

пры дапамозе ўскоснага, але яўна адчувальнага звароту герояў да яго. Так, напрыклад, Клоў настаўляе тэлескоп на публіку і паведамляе Хэму, што адбываецца «за вакном». Калі Хэм пытаецца «What window is it?», Клоў адказвае «The earth» [1, р. 123]. Цікава, што Рэжысёр і Жанчына-асістэнт («Catastrophe») знаходзяцца не на сцэне, а на ўзроўні глядачоў. Такім чынам, той, хто прыйшоў толькі паглядзець спектакль, мімаволі паглыбляецца ў яго, збліжаецца з акцёрамі. Напрыканцы пастаноўкі тэхнічным спосабам уключаюцца воплескі і глядач саромеецца: дзеянне, якое звычайна выконвае ён, выконваецца замест яго. Гэтыя прыклады выяўляюць відавочныя кпіны з тэатральных умоўнасцяў, адлюстраваныя ў *знішчэнні чацвёртай сцяны*. Важным кампанентам гэтага прыёму з'яўляецца не толькі зварот да глядача, але і далучэнне яго да працэсу гульні. Найбольш яркім прыкладам гэтага могуць стаць «Mr [and Mrs] Shower – or Cooker» («Happy Days» («Шчаслівыя дні», 1961)) [1, р. 156], якія, па словах Віні, праходзілі міма і абмяркоўвалі іх з Вілі. Гучанне абодвух варыянтаў іх прозвішча сугучна нямецкім словам «schauen» і «gucken», значэнне якіх – «глядзець» – змяшчае ў сабе адсылку да тых, хто *глядзіць* спектакль. Таксама героі п'ес часта паведамляюць, што адчуваюць чыйсьці позірк на сабе. Гэта можна патлумачыць як позірк глядачоў, але пры ўмове далучэння да ходу пастаноўкі, яны і самі аказваюцца перад нябачным позіркам.

На падставе гэтага апошнім вызначым відавочную *шматслаёвасць і шмат-узроўненасць* п'ес. У адрозненне ад драматургіі рэалістычнага і натуралістычнага напрамкаў, дзе глядач і пастаноўка аддзелены і «іх ролі» ў тэатры ўва-сабляюцца без сувязі аднаго з адным, у п'есах С. Бэкета публіка ўцягнута ў дзеянне і адначасова падманута тым, што бачыць перад сабой. *Бачыць* ужо не азначае *ведаць*. А героі, якія ўвесь час кажуць «I (eye)», на самой справе з'яўляюцца нічым іншым, як «Not I» (аднайменная п'еса С. Бэкета). Вядома, што ў творах драматурга дэкарацыя нешматлікія, сцэна амаль што пустая. Пра што гэта сведчыць? Асоба героя нівеліруецца, падзеі, якія ён апісвае, ператвараюцца ў пустоты. Таму можна казаць, што сама па сабе прасторавая арганізацыя адлюстроўвае ўнутраны стан персанажа. Такім чынам, тэатральная пастаноўка ў цэлым становіцца ўсеабдымнай рэфлексіяй сучаснага чалавека.

Літаратура

1. *Beckett, S. The Complete Dramatic Works / S. Beckett.* – London: Faber and Faber Limited, 2006. – 476 с.

А. С. Рыдлевская

МИФОПОЭТИКА В РОМАНАХ С. ЖЕРМЕН «КНИГА НОЧЕЙ» И «ЯНТАРНАЯ НОЧЬ»

В романах-мифах современной французской писательницы Сильви Жермен мифологизм особенно ярко выражается на уровне поэтики. Выступая в пространстве художественного текста как обобщенная сюжетно-логическая схема, миф наделяет текст большей образностью, создает дополнительные ассоциативные измерения, смысловую и функциональную нагрузку. Наличие мифологического сюжета или образа не только структурирует произведение в композиционном плане, но также предполагает создание целостной символической концепции мира, которая проявляется на всех уровнях художественного текста. Так, в творчестве С. Жермен миф – это еще и средство воспроизведения самого мифологического, прагматического мышления в тексте. Писательница использует мифопоэтику как нейролингвистическое средство влияния на сознание реципиента. В романах С. Жермен присутствует ряд языковых средств, посредством которых достигается эффект изменения сознания и введения его в сферу восприятия бессознательного:

- параллелизм;
- повторы (анафора, эпифора);
- аллитерация;
- полисиндетон.

