

7. Wierschke Annette. Auf den Schnittstellen kultureller Grenzen tanzend: Aysel Özakin und Emine Sevgi Özdamar. In: Denn du tanzt auf einem Seil. Positionen deutschsprachiger MigrantInnenliteratur. Hrsg. v. Sabine Fischer und Moray McGowan. Tübingen: Stauffenburg, 1997. – S. 179-194.

8. Zierau Cornelia. Wenn Wörter auf Wanderschaft gehen... Aspekte kultureller, nationaler und geschlechtsspezifischer Differenzen in deutschsprachiger Migrationsliteratur. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2009. – 201 S.

**ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА**

**Христина Назаркевич** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри німецької філології Львівського національного університету імені Івана Франка.

*Наукові інтереси:* теорія і практика перекладу, лінгвостилістика тексту.

**СИТУАТИВНА АСИМЕТРІЯ У ПЕРЕКЛАДІ ДРАМИ ЯК ЕЛЕМЕНТ СЦЕНІЧНОСТІ**

**Тетяна НЕКРЯЧ (Київ, Україна)**

*У статті розглядаються випадки ситуативної асиметрії у перекладі драматичних творів, які сприяють поглибленню психологічних характеристик персонажів та збагаченню міжособистісних стосунків дійових осіб, що допомагає акторам і режисерів створити сценічний варіант п'єси, котрий максимально розкриває нюанси авторського задуму.*

*The article deals with the instances of situational asymmetry in drama translation, which can enrich both the characters' psychological portraits and their interpersonal relations, thus helping players and directors create the stage version conveying the minutest nuances of the authorial conception.*

Захопившись перекладом драматичних творів, я звернула увагу на необхідність зберігати передусім природність та легкість художнього діалогу та психологічну переконливість персонажу, яка реалізується через сценічне мовлення. Теоретично добре відомо, після ґрунтовної праці І.Левого [1], що драма має подвійну природу і розрахована як на читання і візуальне сприйняття, так і на вимовляння і слухове сприйняття тексту. Переклад для сцени не може нехтувати фонетичною оболонкою реплік, які, за І.Левим, мусять легко вимовлятися і легко розумітися аудиторією без зорової опори. Проте ця “абеткова істина” далеко не завжди враховується окремими перекладачами драматичних творів, – подеколи виникає враження, що такий перекладач жодного разу не спробував прочитати свій текст вголос (а У.Еко настійно радить це навіть перекладачам прози, тож для перекладачів драми і поезії перевіряти текст на легкість вимовляння та евфонію має стати *conditio sine qua non*). У західному перекладознавстві і практиці перекладу і досі знаходять підтримку два підходи до перекладу драми: один орієнтується на найточніше відтворення тексту оригіналу і збереження його мовно-літературних особливостей (*translation for page*), другий – на пристосованість перекладу до умов сцени (*translation for stage*). Перший підхід побутує серед перекладачів драми у Німеччині, там уся увага приділяється відтворенню текстуальних параметрів оригіналу, а сценічний аспект відсувається на задній план; другий є мало не прескриптивним для театрів Великої Британії: там вважається, що перекладати п'єсу може лише драматург, у крайньому разі – режисер, а знання мови і розуміння тексту є вторинні до знання законів сцени і розуміння театру. Як і будь-які крайнощі, обидва підходи у чистому вигляді хибні і не можуть не завдавати шкоди кінцевому результату. Істина, як завжди, посередині. Щоб переклад зрівнявся з оригіналом художньою самобутністю і увійшов до цільової культури, зберігши ту естетичну цінність, яку має оригінал у культурі-джерелі, він мусить позначатися тими самими змістовно-концептуальними і формально-стилістичними параметрами. Простіше кажучи, блискуча салонна комедія вікторіанської доби має залишатися саме блискучою салонною комедією вікторіанської доби і на сцені іншої країни в іншу історичну епоху; мелодрама не повинна перетворюватися на фарс, трагедія на водевіль тощо. Ця остання загроза таїться, скоріше, у так званому *translation for stage*, коли дуже приблизне і поверхове знання іноземної мови не дозволяє перекладачу-аматору помітити, усвідомити і оцінити тонкі мовні нюанси, які створюють важливий другий план і підтекст і формують жанрову структуру твору. Одна пані-перекладознавець з Санкт-Петербурга, яка знає англійську на рівні перших словникових значень, не ухоплює конотацій і не має уявлення про відтінки граматичних структур і моделей, дуже жваво переклала російською п'єсу сучасного британського драматурга Террі Джонсона «*Істерія*» – при чому

