

Нагорная Александра Викторовна

**"ПИСЬМО ОТ ТЕЛА" КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРЫ**

В статье исследуется феномен "письма от тела" в рамках современной англоязычной лингвокультуры. "Письмо от тела" рассматривается, главным образом, как общий принцип словесного творчества, заключающийся в использовании сенсорного и моторного потенциала тела как на этапе формулирования идеи текста, так и на этапе его вербального оформления. Определяются истоки "письма от тела" как феномена, рассматриваются основные линии "телесного письма" и те приемы, которыми оно реализуется на практике, выявляются типы телесного опыта, наиболее релевантные для словесного творчества.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2016/2-2/31.html](http://www.gramota.net/materials/2/2016/2-2/31.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2016. № 2(56): в 2-х ч. Ч. 2. С. 114-118. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2016/2-2/](http://www.gramota.net/materials/2/2016/2-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [phil@gramota.net](mailto:phil@gramota.net)

УДК 811.11-112

*В статье исследуется феномен «письма от тела» в рамках современной англоязычной лингвокультуры. «Письмо от тела» рассматривается, главным образом, как общий принцип словесного творчества, заключающийся в использовании сенсорного и моторного потенциала тела как на этапе формулирования идеи текста, так и на этапе его вербального оформления. Определяются истоки «письма от тела» как феномена, рассматриваются основные линии «телесного письма» и те приемы, которыми оно реализуется на практике, выявляются типы телесного опыта, наиболее релевантные для словесного творчества.*

*Ключевые слова и фразы:* тело; словесное творчество; «письмо от тела»; «сенсорное письмо»; чувственная ткань текста.

**Нагорная Александра Викторовна**, д. филол. н.  
Московский городской педагогический университет  
alnag@mail.ru

### «ПИСЬМО ОТ ТЕЛА» КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРЫ

«Письмо от тела» («Writing from the Body») является одновременно и принципом, и приемом, который активно используется в современных англоязычных нарративах – в художественных текстах, эссеистике, научно-популярных произведениях и т.д.

Суть «письма от тела» как принципа заключается в «деинтеллектуализации» словесного творчества и активном использовании телесно-сенсорного потенциала как на этапе формулирования идеи текста, так и на этапе его словесного оформления. Говоря словами его активных сторонников и пропагандистов, необходимо «спуститься из головы в живот» [22] и использовать «грамматику внутренностей, синтаксис жил, язык ног» [14, р. xiv], осуществив тем самым «вербальный возврат к природе» [6, р. 363].

Принцип «письма от тела» был эксплицитно сформулирован в 70-х годах прошлого века в работах представительниц феминистского движения (Э. Сиксу, Э. Р. Джоунс и др.) в контексте борьбы женщин за равноправие в сфере словесного творчества.

В 1974 г. Э. Сиксу издает свой знаменитый «Хохот медузы», в котором она призывает женщин «писать от себя и позволить своему телу быть услышанным» [Ibidem, р. 331]. Сиксу рассматривает возможность существования специфической формы «женского письма», проистекающей из не менее специфической формы женской телесности. В отличие от мужчины, тело которого централизовано и сексуальность которого вращается исключительно вокруг пениса, женщина – это «тело без конца», тело без частей; ее либидо космично, а бессознательное охватывает весь мир. То, что Сиксу называет «самодовольным, замкнутым на себе, самоуспокоенным фаллоцентризмом» [Ibidem, с. 337], напрямую коррелирует с рациональным и логоцентризмом, поскольку в западной культуре мужчина издревле ассоциируется с рациональным, разумным началом, что дает ему право работать со словом и обеспечивает ему успех в этой деятельности, а женщина считается существом арациональным (если неиррациональным) и, как следствие, неспособным к полноценному словесному творчеству. Э. Сиксу и ее многочисленные последователи настаивают на том, что писательское творчество не есть исключительно деятельность мышления, а есть нечто, происходящее из «необъятных территорий тела» [Ibidem, с. 338], которым ведомы «неслыханные (или неслышанные доселе) песни» [Ibidem, р. 335], и задача заключается в том, чтобы эти песни донести до массового слушателя.

