



ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ НАУКА

НАУЧНАЯ ОБЩЕСТВЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ

**Сборник научных трудов
по материалам I Международной
научно-практической конференции**

**Инновационные компетенции и
креативность в исследовании и
преподавании языков и литературы**

31 августа 2016 г.



Нижний Новгород

www.scipro.ru

УДК 8
ББК 80/83

И 66

Редакторы:
Н.А. Краснова, Т.Н. Плесканюк

Инновационные компетенции и креативность в исследовании и преподавании языков и литературы: сборник научных трудов по материалам I Международной научно-практической конференции 31 августа 2016 г. Нижний Новгород: НОО «Профессиональная наука», 2016. 48 с.

ISBN: 978-5-00-006170-5

В сборнике научных трудов рассматриваются проблемные вопросы по всем направлениям филологической науки научных сотрудников России и зарубежных стран по материалам научно-практической конференции «Инновационные компетенции и креативность в исследовании и преподавании языков и литературы» (31 августа 2016 г.)

Сборник предназначен для научных и педагогических работников, преподавателей, аспирантов, магистрантов и студентов с целью использования в научной работе и учебной деятельности.

Все статьи, включенные в сборник, прошли научное рецензирование и опубликованы в том виде, в котором они были представлены авторами. За содержание статей ответственность несут авторы.

Информация об опубликованных статьях предоставлена в систему Российского индекса научного цитирования – **РИНЦ** по договору № 2819-10/2015К от 14.10.2015 г.

Электронная версия сборника находится в свободном доступе на сайтах <http://www.scipro.ru>.

УДК 8
ББК 80/83

ISBN: 978-5-00-006170-5

Редакторы Н.А. Краснова,
Т.Н. Плесканюк, 2016

Коллектив авторов, 2016

Индивидуальный предприниматель
Краснова Н.А., 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

Литература народов Российской Федерации	4
Иванова А.М. Образ реки в поэзии русскоязычного писателя Якутии В.Н. Федорова	4
Литература народов стран зарубежья.....	6
Клюс А.Г. Особенности интерпретации сюжета легенды о Тристане и Изольде в произведениях разных видов искусств	6
Крылова Н.В. Образ, метафора и символ в произведениях Теннесси Уильямса	12
Языкознание	17
Абдуразакова Д.С. Репрезентация концепта «женщина» в китайской языковой картине мира	17
Боярская Т.Ю. Морфология персонажей в « Театре Клары Гасуль, испанской комедиантки» (1825 - 1830) Проспера Мериме	26
Русский язык	35
Твердохлеб О.Г. Глаголы субъектно-объектного перемещения, ориентированного относительно промежуточного пункта: СУБЪЕКТ (лица) — ОБЪЕКТ.....	35
Германские языки	41
Миронова В.Н. Творчество как важнейший прием обучения английскому языку	41
Зими́на Е.В. Компетентностная модель обучения иностранным языкам и её шкалирование	44

ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

УДК 821.512.157

Иванова А.М. Образ реки в поэзии русскоязычного писателя Якутии В.Н. Федорова

The image of the river in the poetry of the Russian-speaking writer of Yakutia V.N.
Fedorov

Иванова Анна Моисеевна

Северо-Восточный Федеральный университет им. М.К.Аммосова, г.Якутск
candry_corpse@mail.ru

Ivanova Anna Moiseevna

The M.K. Ammosov North-Eastern Federal University, Yakutsk

Аннотация. В данной статье рассматривается образ реки в поэзии В.Н. Федорова – русскоязычного писателя Якутии. Проанализированы изобразительные средства реки. К каждому примеру дается анализ и интерпретация. Актуальность работы обусловлена тем, что творчество русскоязычных писателей Якутии недостаточно изучена и требует дальнейших исследований.

Ключевые слова: изобразительные средства, литература Якутии, лирический образ, поэтический образ, стихотворение.

Abstract. This article explores the image of the river in poetry V.N. Fedorov - russian-speaking writer of Yakutia. Analyzed visual tools river. Each example provides an analysis and interpretation. Relevance of the work due to the fact that the work of the Russian-speaking writers of Yakutia poorly understood and requires further research.

Keywords: Graphic Arts, Yakutia literature, lyrical image, a poetic image, a poem.

Исследователь якутской культуры Н.З. Копырин, изучив специфику изобразительных средств в поэзии Севера Якутии, пришел к выводу, что «литература исконные свои изобразительные средства берет из самой жизни, из окружающей среды. С незапамятных времен испытанная родная среда, климат, жизнь, быт, занятия, история народа неизгладимо запечатлевались в его языке, изобразительных средствах литературы и искусства» [1, с. 92-93].

Красоте природы Якутии посвящают свои стихи и многие местные русские поэты: В. Шевков, И. Переверзин, В. Федоров и др. Образ реки Лены

присутствует и в стихотворениях русскоязычного поэта Якутии Владимира Федорова. В стихотворении «Рождение» река Лена предстает в образе бабушки- повитухи: *«Приняла меня Лена-бабушка, / Повитухой моею став//И подвесила, лунолицая,/ У вселенной всей на виду/ Колыбель мою легкой птицею/ За Полярную, за звезду»* [3]. В примечании поэт пишет, что «якуты уважительно называют реку Лену «бабушкой», таким образом, в лирическом изображении реки В. Федоровым проявилось наследование традиций якутов – народа, рядом с которым прошла большая часть его жизни.

В стихотворении «Мне пройти бы тихою деревней» река Лена представлена в образе мудрого пожилого человека: *«Чтобы в строчках шелестело сено / И с листов срывались облака / И волной скребла в калитку Лена, / Мудрая сибирская река»* [2].

Лирический образ Родины дополняется образом реки («Эта память – щемящий осколок»): *«Мы полжизни уходим из детства, / Чтоб потом возвратиться назад // Чтоб прийти, приползти на коленях/ И припасть пересохшей душой/ К своей Волге, Оке или Лене, / К деревеньке своей небольшой»* [2]. Для В. Федорова река Лена ассоциируется с миром беззаботного и счастливого детства: *«Белая ночь опустилась над синею Леною, / В дальние дали гудками манят корабли, / Только сегодня меняю я мир и Вселенную/ На этот крошечный, дальний кусочек земли //Вновь зачерпну синеву теплой детской ладошкой/ И, на песке оставляя босые следы, / Я зашагаю горячей на солнце дорожкой»* [2].

Кроме того, в творчестве В. Федорова есть образы и других рек, озер («Последнее желание»): *«И не слышал никто в педантичном расчетливом мире, / Как грохочет волна у изъеденных бурями скал/ И, с душой российской сравнившись в раздолье и шири, / Богатырскую песнь распевает великий Байкал»* [4]; *«Над Смоленской я стою дорогой / На российском ветровом юру, / Потрясен поникшей убогой / Армией, стекающей к Днепру»* («Над Смоленской я стою дорогой») [4].

Как видим, в стихотворениях В. Федорова мы обнаруживаем не только образ реки Лены, но и Днепра, и озера Байкал. У Федорова образ Лены символизировал мудрость и детство. Каждый поэт по-своему, в соответствии со своей ментальностью, жизненным и творческим опытом, раскрывает поэтические образы, и они расцветаются новыми гранями, становятся многозначными и многокрасочными.

Библиографический список:

1. Копырин Н.З. Изобразительные средства якутской поэзии. – Якутск: Бичик, 1997. – 176 с.
2. Федоров В.Н. Красный ангел – Якутск: Нац. кн. изд-во «Бичик», 1991. [Электронный ресурс]. Режим доступа:<http://vfedorov.yakutia1.ru/index.php/poeziya/knigi-stikhov/110-krasnuj-angel>, свободный. – Загл. с экрана.
3. Федоров В.Н. Небесный пилигрим – Якутск: Нац. кн. изд-во «Бичик», 2006. – 240 с.

4. Федоров В.Н. Судьба гусарская– Якутск: Нац. кн. изд-во «Бичик», 2012. [Электронный ресурс]. Режим доступа:<http://vfedorov.yakutia1.ru/index.php/poeziya/knigi-stikhov/165-sudba-gusarskaya> , свободный . – Загл. с экрана .

ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ

УДК 8; 82.02

Клюс А.Г. Особенности интерпретации сюжета легенды о Тристане и Изольде в произведениях разных видов искусств

Features of interpretation of the legend of Tristan and Isolde in art

Клюс Александрина Григорьевна

Северо-Кавказский федеральный университет, г. Ставрополь
alina-klus@yandex.ru

Klyus Alexandrina Grigorevna

North-Caucasus Federal University, Stavropol

Аннотация: Статья посвящена анализу процессов интерпретирования легенды о Тристане и Изольде в произведениях искусства. Основное внимание автора сосредоточено на анализе особенностей функционирования легенды в музыке, изобразительном искусстве, кинематографе, театре, балете, опере. Интерпретацию произведения, его «жизнь в веках», целесообразно представить не только как смену его редакций и прочтений в художественной литературе, но и как парадигму перевода литературной интерпретации на язык другого вида искусства с объяснением причин появления и специфики в аспекте современного прочтения классики.

Ключевые слова: Тристан и Изольда, интерпретация, вечный образ, персонаж, архетип.

Abstract: This article analysis the interpretation of the legend of Tristan and Isolde in the literature. The author focuses on the analysis of the features of functioning of a legend in music, visual arts, film, theater, ballet, opera. The interpretation of artwork should be presented as a change of literary interpretations with an explanation of their specificity and the identification of objective and subjective in the perspective of today's interpretation of the classics.

Key words: Tristan and Isolde, interpretation, eternal image, character,

archetype.

Глобальная задача сравнительного литературоведения, собрав воедино наиболее характерные аспекты национальных литератур, воссоздать духовный мир человечества. Ю.М. Лотман в работе «Символ в системе культуры» делает важный вывод о существовании литературных символов, концентрирующих целые сюжеты, с присутствующими в них архаическими чертами: «Каждая культура нуждается в пласте текстов, выполняющих функцию архаики. Сгущение символов здесь обычно особенно заметно. Такое восприятие символов не случайно: стержневая группа их действительно имеет глубоко архаическую природу и восходит к дописьменной эпохе, когда определенные (и, как правило, элементарные в начертательном отношении) знаки представляли собой свернутые мнемонические программы текстов и сюжетов, хранившихся в устной памяти коллектива. Способность сохранять в свернутом виде исключительно обширные и значительные тексты сохранилась за символами. Но еще более интересна для нас другая, также архаическая, черта: символ, представляя собой законченный текст, может не включаться в какой-либо синтагматический ряд, а если и включается в него, то сохраняет при этом смысловую и структурную самостоятельность. Он легко вычленяется из семиотического окружения и столь же легко входит в новое текстовое окружение. С этим связана его существенная черта: символ никогда не принадлежит какому-либо одному синхронному срезу культуры – он всегда пронзает этот срез по вертикали, приходя из прошлого и уходя в будущее. Память символа всегда древнее, чем память его несимволического текстового окружения» [2, с. 191].

Легенда о Тристане и Изольде – представляет собой образец именно такого сюжета-символа, не принадлежащего исключительно одной культуре, это величайшая история любви, созданная силой человеческой мысли, история о долге и совести. Сюжет о перипетиях судеб героев продолжает вызывать интерес авторов-интерпретаторов и читателей, начиная от средневековых лэ и рыцарских романов и заканчивая новыми прочтением в современной мировой культуре. Окончательная интерпретация этого вечного сюжета, исчерпывающая его смысловую глубину, едва ли возможна, видимо, этим и объясняется постоянная актуальность средневековой легенды.

Сюжет находит прочтение различными видами искусства. Легенда о Тристане и Изольде получила большое количество киноинтерпретаций. Являясь по своей природе синтетическим искусством, кино, включает элементы литературы (сценарий, тексты песен), живописи (декорации и компьютерная графика), театра (игра актеров), объединяя, таким образом, слово, цвет, изображение, свет, звук, и наиболее полно раскрывая художественное произведение. Одним из первых фильмов, снятых по мотивам средневековой легенды, стала картина Мориса Марио «Tristan and Iseult» (1921 г.). Вариацией на тему знаменитого сюжета является черно-белый кинофильм «Вечное возвращение», поставленный в 1943 году режиссёром Жаном Деланнуа. Сценарист Жан Кокто перенес действие фильма в первую половину XX века в

неизвестную европейскую страну. Герои получили имена Патрис (роль исполняет Жан Марс) и Натали (роль исполняет Мадлен Солонь) и сохранили основную канву легенды.

Каждый бравшийся за известный сюжет режиссер, старался добавить в картину свое понимание легенды. В 1972 г. француз Ивэн Лагранж переносит действие своей картины в Исландию («Tristan et Iseult»). Несомненным плюсом французского фильма «Tristan und Isolde» (1974 г.) режиссера Пьера Джордана является использование оригинальной музыки из оперы Рихарда Вагнера (первая постановка оперы «Тристан и Изольда» состоялась в 1865 г.); в 1981 г. в прокат выходят картины Тома Донована «Lovespell» («Время любви») и Файта фон Фюрстенберга «Feuer und Schwert: die legende von Tristan und Isolde» («Пламя и меч: легенда о Тристане и Изольде»); Брайан Лардж, экранизируя известную историю любви («Tristan und Isolde», Германия, 1996 г.), также использовал оперу, написанную Р. Вагнером

Популярностью пользовался четырехсерийный европейский мини-сериал режиссера Фабрицио Коста «Tristan et Isotta (Il cuore e la spada)» («Тристан и Изольда (Сердце и меч)», 1998 г.), представляющий экранизацию романа Жозефа Бедье без вольных отступлений от сюжета.

Французские мультипликаторы решили адаптировать историю любви Тристана и Изольды для детского зрителя и в 2002 г. представили мультипликационный фильм «Tristan et Iseut» (режиссер Тьерри Шиль). История переносится в волшебную страну, населенную феями, эльфами, драконами, а сюжет развивается согласно общей фабулы средневековой легенды. Изменения происходят в финале, где король Марк прощает героев и дает согласие на женитьбу Тристана и Изольды.

Последняя широко известная трактовка сюжета была представлена в 2006 г. Режиссер Кевин Рейнольдс выпустил фильм «Tristan + Isolde», снабдив его оригинальным слоганом «До Ромео и Джульетты были...» [4].

Сюжетная завязка строится на военном противостоянии Ирландии и Британии. Тристан (актер Джеймс Франко) – отчаянный и храбрый воин, стоящий во главе войска, получает ранение мечом, на острие которого нанесен смертельный яд и умирает. В соответствии со средневековыми традициями, героя с почестями кладут в лодку с хвостом и отправляют в последнее плавание, затем запускают горящую стрелу и поджигают плавающий постамент, исчезающий в мутной дали Ирландского моря. Спустя неизвестное время лодку и главного героя (нетронутого огнем) выбрасывает на незнакомый берег, где его находит дочь ирландского короля Изольда (актриса София Майлз), и, следуя сюжету легенды, излечивает. Герои страстно влюбляются, однако Изольде предстоит вступить в брак с лордом Марком, обещающий положить конец столетнему кровопролитию.

