

Оглавление

- Ашмарина М. Г. Конструкция SI impersonale в современном итальянском языке
- Воробьев Г. М. Латинские заимствования в лексике поэмы Анджело Полицано «Стансы на турнир»
- Кашеварова К. И. Португальское фаду: концепты любви, смерти, тоски и расставания
- Плеханова Е.А. Особенности цветообозначения во французской поэзии символистов и в рекламных текстах
- Рудакова А. С. Дом как часть пространственной картины мира (на материале португальской прозы XIX-XX веков)
- Сафронова А.А. Концепт «море» в португальской лингвокультуре
- Тютюнников М. А. Использование герундия и синонимичной ему конструкции «a + inf» в повести А. М. Магальяйнша «Uma aventura em Lisboa» («Приключение в Лиссабоне»)
- Фарадова А.Т. Диалекты в итальянской рекламе

Конструкция *SI impersonale* в современном итальянском языке

Ашмарина Малика Геннадьевна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Конструкция *SI impersonale* широко используется в современном итальянском языке, ее грамматические, синтаксические и функциональные особенности подробно описаны в современных итальянских грамматиках и различного рода исследованиях. Что касается сугубо грамматических характеристик *SI impersonale*, во всех источниках обнаруживаются практически одни и те же особенности этой безличной конструкции. Так, например, конструкция *SI impersonale* может употребляться только в форме 3 лица единственного числа (в форме множественного числа – в редких случаях). Почти во всех источниках представлена точка зрения о том, что частица *SI* в такой фразе является подлежащим (хотя и несколько «ослабленным»), однако иногда в роли подлежащего может выступать местоимение *noi* «мы», например: *Noi si va a Roma*. В «Grande grammatica italiana di consultazione a cura di Lorenzo Renzi» поясняется существующее различие и отмечается семантический характер частицы *SI*: *SI* является подлежащим, которое может относиться только к людям. Семантически оно имеет характер множественности, что отражается, в частности, на способе согласования: *Si è andati spesso a mangiare fuori, quest'anno*. *SI* относится к группе человек, в которую может входить или не входить говорящий; если он все-таки в нее входит, значение *SI* становится похожим на значение *noi*. Таким образом, при обычном употреблении *si impersonale* имеется в виду субъект неопределенный (некий человек, «кто-то» – *qualcuno*), в то время как при употреблении в качестве 1 лица множественного числа он конкретен – *noi* (мы). В зависимости от типа употребления будут разными и формы возвратности и принадлежности, а именно: *Si pensa sempre prima a se stessi. / (Noi) si pensa sempre prima a noi stessi*. О семантическом аспекте этой конструкции несколько подробнее пишет Giampaolo Salvi в статье «La formazione della costruzione impersonale»: он говорит, что субъект в такой фразе исчезает, но только синтаксически, не лексически; он остается во фразе, хотя материального выражения не имеет, и приобретает значение обобщенное (*generico*) или неопределенное (*indeterminato*) в зависимости от контекста.

Во всех источниках говорится о трансформации частицы *SI riflessivo* при возвратном глаголе, если он употребляется в безличной конструкции (*SI SI > CI SI: ci si pente, ci si addormenta*). Конструкция *SI impersonale* своеобразно употребляется в сложных временах: она всегда используется со вспомогательным глаголом *essere*, окончание же причастия в таких временах определяется тем, с каким вспомогательным глаголом употребляется главный глагол – если с *avere*, то окончание стоит в единственном числе и мужском роде (*si è lavorato*), а если с *essere*, то во множественном лице и мужском роде (*si è partiti*). Это правило, однако, не без исключений, что видно на примере статьи «L'uso del si» в книге «La lingua italiana. Storia, varietà dell'uso, grammatica» A.L. e G. Lepschy: если во фразе субъект действия женского пола, но слово *donna* не появляется, то окончание причастия сохраняется во множественном числе мужского рода; если же слово *donna* во фразе есть, то согласование проходит по женскому роду: *Si è sfruttati* (può dire una donna), но *Quando si è donne si è sfruttate*. Именное сказуемое здесь во множественном числе, но оно может стоять и в единственном, если относиться к уникальному явлению; в таком случае прилагательное или причастие приобретают окончание *-i*: *Quando si è la prima attrice si è privilegiati*.

Конструкция *SI impersonale* может употребляться с переходными, непереходными и возвратными глаголами.