На протяжении последующих двух-трех десятилетий лозунги Э. Сиксу в значительной степени деполи-тизировались, но из дискурсивного оборота не выпали. Напротив, призыв писать от тела находил все больший и больший отклик, а принцип обретал все большее и большее количество сторонников.

Этот принцип оказался весьма созвучен англоязычной лингвокультуре, тем более что именно в ее рамках, начиная с первых десятилетий XX века, все чаще озвучивалась потребность в создании новых, телесных, чувственных форм письма. Хотелось бы вспомнить в этой связи известное эссе В. Вулф «Когда вы больны» («On being ill») (1926 г.). Писательница вполне справедливо и небезосновательно отмечает, что литература изо всех сил стремится доказать, что ее интересует только разум, что тело – «это лишь прозрачное стекло, сквозь которое проглядывает душа, и за исключением одной-двух сугубо телесных страстей, таких как желание или жадность, оно не заслуживает никакого внимания и по сути не существует» [23, р. 4]. В. Вулф выступает за создание особого языка, пригодного для описания «ежедневной драмы тела» [Ibidem, р. 5], – языка более примитивного, более чувственного, более непристойного. И, однажды созданный, такой язык требует и развития нового типа текста, в котором, говоря уже словами современных исследователей С. Миллер-Кристберг и Дж. Ли, «ослаблен удушающий захват эго», и повествование ведется от лица «нашей сущности во всей ее полноте», т.е. в совокупности интеллектуальных и физических характеристик [14, р. 17].

К концу XX века в корпусе англоязычных текстов отчетливо формируется несколько линий телесного письма. И хотя А. Франк пишет о том, что тело есть «одновременно движущая сила, тема и инструмент новых историй» [8, р. 2], оказывается, что каждую из этих функций тело способно выполнять отдельно.

Первая, наиболее яркая и наиболее очевидная линия – это повествование от лица самого тела. Наглядным примером является ставшая классикой серия эссе Дж. Д. Рэтклифа «Я тело Джо» («I am Joe's Body») [16], которая впервые вышла в *Reader's Digest* в 1980 г., а затем была опубликована уже в виде книги, стала мировым

бестселлером и разошлась 7-миллионным тиражом. Книга содержит 33 главы, написанные от лица отдельных органов и тканей и поясняющих принципы их устройства и работы. Приведем лишь две цитаты:

1. Глава, написанная от лица сердца, начинается следующим образом:

*«I am certainly no beauty. I weigh 340 grams, am red-brown in color and have an unimpressive shape. I am the dedicated slave of Joe. I am Joe's heart»* [Ibidem, p. 17] («Я, конечно, не красавец. Вешу я 340 грамм, цвета я красно-коричневого и формы невпечатляющей. Я преданный раб Джо. Я сердце Джо») (Здесь и далее перевод наш – А. Н.).

2. Первый абзац главы, написанной от лица вилочковой железы, открывается следующим образом: *«Until recently I have been regarded as a kind of poor relation in Joe's family of glands. Like his appendix, I was looked on as an evolutionary leftover – useless, nonproductive, a source of no good and possibly of trouble. How times change! All of a sudden I find myself the hottest item in medical research – the possible key to problems ranging from allergy and arthritis to cancer and ageing. I am Joe's thymus gland»* [Ibidem, p. 78] / «До недавних пор ко мне относились, как к бедному родственнику в дружном семействе желез Джо. Как и на его аппендикс, на меня смотрели как на эволюционный отброс – бесполезный, непродуктивный и никчемный, потенциальный источник неприятностей. Как же изменились времена! Ни с того ни с сего я обнаруживаю, что стал горячей штучкой в медицинских исследованиях – возможным ключом к решению самых разных проблем: от аллергии и артрита до рака и старения. Я вилочковая железа Джо».

Популярность этого произведения объясняется не только и не столько спецификой его тематики, поскольку англоязычная культура никогда не испытывала особого недостатка в научных или научно-популярных трактатах по медицине. Не является решающим фактором и стиль изложения, несмотря на его несомненную притягательность. Главная причина кроется, пожалуй, в необычности ракурса изложения, который позволяет превратить тело в полноценного коммуникативного партнера и более наглядно и убедительно донести до нашего сознания то, какую работу ему ежедневно приходится проделывать. Создается отчасти парадоксальная ситуация: отстранив тело от человека, вынеся его как бы вовне и наделив его субъектностью, автор одновременно приближает его к нам, заставляя нас в полном смысле прочувствовать то, что обычно воспринимается отстраненно и не вызывает никакого – ни интеллектуального, ни душевого, ни телесного – отклика.