Благодаря ритмической организации художественный дискурс писательницы скорее напоминает суггестивный текст религиозных писаний, где используется взаимосвязанное повторение лексико-семантических и фонетических единиц. Автор уподобляет поэтику своих романов библейской поэтике. Так, например, мы наблюдаем большое количество параллелизмов. Именно этот художественный прием является самой характерной чертой библейских текстов. В романах «Книга ночей» («Le Livre des Nuits», 1985) и «Янтарная ночь» («La Nuit d'Ambre», 1987) С. Жермен излагает одну и ту же мысль двумя способами и стремится при этом выстроить фразы парами. Связи между строками могут быть самыми разнообразными (полная синонимия и контраст). При этом ни одно высказывание не остается изолированным, все включены в общую цепь высказывания. Параллелизм выступает в роли связующей структуры:

La guerre pourtant, **la guerre qui sans cesse faisait retour, avait coupé** la parole des hommes, toute parole. **La guerre, qui venait de réduire** en cendres le nom, le corps, la voix, de millions et de millions d'êtres. **La guerre, qui avait réduit à néant** l'âme de tant d'hommes égnant au temps des assassins [2, p. 17].

Каждая из выделенных фраз по основному смысловому содержанию и форме повторяет предыдущую, добавляя определенные нюансы смысла.

В текстах С. Жермен присутствует характерная для текстов Библии стилистическая фигура – полисиндетон, которая заключается в намеренном увеличении количества союзов в предложении. Благодаря полисиндетону темп дискурса замедляется вынужденными паузами, а многосоюзие подчеркивает роль каждого из слов, что создает единство перечисления и усиливает выразительность речи:

Et puis sa voix si grêle, babillant des histoires d'enfant mélancolique, **et** ses mains si menues, ses rires étouffés, **et puis** la fraîcheur **et** le goût de sa peau, de ses seins, de sa bouche, **et puis** le poids tellement léger de son corps sur le sien, **et puis**... **Et puis, et puis**, – elle était longue la liste des je-ne-sais-quoi qui le mettaient ainsi en attente, dans l'affût amoureux» [2, p. 233].

Текст наделяется особым ритмом, что сближает его с музыкой. Как известно, древние народы в различных ритуальных практиках использовали музыку в качестве средства, изменяющего сознание человека. Так и С. Жермен уподобляет текст музыкальному потоку. Организация текста влияет на восприятие читателя. Писательница на нейролингвистическом уровне погружает индивидуальное иррациональное сознание читателя в коллективное бессознательное.

В романах С. Жермен бесчисленное множество повторов. Они тоже замедляют темп дискурса, добавляют определенные нюансы смысла, при этом служат как средство структурирования текста: закольцовывают в некоторых моментах отдельные части повествования. Так, на уровне поэтики проявляется такая особенность мифологического хронотопа как идея вечного круговорота.

В главе «Ночь камней» («La nuit du pierres») мы встречаем сразу несколько уровней повторов:

- кольцевой повтор слова *Rhéa*;
- анафора, повторяющаяся фраза *A chaque pas*;
- повтор основных метафор и образов произведения (*Le cri, le nom*).

Rhéal! La soeur-desse jouie par le frere, le Rebelle. **Rhéal**, cela frappait comme un coup de hache. **A chaque pas** le nom cognait, trachant la nuit, brisant les pierres... **Rhéal**,

Rhéal. Le nom fendait la ville comme un soc d'arain. Et lui, marchait la tête haute, au milieu de ces sillons de pierre ensemencés de nuit... **Rhéal, Rhéal!** **A chaque pas** claquait le nom... **A chaque pas** Nuit – d'Ambre-Vent-de-Feu, s'éloignait de Nelly, – du souvenir de Nelly... **A chaque pas** il s'éloignait de lui-même... **Rhéal!** **Cri** de Jousance et de défi [2, p. 212–213].

Автор использует особое средство художественной выразительности – суггестию. Благодаря этому приему через дополнительные ассоциативные смысловые и интонационные оттенки происходит внушение и передача определенных установок, которые невозможно выразить средствами реалистической образности или логически оформленной мысли. Писательница, подобно гипнотизеру, повторяет слова, отдельные фразы, вызывающие у читателя на подсознательном уровне определенные ассоциации, необходимые для глубокого погружения в мифологическое сознание.

С целью более полного достижения эффекта гипнотически звучащего, музыкального потока С. Жермен активно применяет аллитерацию и ассонанс. Приведем пример ассонанса (повторение носовых звуков [ã], [ɛ], [œ]):

Le vent. Il s'en venait parfois de loin, très loin, soufflant A peine et avançant avec lenteur, comme un animal resté longtemps couché qui se réveille enfin et se remet en marche, mais qui garde encore un moment dans ses mouvements quelque chose de son sommeil [1, p. 124].

