

Запропонувавши суб'єктам навчання певну комунікативну ситуацію та спланувавши і розподіливши ролі, викладач чітко визначає лексико-граматичний матеріал, який є обов'язковим під час ведення ситуативного спілкування та має можливість контролювати процес мовлення студентів.

Отже, можна зробити висновок, що без системного вивчення мови у межах професійної діяльності, оволодіння певним рівнем соціокультурної компетенції та вивчення параметрів професійного спілкування ведення повноцінного акту спілкування є неможливим.

Подальшими шляхами наших наукових та науково-методичних розвідок є більш детальне окреслення комунікативних стратегій навчання іноземної мови майбутніх фахівців-міжнародників.

Джерела та література

1. Леонтьев А. А. Язык, речь, речевая деятельность. – М.: Просвещение, 1969. – 214 с.
2. Пассов Е. И. Программа-концепция коммуникативного иноязычного образования: концепция развития индивидуальности в диалоге культур. – М.: Просвещение, 2000. – С. 7-118.
3. Пілішек С. О. Психосемантичні особливості лінгвокраїнознавства при вивченні іноземної мови у вищому навчальному закладі: Дис. ... канд. психол. наук: 19.00.07. – Хмельницький, 2006. – 229 с.
4. <http://planet.cnm.edu/jherrin/professional.htm>

Плужникова Т. И.

ВЕРБАЛЬНОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ ОФОРТОВ ГОЙИ «КАПРИЧОС»

Познавая мир, человек переводит представление о нем в систему знаков – вербальных и невербальных. Одним из видов несловесных знаков являются произведения изобразительного искусства (живописи, графики, пластики), которые, как правило, сопровождаются подписями – единицами вербального ряда. В метаязыке такие единицы определяются как артионимы [1, с. 38]. Подпись к картине – явление достаточно регулярное, следовательно, в этом случае можно говорить о высокой степени комплементарности вербального и невербального знаков. Гораздо реже картина сопровождается экфрасисом (экфразисом, экфразой). Данный термин, к сожалению, толкуется излишне широко, поэтому следует отметить, что мы его понимаем как «словесное описание предмета изобразительного искусства, при котором осуществляется перевод с языка одной семиотической системы на язык другой, в результате чего происходит замена изобразительных знаков на словесные» [2, с. 14]. Интенциональная установка экфрасисов позволяет квалифицировать их как статические, динамические и толковательные [3] (с безусловной диффузией разрядов).

Офорты Гойи представляют собой идеальное сочетание перечисленных знаковых единиц и являются интересным объектом исследования с той точки зрения, что и подписи к картинам, и пояснения к ним принадлежат самому художнику. В наших наблюдениях мы в значительной степени опирались на роман Л. Фейхтвангера «Гойя, или Тяжелый путь познания» (далее по тексту *Л. Ф.*) (в переводе Н. Касаткиной и И. Татариновой).

Принципиально важно, считает ли художник нужным давать название своим полотнам. Для Гойи это был обязательный элемент создания картины («В самом деле, порядочному рисунку, как и порядочному христианину, подобает носить имя» /Л. Ф./). То же можно сказать и о его офортах – «фантазмагории любви, славы, счастья и разочарований» /Л. Ф./ Эти работы были неоднозначно восприняты даже современниками. Одни полагали, что «многое слишком резко и грубо. А многое даже безвкусно» /Л. Ф./, другие этот «итог и плод познания блаженных и горьких пяти лет» /Л. Ф./ называли лучшим, величайшим из созданных Гойей портретов, на котором он запечатлел лицо самой Испании.

Художник стремился сделать свои произведения максимально доступными. Для этого он, прежде всего, скомпоновал офорты тематически: «Начал он с тех листов, на которых были запечатлены вполне ясные события и положения. За этими рисунками из раздела «Действительность» шли офорты, изображающие привидения и всяческую чертовщину. Такой порядок облегчал правильное понимание целого. Мир действительности подводил к миру духов, а этот второй раздел, где царили призраки, давал ключ к первому, говорившему о людях. История его собственной жизни, отраженная в «Капричос»... при таком расположении приобретала истинный свой смысл, становилась историей каждого испанца, историей Испании» /Л. Ф./ Глубина философского взгляда на жизнь, представленная Гойей в его рисунках, пугала и завораживала, и не делала эти рисунки более понятными. «Смысл большинства рисунков вполне ясен, – рассуждал один из героев романа, Мигель. – Но прости меня, Франсиско, некоторых я совсем не понимаю.