Обращают на себя внимание и произведения, сюжет которых разворачивается вокруг той или иной части человеческого тела, – начиная от небезызвестных «Монологов о вагине» Е. Энслер (которые, к слову, совершенно безосновательно перевели как «Монологи вагины») [5] и заканчивая, например, аналоцентричными «Заболоченными землями» Ш. Рош [17].

Весьма симптоматично и появление нового литературного жанра – автопатографии, своеобразного телоцентричного личностного нарратива, в котором автор рассказывает о пережитом опыте болезни и, как правило, не ограничивается рефлексией опыта, а фокусируется именно на деталях телесных, соматических переживаний (Р. Кушнер, А. Лорди, Г. Раднер, Ч. Миддлбрук, К. Дэйвис, К. Р. Рик, Б. П. Глаул, Дж. Роджерс, Дж. Коул, Э. Сегрэйв, М. Вудман и др.).

Приведенные примеры, безусловно, симптоматичны, но если бы дело ограничивалось текстами подобного рода, то весь феномен «письма от тела» представлял бы интерес скорее для литературоведов, чем для лингвистов.

На самом же деле «письмо от тела» есть явление гораздо более глубинное, затрагивающее непосредственно языковую ткань произведения и прорастающее корнями в ткань культуры.

С лингвистической точки зрения, значительный интерес представляет та линия «письма от тела», про которую А. Франк пишет, что «истории рассказываются не просто о теле, но через него» [8, p. 3].

Такой «рассказ через тело» предполагает, в первую очередь, активное использование его сенсорных возможностей. Неслучайно наряду с термином «письмо от тела» используется и термин «сенсорное письмо». «Показывай, а не рассказывай», – гласит широко известное писательское правило [24, p. 119]. При этом «показывание» следует понимать не в сугубо визуальном, а в гораздо более широком сенсорном смысле. Это «показывание» означает создание особого поля физического, телесного опыта, в котором автор превращает читателя в «сенсорного участника истории» [12, p. 173], а само произведение становится подлинно «интерактивной формой искусства» [9, p. 2]. На автора возлагается обязанность описывать события так, чтобы «читателя начинало покалывать от узнавания» [12, p. 173]. Он должен создать физический мир своего произведения и «тщательно отфильтровать его сквозь человеческое тело» [9, p. 13]. Техническая сторона этого процесса достаточно убедительно описана в эссе Ч. Паланика об азах литературного творчества «Nuts and Bolts: “Thought” Verbs». Автор налагает табу на использование предикатов *думать, полагать, осознавать, понимать, знать, представлять* и требует придавать истории осязаемость посредством обращения к восчувствованному телесному опыту [15].

Так, вместо примитивного и холодно отстраненного *«Adam knew Gwen liked him»* («Адам знал, что он нравится Гвен») предлагается развернуть следующее насыщенное сенсорными деталями описание: *«Between classes, Gwen was always leaned on his locker when he'd go to open it. She'd roll her eyes and shove off with one foot, leaving a black-heel mark on the painted metal, but she also left the smell of her perfume. The combination lock would still be warm from her ass. And the next break, Gwen would be leaned there, again»* [Ibidem] / «В перерывах между занятиями Гвен всегда стояла, прислонившись к его шкафчику, когда он подходил, чтобы открыть его. Она закатывала глаза и отставляла назад ногу, оставляя черный след от подошвы на крашеном металле, оставляя при этом и запах своих духов. Замок был еще теплым от соприкосновения с ее задницей. И на следующей перемене Гвен снова стояла там, прислонившись к шкафчику». Никаких коротких путей, пишет Паланик, только конкретные сенсорные детали: запахи, вкусы, звуки, тактильные ощущения.