переклала як веселу комедію положень. Мені випало перекласти цю саму п'єсу на замовлення Київського національного українського драматичного театру імені Івана Франка; перекладаючи її, тобто вживаючись у кожний звук, кожне слово, кожна фразу, у їхні перегуки, повтори та переплетіння, я роздивилася – через текстуальну призму – значно складнішу жанрову структуру, ніж може видатися у першому читанні. Хоча і при побіжному перегляді тексту зрозуміло, що історія про передсмертні страждання Зигмунда Фрейда, який помирає від раку і якого мучають наркотичні кошмари, замішані на минулих провинах і фантазмагорично переплетені з епізодами його життя, аж ніяк не може зійти за веселу комедію положень, попри низку гротескових сцен, котрі знаходять моторошне пояснення і виливаються у макабричну кульмінацію. Гротеск не виключає жахів – на відміну від комедії. Щоб підкреслити жанрову своєрідність п'єси, я дала їй підзаголовок *трагіфарс*. Гадаю, це до певної міри допомогло режисерові Г.Гладію знайти більш-менш відповідне сценічне рішення; щоправда, він знехтував тонким нюансуванням психологічних портретів і “бергманівськими” мізансценами на користь балаганної стихії, чим повністю знецінив усю потужність трагедійної кульмінації, замість якої причепив цілковито недоречний happy ending. Однак, сценічне життя п'єси і розправа режисерів з авторським задумом – тема окремої розмови.

Обговорюючи *«Істерію»* з російською перекладачкою, я вказала їй на місця у тексті оригіналу, які вона просто не зрозуміла, на фрази, які вона замінила “відсебеньками”, – у сукупності ці відхилення призвели до іншого за тональністю і спрямованістю твору. Колега не погодилася зі мною ні в чому і заявила, що для перекладу п'єси головне – бути “театральною людиною”. Отже, вона несвідомо пристала до панівної у Великій Британії тенденції (хоча я дуже сумніваюся, що британець Террі Джонсон радісно схвалив би той варіант, у якому втрачено його головні ідеї і викривлена жанрово-стилістична основа). Не можна не погодитися, утім, що перекладач драматичного твору мусить розуміти закони сцени так, як це властиво драматургу, котрий закладає сценічність у саме єство свого твору. Під час перекладу важливо не втратити ті внутрішні пружини, які забезпечують життєздатність драматичного твору на театральних підмостках. Надмірне захоплення текстуальною вірністю (*translation for page*), без урахування звучання реплік і сприйняття їх на слух, без урахування природності ідіолекту конкретного персонажа з усіма його соціокультурними та особистісно-психологічними характеристиками, навряд чи призведе до позитивного результату. Як не кожен перекладач здатний перекладати поезію – треба самому бути хоч трохи поетом, так не кожному підвладна і драма – треба самому бути трошки драматургом, трошки режисером і трошки актором, іншими словами, “театральною людиною”. І все ж, передусім, треба досконало знати мову оригіналу: цей трюїзм нерідко забувається, коли йдеться про переклад п'єси. Саме мовна тканина матеріалізує авторський задум в усій повноті. Авторський задум не є чимось невловимо-ефемерним, що не піддається відтворенню і може мати безкінечну кількість інтерпретацій; він регламентується мовними знаками, і семіотика встановлює ті межі, за які не слід виходити перекладачеві. На моє глибоке переконання перекладач драми повинен присягнути на вірність насамперед автору (А.Чехов завжди підкреслював, що драматург є першою людиною у театрі). Перекладений текст п'єси мав би рішуче обмежувати можливості свавільної трактовки оригіналу, підштовхувати режисера і виконавців до відповідного вектора. Зрозуміло, якщо режисер налаштований підмінити автора собою і береться за Шекспіра чи Гоголя тільки щоб продемонструвати своє власне кволе “світобачення” або вульгарно-примітивні дешеві прийоми, які потішають нетямущих, але, за словами Гамлета, засмучують знавця, – тоді не врятує і найдосконаліший переклад (як не застраховані від сценічного знецінення і оригінальні твори). Мудрість і сила професії режисера, на думку геніального майстра сцени Г.Товстоногова, полягають у свідомому самообмеженні: рамки фантазій і уяви встановлює драматург, і вихід за ці рамки є віроломством щодо автора. Справа драматурга – примножувати скарбницю людських характерів, почуттів, думок, вчинків і мотивів. Справа режисера – знайти найвідповіднішу сценічну форму для авторського задуму. Справа перекладача драми – відтворити усі особливості цієї скарбниці засобами іншої мови і ввести іноземний драматургічний твір у свою культурну систему, не втративши виміру сценічності.