Аллитерация (чередование согласных [d], [t], [g], [j], [r]) видна в следующем отрывке:

Djebel, bordel. La guerre resserrait toujours davantage son vocabulaire. Des pans de terre gigantesques étaient ainsi dejets hors de la géographie physique et humaine pour basculer dans une géographie grotesque, catastrophée [2, p. 153].

Также в текстах С. Жермен часто встречается пролеписис – фигура речи, которая употребляется в значении упоминания будущих событий или свойств, тем самым предвосхищая их. Пролеписис применяется для выражения ожидания: из-за определенного порядка расстановки частей текста создается ощущение вмешательства рассказчика, который дает косвенно представление о том, что произойдет на ближайших страницах книги. Конкретно в тексте пролеписис встречается в прозвищах персонажей, что позволяет нам увидеть личностные особенности персонажей в еще не наступившем будущем:

Et une fois encore ce serait effectivement la vie qui déciderait de leurs dénominations. L'un deviendrait Septembre-**le-Patient**, et l'autre Octobre-**Très-Amer** [2, p. 64].

В тексте есть еще один особый вид пролеписиса, который связан с интертекстуальностью произведения. Текст-источник (в нашем случае эпизод

из Библии о борьбе Иакова с Богом) не требует расшифровки и легко узнается. Предвосхищение событий, заданных библейским рассказом, появляется уже в эпиграфе, описывающем данное событие, и в фамилии рода Пеньелей, к которому принадлежат все главные герои. Фамилия Пеньель (Peniel) отсылает читателя к названию библейского города Пенуэл (место действия библейского эпизода).

Итак, у С. Жермен мифологизм особенно ярко проявляется на уровне поэтики в виде многочисленных повторов, анафор, эпифор полисиндетона и пролеписа. Миф воссоздается не только на уровне сюжета и проблематики, но и через особую мифопоэтику, благодаря которой происходит воздействие на подсознательное читателя, побуждая его отказаться от рационального восприятия текста.

Литература

1. *Germain, S. Le Livre des Nuits / S. Germain. – Paris: Folio, 1985. – 331 p.*
2. *Germain, S. Nuit-d'Ambre / S. Germain. – Paris: Folio, 1987. – 429 p.*

А. Д. Садовская

НОМИНАЦИИ СВАДЬБЫ И БРАКА В ИТАЛЬЯНСКОМ И БЕЛОРУССКОМ ЯЗЫКАХ: ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Данный доклад, имеющий когнитивно-лексикологическую направленность, посвящен проблеме выявления основных семантических особенностей представления номинаций *свадьба, брак* в лексикографических источниках итальянского языка на фоне соответствующих фактов белорусской языковой системы. Это особенно значимо в связи с необходимостью дальнейшего развития сравнительной семасиологии, а также – с практической точки зрения – для методики преподавания итальянского языка в Беларуси, практики перевода и оптимизации межкультурного общения.

В итальянском языке для вербального воплощения концепта *свадьба* используются слова *matrimonio* и *nozze*. Важно отметить, что первая номинация употребляется также в значении ‘брак’ и фигурирует в юридических текстах. В подтверждение этому в толковом словаре итальянского языка Н. Дзингарелли мы находим такие словосочетания, как *matrimonio civile* – ‘гражданский брак, заключенный в присутствии работника бюро регистрации актов гражданского состояния’; *matrimonio religioso* – ‘брак, свершенный по религиозным обрядам в присутствии представителя церкви’; *matrimonio canonico* – ‘канонический брак, заключенный в присутствии представителя католической церкви и регулируемый законами католической церкви’ [14, с. 1069].

В этимологическом словаре итальянского языка значения лексемы *matrimonio* представлены следующим образом: «1. Соглашение между мужчиной и женщиной, заключенное в присутствии служащего мэрии или представителя церкви, согласно которому договаривающиеся стороны берут на себя обязательства установления и поддержания совместной жизни и интересов. 2. Продолжительность супружеского союза» [12, с. 948].

Толковый словарь итальянского языка Гарцанти фиксирует следующие значения данной лексемы: «1. Юридические и духовные отношения, существующие между мужчиной и женщиной, которые в присутствии представителя власти или представителя церкви берут на себя обязательство совместной жизни. 2. Супружеская жизнь; продолжительность супружеского союза. 3. Церемония, обряд бракосочетания; свадьба» [13, с. 1304]. Таким образом, мы видим, что в этимологическом словаре лексема *matrimonio* рассматривается