Следует заметить, что эффективность такого сенсорного режима письма глубоко обоснована с научной точки зрения. Существуют многочисленные эмпирические исследования, выполненные в парадигме когнитологии вообще и когнитивной лингвистики в частности, которые доказывают наличие эффекта сенсомоторной симуляции при предъявлении того или иного слова с соответствующим телесным значением. Суть этого механизма заключается в том, что в отсутствие реального, непосредственного чувственного опыта сознание человека симулирует его за счет активации тех зон мозга, где «хранятся» соответствующие перцептивные символы, собирающиеся в симуляторы [4; 21]. Чтение действительно превращается в сенсорный, физический опыт [3, р. 16] и вызывает не только интеллектуальный, но и глубокий физический отклик, т.е. читатель реагирует на текст всем своим существом. Сенсорное письмо активирует механизм глубокой физиологической эмпатии и возвращает нас в состояние древних, исконных, соматических модусов познания, не требующих слов и не довольствующихся ими.

В современной литературе такая тактика сенсорного письма оказывается наиболее востребованной и освоенной в жанре хоррор, который многие исследователи склонны считать самым «соматическим» из всех существующих жанров. Так, например, анализируя тексты С. Кинга, Л. Бэдди пишет о том, что он «текстуализирует звуковые, визуальные и кинетические ощущения <...> и повествует о них словами, которые читатели переживают висцерально» [Ibidem, p. 1].

Весьма показательным примером является отрывок из «Кладбища домашних животных» – одного из наиболее макабрических произведений не только С. Кинга, но и жанра хоррор в целом. Напомним, что в романе описывается древнее индейское кладбище, обладающее свойством возвращать к жизни похороненных на нем животных и людей. В одной из кульминационных сцен романа описывается, как его главный герой несет туда тело собственного сына, который погиб при трагических обстоятельствах и которого тот надеется оживить. Весь эпизод целиком и полностью построен на сенсорных впечатлениях протагониста: «*He could smell the clear tang of pine resin, and he could hear that strange crump-crumpp of the needles underfoot – a sensation that is really more feeling than sound*» [13, р. 360] (Он чувствовал свежий запах смолы и слышал странное шуршание хвои под ногами – это было скорее ощущение, чем звук) (*Здесь и далее перевод В. Эрлихмана*); «*A short time later one foot splashed through thin water and became mired in the sludgy stuff underneath*» (Немного спустя одна его нога ступила в воду и начала вязнуть в какой-то скользкой массе); «*peepers sang constantly in the reeds, a shrill chorus which Louis found alien and uninviting*» (Древесные лягушки перекликались в зарослях тростника, и их голоса казались Луису чужими и неприветливыми); «*an occasional frog twanged a deep elastic somewhere in its throat*» (Временами слышалось гнусавое упругое кваканье одинокой лягушки); «*the groundmist began to swirl around him, first covering his shoes, then his shins, finally enclosing him in a glowing white capsule*» (Вокруг него начал клубиться туман, вначале скрыв туфли, потом штанины, и в конце концов заключив его в светящуюся белую капсулу); «*It seemed to him that the light was brighter, a pulsing effulgence like the beat of some strange heart*» (Ему казалось, что свет сделался ярче, пульсируя, как чье-то могучее сердце); «*then there was a sound <...>: a high gobbling laugh that became a sob*» (Тут раздался звук, который он хорошо помнил: высокий, всхлипывающий смех); «*then the laugh came again, this time rising to a maniacal shriek that froze Louis's blood*» [Ibidem, p. 361] (Потом молчание, и снова смех, восходящий до истерического хохота, оледенившего кровь Луиса). Автор апеллирует к различным перцептивным модусам, таким как тактильность (*touching the woods, the foot became mired*), зрительное восприятие (*the effulgence; a glowing white capsule*), слух (*the twang of a frog; a high gobbling laugh*). Он описывает и сложные, комплексные ощущения, которые не поддаются однозначной сенсорной классификации (*a sensation that is really more feeling than sound*). Нанизывая сенсорные детали друг на друга и переключаясь с одного сенсорного модуса на другой, автор заставляет читателя пережить весь этот важный эпизод телесно. Такое чтение меняет режим функционирования сознания, телесно вдействует читателя в описываемую ситуацию, пробуждает его сенсорную память, заставляет его вздрагивать, отдергивать руки, вслушиваться в тишину, зажмуривать глаза. При этом автор ведет за собой читателя по сюжету произведения, не позволяя ему утонуть в хаосе возникающих ощущений и потерять основную нить повествования.