– Очень жаль, – ответил Гойя, – я и сам некоторых не понимаю и надеялся, что ты мне их растолкуешь». Сын художника добавляет: «Как будто все понятно, а на самом деле ровно ничего не понятно». Однако ему возражает ученик и помощник Гойи Агустин Эстева: «Пусть тот или иной рисунок вам непонятен. Но согласитесь, что смысл всего в целом понятен каждому. Это всеобщий язык. Вот увидите... народу эти рисунки будут понятны.

– Ошибаетесь, народ ни в коем случае не поймет их, – возразил Мигель. – И даже образованные люди в большинстве своем не поймут» /Л. Ф./ Этот спор утвердил художника в необходимости подписей к работам: «Он не был писателем: зачастую ему приходилось подолгу искать точное слово, но это особенно увлекало его. Когда название получалось слишком бледное, он прибавлял к нему коротенькое толкование. В конце концов под каждым листом, кроме подписи, оказалось и пояснение. Иногда название было вполне скромным и невинным, но тем забористее получался комментарий, иногда же рискованное название уравновешивалось простодушно – назидательным истолкованием. Тут было все вперемешку: поговорки, злые и острые словца, безобидная деревенская мудрость, квазиблагочестивые изречения, ехидно озорные намеки, полные глубокого смысла» /Л. Ф./ Таким образом, Гойя использовал, прежде всего, так называемый толковательный экфрасис: объединяющий описание произведения с элементами образно-символического объяснения отдельных его частей или всего произведения в целом.

«Тантал» – такое название дал он рисунку, на котором любовник горюет над мертвой, исподтишка наблюдающей за ним возлюбленной, и высмеял самого себя, пояснив: «*Будь он поучтивее и повеселее, она бы воскресла*» /Л.Ф./ (отметим, что в переводе Д. А. Апостолова этот экфрасис звучит так: «*Если бы он был более учтив и менее назойлив, она, быть может, ожила бы*» [4, с. 9]). Этот офорт глубоко автобиографичен, что находит отражение, прежде всего, в экфрасисе. Артионим к картине лишь ориентирует зрителя на то, что мужчина, изображенный на гравюре, испытывает муки Тантала – «мучения от сознания близости желанной цели и невозможности ее достигнуть» [5, с. 626]. По сути дела, название картины номинирует образ, созданный художником, и потому артионим обязателен. Экфрасис никак не разъясняет содержания офорта, если не знать, что не за долго до этого Гойя потерял любимую женщину – герцогиню Альбу, с которой у него были непростые отношения, требовавшие взаимных уступок, тяжело дававшихся обоим. Таким образом, экфрасис можно считать факультативным.

В романе Л. Фейхтвангера отмечается, что «под «*Маскарадом*» он (художник) подписал «*Никто себя не знает*». Дело в том, что офорт называется «*Nadie se conoce*», то есть артионим переводится как «*Никто никого не знает*». На переднем плане гравюры изображены синьор и синьора в масках на фоне людей в масках же. Таким образом, артионим выполняет функцию динамического экфрасиса (то есть описывает происходящее на картине действие). А собственно экфрасис является именно толковательным: «*Свет – тот же маскарад. Лицо, одежда и голос – все в нем притворно. Все хотят казаться не тем, что они есть на самом деле. Все обманывают друг друга, и никого не узнаешь*». Именно в нем ядерное слово *маскарад* – «1. Празднество, бал, на который приходят в масках и особых костюмах (сказочных, этнографических и т. п.» [5, с. 522] – коррелирует со структурой офорта «маска». Вся остальная часть экфразы соотносится с производным значением слова *маскарад* – «3. О поведении, имеющем целью скрыть внутреннюю сущность чего – л.; притворство» [Там же].

Рассматривая рисунки Гойи, его друг заметил: «Подписи очень удачны, некоторые просто великолепны. По – видимому, ты надеялся ими смягчить содержание. А они зачастую подчеркивают его» /Л. Ф./ В другом месте романа сам Гойя объясняет, почему, кроме подписей, появились еще и экфразы: «Хотите еще раз взглянуть на рисунки? Я тут разложил их по порядку и сделал под ними подписи. Впрочем, я и пояснения написал, – добавил он задорно, – для дураков, которым надо все разжевать» /Л. Ф./.