Зрозуміло, перекладач ніколи не може стати стовідсотковим alter ego автора, його клоном; кожний переклад ще й автопортрет перекладача, з усіма особливостями його епохи, його культури, його натури. Але варто бодай “загримуватися” під автора. Створюючи текст перекладу для сцени, слід пам’ятати, що він буде “перелицьовуватися” іще принаймні на двох рівнях: на рівні режисерського прочитання і на рівні акторського виконання. Ланцюжок від оригіналу до кінцевого сприймача у театральній залі подовжується щонайменше на дві ланки порівняно із прозовим чи поетичним твором, і на кожному етапі відбуваються певні відхилення від першотвору. Тому перекладачеві драми доводиться шукати такі мовні структури, які здатні мінімізувати суттєві викривлення авторської картини світу. Хоча мало що може зупинити режисера-штукаря, все ж таки, коли текст настільки опирається тим діям, які нав’язує виконавцям режисер, і йому доводиться вдаватися до “відсебеньок”, перекладач тоді може завжди сказати, що він такого не писав.

Для створення тексту, суголосному задуму драматурга, рівноцінного оригіналу у жанрово-стильовому вимірі, перекладач має брати до уваги величезну низку мовних та позамовних факторів, які частково збігаються з загальними вимогами до повноцінного художнього перекладу, але мають і свої онтологічні риси, притаманні тільки цьому літературному виду. Перекладачеві драми доводиться вдаватися до трансформаторних та компенсаційних тактик там, де у творі прозаїчному можна знайти “симетричне” рішення. Такі тактики викликають у тексті перекладу *асиметрію*, у якій я запропонувала виділити три типи – *системну*, *ситуативну* та *експлікативну* [див. 2, 3]. Не підлягає сумніву, що усі ці типи асиметрії виникають у перекладах будь-якого жанру і виду, але у драмі, завдяки щільності тексту і концентрації дії та виходячи з необхідності яскраво увиразнювати особистісні риси та міжособистісні стосунки на обмеженому текстовому полі, питома вага асиметричних рішень відчутно зростає.