Имея значительные отступления от сюжета, не соответствия каноническим характеристикам героев, режиссер сохраняет главную ценность данной истории – романтизм и чувственность. А в титры фильма добавляет небольшой знаковый элемент, соединяя имена главных героев крестиком, и

символизируя, таким образом, любовь до гроба.

Фильм «Tristan + Isolde» воспроизводит персонажный состав легенды, придавая героям статус исторически обусловленных характеров, однако режиссер добавляет собственные структурно-семантические категории, сливающиеся в именах Тристана и Изольды, представляя, таким образом, новую современную интерпретацию.

Расширяет художественное пространство текста легенды прочтение другими видами искусства. Яркое и разноплановое толкование сюжета происходит в музыке и балете. Каждая постановка «Тристана и Изольды» – оригинальная интерпретация вечных образов, мощная по музыкальной составляющей и мастерству выражения чувств.

Наиболее выдающиеся постановки оперы Вагнера, синтезирующие «музыку» и «слово»: 1909 г. – Петербург, Мариинский театр (дирижер Э. Направник, режиссер В. Мейерхольд); 1923 г. – Милан, театр «Ла Скала» (дирижер А. Тосканини, режиссер Р. Аппиа); 1962 г. – Дюссельдорф (режиссер Ж.П. Поннель); 1974 г. – Байройт (режиссер А. Эвердинг); 1981 г. – Дюссельдорф (режиссер Ж.П. Поннель); 1996 г. – Мюнхен и Байройт (дирижер Д. Баренбойм, режиссер Х. Мюллер).

Всего в России опера «Тристан и Изольда» ставилась трижды. Причем всегда в Мариинском театре. Каждый раз это было нетривиальным событием: в 1899 году – российская премьера, в 1909-м – первый опыт оперной режиссуры Всеволода Мейерхольда, в 2005-м – ломающая традицию постановка Дмитрия Чернякова.

Среди крупнейших интерпретаторов главных партий выделяются Иван Ершов и Фелия Литвин. Изольду Литвин пела в России и Франции, Германии и Америке, на четырех языках. Вокальных трудностей для обоих певцов не существовало. Владея искусством музыкальной декламации, они раскрывали мир чувств своих героев с огромной силой и правдивостью. Ершов и Литвин – великие артисты, отсюда необычайная цельность, сила, мощь трагедийного темперамента, которые они вносили в передачу своих партий. Замечательной русской исполнительницей Изольды явилась М. Черкасская, на Западе – Б. Нильссон.

Интерпретация известного сюжета активно продолжается и в XXI веке. Четвертой постановкой Тристана и Изольды в России отметился театр «Новая опера» (г. Москва). В 2013 г. свое прочтение «Тристана и Изольды» осуществил режиссер Никола Рааб.

Главные партии исполняют зарубежные оперные звезды Майкл Баба и Клаудиа Итен, специализирующиеся на сочинениях Рихарда Вагнера. Спектакль, с небольшими поправками сюжета, полностью ориентирован на современное восприятие вечной истории любви и представляет академический оперный образец. Особо отметим присутствие традиционной для прозаических и поэтических версий сюжета морской темы в опере: у зрителя возникает чувство его «присутствия».

К 200-летию со дня рождения великого немецкого композитора Рихарда Вагнера всемирно известный французский танцовщик и хореограф Режи

Обадиа и «Балет Москва» создали спектакль «Тристан плюс Изольда. Фрагменты». Постановка выполнена в стилистике современного танца, который идеально передаёт образы и характеры героев далёкого прошлого, нисколько не нарушая гармонии и целостности этой знаменитой легенды. Спектакль был трижды номинирован Российской национальной театральной премией «Золотая Маска» сезон 2012-2013 гг.: лучший спектакль в современном танце, лучшая мужская роль (Роман Андрейкин), лучшая женская роль (Софья Гайдукова). В интерпретации хореографа нет одного Тристана и одной Изольды. Каждая из пар рассказывает свой эпизод трагической предопределенности, невозможности совершенной земной любви.

Существует огромное количество изобразительных вариаций на тему средневековой легенды. Рисунок, таким образом, воспринимается как графическая кодировка художественного текста. Художники, репрезентируя образы главных героев, расширяют парадигму персонажей.

Самые известные художественные интерпретации Тристана и Изольды встречаем в творчестве английских художников-прерафаэлитов Данте Габриэля Россетти («Тристан и Изольда, пьющие любовный напиток», 1867 г.), Эдмунда Лейтона («Тристан и Изольда. Конец песни», 1907 г.), Чарльза Перуджини («Изольда»), Вэла Принсепа («Тристан и Изольда покидают Ирландию»), Энтони Фредерика Сэндиса («Прекрасная Изольда», 1862 г.), Джона Уильяма Уотерхауса («Тристан и Изольда», 1916 г.), французского художника-символиста Гастона Бюссера («Тристан и Изольда»).

Самая необычная художественная трактовка легенды представлена в работе Сальвадора Дали 1944 г. «Тристан и Изольда». Знаменитый испанский живописец представляет героев в эстетике сюрреализма. В работе Дали большую роль играет растительная символика, заложенная и в сюжете, и в его генезисе. В российском художественном пространстве легенда о Тристане и Изольде не имеет такой разнообразной истории интерпретаций. Среди известных работ отметим российского художника Дениса Гордеева, проиллюстрировавшего издание перевода на русский язык романа «Тристан и Изольда» Ж. Бедье в изданиях 1993 и 2002 гг.

Таким образом, легенда о Тристане и Изольде прочитывается разными видами искусства: музыкой, балетом, живописью, кино. Становится возможным рассмотрение этого произведения как формы диалога культур. Еще М.П. Алексеев в работе «Тургенев и музыка» (1918 г.) указывал на новое направление в отечественном литературоведении, связанное с взаимодействием искусств.

В связи с употреблением слова «текст» в 1970-е годы, не только как литературного письма, но и как знаковой системы, можем говорить о легенде о Тристане и Изольде в контексте интермедальности. Этот термин, появившийся в 1980-х годах в статье немецкого литературоведа О. Ханзен-Лёве (Intermedialität), означает «перевод (с одного языка искусства на другой) в рамках одной культуры, либо объединение между различными элементами искусства в мультимедийном (литература, живопись и др.) или мультимедийном

(театр, кино и др.) тексте; такие модели, как правило, имеют мультимедийные презентации в системе какой-либо художественной формы, равно как и мономедийные модели, в которых установлены лимиты интеграции в виду особых условий синтеза в рамках медиа-зон, где существуют гетерогенные медиумы, как пространственные, так и временные» [5, с. 292].

Данный феномен возникает вследствие усложнения принципов организации художественного текста, который заимствует и ассимилирует свойства текстов других видов искусства. В теории интермедиальности исследуются проблемы и возможности синтеза и взаимодействия искусств.

Легенда о Тристане и Изольде может служить примером конвенциональной интермедиальности, заключающей в себе возможность прочтения художественного произведения различными видами искусства, и основывается на «взаимодействии художественных кодов различных видов искусств» [3, с. 154]. М.М. Бахтин называл похожие процессы «перекодированием» [1, с. 340], а М.С. Каган подчеркивал, что человечество «приговорено к диалогу». «Взаимное проникновение искусств» (выражение П. Козловски) становится важным принципом художественной культуры.

В системе интермедиальных отношений легенда переводится из одного художественного кода в другой, взаимодействуя с изначальным текстом, затем, на смысловом уровне, а интермедиальная эстетика становится новым этапом развития идеи синетезии искусств, увеличивая, таким образом, семиотичность литературы.

Возникнув в Средние века, легенда пережила не одну смену культурной парадигмы, в современной литературе связанную с активизацией интермедиальных процессов, и выдержала отказ от литературоцентризма и переход в искусствоведение.

Исходя из приведенных примеров функционирования в других видах искусства, легенда о Тристане и Изольде входит в полихудожественное пространство системы мировой культуры.

Библиографический список

1. Hansen-Löve, A.A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne [Text] / A.A. Hansen-Löve // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / hg.von W.Schmid und W.-D.Stempel. – Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11. – Wien 1983. – S. 291-360.
2. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.
3. Лотман, Ю.М. Символ в системе культуры [Текст] / // Избранные статьи: в 3 т. – Таллин: Александра, 1992. – Т. 1. – С. 191.
4. Тишунина, Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований [Текст] / Н.В. Тишунина // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века / Материалы международной научной конференции. – Серия «Symposium». – СПб, 2001. – Вып. №12. – С.149-154.

5. Тристан + Изольда (фильм). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.kinopoisk.ru/film/61243/> (дата обращения: 15.05.2014).

УДК 821.111; 82-21

Н.В.Крылова. Образ, метафора и символ в произведениях Теннесси Уильямса

Image, Metaphor, and Symbol in the Plays of Tennessee Williams

Крылова Надежда Владимировна

Петрозаводский государственный университет, г. Петрозаводск.

nkrylova@sampo.ru

Krylova N.V.

Petrozavodsk State University.

Аннотация. Автор рассматривает характер и функционирование символа в произведениях Теннесси Уильямса. Взаимодействие образа, метафоры и символа представлено в контексте синтетической образности произведений американского драматурга, ее связи со структурой художественного мифа. Комплексная символика создает особую, эмоционально-личностную интонацию и поэтическую атмосферу произведений Уильямса. Анализ выполнен на материале двух пьес Теннесси Уильямса: «Камино Реал» и «Орфей спускается в ад».

Ключевые слова: образ, метафора, символ; Теннесси Уильямс; синтетическая образность.

Abstract. The paper analyzes the nature and function of symbolism in Tennessee Williams's plays. Image, metaphor and symbol are considered within the framework of their interplay with mythological and religious motifs. Complex imagery creates a special lyrical intonation and poetic atmosphere of Williams's dramatic works. The research is mainly based on the two plays by Williams: "Camino Real" and "Orpheus Descending".

Key words: image, metaphor, symbol; Tennessee Williams; synthetic imagery.

The fact that I want you to observe what I do for your possible pleasure and to give you knowledge of things that I feel I may know better than you, because my world is different from yours, as different as every man's world is from the world of others, is not enough

excuse for a personal lyricism that has not yet mastered its necessary trick of rising above the singular to the plural concern, from personal to general import.

Tennessee Williams. *Person – To – Person*.

Когнитивная природа метафоры предполагает расширение семантики образа и возможность коммуницирования более универсальных, широких смыслов. В рамках настоящего исследования понятия «образ», «метафора» и «символ» сложно рассматривать изолированно друг от друга в силу известных теоретических причин, а также индивидуальных стилистических особенностей анализируемых драматических текстов. Комплексный анализ природы и функционирования символа представлен в работах Е.В. Шелестюк. Среди наиболее релевантных свойств символа в рамках гуманитарной традиции исследовательница отмечает его образность (иконичность), комплексность содержания, диффузность значения, архетипичность символа и его многозначность для разных культурных традиций и иных семиотических систем [2].

Стремление метафоры обозначить «вечное и ускользающее», «ощущение запредельности» [1, с.25] неизбежно выводит ее на уровень репрезентаций авторских обобщений и символических универсалий. Образ, лежащий в основе символа, является исконным инструментом мифотворчества, средством создания индивидуальной картины мира художника. Синтетическая символика Уильямса сочетает в себе ряд элементов: она символизирует предметы и действия внешнего мира, она усилена использованием цвета, масок, жестов, экрана, освещения и т.д. Назначение символика писателя – наиболее точно обозначить те категории, которым он уделяет столько внимания – свобода, красота и нежность по отношению к человеку в противовес уродству, жестокости, неприятию непохожего на себя. Уильямс показывает человека в процессе преодоления отчужденности от других людей и установления человеческих контактов. По мнению драматурга, первопричина зла заключается именно в изоляции людей друг от друга, в их неспособности понимать друг друга. Факторы, нивелирующие отдельную личность и отношения между людьми – жестокость, насилие, фашизм, расизм. В интервью канадскому журналу *Prism International* Уильямс обозначает основные болевые точки общественного устройства и роль художника в конкретном социуме :

PI: Are the predominant characteristics of our society or your life brutality and madness? Castration, blowtorch murders, rape

TW: Of course, they are metaphorical. They represent what society is doing to individuals. I don't think all individuals are aware of what the true enemy is. I don't think they all think in terms of society. I think they just think in terms of the kinds of jobs they do. I think the artist does have a different point of view, he stands aside, he's somewhat more of an observer than a participant, but then he gives his record of what he sees [3, с.50].

Пьеса «Камино Реал» (*Camino Real*, 1953), недооцененная современниками Уильямса – социальный портрет Америки 1950-ых, периода в

истории страны, когда пространство потребления начинает активно влиять на развитие культурологической парадигмы. В предисловии к «Камино Реал» Теннесси Уильямс рассказывает о встрече с журналистом, который, посмотрев спектакль, составил список образов («dreamlike images»), семантика которых, по его мнению, представляет определенную сложность для интерпретации. С точки зрения американского драматурга, символ есть не просто декоративный атрибут, а сама суть драматического текста: «I can't deny that I use a lot of those things called symbols but being a self-defensive creature, I say that symbols are nothing but the natural speech of drama», «... I think all human communication is based on these images as are our dreams; and a symbol in a play has only one legitimate purpose, which is to say a thing more directly and simply and beautifully than it could be said in words» [7, с. 70]. Художник точно угадывает суггестивную природу символа, его связь с подсознанием и мифотворчеством.

Можно утверждать, что пьеса представляет собой развернутую метафору для обозначения любого общества потребления. Мы находим здесь многочисленные аллюзии к идеологии потребления, бюрократии и средствам массовой информации/дезинформации. Так, например, цыганка, которая предлагает свою дочь незнакомцам, весело выкрикивает рекламные слоганы в громкоговоритель:

«Do you feel yourself to be spiritually unprepared for the age of exploding atoms? Do you distrust the newspapers? Are you suspicious of governments? ... Does further progress appear impossible to you? ... » [5, с.676-677].

Слова складываются в четкий ритм коммерческой акции благодаря синтаксическим повторам и обилию газетных клише. Пьесе можно рассматривать не только как остро-социальное пророчество, но и как уникальное произведение, объединяющее пластические, трансцендентные, окказиональные и сквозные символы в поэтической драматургии Уильямса. Отметим, что названия большинства пьес и имена персонажей Уильямса наделены смыслом, который требует серьезной аналитической работы. В отдельных случаях символическое значение ономастических единиц в тексте достаточно очевидно; однако, как правило, все виды ономастических переносов являются стимулами к активному творческому и эмоциональному восприятию текста. Пространство пьесы населено литературными и мифическими персонажами, каждый из которых создает интертекстуальные, надтекстовые и контекстуальные смыслы и взаимосвязи: Дон Кихот и Санчо Панса, Казанова и Маргарита Готье, Лорд Байрон, Эсмеральда. Эти персонажи, сохраняя память о первоисточниках, частью которых они являются, преображены реальностью, в которую их помещает причудливое воображение драматурга. Многие исследователи отмечают соединение символики и яркого гротеска в «Камино Реал». С мифическими персонажами начинают происходить странные вещи, они становятся выразителями философско-эстетических идей не свойственных им эпох, и связь времен и мировоззрений предстает как непрерывная цепь в истории развития человечества.