В связи с этим уместно вспомнить рассуждения известного писателя, сценариста и культуролога Г. Харпера о соотношении «показа» и «рассказа» в художественном тексте. «Показ» служит для создания физического мира произведения, «рассказ» же позволяет «рассеивать» (disseminate) информацию по тексту и управлять течением художественного времени. Харпер полагает, что соотношение показа и рассказа должно быть аналогично соотношению между гвоздями и пиломатериалом, где гвозди метафорически реферированы к рассказу, а пиломатериал – к показу. Не нужно большого количества гвоздей («рассказ»), чтобы поддерживать большое количество материала (физическая ткань текста – «показ») [9, р. 18].

Необходимость сенсорной детализации повествования отмечается и Ш. Фитч [7, р. 9], которая активно пропагандирует «письмо от тела» и вводит принцип **WISE**, расшифровывающийся как **W-words** (слова), **I-imaginations** (воображение), **S-senses** (ощущения), **E-experience** (опыт) [Ibidem, p. 10]. Таким образом, *мудрое* письмо, по ее мнению, – это в том числе и *письмо чувственное*.

Существуют многочисленные пособия по писательскому творчеству (creative writing), в которых содержатся не только практические советы, но и упражнения по развитию навыков сенсорного письма. В одном из них, написанном М. Райтом, в числе прочего предлагается, например, создать особые запаховые воспоминания для героя, «прописав» следующие ольфакторные детали: Какой у героя любимый запах? Какой запах он любит меньше всего? Какой запах чувствовался в родной для него среде в определенный день? Какой

запах ассоциируется у него с домом, работой, дорогой на работу? Какой запах вызывает наиболее сильные ассоциации с детством или теми местами, где ему раньше доводилось жить, а также с различными типами эмоционального опыта, типа любовь, чувство вины и т.п.? Какой запах был бы для него наибольшей неожиданностью? и т.д. [24, р. 8]. Подробное и последовательное ольфакторное изложение позволит, по мнению Райта, проникнуть во внутренний мир персонажа гораздо более глубоко, чем знакомство с любыми событиями, происходившими с ним во внешнем мире.

Особую форму «сенсорного письма» составляют тексты или фрагменты текстов, опирающиеся на так называемые interoцептивные, или внутрителесные, ощущения [1]. Обращение к interoцептивному чувственному модусу оказывается особенно эффективным при описании разнообразных эмоциональных состояний: страха, ненависти, нервного возбуждения и т.д. Странники сенсорного письма избегают использования «метаязыка» эмоций – предикатов эмотивных состояний типа *испугаться, волноваться, впасть в отчаяние* и т.д., – предпочитая описывать те телесные реакции, которые наблюдает у себя герой или которые регистрирует у своего героя «всезнающий повествователь». Ярким примером использования такого рода приема являются произведения У. Стайрона. Его герои способны испытывать широкий спектр сложных психосоматических состояний, которые автор описывает с высокой степенью детализации, тонко нюансируя детали в каждой конкретной ситуации. Герой не просто злится, но «ярость пульсирует у него в мышцах и костях» («*outrage pulsing through his muscles and bones*») [20, р. 30]; героиня испытывает не просто страх, но «леденящий ужас, который барабанит ей в кости» («*glacial fear that hammered at her bones*») [18, р. 306]; героем не просто овладевает беспокойство, к нему «подкрадывается беспокойство, заявляя о своем присутствии едва уловимым онемением конечностей, настойчивым биением сердца, болью по всему желудку» («*anxiety began to steal over me, announcing itself with a faint numbness in my extremities, an urgent heartbeat, pain all around the bottom of my stomach*») [2; 19, р. 302].

Каждая добавляемая сенсорная деталь обогащает чувственную ткань текста и в определенном смысле перемещает читателя в тело героя, позволяя ему «прожить» ситуацию, а не просто усвоить содержащуюся в тексте информацию.