Зупинімося на ситуативній асиметрії при відтворенні англійського особового займенника *you*. У сучасній англійській мові він позначає як другу особу множини і тоді перекладається лише як *ви*, так і другу особу однини, і тоді може перекладатися або як *ви*, або як *ти*, з усіма їхніми ситуативними конотаціями. Від вибору у перекладі того або другого варіанту може залежати і сценічне рішення образу відповідного персонажу. Тільки такт і глибоке розуміння наскрізної психологічної лінії допомагає перекладачеві зробити правильний вибір між *ти* і *ви* у неоднозначних ситуаціях спілкування. Були часи, коли нормою вважалося передавати *you* тільки через *ви* (симетрично!), і це подеколи призводило до кумедного ефекту у тих культурах, де існують два займенники другої особи однини, але така кумедність не передбачалася автором. Звертання на *ви* хазяїна до собаки чи kota, матері – до немовляти, закоханого – до юної коханки могли видаватися некогерентними і викликали посмішку. Стосунково-психологічні нюанси *ти* і *ви* дуже різноманітні і тонкі, вони можуть суттєво вплинути на трактування ролі, додати якихось важливих барв у змалюванні характеру. Одну з таких граней, як завжди, дуже точно підмітив О.Пушкін:

Пустое *вы* сердечным *ты*  
 Она, обмолвись, заменила  
 И все счастливые мечты  
 В душе влюблённой возбудила.  
 Пред ней задумчиво стою,  
 Свести очей с неё нет силы,  
 Я говорю ей: «Как *вы* милы!»  
 И мыслю: «Как *тебя* люблю!» [4: 142].

Свого часу англійська мова мала окремий займенник тільки на позначення другої особи однини – *thou/thee*; він архаїзувався, перейшов у розряд літературно-поетичної лексики і вживається у творах “високого” стилю. Проте його не можна вважати повним еквівалентом нашого *ти*. У Шекспіра, де *thou* зустрічається доволі часто, він відіграє роль соціального маркера у спілкуванні статусно вищих до статусно нижчих (хазяїна до слуги, вельможі до простолюдина), але має і іншу функцію. Гамлет до Офелії, Отелло до Дездемони, Макбет до своєї дружини, Розалінда та Селія («*Як вам це сподобається*»), Бенедикт до Беатріче («*Багато галасу даремно*») говорять то *thou*, то *you* нерідко в межах того самого діалогу.

Очевидно, тут займенник виступає або індикатором зміни настрою, або дискурсивним маркером, який сигналізує перехід до іншої за тональністю теми. У функції соціального маркера він не викликає особливих роздумів щодо вибору відповідника у перекладі (*ти*), але у другому випадку перекладачі дотримувалися однієї обраної форми: практично в усіх перекладах Гамлет звертається до Офелії на *ви* впродовж цілої п'єси, а подружжя Отелло – Дездемона, Макбет – леді Макбет, кузини Розалінда і Селія – на *ти*. Дещо складніше з закоханими Бенедиктом і Беатріче: вони міняють форми займенника залежно від ситуації, яка може мати соціокультурні паралелі у культурі-сприймачі, але це не завжди збігається з формами *you::thou* в оригінальному тексті.