Один из любимейших символов произведений Уильямса – птицы. Образ

птиц в клетках становится лейтмотивом пьесы *Camino Real*: носильщики переносят багаж, который в основном состоит из заточенных в клетки птиц. Маргарита и Жак представлены как пара «хищных птиц, оказавшихся в одной клетке» - метафора, точнее образом определяющая взаимоотношения этих персонажей. Не только эти два персонажа, все жители на Камино плазе похожи на отловленных несчастных птиц, волею Гутмана и его головорезов лишенных естественной стихии полета – «caged birds». Символика хищных птиц пронизывает и роман «Римская весна миссис Стоун» (*The Roman Spring of Mrs. Stone*, 1950). В пьесе «Орфей спускается в ад» одним из ключевых образов становится образ птицы без лапок – символ вечного парения, свободы от всяческих обязательств, бегство от мира, где люди продаются и покупаются. Интерпретация символа неизбежно выводит нас за пределы конкретной поэтической метафоры. В исследовании Джудит Томпсон «Tennessee Williams' Plays. Memory, Myth, and Symbol» подчеркивается элемент мифотворчества в структуре почти всех значимых символов «Орфея» [4, с. 86]. Образ птицы, лишенной способности (или необходимости?) приземляться на землю, классифицируется исследовательницей как трансцендентный, т.е. связанный с иной реальностью, мифической или литературной. Подобно шаману, Вэл наделяет себя способностью выходить за рамки своего физического тела и облетать вселенную в образе парящей под облаками маленькой птички [4, с. 86]. Образы, лежащие в основе этих символов – изначально конкретные, чувственные образы – становятся знаком особой мифологической картины мира.

В пьесе «Орфей спускается в ад» (*Orpheus Descending*, 1957) драматург предлагает посмотреть на обычную историю своих персонажей в общем контексте двух мифов – античного мифа об Орфее и Эвридике и библейского мифа о Спасителе (эта тема заявлена уже в имени центрального героя – Xavier/Saviour). Некоторые соответствия пьесы и известных древних сюжетов совершенно очевидны: Вэл – певец, Лэди – Эвридика. Другие – даются намеком. Всю пьесу можно истолковать как парафразу страстной недели: действие происходит накануне Пасхи. Если не считать Пролог, где не фигурирует Вэл, то в пьесе девять сцен, как девять кругов дантовского ада. Уильямс ориентируется на главную идею обоих мифов: сошествие Орфея (и Христа) в ад и его победу над силами ада и смерти. Вэл пришел в город словно для того, чтобы спасти Лэди от зла и насилия, возродить ее к жизни в самом древнем и первоначальном смысле этого слова – в ней зарождается новая жизнь. Магазин, в котором появляется Вэл, символизирует бесплодный мир купли-продажи: «... there's just two kinds of people, the bought and the buyers» [6, с.38]. Символами, сопутствующими Вэлу, являются его гитара («my life's companion») и куртка из змеиной кожи – «snakeskin jacket». Последний символ, с одной стороны, конкретизирует, а, с другой стороны, расширяет свое содержание и становится неформальным именем центрального персонажа – Snakeskin. Происходит то, что Н.Д. Арутюнова обозначила как «метонимическую способность представлять частью целое» [1, с. 25]. Важная метафора творчества Уильямса связана с темой сексуальности. Змея – один из

самых мощных и, возможно, самый древний символ мужской сексуальности. Очевидные фаллические коннотации, амбивалентность эмоциональных коннотаций, противоречивость культурных и религиозных смыслов делают этот сложный символ знаком имени главного героя. Мифологическая и религиозная составляющие имени (Орфей, Христос) взаимодействуют с древним языческим подтекстом. В этой пьесе Уильямса особенно четко реализуются трансцендентные свойства символа: «Он стремится обозначить вечное и ускользающее, то, что в учениях с мистическими тенденциями (например, в даоизме) считается подлинной реальностью, не поддающейся концептуализации. ... Метафора углубляет понимание реальности, символ уводит за ее пределы» [1, с. 25].

Страдания, что выпадают на долю героев, мучительнее тех, о которых рассказывает древний миф, во всяком случае, они реальнее: Вэла забивают до смерти паяльными лампами люди шерифа, а Лэди погибает от выстрела собственного мужа. Как Орфею не удается спасти Эвридику, а его самого раздирают вакханки, так и Вэлу не удастся спасти Лэди. Миф, давший название произведению, уходит в подтекст, и реальность, изображаемая в драме, оказывается страшнее поэтического вымысла о преисподней. Соединение языческого и христианского мифов понадобилось драматургу для того, чтобы еще раз художественными средствами утвердить тезис об очистительной силе двух начал – любви и искусства. Уильямс показывает общее через частное, картину современного ему общества – через драматизм отдельно взятой судьбы. Поэтическая драматургия Уильямса неразрывно связана с мифологией, первобытной картиной мира и «коллективным бессознательным» (термин Юнга). Имманентная природа символа расширяет его значение и придает глубину и психологическую достоверность создаваемому образу – будь то персонаж пьесы или сквозной образ произведения. Повседневная деталь может вырастать до уровня философских универсалий. Символика пьес Уильямса, соединяясь с другими пластическими элементами – свет, звук, мизансцены, движение – позволяет выйти за пределы реалистической традиции и сконструировать особую, авторскую, субъективную картину мира. В этом, хотя и не только в этом, истоки поэтического звучания драматических произведений Теннесси Уильямса.

Библиографический список

1. Арутюнова Н.Д. *Метафора и дискурс* // Теория метафоры. М.: Прогресс. 1990. – С. 5 – 32.
2. Шелестюк Е. В. О лингвистическом исследовании символа // Вопросы языкознания. 4. М.: «Наука», 1997. С. 125-143.
3. *Prism International. A Journal of Contemporary Writing*. Spring 1981. Vancouver, Canada : University of British Columbia, 1981.
4. Thompson, Judith J. *Tennessee Williams' Plays. Memory, Myth, and Symbol*. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2002. – 261 p.
5. Tennessee Williams. *Plays 1937 - 1955*. New York: Library of America.

- Vol. 1. 2000. – 975 p.
6. Tennessee Williams. Plays 1957 – 1980. New York: Library of America. Vol. 2. 2000. – 975 p.
7. Williams, Tennessee. *New selected essays: Where I Live*. New York: New Directions, 2009. – 256 p.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

УДК 8.1751

Абдуразакова Д.С. Репрезентация концепта «женщина» в китайской языковой картине мира

Representation of the «woman» concept in the Chinese language picture of the world

Абдуразакова Диана Сергеевна
Приамурский государственный университет
имени Шолом-Алейхема, г. Биробиджан
di_anna95@mail.ru

Abdurazakova Diana Sergeevna
Sholom-Aleichem Priamursky State University,
Birobidzhan

Аннотация. Статья посвящена лингвистическому и лингвокультурологическому анализу семантики фразеологических единиц, представляющих концепт «женщина». Работа основана на различных подходах и классификации концепта «женщина» в китайской языковой картине мира.

Ключевые слова: языковая картина мира, концепт «женщина», эволюция иероглифа «женщина», фразеологизм, графосемантический компонент.

Abstract. The article describes linguistic and lingvo-culturological analysis of semantics of idioms, that are representing the « woman» concept. The work is based on different approaches and classification of the «woman» concept in the Chinese language picture of the world.

Keywords: linguistic picture of the world, the «woman» concept, the evolution of the « woman» character, idioms, graph-semantic component.

Являясь одной из самых древних, культура Китая сохранила свою специфичность и разнообразие, в которой на всех уровнях развития общества

существовала четкая иерархическая система взаимоотношений людей. Китайская женщина в данной системе занимала одну из самых низких позиций. В зависимости от правящего режима в стране менялся и статус женщины в обществе. Данные преобразования мы рассмотрим на языковых элементах, которые составили концепт «женщина». Эти изменения мы рассмотрим и проанализируем в иероглифике и на фразеологизмах, которые репрезентируют концепт «женщина».

Можно утверждать, что языковая картина мира (далее ЯКМ) различна у народов и у каждого из них трактуется с учетом своих уникальных особенностей. Национальная культурная картина мира реализуется, хранится и передается из поколения в поколение посредством языка. Но язык также «навязывает» человеку определенное видение мира. Например, там, где русский язык «заставляет» своих носителей видеть два цвета: синий и зелёный, китаец видит только один: qīng 青 густой; ярко-синий; весенний.

В китайском языке (далее КЯ) имеется большое количество одинаково звучащих морфем-омонимов. Именно омонимичность и составляет один из специфических векторов фонетической системы КЯ, которая глобально влияет как на формирование ЯКМ китайцев, так и на их мышление. Омнимичность сформировала в ЯКМ китайцев некоторые понятия и определенные психологические жизненные установки. Например, такое слово как «расставание» 离lí созвучно со словом «груша» 梨lí.

Данные омонимичные лексические единицы являются самыми часто употребляемыми. Кроме того, по звучанию и ассоциативной связи в определенный период развития общества они слились воедино в сознании носителей КЯ. Это привело к тому, что в китайской культуре возникла суеверная примета, согласно которой вкушение груш одним, двумя и более людьми неизбежно приведёт к ссоре и разлуке всех участников этого застолья.

Для КЯ характерно стремление к более чёткой фиксации перехода из одного состояния в другое, чем в европейских языках. Глаголы, указывающие на моментальные события, в китайском языке означают иное, чем, например, подобные глаголы в русском: они не могут использоваться для описания ситуаций процесса перехода из одного состояния в другое. Рассмотрим такие китайские глаголы, как: 死 умирать, 摔 падать, упасть (о человеке), 倒 падать, упасть (о вещи или человеке, утратившем самоконтроль), 离开 уходить, уйти, 忘 забывать, забыть. Значение этих глаголов понимается китайцами исключительно как единичное, точечное или как переход в другое состояние. Сравним эти данные с другими языками.

В английском языке присутствуют формы на -ing, в русском языке есть несовершенный вид, в немецком – настоящее время. То есть мы во всех этих языках можем точечное событие как бы «растянуть», представив его как некий длительный процесс (ср. Он умирает). В китайском языке можно только

сказать: 他快死了 (букв. Он скоро умрёт) или 他死了 (букв. Он умер).

Китайская ЯКМ обусловлена еще такой специфичной особенностью китайского языка, что слово в китайском языке вовсе не абстрактный знак, соответствующий чётко очерченному понятию, а, ближе звуковому символу, богатому аллегориями, метафорами, аллюзиями, перифразами и намёками, способному вызвать в сознании единый устойчивый комплекс красочных картин и эмоций. Следовательно, иероглиф представляет собой тоже не абстрактный знак, а органический образ, сохранявший весь набор изобразительных структур и иносказательные возможности слова. Это позволяет очень кратко и лаконично запечатлеть в языке очень глубокую мысль. Таким образом, иероглифическая письменность до сих пор играет важнейшую роль в формировании ЯКМ китайцев.

Можно прийти к выводу, что китайская ЯКМ во многом отличается от остальных языковых картин мира не только лексически, диалектически, но и грамматически [2,с.3-4].

Рассмотрим значение и эволюцию китайского иероглифа женщина – 女: как вместе с взглядами о том, что в праве делать женщина и как себя вести, меняется и вид иероглифа. Древние китайцы считали, что женщинам предназначено небом, управлять внутренним, т.е. домом: вести домашнее хозяйство, готовить еду, ухаживать за детьми и заниматься рукоделием. Девочек с юных лет готовили стать хорошими и преданными женами. Отношения в семье основывались на взаимном уважении и чувстве долга. Что касается этимологии китайского иероглифа женщина – 女, в книге «Fun with Chinese Characters» китайского карикатуриста Tan Huay Peng написано: «Первоначальная пиктограмма представляла собой склонившуюся женщину, затем для того, чтобы стало легче её писать, женщину поставили на колени, но ненадолго. Современный иероглиф изображает женщину, которая широко и свободно шагает наравне с мужчиной».

女 nǚ
 woman;
 girl;
 daughter

The original pictograph for woman depicted her in a bowing position 𡚩. Apparently, for ease in writing, man reduced this to a humbler form – a woman kneeling down 𡚪 – but not for long. The modern version 女 graphically portrays the big stride woman has taken to keep up with man.

𡚩 𡚪 女

女儿	nǚ ér	daughter	女婿	nǚ xù	son-in-law
女工	nǚ gōng	woman worker	女子	nǚ zǐ	girl or woman
女皇	nǚ huáng	empress	女朋友	nǚ péng yǒu	girl friend
女人	nǚ rén	woman	女主角	nǚ zhǔ jué	female lead
女士	nǚ shì	lady	女主人	nǚ zhǔ rén	hostess
女王	nǚ wáng	queen	妇女	fù nǚ	woman
女性	nǚ xìng	the female	子女	zǐ nǚ	children

Example:

我们的工厂有很多女工。

Wǒ men de gōng chǎng yǒu hěn duō nǚ gōng.

It means, "Our factory has many woman workers."

Рисунок 1.1. – Эволюция иероглифа «женщина»:

女儿 — дочь; 女人 — девушка; 女工 — работница; 女皇 — императрица; 女士 — госпожа, леди, мадам; 女王 — королева; 女性 — женский пол; 女子 — девочка или женщина; 女朋友 — девушка парня, подруга; 女主角 — актриса; 女主人 — владелица дома, хозяйка дома; 妇女 — женщины; 子女 — ребенок.

В книге по исследованию китайских иероглифов: «Этимология китайских иероглифов с иллюстрациями» представлены иллюстрации к каждому иероглифу. Так, на с. 72 к иероглифу женщина – 女 приводится следующее описание:

女 甲骨文像一个两手交叉于胸前、屈膝而跪的妇女形(“人”字一般为跪坐作人,双手不交叉)。“女”古代专指未嫁女子,后引申为女性,在古代母系氏族社会里,不少姓氏如“姜”、“姒”、“嬴”、“姬”等都从“女”字。



Рисунок 1.2. – Пиктограммы иероглифа «женщина»

en.wiktionary.org/wiki/女

Etymology

Pictogram (象形): a woman with breasts kneeling or standing. In modern form turned on left side: enclosed area is remnant of left breast (character's left, depicted woman's right), while right breast has disappeared. Graphically cognate to 母 ("mother"), which has developed similarly, but also includes dots for nipples and has retained both breasts.