Один из офортов называется «*Из той пыли...*» – это начало пословицы «*Из той пыли получилась эта грязь*». «Здесь это можно понимать так: ничтожные проступки влекут за собой тяжелые последствия. Слово пыль означает также «порошки», в том числе знахарские снадобья» [4, с. 23]. То есть артионим соотносится непосредственно с главной структурой картины – фигурой женщины в высоком колпаке, означающем, что перед секретарем священного трибунала сидит шлюха. В соответствии с артионимом зритель может предположить, что эта женщина находится в теперешнем положении, начав в свое время с незначительного отступления от норм морали. Однако ироничный экфрасис смещает акцент на обвинителей – секретаря, с деловой тупостью и усердием читающего приговор, и лица толпы, похотливо любопытные и вместе с тем тупо богомольные. Приводим перевод Д. А. Апостолова (на наш взгляд, более точный): «*Безобразие! С такой порядочной женщиной, которая за гроши всем оказывала услуги, такой усердной, такой полезной – и так обойтись! Безобразие!*» – и вариант, предложенный в романе: «*Ай – ай – ай! Можно ли так дурно обходиться с честной женщиной, которая за кусок хлеба с маслом усердно и успешно служила всему свету!*». Сходные по форме, экфразы различаются указанием размера платы, которую проститутка брала за свои услуги: *за гроши всем оказывала услуги и за кусок хлеба с маслом... служила всему свету*. Это очень существенный нюанс, меняющий, по сути, отношение к ней зрителя, что свидетельствует о необходимости точного перевода вербального сопровождения картины, которое особенно значимо в офортах Гойи. Они действительно требуют определенной подготовки зрителя, как говорит один из героев романа: «Если в этих зарисовках мне еще не все понятно, то, поверьте, оттого лишь, что я знаю жизнь гораздо хуже вас... Вы показали ад с такою страшной силой, будто сами побывали там. И жутко мне от этой правды» /Л. Ф./.

Практически все артионимы к гравюрам выполняют функцию динамического экфрасиса, в них много экспрессии: «*Пропади все пропадом!*», «*Невероятно!*», «*Какие важные персоны!*», «*Счастливого пути!*», «*Куда направляется маленька?*». Друзья Гойи, прочитав впервые названия его картин, «поняли, чего добивается Франсиско: чтобы подписи звучали по-народному, были меткими и выразительными.

– Грубоватость должна остаться, – решил Мигель.

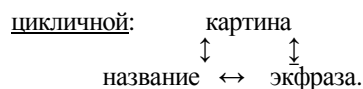
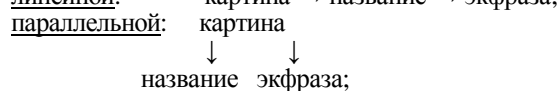
– Обязательно, – подтвердил Гойя, – нечего меня приглаживать» /Л. Ф./.

Гойя, хоть и говорил, что его «неискусной речью не передать того, что хотелось бы выразить» /Л. Ф./, очень тщательно подбирал названия к своим работам. Цикл «Капричос» он решил открыть тем рисунком, на котором он сам упал головой на стол и закрывает глаза от привидений. Этот офорт он назвал сначала «*Всеобщий язык*», но переименовал рисунок в «*Сон разума*» (более точный перевод: «*Сон разума рождает чудовищ*») и пояснил: «*Когда разум спит, фантазия в сонных грезях порождает чудовищ, но в сочетании с разумом фантазия становится матерью искусства и всех их чудесных творений*» /Л. Ф./ (ср. перевод Д. А. Апостолова: «*Воображение, покинутое разумом, порождает немыслимых чудовищ; но в союзе с разумом оно – мать искусств и источник творимых ими чудес*»). В данном случае и артионим, и экфрасис (который, по сути, повторяет название картины, лишь расширяя его) говорят об одном и том же, что дает синергический эффект в актуализации содержания картины. Человек, изображенный на гравюре, склонился на стол, прикрывая голову руками. Его окружают придуманные им химеры, от которых он и пытается укрыться. Он, скорее всего, не спит, но слова *сон, спит* в артиониме и экфрасисе (вариант, приведенный в романе) заставляют думать, что изображенный не бодрствует. О непосредственной связи вербального сопровождения с невербальным знаком свидетельствует корреляция слова *чудовища* с соответствующей структурой картины.

Когда Гойя за свои «Капричос» все-таки предстал перед священным трибуналом, судья его спросил: «Ваши рисунки изображают лишь то, что сказано в объяснении или еще что –нибудь сверх того?» /Л. Ф./ Вопрос

правомерный, потому что использование экфразы, как это ни странно, иногда оставляет ощущение недосказанности. Это происходит, если артионим выполняет функцию статического экфрасиса, а сам экфрасис не толковательный, а динамический. В этом случае толкование картины становится, по сути, расширением артионима, а не объяснением содержания гравюры. Например, к офорту «*Маленькие домовые*» приводится такая экфраза: «*А вот совсем другой народец. Веселые, резвые и услужливые; немного лакомки и охотники до шалостей; но все-таки это славные человечки*» [4, с. 49]. В известном смысле можно говорить о конкатенции содержания невербального знака посредством знаков вербальных, и логическим завершением такого семантического развития должен быть толковательный экфрасис, который в подобных случаях отсутствует.