У салонних п'єсах О.Вайльда, де постає сучасне автору вище товариство доби пізнього Вікторіанства, вживається тільки одна форма займенника другої особи – *you* (на відміну від «Саломей» – стилізації євангельського сюжету, яка рясніє архаїчно-поетичними формами і, передусім *thou/thee/thine/thy*). Однак перекладати це *you* в однині далеко не завжди було легко і просто. Поряд з єдино можливими варіантами виникали ситуації, у яких перекладачеві доводилося брати на себе відповідальність вибору. Форма займенника могла загострити міжособистісні стосунки, могла прояснити їх. За Вікторіанства конвенційна поведінка і етикетні вимоги були доволі жорсткі і тяжіли до формально-відчужених, які встановлювали дистанцію між людьми. Проте переважне вживання *ви* усіма героями п'єси певним чином нівелює дуже важливі відтінки, які допомагають акторам показати “життя людського духу у запропонованих обставинах” (К.С.Станіславський). Коли чоловіки вищого чи середньо-вищого кола у ті часи зверталися один до одного на прізвище, без титулів чи слова містер, *you* між ними могло дорівнювати нашому *ви*. Вживання власних імен, натомість, свідчило про більший ступінь апроксимації, проте далеко не завжди дозволяє ситуативне вживання *ти*: обов'язково треба враховувати фактор віку і соціальні ролі. Коли наприкінці комедії «*The Importance of Being Earnest*» (у моєму перекладі – «*Конче треба бути Ернестом*») з'ясується, що Джек – небіж леді Брекнел, і вона починає називати його на ім'я, це, зрозуміло, стає індикатором для *ти*, хоча б для того, щоб урівняти його “в правах” з віднайденим молодшим братом, якому тітка весь час говорить *ти* (про це детальніше див. 4). Закінчивши перекладати драматургію О.Вайльда, я уважно переглянула російські переклади, виконані блискучою плеядою майстрів – М.Лоріє, Н.Дарузес, О.Холмською та Ів.Кашкіним [5], і зробила висновок, що вони радше тяжіли до “текстуального”, а не сценічного підходу. Зокрема, це виявилось у майже наскрізній передачі *you* через *ви*, незалежно від ситуації і без урахування факторів, які допомагають виконавцям (і режисеру) чіткіше і виразніше вибудувати роль.

Порівняймо випадки, у яких російські перекладачі робили на користь *ви*, а я – на користь *ти* у передачі англійського займенника *you*.

«*Віяло леді Віндермір*». Герцогиня Берік говорить *ти* і Маргарет юній леді Віндермір, тому що знає її з народження, їхні родини дуже близькі, а *ти* краще пасує до авторитарно-повчального тону, властивому старшій пані у спілкуванні з усіма молодшими людьми. Ситуативна асиметрія займенників підкреслює асиметричність стосунків.

«*Жінка, не варта уваги*». Коли лорд Лінгворт дізнається, що Джеральд Арбетнот його син, він починає говорити йому *ти*, і Джеральд сприймає це як знак зростання дружньої приязні до нього і страшенно тим пишається. На мій погляд, така зміна форми звертання у перекладі додає образу світського лева трохи душевної теплоти і людяності; це не змінює кардинально його психологічний портрет, проте розширює діапазон характерності, важливої для акторів.

«*Ідеальний чоловік*». Сер Роберт Чилтерн і лорд Горінг називають один одного на ім'я, тому я обрала варіант *ти*. Це дозволяє припустити, що вони товаришують з юнацьких років, можливо, з отроцтва, – недарма леді Чилтерн каже лорду Горінгу, що у Роберта немає ближчого і вірнішого друга. Однак після драматичної сцени в домі лорда Горінга, коли сер Роберт помилково вважає, що друг його підступно зрадив, він обурений настільки, що переходить з ним на *ви*, яке стає ознакою відсторонення і розриву стосунків. Таким чином сценічна ситуація загострюється, міжособистісні відносини стають контрастнішими.

Батько лорда Горінга лорд Кавершем під час кожної їхньої зустрічі робить йому зауваження, напучує і “висповідує”, як неслухняного хлопчика (лорду Горінгу 35 років), та ще й говорить йому *сер*. Таке звертання у родинному колі не завжди є ознакою офіційності чи невдоволення, воно може вживатися і гумористично. Загальна мовленнєва характеристика лорда Кавершема радше свідчить на користь цього останнього тлумачення: у спілкуванні з іншими персонажами він може пожартувати, демонструє приємну люб’язність, – чому ж він має виглядати набундюченим буркотуном у сценах з рідним сином? А саме такий малюнок ролі напрошується, якщо він говорить синові *ви* та *сер*. У моєму перекладі батько звертається до сина на *ти*, називає його *пане-добродію*. *Father* у вустах лорда Горінга стає не *батько*, а *тату*, хоча і на *ви*. Така ситуативна асиметрія відчутно зміщує акценти у психологічній характеристиці героїв у бік пом’якшення і потепління стосунків: тут прочитуються як батьківська любов, прив’язаність та піклування, так і синовня приязнь, тобто ті обертони, які відчуваються у оригіналі, але втрачаються у російському перекладі. Акторам цікавіше грати характерологічні нюанси, ніж створювати одномірну, мало не карикатурну постать. Порівняймо тональність рефрену, котрим закінчується кожна розмова батька з сином: «*You are heartless, sir, quite heartless. – I hope not, Father.*» – «*Вы бессердечны, сэр, совершенно бессердечны. – Ну что вы, отец.*» – «*Серця у тебе немає, пане-добродію, от що! – Є, тату, є.*».