Oracle bone script Цзягувэнь	Bronze inscriptions Цзиньвэнь	Large seal script Дачжуань	Small seal script Сяочжуань

Рисунок 1.3. – Этимология иероглифа «женщина»

«Пиктограмма (象形): женщина в коленопреклонном состоянии или стоящая. В настоящее время, повёрнута в левую сторону: закрытая область является остатком левой груди (левая часть символа, являющейся правой стороной для женщины), в то время как правая грудь исчезла. Графически является связующим звеном иероглифа 母 mǔ («мать»), который изменялся также, но, кроме того, имеет точки для сосков и сохранил обе части груди» [3].

Далее рассмотрим, как иероглиф 女 «женщина» репрезентируется в составе слов, в которые входит данный иероглиф:

а) 娇 jiāo – красивый, привлекательный; женственный; милостивый, нежный (напр. о женщине, ребенке, цветах, звуках). В свою очередь он делится на такие графосемантические компоненты, как 女 nǚ – женщина и 乔 qiáo (значительный (важный) вид, показное достоинство). Можно сказать, что

женщина показывает своё достоинство, поэтому она красива и привлекательна, это и является логикой сложения данных иероглифов и итогового значения.

б) 好 – хороший, хорошо. Состоит из графем 女 и 子 zǐ (ребёнок, дитя), следовательно, женщина и ребёнок – это хорошо.

в) 姑 gū – свекровь, тётушка. Состоит из графем 女 и 古 gǔ (древний, изначальный; не подверженный влиянию среды, стойкий; принципиальный). Исходя из перевода иероглифа 古, можно сделать предположение, что именно свекровь всегда очень принципиальна и строга по отношению к будущей невесте своего сына, скорее всего, именно поэтому, рядом с иероглифом 女 присутствует иероглиф 古.

г) 安 ān – спокойный, тихий, мирный; благополучный, безопасный; спокойно, тихо, благополучно. Состоит из графосемантических компонентов 宀 mián (крыша) и 女. Женщина чувствует себя спокойно и безопасно, когда у неё есть крыша над головой, то есть, свой кров.

д) 妈妈 māma – мама. Слово состоит из графосемантических компонентов 女 и 马 mǎ (лошадь, конь). Лошадь – символ жизни и необычайной силы, грации, красоты и гармонии. Служит символом непрерывности жизни. В древности в виде лошади люди изображали богов плодородия. Можно предположить, что именно потому, что лошадь – символ жизни, китайцы в своё время представили иероглиф «мама» именно в таком сочетании значений. Так как, только женщина способна подарить жизнь.

е) 始 shǐ – начало, исток. Состоит из таких графосемантических компонентов, как 女 и 台 tái (платформа, пьедестал), то есть, женщина – это начало всех начал.

ж) 姻 yīn – брак, супружество, замужество. Состоит из графем 女 и 因 yīn (причина, повод, основание). Следовательно, женщина – это та причина, по которой мужчины женятся.

На основе вышеперечисленных примеров, можно сделать вывод, что иероглиф 女 «женщина» довольно часто используется для того, чтобы передать значение слова с той эмоциональной окраской, которую требуют представления человека о мире и его явлениях.

Концепт «женщина» во фразеологизмах

Для дальнейшего исследования методом частичной выборки нами были отобраны фразеологические единицы, имеющие в своем составе концепт «женщина» включающих в себя графему / иероглиф 女 «женщина», либо прямое (переносное) значение, относящееся к женщине в количестве 47 единиц. Данные ФЕ были отобраны из фразеологических словарей китайских авторов и Интернет-источников.

В данной части работы, во-первых, следует уточнить понятие фразеологизма и их разряды в китайской лингвистике.

Фразеологизм – это свойственное только конкретному языку устойчивое сочетание слов, значение которого не определяется значением входящих в него

слов, взятых по отдельности [4]. В настоящее время китайский лингвист Ма Гофань (马国凡) выделяет 5 основных разрядов фразеологизмов китайского языка:

- 1) чэньюй 成语 – идиомы;
- 2) яньюй 颜语 – пословицы;
- 3) сехоуэй 歇后语 – недоговорки-иносказания;
- 4) гуаньюньюй 惯用语 – фразеологические сочетания;
- 5) суюй 俗语 – поговорки.

Поясним, что в данной работе мы использовали пословицы, поговорки, идиомы и фразеологические сочетания. Проанализировав данные фразеологизмы, мы разделили их по тематическим категориям, согласно значению, заключенному во ФЕ.

а) статус женщины в обществе и в семье

Касательно общественной жизни, то учеными становились только мужчины, также они занимали важные посты на государственной службе. Про женщин говорили 女子无才便是德 (nǚzǐ wú cái shǐ shì dé) – безграмотность – женская добродетель (об умственных способностях).

红颜知己 (hóngyán zhījǐ) – близкая подруга (мужчины, без любовных отношений), наперсница. Поскольку большинство фразеологических единиц были образованы в глубокой древности, то целесообразно рассмотреть положение китайской женщины в современном обществе.

男人是街前荡, 女人是厨房蹬 (nánrén shì jiēqiándàng, nǚrén shì guōfāngdēng) – Мужчина гуляет по улице, женщина толкается на кухне (Каждый сверчок, знай свой шесток).

男子三十一枝花, 女子三十老人家 (nánzi sān shí yī zhī huā, nǚzi sān shí lǎorén jiā) Мужчина – тридцать один цветок, женщина – тридцать старых семей (когда мужчине исполнялось 30 лет, он всё ещё считался красавцем, в расцвете сил, а когда женщине исполнялось 30 лет, её считали старой бабушкой)

男当家, 女插花. Мужчина – управляет хозяйством, а женщина делает украшения из цветов.

男子走州又进县, 女子围着锅台转. Мужчина разъезжает по округам и уездам, женщина хлопочет у кухонного очага.

夫女能顶半边天 (fūnǚ néng dǐng bànbiān tiān) – женщина может поднять полнеба, то есть женщина занимает важное место в обществе.

男人是天, 女人是地 Мужчина – небо, женщина – земля (земля не может быть выше неба, так и женщина не может быть главнее мужчины).

女人是绑在男人要带上的 Место женщины – быть пристегнутой к поясу

мужчины (жена должна во всем подчиняться и слушаться мужа).

Данные фразеологизмы говорят о том, что женщина должна знать своё место в обществе и подчиняться мужу.

Что касается брака, то в нём ценили долгие отношения, в случае разрыва связей, китайцы говорят «одну ночь были мужем и женой, и сто дней ругались 一夜夫妻百日恩 (yīyè fūqī bǎirì ēn) – супруги на одну ночь. 才子佳人 (cáizǐ jiārén) талантливый молодой человек (юноша) и красавица девушка (обр. в знач.: достойная пара) [5].

б) женщина – мать

Далее проанализируем концепт «женщина» во фразеологизмах, в которых присутствует иероглиф 母 «мать». В китайской фразеологии подчеркивается первостепенная роль матери как воспитателя:

望子成龙 (wàngzǐ chénglóng) – надеется, что из своего ребёнка выйдет перспективный человек, дословно: надеяться, что сын станет драконом;

母以子贵 (mǔyǐ zǐguì) – слава сына возвеличивает мать; мать стала высокопоставленной (знатной) благодаря положению сына;

小鸟依人 (xiǎoniǎoyīrén) – привязанность птенца к человеку (обр. о женщинах и детях в знач.: ластиться, ласкаться; нежный, ласковый);

Женщина – это хранительница очага. Когда в семье теряли мать, то китайцы говорили: 妻离子散 (qīlízǐ sàn) – жена ушла, осиротели дети [1,с.34-37].

в) характер женщины

Проанализируем ФЕ, в которых говорится о характере женщины:

巾帼英雄 (jīnguó yīngxióng) – женщина-герой;

女中丈夫 (nǚzhōng zhàngfu) – женщина, имеющая мужественный характер;

女中豪杰 (nǚ zhōng háo jié) – выдающаяся женщина [5];

女子无才便是德 (nǚzǐ wúcai biànshì dé) – бесталанная женщина добродетельна.

г) внешность женщины

В китайских фразеологизмах присутствует и описание внешности женщины. Например, 仙姿玉色 (xiānzī yùsè) – прелестная внешность, то есть фигура красива как у феи, внешность прекрасна как яшма;

好处朱唇 (hàochu zhūchún) – прелестная внешность: зубы белые и губы красные;

燕语莺声 (yànyǔ yīngshēng) – звук ласточки и иволги, то есть у девушки прекрасный голос;

月美星眼 (yuèméi xīngyǎn) – у женщин брови как луна, глаза как звезды, в

значении: писаная красота;

窈窕淑女 (yǎotiǎo shūnǚ) – красивая (очаровательная) и скромная (добродетельная, чистая) девушка;

国色天香 (guósè tiānxiāng) – необыкновенная красота и божественный аромат;

倾国倾城 (qīngguó qīngchéng) – завоевывать страны и покорять города, обр. несравненная красота, красавица;

花容月貌 (huā róng yuè mào) – лицо-цветок, лицо-луна; краса, красота;

秀色可餐 (xiùsè kěcān) – настолько красивый, что так бы и съел (обр. в знач.: пиршество для глаз, ослепительная красота);

沉鱼落雁 (chényú luò yàn) – [даже] рыбу заставит погрузиться вглубь, а [летающего] гуся опуститься на землю (обр. о красавице, перед красотой которой никто не может устоять);

花枝招展 (huāzhī zhāozhǎn) – цветущие ветки во всей красе (обр.) о нарядной женщине;

秀外慧中 (xiùwài huìzhōng) – прекрасен внешне и мудр (добр) внутренне (обр. в знач.: прекрасный телом и душой, хороша собой и умна);

环肥燕瘦 (huán féi yàn shòu) – Хуань (杨玉环) была полной, а Янь (赵飞燕) – худощавой; обр. у каждой женщины свои достоинства, каждая женщина привлекательна по-своему;

楚楚动人 (chǔchǔ dòngrén) – прекрасный внешний облик, волнующий мысли людей;

绝代佳人 (jué dài jiā rén) – королева красоты;

人见人爱 (rén jiàn rén ài) – влюблять в себя с первого взгляда, нравиться с первого взгляда;

柔荑 (róutí) – молодой побег, нежный росток (также обр. о женской руке) [5].

д) негативные стереотипы о женщине

1. Недалекый ум и отсутствие логики мышления: **女人头发长见识短** – У бабы волос длинный, да ум короткий.

2. Болтливость: **两个婆娘一面锣, 三个婆娘一台戏** – Две женщины, собравшиеся вместе, подобны звукам гонга, а три женщины – уже [целый] спектакль.

三个老太婆, 赛过敲锣鼓 – Три старухи соревнуются в ударах по гонгу и барабанам.

3. Вспыльчивый нрав, импульсивность: **唯女子和小人难养** – Трудно иметь дело с женщинами и слугами. Восходит к известному изречению Конфуция:

唯女子和小人难养也, 近之则不逊, 远之则怨。 «В доме труднее всего иметь дело с женщинами и слугами. Если их приблизить, они становятся дерзкими, а если отдалить – озлобляются».

4. Опасность, коварство: **青竹蛇儿口, 黄蜂尾上针, 最毒妇人心** – Укус бамбуковой гадюки, жало осы, самое ядовитое – женское сердце.

红颜薄命 (hóngyán bómìng) дословно: красивая внешность хрупкая судьба, красивая (внешность – источник зла, указывает на чувство опасности, порождаемое красотой).

ж) женский взгляд на важность замужества в жизни женщины и нормы ее поведения в браке: 男怕入错行, 女怕嫁错郎. – Мужчина боится ошибиться в выборе профессии, женщина боится ошибиться в выборе жениха.

嫁汉嫁汉, 穿衣吃饭 – Выходить замуж, чтоб иметь одежду и еду (Муж во всём содержит).

嫁鸡随鸡, 嫁狗随狗 – Если вышла замуж за курицу, следуй за курицей, если вышла замуж за собаку, следуй за собакой (Жена всегда и при любых обстоятельствах должна следовать и быть покорной мужу).

Таким образом, проанализировав определённые лингвистические средства выражения категории гендера в китайском языке, можно с точностью утверждать, что в языковом сознании Китая преобладает общечеловеческий взгляд на отношения полов. Довольно четко прослеживается представленная гендерная асимметрия: женщины в китайской языковой картине мира рассматриваются с точки зрения их пользы в жизни для мужчин. Женщины и их деятельность имеют ценность лишь тогда, когда они являются обязательным условием комфортного существования мужчин. Данная оценка в восприятии привела к тому, что в языковом сознании носителей китайского языка на определенном моменте исторического развития китайского общества женщина стала расцениваться в основном как объект собственности. При этом положительно рассматривалась женская привлекательность, повиновение, скромность, хозяйственность, а также способность женщины к материнству. Что касается таких женских качеств, как глупость, говорливость, вспыльчивый нрав и т. д., то они всегда оценивались отрицательно.

Библиографический список

1. Лю Бо, Стереотипные представления о женщине в русской языковой картине мира на фоне китайской [Текст] // Мир русского слова, 2009. – №4. – С.34-37.
2. Рукодельникова, М. Китайская языковая картина мира [Текст] // Картина мира, 2013. – №7. – С.3-4.

3. Китайский иероглиф женщина [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.veselo.info/kitayskiy-ieroglif-zhenschina-%E5%A5%B3/> [Дата обращения: 11 февраля 2016].
4. Фразеология в китайском языке [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://moluch.ru/archive/98/22035/> [Дата обращения 14 мая].
5. 17. Baidu 百科 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://baike.baidu.com/view/62877.htm> [Дата обращения 17 апреля 2016].

УДК 821.133.82-222

Боярская Т.Ю. Морфология персонажей в «Театре Клары Гасуль, испанской комедиантки» (1825 - 1830) Проспера Мериме

Morphology of personages in “Theatre of Klara Gazul, Spanish comedian” (1825-1830) by Prosper Merimee

Боярская Татьяна Юрьевна
Санкт-Петербургский государственный университет
г. Санкт-Петербург
boyard05@gmail.com

Boyarskaya Tatiana Yourievna
Sankt-Petersburg State University, Sankt-Petersburg

Аннотация. Морфологическая структура персонажей в «Театре Клары Гасуль» П. Мериме, основанная на синтезе теории местного колорита и классического следования специфики литературных родов, позволяет создать новое средство художественной выразительности – романтический символ, в котором передана фольклорная интерпретация исторических событий и социальных явлений.

Ключевые слова: местный колорит, построение персонажей, исторические прототипы, литературные, фольклорные, библейские прообразы, романтический символ.

Abstract. The construction of the characters in “Theatre of Klara Gazul” by P. Merimee, based on a synthesis of the theory of local color and the specify of the classic literary genres, to create a romantic symbol of a new means of the artistic expression, which focuses the folk interpretation of historical and social phenomena.