Таким образом, офорты Франсиско де Гойи и их названия и описания представляют собой соединение невербального и вербальных знаков с высокой степенью комплементарности, что специфично, если учесть обычную факультативность экфразы. Семантическая связь между частями этого соединения может быть линейной:



Во многом модель отношений между этими знаками зависит от характера экфрасиса и экфрастической функции, выполняемой артионимом. Настоящая разработка не претендует на полноту описания объекта: в перспективе необходим анализ вербальных единиц рассматриваемого единства, во-первых, во всем их объеме, во-вторых, с точки зрения структуры, в третьих, с учетом корреляции их семантики и содержания картин в его структурном выражении. Самостоятельного анализа требует перевод названий и экфраз на русский язык.

Литература

1. Подольская Н. В. Словарь русской ономастической терминологии. – М.: Наука, 1988.
2. Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. – СПб.: Академический проект, 2003.
3. Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www.krotov.info>
4. Гойя. «Капричос». Альбом по искусству. – М.: Центр Рой, 1992. – 168 с.
5. Большой толковый словарь русского языка. / С. А. Кузнецов. – СПб.: Норинт, 1998.
6. Захарченко Е. Н., Комарова Л. Н., Нечаева И. В. Новый словарь иностранных слов. – 2-е изд. – М.: Азбуковник, 2006. – 784 с.

Примечания

¹Структура – рабочий термин, который мы используем для обозначения отдельных фрагментов картины – смысловых частей, на которые зритель спонтанно и бессознательно разделяет произведение изобразительного искусства.

Подгайская И. М.

СЕМАНТИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ГЕРМАНСКОГО КОРНЯ **beu-* В ДРЕВНЕАНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ

Диахронические исследования словарного состава языка относятся к актуальным проблемам современной семасиологии, поскольку позволяют лучше понять современное устройство лексической системы языка и особенности ее функционирования. Как справедливо отмечал О. Н. Трубачев, «знание эволюции значения слова необходимо для понимания его нынешней природы и структуры, поэтому суждение этимологии должно интересоваться, и оно так или иначе интересует, специалиста по современной лингвистической семантике» [6, с. 149]. «Отсутствие достаточного количества работ по исторической семасиологии славянских, германских и романских языков делает исследования, выполненные в таком плане, особенно перспективными» [3, с. 390].

Настоящая статья посвящена рассмотрению значений, которые сформировались в древнеанглийском языке в результате семантической эволюции германского корня **beu-* с предполагаемым исходным значением ‘расти, становиться, быть’ [4, с. 85].

Корень **beu-* представляет собой германский вариант индоевропейского корня **bheu-*, изменение формы которого в германских языках обусловлено первым передвижением согласных (и – е. *bh* → герм. *b*). Семантическое развитие исходного значения индоевропейского корня **bheu-* ‘расти’ в праязыке завершается формированием значения ‘жить, обитать’. По мнению Ю. Покорного, этот процесс происходит через два промежуточных звена семантической цепи – ‘надувать, набухать’ и ‘возникать; быть, существовать’: ‘расти’ > ‘набухать’ > ‘возникать, быть, существовать’ > ‘жить, обитать’ [15, с. 146].

Германский корень **beu-* развивается в нескольких формах, образуя тем самым несколько этимологических ветвей [2, с.103-104].

Самая многочисленная этимологическая ветвь включает глагольные лексемы древних германских языков, которые восходят к прагерманской форме **bew-/bōw-/bū-* с предполагаемым значением ‘жить, быть’ [2, с. 103]. Этимологическое гнездо данной формы упорядочивается на основе связи значений ‘жить, быть’, ‘возделывать землю’ и ‘строить’.

Наиболее явную связь между этими значениями обнаруживают древнесаксонский глагол *būan* и средненижненемецкий глагол *būwen*, обладающие всеми тремя значениями – ‘строить (дома), сооружать; обрабатывать землю; жить, обитать’ [14, с.106], а также древневерхненемецкий глагол *būan* (*būwan*), имеющий в древневерхненемецкий период значение ‘жить, населять, заниматься земледелием’ [16, с. 104; 14, с. 106] и развивающий значение ‘сооружать’ в средневерхненемецкий период [14, с. 106]. В древнеанглийском языке, как и в других древних германских языках, распространение получает значение ‘жить, обитать’: да. *būan* ‘жить, обитать’; дфриз. *būwa* ‘жить’; дисл. *būa* ‘жить’; гот. *bauan* ‘жить’, *gabauan* ‘селиться’ [14, с. 106].