Леді Маркбі, старша жінка, знає леді Чилтерн і міс Мейбл Чилтерн змалку і називає їх на ім’я – Гертруда та Мейбл, тому у моєму перекладі вона говорить їм *ти*.

У російському перекладі леді Чилтерн говорить до Мейбл, своєї зовиці, *ти*, а та їй – *ви*, хоча й називає Гертрудою. Я обрала *ти* для обох героїнь: Мейбл молодша за Гертруду років на 7 – 8, отже першій було 11- 12, а другій 19, коли вона одружилася з братом Мейбл. Спілкування на *ти* перетворює їхні стосунки на сестринські, тоді як *ви* з боку Мейбл до Гертруди робить їх “донько-материнськими”, що іде всупереч з запропонованими обставинами п’єси.

Місіс Чівлі – аватурниця, “фатальна жінка” і аферистка ненавидить Гертруду Чилтерн як повну свою протилежність, прагне принизити її, завдати пекельного болю, але у присутності інших людей поводить доволі стримано. Коли ж вони залишаються віч-на-віч, і леді Чилтерн говорить їй доволі прикрі речі, вона відкидає увесь свій світський лоск і з зухвалою нещадністю викриває перед леді Чилтерн її чоловіка. О.Вайлд вводить маркер зміни дискурсу – місіс Чівлі називає леді Чилтерн на ім’я – Гертруда. Для перекладача це знак різкого повороту у міжособистісних стосунках, і тут *you* просто мусить стати *ти*, що диктується як безпосередньою ситуацією, так і передісторією їхніх відносин: вони разом навчалися у пансіоні в ранній юності, звідки майбутню місіс Чівлі виключили за крадіжки. Ситуативна асиметрія *ти – ви* загострює конфлікт. Леді Чилтерн відмежовується своїм *ви* від жінки, яку безмежно зневажає. Та коли дошкульності місіс Чівлі стають нестерпними, вона вигукує “*Замовкни! Не смій!*”. Я обрала такий хід для загострення емоційної напруги у даній сцені, і його схвалили українські актриси – народна артистка України Н.П.Батурина та заслужена артистка України Є.В.Слуцька, які підтвердили, що такий варіант (на відміну від наскрізного *ви* у російському перекладі) є більш сценічний, оскільки дозволяє урізноманітнити психологічну палітру характерів.

Юні дами леді Безилдон та місіс Марчмонт у українському перекладі між собою на *ти*, тому що у оригіналі вони звертаються одна до одної на ім’я – Олівія та Маргарет відповідно. *Ви* у цій ситуації вказувало б просто на знайомство двох одноліток з вищого світу, тоді як *ти* свідчить про давню і близьку дружбу, що прочитується у їхніх стосунках. І тут ситуативна асиметрія слугує запитам сценічного рішення і надає більше свободи у трактуванні образу.

«*Конче треба бути Ернестом*». Ситуативна асиметрія *ти – ви* уже розглядалася раніше у моїх статтях [див. 2; 3].