Keywords: local color, the construction of the characters, historical prototypes, literary, biblical, folkloric preimages, romantic symbol

Построение главных и второстепенных действующих лиц «Театра Клары Гасуль, испанской комедиантки» отличается ярко выраженной

интертекстуальностью - сочетанием самых разнообразных заимствований. Свообразие интертекстуальной структуры персонажей «Театра» Мериме, как и жанровой детерминации его пьес[1], составляет синтез местного колорита (соблюдение временного и локального фактора, воплощенного в сюжете) и восходящего к поэтике Аристотеля традиционного следования специфики литературных родов. В комедиях с четкой детерминацией времени и места действия («Испанцы в Дании», диалогия об Инес Мендо) прототипами героев в основном оказываются исторические деятели, там, где она отсутствует («Африканская любовь») либо слегка намечена («Женщина - дьявол», «Небо и ад», «Случайность») их прообразы – библейские, фольклорные и литературные персонажи. Особое место в составе пьес «Театра» занимает сайнет «Карета святых даров»: прототипами персонажей здесь оказываются исторические лица – «герои» исторического анекдота.

Так, в комедии «Испанцы в Дании», в сюжетную канву которой положен исторический факт (возвращение испанских войск в 1808 г. на родину с датского острова Фюн), прототипами героев были исторические деятели генерал Педро Каро-и-Суредо Ла Романа(1761- 1811) и Хуан Диас Порльер (1785 -1815), участники освободительной войны Испании с наполеоновской армией 1804 -1814 годов. Их биографии заимствованы из документальных источников и приводятся в авторском предисловии и его же комментариях к этой пьесе. Вместе с тем Мериме имеет в виду не только их. Патриотизм Ла Романа и Порльера ассоциировался в его восприятии с борьбой легендарного Сиды (1043-1099) и генерала Рафаэля Риго де Нуньеса (1785-1823), в разные времена сражавшихся за независимость Испании. Об этом со всей очевидностью свидетельствует эпитафия к пьесе – «Пусть мир удивится и узрит в нас достойных сынов Сиды», взятый из песни испанских патриотов гимн Риго.

Прообразом Хуана Диаса, участника исторической и любовной (вымышленной) интриги, можно считать также Дон Жуана – знаменитого героя многих произведений европейской литературы - комедии Тирсо де Молины «Севильский озорник» (1625) и Мольера «Дон Жуан» (1665), новеллы Э.Т.А. Гофмана «Небывалый случай, происшедший с неким путешествующим энтузиастом» (1812), поэмы Байрона «Дон Жуан» (1819-1824). Неслучайно этот персонаж в пьесе Мериме, как правило, именуется дон Хуаном. Как и легендарный Дон Жуан он умен, образован, храбр, молод, красив, галантен, и конечно, неотразим в глазах женщин: Мадам де Куланж влюбилась в него при первой же встрече. К истории Дон Жуана Мериме будет обращаться и в дальнейшем своем творчестве – новеллах «Федериго» (1829), «Души чистилища» (1834).

Остальные действующие лица пьесы «Испанцы в Дании» созданы либо по конкретным прототипам, либо по историческим реалиям: у французского читателя первой четверти XIX века они вызывали определенные ассоциации с современниками. Так, Стендаль в статье, посвященной театру Клары Гасуль, отмечал: «... В Париже публика уже называет лиц, послуживших, по ее мнению, моделями главных персонажей»[2].

Шарль Леблан, один из героев пьесы, носит фамилию исторического лица (офицера из штаба наполеоновского генерала Шарля Пешегрю), которое в контексте пьесы Мериме является отцом Шарля. Ашиль д'Орбассан, французский резидент на острове Фюн, в первой редакции пьесы (1825) именовался Амадеем де Пакаре. Его прототипом, несмотря на изменение имени персонажа, был дипломат Амадей де Пасторе (1791-1857), известный по кличке Пакаре, служивший в 1813 году интендантом в наполеоновской армии. Образ госпожи де Турвиль формировался на основании свидетельств современников о шпионской деятельности француженок в Испании, собранных Альфонсом де Бошаном и опубликованных в 1824 году.[3]. Любопытные для данного сюжета сведения Мериме мог получить также от своего друга и корреспондента Ж. Лэнге, который с 1815 года служил в министерстве полиции и владел обширной информацией о современниках, и порой даже использовал ее с весьма неблагоприятной целью шантажа. Не исключено, что именно он сообщил Мериме, что аристократка и писательница Софи Гэ (1766-1852) в период наполеоновского правления занималась шпионской деятельностью. В двадцатые годы Софи Гэ, финансовое положение которой было расстроено, пыталась найти выгодную партию для своей дочери Дельфины (1805-1855), впоследствии ставшей госпожой де Жерарден. Как утверждает в своем дневнике друг Мериме, Э. Делеклюз, именно Софи Гэ послужила прототипом госпожи де Турвиль [4]. В образе госпожи де Куланж, лишь отчасти занятой в исторической интриге, запечатлены черты, отдаленно напоминающие Дельфину Гэ – привлекательную девушку, талантливую поэтессу, не знавшую о планах и интригах своей матери. Образы этих персонажей Мериме создавал не только по документам и свидетельствам современников, но и по личным наблюдениям. С их прототипами, по словам того же Делеклюза, он встречался в светских салонах и на улицах Парижа.[5].

Действие дилогии об Инес Мендо («Инес Мендо, или Побежденный предрассудок» и «Инес Мендо, или Торжество предрассудка») происходит в Галисии во время революции 1640г., в результате которой Португалия отделилась от Испании. Герои исторической сюжетной линии здесь также создаются на основании прототипов, заимствованных из исторических источников. Донья Серафина, один из персонажей, задействованных в исторической интриге комедии «Инес Мендо, или Торжество предрассудка», носит фамилию де Монтальван, упоминаемую в книгах аббата де Вайрака «Современное положение Испании» (1718) и Ж.Г. Имхова «Исследования истории и генеалогии испанских грандов» (1707), с которыми Мериме, по утверждению исследователей Ж.Мальона и П.Саломона, был знаком.[6]. Её прототипом была герцогиня де Браганс, историю и характер которой описывает Ф. Верто вopusе «История португальских революций» (1786) .[7]. Согласно свидетельствам Верто, во время событий 1640 г. герцогиня де Браганс, испанка по происхождению, приняла сторону португальских заговорщиков. Характер и таланты этой незаурядной особы – чрезмерное честолюбие, умение определять характер по внешнему облику человека и угадывать его замыслы по выражению лица – воплощены в героине Мериме.

Другие персонажи – дон Эстебан де Мендоса и дон Сесар де Бальмонте носят фамилии знатных испанских родов, встречающиеся в книгах Вайрака и Имхова, хотя связать их с конкретным историческим лицом не представляется возможным.

По всей вероятности, прототипом Инес Мендо – главной героини дилогии, участвующей в вымышленной (любовной) интриги, является Инес де Кастро (1322-1355), незаконная жена наследного принца Португалии, убитая в 1335 году придворными. В европейской литературе XV1- начала XIX веков образ Инес превращается в символ страдания и гибели невинной женщины. К её трагической судьбе обращались Камюэнс в поэме «Лузиады» (1572), Велес де Гевара в драме «Царствовать после смерти» (1672), Удар де Ламонт в трагедии «Инес де Кастро» (1790), П.-С. Балланш в повести «Инес де Кастро» (1822). Героиня Мериме так же, как и легендарная Инес де Кастро, становится жертвой сословных предрассудков, перед которыми бессильны чувство и разум.

Повторением участи Инес де Кастро (XV1 век) в судьбе Инес Мендо (XV1век) передается авторский взгляд на устойчивость «общественного мнения» по отношению к мезальянсу.

Другим источником заимствования сюжетной коллизии, отраженной в судьбе героини дилогии Мериме, является роман Ж.-Ж. Руссо «Эмиль, или Воспитание». На это впервые обратил внимание пожелавший остаться неизвестным подписчик газеты «Globe», находя «пикантным и драматичным» введение молодой испанки в ситуацию, описанную Руссо.[8]. «Хотите ли Вы предупредить нарушение законов и сделать счастливыми браки? – спрашивал автор «Эмиля», - Уничтожьте предрассудки, забудьте привычки, созданные людьми и обратитесь к природе ... Есть такое сходство вкусов, настроений, чувств, характеров, которое должно было бы склонить разумного отца, будь он князем, будь он монархом, не колеблясь отдать в жены своему сыну девушку, с которой его объединяет это сходство, даже если она дочь палача». [9].

Инес Мендо – мещанка, дочь монкларского палача, глубоко несчастна в браке с аристократом, что свидетельствует о полемике Мериме со сторонниками просветительского рационализма, убежденных в необходимости и возможности уничтожения предрассудков, одним из которых является неравный брак. Авторская концепция устойчивости предрассудков находит отражение и в образе Хуана Мендо – отца Инес. Не желая водить дружбу со знатными сеньорами, простолюдин Мендо является носителем народной мудрости, согласно которой породниться со знатью к добру не приводит, а подражать ей смешно и нелепо. Этой идеей проникнута и комедия Лопе де Веги «Умный у себя дома»: с разбогатевшим крестьянином Мендо хочет дружить ученый идалго, законовед дон Леонардо. Мендо благодарит, но отказывается войти в круг образованных господ:

«За дружбу дружбой отплачу
Деньгами удружу, пшеницей,
Но в кабальеро превратиться
В угоду Вам я не хочу».[10].(перевод В.Бугаевского).

Следует отметить, что «Умный у себя дома» - одна из немногих комедий

Лопе де Веги, в которой ставится под сомнение идея о всеобщем равенстве перед высоким и естественным чувством, столь характерная для гуманистической мысли эпохи Возрождения. Здесь, в отличие от «Знатной судомойки», «Девушки с кувшином», «Учителя танцев» - комедий с традиционно счастливым концом, браком влюбленных из разных сословий, звучит народный скепсис по отношению к мезальянсу. Не случайно при создании образа Мендо Мериме обращается к данной комедии Лопе де Веги. Совпадение имен трезво рассуждающих крестьян здесь вполне закономерно.

Выбор источников, из которых заимствованы принципиально значимые черты Инес и её отца, подтверждает предположение Б. Г. Реизова о том, что Мериме разделяет представление «доктринеров» о неизменном отставании «нравов» (человеческого восприятия добра и зла) от прогрессивных идей [11]. В дальнейшем эта теория станет для писателя своеобразным импульсом к изучению нравов.

В отличие от комедий с исторической сюжетной линией, сайнет «Карета Святых Даров», как и большинство пьес на вымышленный сюжет, не имеет четкого указания на время и место действия. Локально-временное обозначение здесь ближе всего к комедии «Женщина-дьявол», где приводится место действия (Гранада) и эпоха - войны за престолонаследие (XV-XVI век); в остальных комедиях дано лишь место действия: Валенсия – «Небо и Ад», Гавана – «Случайность».

Сюжет сайнета разворачивается в городе Лима – столице Перу в XV-XVI веке. В его основу положен исторический анекдот из жизни Микаэлы Вилегас (1739-1819) - перуанской актрисы, известной по кличке Перичола. Мериме заимствует его из книги английского капитана Бейзила Холла «Путешествие в Чили, Перу и Мексику в 1820, 1821 и 1822 гг.» [12] и в сокращенном варианте приводит в комментариях: знаменитая лимская актриса получает в подарок от своего любовника, вице-короля Перу, великолепную карету, которую тут же жертвует кафедральному собору для причащения умирающих; с тех пор в Лиме имя этой актрисы пользуется большим почетом. [13]

Между тем, как утверждают Ж. Мальон и П. Саломон [14], образ благочестивой актрисы, раскаявшейся в получении подарков от короля за любовь, был навеян и эпизодом романа Лесажа «Похождения Жиль Бласа»: актриса Лукреция, уступив желаниям монарха, постриглась в монастырь, где вскоре умерла. [15] Характерно, что и Микаэла Вилегас, исторический прототип Перичолы – героини пьесы Мериме - также закончила свои дни в монастыре.

Типы персонажей одноактных комедий «Театра Клары Гасуль» восходят ко многим испанским литературным источникам, начиная от сборника старинных испанских романсов (*Romancero général*), включая произведения Сервантеса, Лопе де Веги, Тирсо де Молины, Гильена де Кастро, поэта Эрсильи Альфонсо де Суньиги, заканчивая пьесами Рамона де ла Круса и Моратина-младшего, драматургов конца XV-XVI - начала XIX века. Вместе с тем, Мериме обращается также к библейским легендам, французской и английской литературе. Так, на пример, пьеса «Женщина-дьявол» основана на легенде Священного писания о святом Антонии, датированной 251-356 гг.,

и комедиях Кальдерона «Чудодейственный маг» (1637) и Мольера «Тартюф, или Обманщик»(1664), а также на романах Лесажа «Похождения Жиль Бласа из Сантьяны» (1735), Льюиса «Монах» (1795), Анны Радклиф «Итальянец, или Доверенное лицо кающихся грешников» (1797). [16].

П. Траар, известный французский исследователь творчества и биографии Мериме, анализируя многочисленные литературные заимствования в «Театре Клары Гасуль», приходит к вводу – автор обращается к произведениям писателей сумевших на сцене и в романе создать типы и сделать персонажи живыми.[17]. К этому стоит добавить, что в литературных источниках Мериме привлекают не только типажи и типичные ситуации, но прежде всего фольклорная концепция персонажей, в которой передано народное видение исторических событий и социальных явлений.

Легенда о святом Антонии, отраженная в названии пьесы «Женщина-дьявол» получает в интерпретации Мериме традиционную для европейской литературы балаганную, а не библейскую трактовку. В фольклорном театре святой Антоний, искушаемый дьяволом в женском облике, был излюбленным персонажем, но, в отличие от своего библейского прототипа, зачастую не находил сил противостоять лукавому.[18]. К этому сюжету неоднократно обращались писатели разных стран и эпох . Так , Киприан в комедии Кальдерона «Чудодейственный маг» и Амброзио из романа Льюиса «Монах», готовы продать душу дьяволу, чтобы добиться любви прекрасной искусительницы. Сходное понимание этого образа наблюдается и в персонаже пьесы Мериме : в течение одного дня влюбленный в Марикиту инквизитор Антоньо становится развратником, клятвопреступником и убийцей.

Следуя фольклорной/балаганной традиции, Мериме и остальных монахов - инквизиторов изображает как ханжей, лицемеров, обжор и циников. Характерно, что его современники - Э. Делеклюз и упоминавшийся выше анонимный подписчик газеты «Globe», считают неправдоподобной сцену комедии «Женщина-дьявол», в которой похотливые монахи брат Рафаэль и брат Доминго исповедуются друг другу в своих грехах.[19].

Стремление Мериме к воспроизведению «правды» нравов и характеров в духе романтической эстетики расходилось с принципом правдоподобия ,характерным для классицистской и просветительской традиций, прочно укоренившемся в сознании французов первой четверти XIX столетия.