Еще одним типом телесного опыта, к которому обращаются странники «письма от тела», является движение. Обращение к физической, кинетической памяти читателя оказывается особенно эффективным в тех случаях, когда автор хочет донести до него эмоциональное состояние своего персонажа. Уместно вспомнить в этой связи о том, что слова «эмоция» (emotion) и «движение» (motion) связаны этимологически. Общеизвестным является и тот факт, что эмоция способна вызывать определенную моторную реакцию, обусловленную физиологией человека как биологического вида. Неудивительно в этой связи, что наиболее прямым и непосредственным способом описания эмоционального состояния персонажа является описание его моторно-двигательных реакций. Ср.: *I felt that same Friday-night ringing now, and felt the same wild, stomping-up-and-down impatience* [11, р. 38] (букв. «дикое, топающее вверх и вниз нетерпение»); *You might as well jump headfirst into the water now, while your bones are bendier and your skin's thicker and your heart will mend quicker* [10, р. 103] (букв. «прыгнуть головой вперед»).

Хотелось бы отметить, что кинетический потенциал тела широко используется странниками телесного письма и для преодоления так называемого «писательского блока» – внезапно возникшей неспособности создавать тексты. Для преодоления творческого кризиса такого типа рекомендуется отказаться от попыток аналитического подхода к реальности и «упасть в живот» [22]. Разрабатываются специальные системы дыхательных упражнений, позволяющие «вернуться в тело» и дать ему выход в слово, рекомендуются медитативные практики, с помощью которых писатель может установить более гармоничные отношения с собственным телом и задействовать его динамики в словесном творчестве. Странники телесного письма неустанно напоминают о том, что потребность в словесно-письменном творчестве не есть явление рациональное. На протяжении сотен лет поэты и писатели описывают творческий процесс как «настойчивую физическую потребность» (physical urgency) – ощущение, которое возникает в теле, а не в голове [14, р. 17]. В этом смысле процесс словесного творчества есть процесс восстановления гармонии с собственным телом.

Таким образом, в современной англоязычной лингвокультуре «письмо от тела» является не только широко пропагандируемым писательским приемом, но и общим принципом, на котором строится словесное творчество. «Письмо от тела» позволяет трансформировать внутреннюю энергию писателя, всю совокупность переживаемых им ощущений в словесный образ и превратить чтение в сложный обмен телесными энергиями с читателем.

#### Список литературы

1. **Нагорная А. В.** Дискурс невыразимого: вербалика interoцептивных ощущений. М.: ЛЕНАНД, 2014. 320 с.
2. **Нагорная А. В.** Метафтонимия в сфере концептуализации эмоций в современном английском языке // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 3. Ч. 2. С. 138-144.
3. **Badley L.** Writing Horror and the Body. The Fiction of Stephen King, Clive Barker, and Anne Rice. Westport: Greenwood Press, 1996. 184 p.
4. **Barsalou L.** Perceptual Symbol Systems // Behavioral and Brain Sciences. 1999. No. 22. P. 577-660.
5. **Enslar E.** The Vagina Monologues. London: Villard, 2007. 272 p.
6. **Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism** / ed. by R. R. Warhol and D. P. Herndl. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1991. 1120 p.
7. **Fitch Sh.** Breathe, Stretch, Write. Markham: Pembroke Publishers, 2011. 112 p.
8. **Frank A.** The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics. Chicago: University of Chicago Press, 1995. 280 p.
9. **Harper G.** A Companion to Creative Writing. Oxford: Wiley-Blackwell, 2013. 450 p.
10. **Harrison K.** The Starter Marriage. N. Y.: Orion, 2005. 384 p.