Хоча сценічність і закладена у драматичний твір самим автором, існують шляхи підкреслення її у перекладі, а надто у тих випадках, коли мовні фактори допускають альтернативу. Залишаючись передусім «співатором літературного твору», перекладач драми повинен водночас бути трошки режисером і трошки актором, щоб на театральних підмостках з’явилася вистава, у якій задум драматурга втілюється якнайповніше.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Левый И. Искусство перевода. – М.: Прогресс, 1974. – 397 с.
2. Некряч Т.Є. Муки і радощі драматичного перекладу // Од слова путь верстаючи й до слова. Збірник на пошану Р.П.Зорівчак. – Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2008. – С. 108 – 126.
3. Некряч Т.Є. Переклад для театру: пастки та принади // Наукові записки. Серія: філологічні науки (мовознавство). Вип.81 (4). – Кіровоград: КДПУ ім. Володимира Винниченка, 2009. – С. 194 – 197.
4. Пушкин А.С. Сочинения. – М.: ОГИЗ, 1949. – 952 с.
5. Уайльд О. Избранные произведения в двух томах. Том второй. – М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1961.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Тетяна Некряч** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та практики перекладу з англійської мови Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

*Наукові інтереси:* теорія та практика художнього перекладу, стилістичні аспекти перекладу, переклад і культура.

## АНГЛИЙСКИЕ МОДАЛЬНЫЕ ГЛАГОЛЫ КАК ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

**Владимир ОВСЯННИКОВ (Запорожье, Украина)**

*У статті розглядається проблема відтворення найскладнішої лексико-граматичної категорії – модальності - у перекладі англійських дієслів.*

*The article elaborates on rendering modality – the most complicated lexical / grammatical category – in the translation of English modal verbs.*

**Задача** статті – показати актуальність думки Я. И. Рецкера, утверждавшего, что в английском языке нет другой лексико-грамматической категории, которая бы представляла большие трудности в процессе перевода, чем категория модальности [7: 166].

В любом труде, рассматривающем вопросы перевода, проблема модальности в той или иной форме возникает (в художественном переводе вообще не может быть комментария без обращения к этой категории), но терминологически эта проблема может оформляться как «коннотативная нагрузка», «приращения смысла», «функциональная перспектива», «прагматическая ориентация», «точка зрения» и т. д. Между тем, все эти термины являются лишь попыткой развития и конкретизации одного из старейших терминов логики и лингвистики: модальности.

Как сообщает словарь Н. И. Кондакова, «**модальность суждения** (лат. *modus* – мера, наклонение) – это характеристика суждения в зависимости от характера устанавливаемой им достоверности, т. е. от того, утверждается ли в нём возможность, действительность или необходимость чего-либо» [4].

В середине XIII в. Вильгельм Шервуд насчитывал шесть видов модальных форм: истинно, ложно, возможно, невозможно, случайно, необходимо. Данные шесть видов легко свести к трём дихотомиям: 1) истинно - ложно, 2) возможно - невозможно, 3) случайно - необходимо. Принцип дихотомии нарушается уже в следующем столетии, когда модальные формы сведены к трём: неизбежно, возможно и невозможно (позднее – истинно, ложно и неразрешимо). В традиционной формальной логике суждения по модальности делятся на три группы: суждения возможности (проблематические), суждения действительности (ассерторические) и суждения необходимости (аподиктические). В **суждении возможности** отображается вероятность наличия или отсутствия признака у предмета, о котором говорится в данном суждении (напр., «Возможно, в этом году мой сосед поступит в МГУ»). В **суждении действительности** констатируется наличие или отсутствие у предмета того или иного признака (напр., «Высотное здание на Смоленской площади – одно из красивейших зданий города Москвы»). В **суждении необходимости** отображается такой признак, который имеется у предмета при всех условиях (напр., «Общество не может существовать без обмена мыслей»). Различие суждений по модальности определяется не субъективным желанием лица, высказывающего то или иное суждение, а объективной действительностью. Поэтому наличие в суждении, например, слова «необходимо», еще не означает, что это суждение непременно аподиктическое [4].

В лингвистике модальные формы имеют более широкий диапазон, чем в логике. Лингвистика различает объективную и субъективную модальность (в отличие от