе становится формой выражения непостижимости тайны творчества и гения.

Интерпретация романа Моэма «Луна и грош» с учетом философских и эстетических идей эпохи (и, прежде всего, идей Ницше) расширяет представление о путях развития английского романа и способствует созданию более целостной картины литературной Англии начала XX века.

Литература

1. Лосев А.Ф. История античной эстетики: В 8-ми тт. – Т.8: Итоги тысячелетнего развития. – М.: Искусство, 1992. – 630 с.
2. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 362 с.

3. Моэм У.С. Подводя итоги: Вступ. статья Г.Э. Ионкиса. – М.: Высшая школа, 1991. – 560 с.

4. Моэм У.С. Луна и грош. – М.: АСТ Люкс, 2005. – С. 5-209.

5. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 156 с.

6. Моэм У.С. Искусство слова: о себе и других. – М.: Художественная литература, 1989. – 400 с.

УДК 81-115 (811.111+ 811.161.1+ 811.581)
СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
ЭТИКЕТНЫХ ЕДИНИЦ В СОВРЕМЕННОМ АНГЛИЙСКОМ,
РУССКОМ И КИТАЙСКОМ ЯЗЫКАХ. КАТЕГОРИЯ ВЕЖЛИВОСТИ.

Пожидаева А.
Сенив М.Г.

Данная работа посвящена изучению структурно-семантических особенностей этикетных единиц в современном английском, русском и китайском языках. Ведь характерной чертой современной коммуникативной лингвистики является интерес к значению и функционированию языковых единиц в процессе речевого общения. Речевой этикет (РЭ) является одним из важных элементов культуры и неотъемлемой частью общей системы этикетного поведения человека в обществе.

Изучение РЭ не перестает быть актуальным для научных и методических исследований в силу его присутствия в разных сферах человеческого общения, а также по причине изменения социокультурных условий, вслед за которыми одни речевые формулы исчезают, другие появляются, третьи видоизменяются.

Объектом данного исследования являются речевые этикетные единицы английской, русской и китайской языковых общностей на современном этапе развития языков.

Предметом данного исследования послужили структурно-семантические особенности этикетных формул в английском, русском и китайском языках, т.е. языковые средства выражения этикета.

Целью данной магистерской работы является выявление и анализ структурно-семантических особенностей этикетных единиц в английском, русском и китайском языках. При исследовании разноструктурных языков всегда возникает много трудностей, и не смотря на то, что проблемы речевого этикета были исследованы рядом лингвистов, недостаточно исследованным является следующий вопрос: сопоставление особенностей употребления речевых этикетных формул и выявление общих и отличительных черт в рамках трех лингвокультур. Это определяет актуальность данного исследования. Актуальность также обусловлена:

- необходимостью изучения лингвокультурной специфики поведения участников коммуникативного процесса