Между тем, эпизоды в которых монахи рассказывают о своих проделках, встречаются у Мольера «Тартюф» и Лесажа «Похождения Жиль Бласа из Сантьяны» . Можно предположить, что их герои стали своего рода моделями для персонажей комедии «Женщина-дьявол»: инквизитор Рафаэль даже назван именем авантюриста Рафаэля из «Жиль Бласа», скрывающегося под личиной монаха.

Так, ориентируясь на литературные источники, а не на логику поведения проходимца, который в реальной жизни никогда ни перед кем не исповедует, Мериме отказывается от подражания природе и создает образ «подлинной действительности», слагаемой, если воспользоваться термином Шеллинга, из

«творческих понятий». Установка на «идеальное», а не подражательное искусство позволила Мериме создать образ монаха - «инквизитора», актуальный для эпохи Реставрации с её усилением иезуитского ордена.

Метод построения персонажей в «Театре» Мериме во многом ориентирован на идеи В.Кузена (1792-1867) – создателя эклектической философии истории, лекции которого, как справедливо полагает А. Бийи, Мериме посещал в 20-е годы. [20]. Кузен предложил оригинальную интерпретацию учения Т. Рида об истинности народных верований и некоторых положений «Философии искусств» Шеллинга: « Мы идем не от абстрактного и общего к частному и конкретному – пояснял он- но от конкретного и частного к абстрактному и общему. Или скорее общее и абстрактное необходимо, но скрыто введены в некоторые частные и конкретные понятия, откуда мы их мысленно извлекаем". ». [21]. Мысль Кузена о возникновении образов человеческого сознания связана с представлением Шеллинга о создании образов в искусстве [22].

Наряду с лекциями Кузена немалую роль в формировании образов «Театра Клары Гасуль» могла сыграть также и книга Крейцера «Символика» (1810-1812). Её идеи во Франции широко пропагандировал барон Экштейн – ученик Крейцера. [23]. Во французском переводе она появилась в 1824г. под названием «Религии античности, рассмотренные в их мифологических и символических формах». В том же 1824 г. в работе «О религии» Б. Констан писал, что благодаря книге Крейцера теория воображаемого восторжествует во Франции и особенно благоприятно отразится на сценическом искусстве. [24].

Учение Крейцера опиралось на натурфилософию Шеллинга и исходило из «первоединства» природы и души. Крейцер утверждал, что природа говорит с людьми на языке символов, так как вселенная (l'univers) представляет собой «волшебное зеркало, в котором отражены предназначенные для нас абстрактные истины морали». По мнению Крейцера, символ позволяет придать конечным понятиям образ бесконечности: «Представляя собой персонифицированную и осязаемую идею, символ порождает миф, который поясняет и иллюстрирует эту идею через повествование». [25]. Главным инициатором символической и мифологической литературы во Франции был П.-С. Балланш, строивший свою эстетическую концепцию на теориях Вико и Крейцера.

Мериме был скорее всего знаком с их трудами, став одним из первых драматургов романтиков, создавших символические образы, архетип которых восходит к христианской мифологии, присущей новой – романтической литературе.

Главной героиней пьес «Театра Клары Гасуль» становится роковая женщина – воплощение демона и ангела. Обладая кротким нравом (Мохана «Африканская любовь») и будучи религиозными (Марикита «Женщина-дьявол», Уррака «Небо и ад», Мария «Случайность»), они становятся либо причиной гибели тех, кто будет очарован их красотой (Мохана, Марикита, Серафина «Инес Мендо, или Торжество предрассудка»), либо жестко отомстят за пренебрежение их чарами (Уррака, Мария). Не случайно, поэтому остальные

персонажи «Театра» Мериме сравнивают их и с Девой Марией и с чертом. Архетип этих роковых женщин из библейских легенд и фольклорных сказаний восходит к сатанинскому образу колдуньи, губящей невинные души. К демоническому образу ведьмы Мериме вернется в статье «Испанские колдуньи» (1830) и в новелле «Кармен»(1845). Как и многие героини «Театра Клары Гасуль», цыганка Кармен возбуждает неистовую страсть и становится причиной грехопадения человека, олицетворяющего моральные устои общества. Гибель роковой женщины от руки искушаемой ею жертвы, вероятно, была бы закономерным финалом второй несуществующей части комедии «Женщина-дьявол» : воскресший по воле автора Антоньо, обращаясь к публике, как известно, объявляет о конце первой части «Искушения Святого Антония». Образ цыганки Кармен войдет в новую мифологию европейского искусства, отразившись в либретто знаменитой оперы Бизе и в сценариях многих фильмов XX века, символизируя женственность и независимость.

Другой тип женского характера, образ госпожи де Куланж, также заимствован из мифологии «новой» литературы и восходит к библейской легенде о Марии Магдалине - кающейся грешнице, получившей прощение за возвышенную любовь . Элиза де Куланж - шпионка-соблазнительница, вынужденная вести принятый в семье образ жизни, прозревает благодаря любви к дону Хуану. С этой героиней в пьесе входит, возникшая в период романтизма, тема искупления. К образу падшей женщины, воскресшей к новой жизни, Мериме вернется в новелле «Арсена Гийо» (1844).

Таким образом, анализ построения персонажей «Театра» Мериме с его «романтической» интертекстуальностью показывает: в героях, передающих основную проблематику пьесы, высокий (мифо-теологический) план сочетается с низким (историко-бытовым), так , что второй узнается в первом. Это взаимопроникновение возвышенного и земного создает картину воплощения бесконечного в конечном (конкретном художественном образе) и оказывается созвучным, широко пропагандируемым во Франции 10-20-х, эстетике Шеллинга и эклектической философии Кузена. Доблестный маркиз Ла Романа и его соратник Хуан Диас («Испанцы в Дании»), как и легендарный Сид, цель своей жизни видят в освобождении Родины, на что указывает эпиграф к пьесе. Инквизитор Антоньо («Женщина-дьявол»), вспоминая о своей первой встрече с Марикитой убежден, что в облике именно этой женщины Сатана искушал его покровителя Святого Антония. Хуан Мендо («Инес Мендо, или Победенный предрассудок») предупреждает свою дочь о несчастьях, если она, как Инес – героиня народной песни, согласится на неравный брак.

Так, исторические и вымышленные герои пьес Мериме повторяют поступки и узнают себя в персонажах фольклорных и библейских легенд. Архетип этих героев указан Мериме в эпиграфах, комментариях и самом названии пьес. Слияние в образах главных героев конкретного и общего, реального и идеального создает романтический символ. Использование данного художественного средства выразительности до того, как к нему обратились В. Гюго, А. де Виньи, А. Дюма - виднейшие представители французского романтизма, является несомненным новаторством Проспера

Мериме.

Библиографический список

1. Боярская Т.Ю. Жанровые вариации в рамках «Театра Кларв Гасуль, испанской комедиантки» П.Мериме.//Художественный текст, структура и поэтика.-СПб: Изд-во СПбГУ, 2005, март.
2. Стендаль. Собр.соч. в 15 т. М.,1958,т.7, с.219
3. Mallion J.,Salomon P.//Mérimee. Théâtre de Clara Gazul.Romans et nouvelles.- Gallimard, 1978. P.1141.
4. Délecluze E.Journal de Délecluze.-Paris, 1848,р.264
5. Ibid.
6. Mallion J., Salomon P. Op cit., .p1174/
7. Ibid.
8. Mérimée P. Oeuvres complètes en 12 volumes.-Paris,1927-1933, t.2, p.511-512.
9. Rousseau J.J. Emile, ou de l'Education.//Collection complète des oeuvres .- Genève,1782 , t.4, p.764-765/
10. Лопе де Вега. Собр. Соч. в 6т.- М.,1962,т.5,с.56.
11. Реизов Б.Г. Проспер Мериме и «Торжество предрассудка»//История и теория литературы.- Л.,1986.с.45-51.
12. Mallion J., Salomon P.// Op.cit. p.1200-1201/
13. Мериме П. Собр. соч. в 6 тт.-М.,1963,т.3 ,с.246.
14. Mallion J., Salomon P.// Op.cit., p.1208/
15. Лесажа А.Р. Похождения Жиль Бласа из Сантильяны.-М.,1990, с.708-712.
16. Mallion J., Salomon P.//Op.cit.-p.1160-1167.
17. Trahard P. Introduction//Mérimee P.- t.2, p.XLV11.
18. Brunel P. Dictionnaire des mythes littéraires.- Paris, 1988, p.1292-1297.
19. Délecluze E. Op. cit., p.258 ; Mérimée P. Op.cit. t.2, p.510 .
20. Billy A. Mérimée.- Paris, 1959, p.23
21. Cousin V. Premiers essais de philosophie. T.Reid –Paris, 1862(3-ième édition), p.100.
22. Шеллинг Ф. Философия искусства.- М.,1966,с.300.
23. Albouy P. Mythes et mythologies dans la littérature française.- Paris, 1998, p.56.
24. Constant B. De la religion, considérée dans sa source, ses forms et ses développements.-Paris,1824,р.137.
25. Albouy P. Op. cit. ,p.41.

УДК 811

Твердохлеб О.Г. Глаголы субъектно-объектного перемещения, ориентированного относительно промежуточного пункта: СУБЪЕКТ (лица) — ОБЪЕКТ

Verbs subject-object move, oriented relative to the intermediate point:
the subject (person) object

Твердохлеб Ольга Геннадьевна
Оренбургский государственный педагогический университет, г. Оренбург
ogtwrd@gmail.com

Tverdokhlebo Olga Gennadjevna
Orenburg State Teacher Training University, Orenburg

Аннотация. Эта статья рассматривает проблему связи семантического актанта ОБЪЕКТ и глагольной семантики в современном русском предложении. Описываются имена разных тематических классов: *лица* и *части тела*, *пространство* и *место*, *животные* и *растения*, *предметные* и *непредметные имена*, в объектной позиции при глаголах «субъектно-объектного перемещения, ориентированного относительно промежуточного пункта». Показывается, что эти имена в позиции ОБЪЕКТа при глаголах указанной лексико-семантической подгруппы выражаются: а) одиночным именем винительного падежа единственного или множественного числа; б) количественно-именным сочетанием; в) рядом однородных членов, соединенных союзами; г) одиночным местоимением в форме винительного падежа единственного или множественного числа. Полученные результаты могут найти применение в практике составления словарей, а также представляют интерес для теории и практики перевода.

Ключевые слова: глагол, лексико-семантическая группа, субъект, объект

Abstract. This article considers the problem of linking semantic aktant OBJECT and verb semantics in modern Russian proposal. Describes the names of the different thematic classes: faces and body parts, space and place, plants and animals, subject and nonsubject names in object position when the verb "subject-object move, oriented relative to the intermediate point". It is shown that these names are in the Object position when the verb is specified lexical-semantic subgroup are expressed in grammatical forms: a) single name accusative singular or the plural; b) quantitatively-a nominal combination; c) close to uniform members of the united unions; d) a single pronoun in the accusative form, singular or plural. The obtained results can find application in the practice of compiling dictionaries, and also of interest for the

theory and practice of translation.

Keywords: verb, lexical-semantic group, subject, object

Изучение и описание предложения в рамках семантического синтаксиса в работах отечественных и зарубежных языковедов (Л. Теньер, Т.П. Ломтев, Ч. Филлмор, Фр. Данеш, Н.Ю. Шведова, Ю.Д. Апресян, Т.Б. Алисова, В.В. Богданов, В.Г. Гак, Е.В. Падучева, Н.Д. Арутюнова, А. Вежбицка, Т.В. Шмелева и др.) связано со многими нерешенными как общетеоретическими, так и частными проблемами. Многие лингвисты признают, что количество и характер валентностей в предложении задается глагольной лексемой ([1], [2, с. 177], [13, с. 5-6]; [14, с. 9], [15, с. 23].

Проблема «валентностей» глагола по-прежнему является актуальной. Ранее нами уже описывалось валентностное окружение глаголов *отделения* [3], *разрушения* [4], *покрытия* [5], *соединения* [6-9], *давления* [10], *проникновения* [11], *включения* [12]. Эта статья связана с анализом семантического актанта ОБЪЕКТ у глаголов лексико-семантической группы «субъектно-объектного перемещения, ориентированного относительно промежуточного пункта», в предложениях с АГЕНСом-ЛИЦом. Анализ более 100 случаев, включающих глаголы «субъектно-объектного перемещения, ориентированного относительно промежуточного пункта» выявил репрезентации в позиции ОБЪЕКТа имен тематических классов лица; части тела; пространство и место; животные и растения; предметы; непредметные имена.

1. Наименования **лиц** (в том числе сверхъестественных существ), названных при глаголе в активной форме в позиции ОБЪЕКТА, являются **лицами** другими, отличным от лица, названного в позиции СУБЪЕКТА, ср.: *У белорусов дружно (дружок) обводит жєниця по солнцу вокруг дежи; брат обводит невесту вокруг дежи* (Н.И. Толстой, Т.А. Агапкина. Славянские древности); *...человека, который за деньги переправит за границу даже черта* (А. Леонтьев. Ключ к волшебной горе). Представлены: а) именем существительным (чаще): *Фотий нажаловался Аракчееву, а тот переправил «сынка» (сущ.) в монастырь* (В. Пикуль. Сын Аракчеева — враг Аракчеева); б) местоимением (реже): *Ты перетаскиваешь его* (местоим.) *в машину* (Т. Луганцева. Фузте на пороховой бочке).

Наименования **лиц** в позиции ОБЪЕКТА выражаются:

1) одиночным существительным в форме винительного падежа единственного числа, ср.: *...здоровенный мужчина ...перетаскивает к себе на лошадь всадницу* (ед. ч.) (А.А. Насибов. Долгий путь в лабиринте); или множественного числа: *Иногда официант обносит гостей* (мн. ч.) *блюдом...* (И. Мельников. Официант-бармен. Обслуживание посетителей); *...он обвез седоков* (мн. ч.) *вокруг сада* (В. Крапивин. Амбула Грина);

2) количественно-именным сочетанием 'имя в винительном падеже + имя существительное в родительном падеже множественном числе, называющее других лиц, отличных от лиц, названных в позиции СУБЪЕКТА'. В таких сочетаниях главное слово является именем числительным: *...с запада на восток они перекинули ...миллионы спасавшихся от фашистских варваров людей*

(Л.М. Каганович. Памятные записки). Ср. модель 'имя в винительном падеже + из + субстантивированное причастие в родительном падеже': *Затем он перетащил в эту яму одного из убитых* (Д. Дефо. Робинзон Крузо);

3) лексемами мереологического поля, обозначающими **множество** и **совокупность лиц** (типа *группа*), в форме винительного падежа единственного или множественного числа: *Пандейцы перебросили на хонтийскую границу еще одну дивизию* (ед. ч.) (А. и Б. Стругацкие. Обитаемый остров); ...*красные перебросили из-под Вешенской батарею* (ед. ч.) (М.А. Шолохов. Тихий Дон); ...*Марк Антоний переправит через море легионы* (мн. ч.) (А. Петряков. Великие Цезари);

4) рядом однородных членов, выраженных именами существительными в форме винительного падежа и соединенных союзом: *Этих пленников, так же как и коррехидора, всадники перекинули поперек своих седел* (Р. Штильмарк. Наследник из Калькутты).