11. Kesey K. One Flew Over the Cuckoo's Nest. N. Y.: Penguin Books, 2005. 281 p.
12. King S. On Writing: A Memoir of the Craft. New York: Scribner, 2010. 288 p.
13. King S. Pet Sematary. N. Y.: Penguin Books, 1984. 412 p.
14. Miller-Kristberg C., Lee J. Writing from the Body: For Writers, Artists and Dreamers Who Long to Free Their Voice. N. Y.: St. Martin's Griffin, 1994. 160+xiv p.
15. Palahniuk Ch. Nuts and Bolts: «Thought» Verbs [Электронный ресурс]. URL: <https://litreactor.com/essays/chuck-palahniuk/nuts-and-bolts-%E2%80%9Cthought%E2%80%9D-verbs> (дата обращения: 15.12.2015).
16. Ratcliff J. D. I am Joe's Body. N. Y.: Berkley Pub Group, 1986. 90 p.
17. Roche Ch. Wetlands. N. Y.: HarperCollins, 2010. 241 p.
18. Styron W. Sophie's Choice. N. Y.: Bantam Books, 1980. 628 p.
19. Styron W. The Confessions of Nat Turner. L.: Vintage, 2004. 418 p.
20. Styron W. The Suicide Run: Five Tales of the Marine Corps. L.: Vintage, 2009. 199 p.
21. Van Dantzig S. Mind the Body. Grounding Conceptual Knowledge in Perception and Action. Rotterdam: Erasmus University, 2009. 156 p.
22. Woodman M. In Her Own Voice: An Interview with Marion Woodman by Anne A. Simpkinson // Common Boundary. 1992. № 4. P. 22-30.
23. Woolf V. On Being Ill. Massachusetts: Paris Press, 2012. 122 p.
24. Wright M. Sensory Writing for Stage and Screen: An Etude-Based Process of Exploration. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 2015. 169 p.

### “WRITING FROM THE BODY” AS THE PHENOMENON OF CONTEMPORARY ANGLOPHONE CULTURE

Nagornaya Aleksandra Viktorovna, Doctor in Philology

*Moscow City Pedagogical University; Institute of Scientific Information on Social Sciences of the Russian Academy of Sciences  
alnag@mail.ru*

The paper deals with the phenomenon of “Writing from the Body” in the framework of contemporary Anglophone culture. “Writing from the Body” is examined, primarily, as a general principle of creative writing, consisting in the use of sensory and motor potential of the body both at the stage of formulating the idea of the text and at the stage of its verbal presentation. The author identifies the sources of “Writing from the Body” as the phenomenon, analyzes the main lines of “bodily narrative” and those techniques, by which it is realized in practice, and reveals the types of bodily experience which are most relevant for creative writing.

*Key words and phrases:* body; creative writing; “Writing from the Body”; “sensory writing”; sensory fabric of the text.

УДК 811.11-112

*В данной статье в процессе контекстуального анализа определяются темпоральные значения и референциальные особенности формы перфектного футурума в английском языке. Выявляется, что данная форма реализует парадигматическое значение нонкального следования совместно со значениями тонкального предшествования, а также тонкального следования относительно различных референциальных точек. На русский язык данные значения передаются формами будущего, прошедшего и настоящего времени.*

*Ключевые слова и фразы:* референциальная точка; референциальный статус; нонкальное следование; тонкальное следование; таксис; перфектное значение; квазиперфектное значение.

**Назарова Ирина Петровна**

*Казанский государственный энергетический университет  
nazarova.nazira@yandex.ru*

### РЕФЕРЕНЦИАЛЬНЫЕ ЗНАЧЕНИЯ ГЛАГОЛЬНОЙ ФОРМЫ *FUTURE PERFECT* АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

В современной лингвистике референциальные значения следования, предшествования и одновременности (симультанности) глагольных синтагм, как правило, определяются относительно тонкальной точки (от лат. *tunc*), определяемой как момент *тогда* (в плане прошлого или будущего), или нонкальной точки (от лат. *nunc*), трактуемой как момент речи (= *сейчас*) [3]. Целью статьи является выявление контекстуально обусловленных значений, реализуемых формой *Future Perfect* в английском языке, и их передача на русский язык.

Согласно *темпоральной интерпретации*, перфект рассматривается в качестве своеобразной формы времени (Н. Sweet, G. Curme, M. Brugant and J. R. Aiken, Н. Ф. Иртенев), которая обозначает вторичную темпоральную характеристику действия. Перфект показывает, что действие предшествует какому-либо другому действию или ситуации в настоящем, прошлом или будущем. Согласно *аспектуальной интерпретации*, перфект рассматривался как видовая форма глагола (М. Deutschbein, Е. А. Sonnenschein, А. S. West, Г. Н. Воронцова), где результативное значение является определяющим его грамматическую функцию. По мнению Г. Н. Воронцовой, данная форма выражает общее пропускающее значение, с помощью которого предшествующее событие рассматривается как преамбула последующего события на очень широких линиях связи [2]. *Темпорально-*