Местоимения, указывающие на лицо, в позиции ОБЪЕКТА выражаются одиночными личными местоимениями всех трех лиц в форме винительного падежа единственного числа, ср.: *Каждый меня* (1-е л., ед. ч.) ...*разными правдами и неправдами переправит к другому* (Переписка В.И. Ленина); *Тебя* (2-е л., ед. ч.) *переправит Хосе Лопес* (А. Плеханов. Душа Клауса Даффи); ...*он проведет тебя* (2-е л., ед. ч.) *до института* (О. Хмельницкая. Сезам, закройся!); ...*другие перетаскивают его* (3-е л., ед. ч.) *во двор тюрьмы* (Н.Д. Луговой. Побратимы); ...*связному, который... переправит его* (3-е л., ед. ч.) *на базу* (С. Зверев. Точность — вежливость снайпера); ...*кто-то его* (3-е л., ед. ч.) *сюда перетаскивал (Русские монастыри)*; *То он кружил ее, ...то обводил ее* (3-е л., ед. ч.) *вокруг себя...* (Л.Н. Толстой. Война и мир. Т. 2); ...*казак схватил женщину, ...перебросил ее* (3-е л., ед. ч.) *через перила...* (М. Горький. В людях); множественного числа, напр.: ...*важно, обведут нас* (1-е л., мн. ч.) *попы вокруг аналоя или не обведут!* (В. Брюсов. Огненный ангел); *А через Лубань вас* (2-е л., мн. ч.) *переправит Никитин младший* (А.А. Гефтер, П.Ф. Ляпидевский. Секретный курьер); *Наняли извозчика, и тот... несколько раз обвез их* (3-е л., мн. ч.) *вокруг церкви* (Четыре друга эпохи. Мемуары); ...*шофёр обвёз бы их* (3-е л., мн. ч.) *вокруг клумбы* (Золотой том. Весь Носов).

В нашем материале есть и другие разряды местоимений, напр., указательное: *Того в два счета перебросили в Брянск* (М. Булгаков. Мастер и Маргарита); возвратное, указывающее на 'то же лицо, что и лицо-СУБЪЕКТ': ...*я сам себя перетащил на обочину!* («Литературная Грузия»).

2. Наименования **частей тела** при глаголе в активной форме в позиции ОБЪЕКТА в нашей картотеке представлены двумя подгруппами:

а) части своего тела, т. е. части тела лиц, названных в позиции СУБЪЕКТА: *И Нонна Юрьевна осторожно обносит вокруг нее* (статуи — О.Т.) *свой большой живот* (Б. Васильев. Не стреляйте в белых лебедей); *Святослав обвел рукой свой живот...* (Д. Новожилов. Тридевятое царство. Война за трон); *Он отвязал лошадь, молча перекинул через седло свое легкое, сильное тело...* (Игра в ассоциации);

б) части тела других лиц, отличных от лиц, названных в позиции СУБЪЕКТА: *Когда ребенок тянется к винограду, помощник переводит его ручку на картинку* («Русский репортер», 2015).

В позиции ОБЪЕКТА находим одиночное существительное (местоимение) в форме винительного падежа единственного числа: *...у другого на копье воткнута была голова Юлая, которую (местоим., ед. ч.) перекинул он к нам чрез частокол* (А.С. Пушкин. Капитанская дочка); *Святослав обвел рукой свой живот (имя сущ. ед. ч.)* (Д. Новожилов. Тридевятое царство); или множественного числа, ср.: *Так же я обвел и некоторые черты (имя сущ., мн. ч.) лица* (П. Грей. Рисуем карикатуры).

3. Наименования **пространства и места**, в том числе его формы, изображение, названные в позиции ОБЪЕКТА также представлены в нашей картотеке при глаголе «субъектно-объектного перемещения, ориентированного относительно промежуточного пункта», в активной форме: *...выроем огромную яму, обнесём её земляным валом* (А.Н. Толстой. Гипперболоид инженера Гарина); *...переселенцы обнесли свои земли живой изгородью* (Д. Толкиен. Властелин колец); *Всю ли поверхность вы обвели рукою?* (Н.Г. Лескин. Лабораторный метод изучения геометрии); *Пусть малыш проведет фломастером линию только к желтым предметам* («Лиза. Мой ребенок»). В позиции ОБЪЕКТА представлены одиночные существительные в форме винительного падежа единственного числа: *Вильгельм обводит глазами небо (ед. ч.)* (Ю.Н. Тынянов. Кюхля); *...монголы обвели стеною Хорин (ед. ч.)* (М. Поло и др. История монголов); *...я обвел кровавое пятно (ед. ч.) ручкой* (Р. Амин-Хани); *Я пером обводил круглую тень (ед. ч.) чернильницы* (В.В. Набоков. Нежить).

4. Наименования **животных** (и их частей), названные при глаголе в активной форме в позиции ОБЪЕКТА, в нашей картотеке единичны и представлены только одиночным существительным в форме винительного падежа единственного числа: *...старец обвел коня (ед. ч.) три раза вокруг могилы* («Советская этнография». 1957).

5. Наименования **растений** (и их частей), названные при глаголе в активной форме в позиции ОБЪЕКТА, в нашей картотеке тоже редки и представлены только одиночными существительными в форме винительного падежа множественного числа, ср.: *Садовник ...перекидывал растения (мн. ч.) через забор* (Т.П. Пассек. Из дальних лет); *...перетаскивают клубни (мн. ч.) в жилые хижины или амбары... только женщины* (Страны и народы Востока. 1964. Т. 3, с. 47);.

6. В позиции ОБЪЕКТА при глаголе в активной форме очень широко представлены в нашей картотеке наименования различных **предметов и материалов, веществ**, напр. *...другие копали, третьи перетаскивали вещи* (В. Войнович. Мы здесь живем); *Мы ...своими руками перетаскивали камни невероятной тяжести* (П. Игнатов. В предгорьях Кавказа).

Так, в объектной позиции имеются наименования:

1) **инструментов, орудий и приспособлений, механизмов и приборов** (их частей): *...финны гаубицу перетаскивают* (В. Пикуль. Океанский

патруль); Группы солдат... из улицы в улицу перетаскивают пулеметы (А. Чапыгин. Собр. Соч. Т. 2, с. 69); ...с запада на восток они перекинули горы оборудования (Л.М. Каганович. Памятные записки);

2) веществ, различных материалов, пищи, напр.: Он всегда провертывает мне мясо через мясорубку (Поговорим о наших детях); ...волк до медвежатины не дотронулся. Тогда Поливанов перекинул его долю грифам («Новый Мир»); ...с запада на восток они перекинули горы... материалов, зерна (Л.М. Каганович. Памятные записки); ...когда мы перетаскиваем материалы (В. Лангхофф. Болотные солдаты);

3) мебели: С помощью Георгия Львовича адмирал перетащил в комнату всю ...мебель (В. Крыжановская. Дочь колдуна); А кто перетащил в конуру стул и кресло? (С. Сухинов. Алхимик Парцелиус);

4) одежды и обуви (и их части), напр.: Купец ...перекинул шубу через стол (Л.Н. Толстой. Поликушка); Пилигрим кинул проблему на Серёгу. Тот обкатал карманы и посредством выскрёбывания явил на свет три помятые сторублёвые бумажки (К. Тихонова. Лето длиной в полчаса);

5) зданий и сооружений (и их частей), напр.: Елена обвела рукой зал (Д. Донцова. Белый конь на принце);

б) текстов, напр.: ...она обещала, что все данные... переправит им (А. и С. Литвиновы. Половина земного пути); ...писатель, который перетаскивает пачку рукописей от издателя к издателю («Театр». 1967).

Указанные наименования выражаются:

1) обычно формой винительного падежа единственного числа одиночного существительного, напр.: ...рыжий перекинул ранец (имя сущ., ед. ч.) за плечи (А. Белый. Серебряный голубь); Через Большой Патом мы переправили багаж (имя сущ., ед. ч.) на лодке (В.А. Обручев. Мои путешествия по Сибири); ...неизвестные лица перетаскивают тяжелый груз (имя сущ., ед. ч.) из грузовиков в металлическую будку («Дальний Восток»); В трубе, через которую ...прогоняют воздух (имя сущ., ед. ч.) (Ф.В. Рабиза. Техника своими руками); или местоимения, ср.: ...толпа народу, срезав хлеб, перетащила его (местоим., ед. ч.) ...в Тибр (Т. Ливий. История Рима); ...обоза, который (местоим., ед. ч.) солдаты перетаскивают на плечах («Звезда»); множественного числа: ...люди перетаскивают по суше свои лодки (имя сущ., мн. ч.) (Д.К. Зеленин. Избранные труды); ...древние волокна и просеки, по которым в древности перетаскивала вольница лады (имя сущ., мн. ч.) («Север».); На грузовиках и подводах перевезли снаряды (имя сущ., мн. ч.) (Летописи Победы);

2) реже количественно-именным сочетанием, построенным по модели 'имя в винительном падеже + имя существительное в родительном падеже множественном числе'. В качестве главного слова используются:

а) имя существительное со значением количества (кванта, формы): ...клиенты... переводят часть средств в госбанки («Эксперт»); ...с запада на восток они перекинули горы... материалов, зерна (Л.М. Каганович. Памятные записки); ...капельницей переносят каплю сока на рефрактор (В.А. Синадская. Книга юного натуралиста); Пары воды... пропускают

через ...железную трубку... (Аванта+. Энциклопедия для детей); **Какие глыбы камня египтяне передвигали с помощью рычагов!** (Ф.В. Рабиза. Техника своими руками); ...**писатель, который перетаскивает пачку рукописей от издателя к издателю** («Театр»);

б) количественное или собирательное числительное: ...**через реку Белую мятежники переправили два орудия...** (В.Я. Шишков. Емельян Пугачев); ...**осаждавшие ...перетаскивали 50 больших лодок к Неве** (Л.Б. Яковер. Занимательные истории из русской истории); **Если бы он сразу перетаскил оба мешка...** (Ф. Искандер. Сандро из Чегема);

3) рядом однородных членов, выраженных именами существительными в форме винительного падежа единственного и множественного числа, соединенных союзом *и*: **А кто перетаскил в свою конуру стул (ед. ч.) и кресло (ед. ч.)?** (С. Сухинов. Алхимик Парцелиус); ...**русские перетаскивали на берег пузатые бочки (мн. ч.) и тяжелые ящики (мн. ч.)** (С. Алексеев. Великие битвы великой страны).

7. При глаголе «субъектно-объектного перемещения, ориентированного относительно промежуточного пункта» в активной форме в позиции ОБЪЕКТА в нашей картотеке очень редко представлены **непредметные имена**, выраженные только одиночными существительными в форме винительного падежа единственного и множественного числа и называющие: 1) физическое воздействие: ...**империалистические группы, которые методы порабощения народностей, усвоенные в колониях, переносят и внутрь своей страны** (И.В. Сталин. Статьи и речи об Украине); 2) физиологические состояния: **Они, и только они (врачи — О.Т.) на собственных руках, одежде и инструментах переносят заразу от больных женщин...** (М.И. Яновская. Очень долгий путь: из истории хирургии).

Итак, в позиции ОБЪЕКТА при глаголах «субъектно-объектного перемещения, ориентированного относительно промежуточного пункта» с АГЕНСОМ-ЛИЦА могут быть представлены имена существительные тематических классов: лица и части тела, пространство и место, животные и растения, предметные и непредметные имена.

Библиографический список

1. Апресян Ю.Д. Типы соответствия семантических и синтаксических актантов // Проблемы типологии и общей лингвистики. СПб: Нестор-история, 2006. – С. 5-27.
2. Кацнельсон С.Д. Типология языка и речевое мышление. – Л.: Наука, 1972. – 216 с.
3. Твердохлеб О.Г. Валентностное окружение глаголов лексико-семантической группы «отделение» // Вестник Оренбургского педагогического университета. Электронный научный журнал. – 2007. – №2 (48). – С. 56-62.
4. Твердохлеб О.Г. Валентностное окружение глаголов лексико-семантической группы «разрушение» // Русский язык: исторические судьбы и современность: III Межд. конгресс исследователей русского языка. Труды и матер. – М.: МАКС Пресс, 2007. – С. 152-153.

5. Твердохлеб О.Г. Валентностное окружение глаголов лексико-семантической группы «покрытие» // Русский язык как средство межкультурной коммуникации и консолидации современного общества: Матер. межд. науч.-практ. конф. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2007. – Т. 1. – С. 127-131.
6. Твердохлеб О. Г. Валентностное окружение глаголов лексико-семантической группы соединение: субъект (животные и растения) — объект // Вестник Иркутского государственного технического университета. – 2015. – № 5 (100). – С. 469-474.
7. Твердохлеб О. Г. Валентностное окружение глаголов лексико-семантической группы соединения: субъект (лица) – объект // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. – 2015. – Т. 21. – № 3. – С. 122-126.
8. Твердохлеб О. Г. Валентностное окружение глаголов лексико-семантической группы соединения: агенс и посредник // Когнитивные исследования языка. – 2015. – № 21. – С. 462-464.
9. Твердохлеб О. Г. Валентностное окружение глагола «соединить»: агенс (сверхъестественное существо) — объект // Philologos. – 2015. – № 25 (2). – С. 62-66.
10. Твердохлеб О. Г. Агенс ситуации, описываемой глаголами лексико-семантической группы «давление» // Филологический аспект. – 2016. – № 1. – С. 34-38.
11. Твердохлеб О. Г. Валентностное окружение глаголов «проникновение»: 1. агенс (лица, животные, растения) // Новая наука: Теоретический и практический взгляд. – 2016. – № 1-2 (57). – С. 82-84.
12. Твердохлеб О. Г. Субъектная сфера глагола «включить»: посессор // Sci-article.ru. – 2016. – № 1. – С. 99-105.
13. Холодович А.А. Залог. 1: Определение. Исчисление // Категория залога. М-лы конференции. – Л.: Наука, 1970. – С. 2-26.
14. Храковский В.С. Пассивные конструкции // Типология пассивных конструкций. Л.: Наука, 1974. – С. 5-45.
15. Храковский В.С. Два подхода к анализу синтаксических конструкций: «лексико-семантический» и «конструкционный» опыт сопоставления // Actalinguistica Petropolitana: труды Ин-та лингв. исслед. РАН. СПб.: Наука, 2014. – Т. X. – Ч. 2. – С. 25-40.

ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

УДК 372.881.1

**Миронова В.Н. Творчество как важнейший прием обучения
английскому языку**

Creativity as an important technique of teaching English

Миронова Виктория Николаевна
МБОУ Гимназия №24, г. Ставрополь
vikki-mironova@yandex.ru

Mironova Victoria Nikolaevna
MBOU Gymnasium №24, Stavropol

Аннотация. В статье рассматривается роль творческого подхода в изучении английского языка, различные творческие приемы, помогающие сделать изучение иностранного языка интересным и захватывающим.

Ключевые слова: английский язык, творчество, творческий подход, английские песни, английские пословицы, английские стихи.

Abstract. In article the role of creative approach in studying of English, various creative receptions helping to make a learning of foreign language interesting and fascinating is considered.

Keywords: English, creativity, creative approach, English songs, English proverbs, English verses.

Язык приобретается практикой и является умением, однако достаточно часто изучение иностранного языка становится скучным и утомительным. Положительное отношение к изучению иностранного языка является очень важным фактором при обучении детей. В связи с этим необходимо сделать процесс обучения увлекательным, доставляющим удовольствие, развивающим творческие способности учащихся, внести в него элементы своеобразия.

Творчество развивает кругозор и помогает закрепить изученное, также оно увлекает, поднимает самооценку, побуждает к расширению знаний.

Существует много «творческих» способов изучения английского языка, однако один из самых веселых – изучение языка с помощью песен. Научно доказано, что никто не может научиться свободно владеть иностранным языком так, как это сможет сделать носитель языка. В данном случае носителями языка являются знаменитые и популярные певцы.

Ещё в Древней Греции многие тексты разучивали пением, а в начальной школе Индии азбуку и арифметику выучивают пением и сейчас. Общеизвестный факт, что песни легче и быстрее запоминаются, чем стихотворения. Этому есть научное объяснение.

Музыкальный центр находится в левом полушарии головного мозга, а речевой в правом. Левое полушарие работает быстрее, поэтому песни, которые сочетают работу обеих полушарий, запоминаются быстрее. Музыкальный слух, слуховое внимание и слуховой контроль находятся в тесной взаимосвязи с развитием артикуляционного аппарата. Разучивание и исполнение несложных по мелодичному рисунку песен с частыми повторами помогают закрепить правильную артикуляцию и произнесение звуков, правила фразового ударения,

особенности ритма. Также важно не только слушать музыку, но и понимать смысл песен, тогда это приведет к дополнительной мотивации для изучения языка.

У песен есть сюжет, речевые обороты, фразеологизмы, идиомы, грамматические структуры, словарный состав. Одной из основных проблем при восприятии на слух текста на английском языке является быстрое произношение слов песни. Быстрый темп не позволяет ученикам, а особенно младших классов, понимать не то, что фразы, но и отдельные слова. Поэтому рекомендуется начинать с медленных, мелодичных песен. Обязательное условие для учителя – незнакомые слова выписать с транскрипцией на доске.

Этот вид работы можно использовать как небольшой перерыв, т.к. этот вид работы восстанавливает работоспособность учеников. Выученные песни могут быть использованы при проведении недели иностранного языка или других праздников.

Работа с песнями активизирует мыслительную деятельность учеников, развивает их интерес к культуре стран изучаемого языка, формирует художественный вкус, углубляет знания иностранного языка.

Уже сегодня при обучении детей начальной школы по рабочей программе по английскому языку для начальной школы к УМК «Английский язык» для 2-4 классов авторов И. Н. Верещагиной, Т. А. Притыкиной в большом количестве используются разнообразные песни. Замечено, что детям данный метод изучения английского языка очень нравится.

Ещё одним творческим вариантом изучения английского языка является знакомство с английскими пословицами и поговорками. Это способствует не только решению практических задач изучения иностранного языка, но и помогает учащимся познакомиться с жизнью и культурой народа, язык которого они изучают. Применение элементов устного народного творчества на уроках английского языка не только позволяет разнообразить процесс обучения, но и служит средством решения поставленных современной школой целей и задач [2].

Также неплохим вариантом творческого изучения английского языка являются стихи, помогающие лучше запоминать язык, если он переведен наилучшим образом и сохраняет авторское мастерство. Если оригинальная красота стиха испорчена небрежным переводом, никто не сможет составить правильного представления об истинном стиле автора.

Поэзия является особой, насыщенной смыслом и специфически организованной речью, реализующей поэтическую функцию языка. Она влияет на эмоции учеников и в связи с этим помогает намного легче воспринимать целые фразы.

Подобные приемы повышают мотивацию к изучению английского языка и помогают превратить урок в увлекательное занятие.

Библиографический список

1. Карпиченкова Е. П. Роль музыки и песен в изучении английского языка. Иностранные языки в школе - 1990. №5.

2. Ахметзянова Ф. И. Элементы устного народного творчества на уроках английского языка [Текст] / Ф. И. Ахметзянова // Молодой ученый. – 2015. – №18. – С. 510-512.

УДК 371.3

Зими́на Е.В. Компетентностная модель обучения иностранным языкам и её шкалирование

The Competence-based Model of Teaching Foreign Languages and its Scaling

Зими́на Евге́ния Вита́льевна

Костромской государственной университет

ezimina@rambler.ru

Zimina Evgeniia Vitalievna

Kostroma State University

Аннотация. В статье рассматриваются компетентностные модели обучения иностранным языкам. Общая компетентностная модель, основанная на Общеευропейских компетенциях владения иностранным языком, которая нашла отражение и в отечественных ФГОСах, отличается схематичностью и рядом недостатков, превращающих её в формальный инструмент обучения и оценивания. Это затрудняет формирование коммуникативной компетенции, а именно языкового компонента, у обучающихся любого уровня. Размытые формулировки компетенций и дескрипторов приводят к появлению у обучаемых фрустрации, так как они не могут наблюдать за собственным прогрессом. Для успешного использования компетентностной модели в обучении иностранным языкам необходима шкалированная модель с конкретно сформулированными дескрипторами. Автор обобщает свой опыт работы в проекте компании «Пирсон Эдьюкейшн» по созданию шкалы в рамках существующей компетентностной модели. Новая модель, получившая название «Общая шкала владения английским языком» позволяет добиться персонализированного подхода к обучению языку и формированию коммуникативной компетенции, а также служит надёжной основой для разработки материалов по оцениванию уровня владения языком.

Ключевые слова: иноязычная коммуникативная компетенция, уровень владения иностранным языком, компетентностная модель обучения, ограничения компетентностной модели обучения, шкалированная модель, дескриптор, нелинейность овладения иностранным языком.

Abstract. The article discusses competence-based models of teaching foreign languages. The general competence-based model, described in *A Common European*

Framework of Reference for Languages Learning, Teaching, Assessment and, in turn, in the Federal State Educational Standards, is characterized by extremely general descriptors and a range of faults, which makes it a formal tool of teaching and assessment. General descriptors are a feature of numerous syllabi, analysed by the author. These factors hinder the development of the communicative competence, namely, its language component, in learners at various levels. Abstract competence descriptors result in learners' frustration, as the latter cannot monitor their own progress. To be a success, the competence-based model of teaching foreign language should be scaled and accompanied by precisely worded descriptors. The author summarizes her experience of participation in the project by *Pearson Education* aimed to design descriptor scales based on the current competence-based model. The new model, called *The Global Scale of English*, enables personalized approach to language teaching and development of the communicative competence. It also serves as a reliable tool to develop assessment materials.

Key words: communicative competence in a foreign language, language level, competence-based model of language teaching, limitations of the competence-based model, scaled models, descriptors, non-linearity of language learning.

Компетентностная модель обучения иностранным языкам, широко применяемая в средней и высшей школе в последние годы, обладает рядом преимуществ по сравнению с остальными моделями. Однако следует уделить внимание и её недостаткам, поскольку они могут существенно замедлить процесс освоения иностранного языка.

Иноязычная коммуникативная компетенция понимается отечественными и зарубежными исследователями и преподавателями по-разному. В то время как российские специалисты видят её как способность порождать речевое высказывание в социально-детерминированной ситуации [2, с.12], зарубежные опираются на определение, данное в документе под названием "Общеввропейские компетенции владения иностранным языком: изучение, преподавание, оценка" [6, с.18]. В "Общеввропейских компетенциях" компетенция понимается как способность человека выполнить действие с помощью языковых средств, то есть акцент делается на действие.

Разница может показаться не столь существенной, но именно она определяет подход к формулировке дескрипторов умений и навыков.

В этом и состоит недостаток большинства отечественных компетентностных моделей: дескрипторы формулируются слишком обобщённо, размыто, что вводит и учителя, и обучающегося в заблуждение и порождает неуверенность. Например, ФГОС для средней общеобразовательной школы (10 - 11 классы, базовый уровень) перечисляет следующие компетенции:

1) сформированность коммуникативной иноязычной компетенции, необходимой для успешной социализации и самореализации, как инструмента межкультурного общения в современном поликультурном мире;

2) владение знаниями о социокультурной специфике страны/стран изучаемого языка и умение строить своё речевое и неречевое поведение адекватно этой специфике; умение выделять общее и различное в культуре

родной страны и страны/стран изучаемого языка;

3) достижение порогового уровня владения иностранным языком, позволяющего выпускникам общаться в устной и письменной формах как с носителями изучаемого иностранного языка, так и с представителями других стран, использующими данный язык как средство общения;

4) сформированность умения использовать иностранный язык как средство для получения информации из иноязычных источников в образовательных и самообразовательных целях [5; с. 8-9].

Разумеется, рабочие программы призваны внести конкретику в компетенции, однако даже самое поверхностное знакомство с некоторыми из них (см., например, [4]) демонстрирует всё ту же размытость и неопределённость.

В "Общеввропейских компетенциях" также неоднократно подчёркивается, что описание уровней A1-C2 довольно схематично, поэтому в настоящее время предпринимаются попытки конкретизировать дескрипторы этих уровней таким образом, чтобы и учащийся, и учитель, и экзаменатор имели под рукой удобный инструмент, позволяющий ставить конкретные цели, решать конкретные задачи и приводить к конкретному результату.

Необходимость конкретизации дескрипторов возникла по двум причинам. Во-первых, один уровень, например, A1, включает в себя очень разные по сложности умения и навыки. Например, к этому уровню относится и заполнение бланка регистрации в отеле, и написание поздравительной открытки. Но заполнение бланка подразумевает, в основном, списывание данных из собственного паспорта, то есть это умение самого базового уровня. По классификации Норта, это уровень ниже A1 (Норт называет такой уровень "Турист") [8, с.36]. Во вторых, "Общеввропейские компетенции" не имеют описания уровня владения самыми базовыми навыками, например, счёт от 1 до 10 и т. д. Это может показаться не столь важным, но имеет огромное значение для обучающегося. Компетенции, сформулированные как "Я умею..." позволяют обучающемуся ставить промежуточные цели и видеть собственный прогресс, пусть даже незначительный.

Попыткой создания более детальной модели служит проект издательства "Пирсон Эдьюкейшн".

В 2014-2016 годах издательство разработало (и продолжает разрабатывать) Общую шкалу владения английским языком (General Scale of English), которая ставит своей целью максимально конкретизировать Общеввропейские компетенции. Автор данной статьи является одним из рецензентов (оценщиков) шкалы, и подробнее с описанием шкалы и её оценивания можно ознакомиться в её работе [3, с.179].

Здесь же следует отметить, что чем конкретнее сформулированы дескрипторы компетенций, тем ответственнее обучающийся подходит к изучению языка. Это способствует развитию автономности обучения, снижению фрустрации при изучении языка, повышению мотивированности. Учителю детализированная шкала позволяет более ясно увидеть, кто из

учащихся отстаёт, кому требуется помощь, то есть достигается индивидуальный подход к обучению.

К шкале GSE в настоящее время "привязаны" все новые учебники "Пирсон Эдьюкейшн", а также экзаменационные материалы, что помогает добиться преемственности в обучении.

Шкала постоянно дополняется новыми дескрипторами. Например, создатели шкалы стараются формулировать дескрипторы таким образом, чтобы они отражали не только языковую, но и социокультурную составляющую коммуникативной компетенции. Например, "Я понимаю англоязычные юмористические телешоу" или "Я могу провести формальные переговоры на тему...."

Таким образом, компетентностная модель работает лишь тогда, когда дескрипторы компетенций предельно детализированы, а учебные материалы построены таким образом, чтобы сформировать конкретное умение.

Библиографический список

1. Астафурова Т.Н. Когнитивно-коммуникативный аспект стратегии // Лингвистические явления в системе языка и в тексте: сб. науч. тр. Волгоград, 2003, С. 4 -11.
2. Гальскова Н.Д., Гез Н.И. Теория обучения иностранным языкам: Лингводидактика и методика. М.: Академия, 2005, 336 с.
3. Зимина Е.В. Значимость дескрипторов в компетентностной модели обучения иностранным языкам // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. Серия: Педагогика. Психология. Социальная работа. Ювенология. Социокинетика. 2016. Т. 22. № 1. С. 178-181.
4. Рабочая программа по английскому языку среднего полного образования (10-11 классы). // Муниципальное автономное общеобразовательное учреждение средняя общеобразовательная школа №57 города Тюмени. Тюмень, 2014. 61 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа – http://school57.tyumen-edu.ru/doc/2015/program_angl_10_11_klass.pdf (дата обращения – 11.08.2016).
5. Федеральный государственный образовательный стандарт среднего общего образования (10-11 классы) в ред. 15 июня 2012 года. [Электронный ресурс]. – Режим доступа – минобрнауки.рф/документы/2365 (дата обращения – 11.08.2016).
6. A Common European Framework of Reference for Languages Learning, Teaching, Assessment. — Council of Europe, Strasbourg, 1986. [Электронный ресурс]. – Режим доступа – www.uk.cambridge.org/elt (дата обращения – 11.08.2016).
7. Global Scale of English: Learning Objectives for Adult Learners. Pearson Education Limited, 2015, 219 p. [Электронный ресурс]. – Режим доступа – [Электронный ресурс]. – Режим доступа – <http://www.english.com/blog/gse-learning-objectives-for-adults> (дата обращения – 11.08.2016).
8. North B. The Development of a Common European Scale of Language Proficiency. New York: Peter Lang, 2000, 348 p.

Электронное научное издание

**Инновационные компетенции и креативность
в исследовании и преподавании
языков и литературы**

Сборник научных трудов
по материалам I Международной
научно-практической конференции

31 августа 2016 г.

По вопросам и замечаниям к изданию, а также предложениям к
сотрудничеству обращаться по электронной почте mail@scipro.ru

Подготовлено с авторских оригиналов

ISBN: 978-5-00-006170-5

Формат 60x84/16. Усл. печ. л. 3.3. Тираж 500 экз.
Издательство Индивидуальный предприниматель Краснова
Наталья Александровна
Адрес редакции: Россия, 603186, г. Нижний Новгород, ул.
Бекетова 53.