Относительно же соотношения конструкции *SI impersonale* с конструкцией *SI passivante* различные исследователи не приходят к одним и тем же выводам, встречаются разные точки зрения. В целом, итальянская лингвистическая традиция в этом смысле противопоставлена отечественной (представленной в трудах Т.Б. Алисовой). Так, в

итальянских источниках обе эти конструкции отделяются друг от друга и даже противопоставляются в некоторых грамматических и функциональных признаках, происходит четкое деление между *SI impersonale* и *SI passivante*. Хотя следует признать, что в некоторых грамматиках и многих работах отмечаются случаи, когда фразу с частицей *SI* можно интерпретировать двояко – либо как *SI impersonale*, либо как *SI passivante*. Это подтверждает точку зрения Т.Б. Алисовой, которая выражена в книге «Очерки синтаксиса современного итальянского языка»: «По странному недоразумению в грамматиках итальянского языка неопределенно-субъектная функция возвратной формы (*SI impersonale*) рассматривается как отличная от пассивной (*SI passivante*)», т. к. «функцией пассивной и возвратной форм сказуемого является в обоих случаях нейтрализация семантического субъекта, прямое или анафорическое обозначение которого или невозможно, или излишне. Устранение конкретной информации о субъекте, основанное или на его объективной неизвестности, или на намеренном умолчании об известном из ситуации производителе действия, переносит всю семантическую нагрузку на само действие и на его объект» [Алисова: 126]. Поэтому становится возможным такой термин, как «пассив-рефлексив», т. к. согласно этой концепции это одна и та же конструкция с одними и теми же функциональными, формальными и семантическими особенностями: *Il contadino ammazza i vostri maiali – Si ammazzano i vostri maiali* - «возвратная форма отмечает то же преобразование, что и собственно пассивная».

Таким образом, можно подтвердить, что вопрос о статусе конструкции *SI impersonale* и ее отличии от пассивной конструкции в современном итальянском языке остается не до конца решенным.

Литература

- Grande grammatica italiana di consultazione a cura di Lorenzo Renzi. Milano, 1988.
 Lepschy A.L., Lepschy G. La lingua italiana. Storia, varietà dell'uso, grammatica. Milano, 2000.
 Salvi G. La formazione della costruzione impersonale in italiano // *Linguística. Revista de estudos linguísticos da Universidade do Porto*. 2008. № 3/1. P. 13–37.
 Алисова Т.Б. Очерки синтаксиса современного итальянского языка. М., 1971.

Латинские заимствования в лексике поэмы Анджело Полицциано «Стансы на турнир»

Воробьев Григорий Михайлович

Студент Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Россия

Поэма Анджело Полицциано (1454–1494 гг.) «Стансы на турнир» – выдающийся памятник итальянской литературы [Poliziano: 110–240]. «Стансы» были призваны воспеть победу Джулиано Медичи на турнире, устроенном во Флоренции в 1475 г. по случаю союза с Венецианской республикой и Герцогством Миланским. Однако несмотря на то, что в начале поэмы автор объявляет предметом своего сочинения эти состязания, до самого турнира повествование так и не доходит: поэма не была закончена. Очевидно, турнир был лишь поводом к написанию «Стансов», истинная же тема поэмы носит философско-аллегорический смысл. Он реализуется при помощи сложной мифологической конструкции, персонажи которой одновременно и способствуют развитию сюжета, и осмысливают его [Хлодовский: 499–500].

Наполненные замысловатыми мифологическими мотивами, бесчисленными явными и неявными отсылками к античным авторам, «Стансы» представляют замечательный образец гуманистической *ученой поэзии*. В ней особое внимание уделяется даже самым незначительным, второстепенным линиям, если таковые давали повод вспомнить какой-либо редкий античный миф или привести цитату из малоизвестного автора. Истинно гуманистическая страсть Полицциано к литературным редкостям находит отражение и в поиске «лингвистических редкостей»: необычных слов, образов, метафор [Ghinassi: 83-84].

Страсть к редкому слову опиралась в большой степени на наследие античной

литературы, ведь в силу своей образцовости, провозглашенной гуманистами, она становилось полем филологической утонченности и источником идеальных форм изысканного стиля. Среди латинизмов, встречающихся в поэме, можно выделить три группы: одни латинизмы Полициано включил в вольгаре первым, другие были добавлены в лексикон итальянской поэзии прочими гуманистами XV в., третьи вошли в язык еще в XIII–XIV вв. благодаря творчеству стильновистов, Данте, Петрарки, Боккаччо. Наибольшую ценность для исследователей Полициано представляет первая группа, наглядно демонстрирующая плоды филологических изысканий поэта.

Полициано обладал тонким вкусом, дававшим ему столь редкое в ту пору чувство меры в цитировании. Создаваемый им стиль, своего рода мозаика аллюзий, был нацелен на обилие разнообразных цитат и с легкостью объединял фрагменты из разных источников [Bessi: 29]. Латинизмы в данном случае не казались чересчур вычурными или отяжеляющими стиль, наоборот – они органично вписывались в язык поэмы, тем более что часто Полициано осуществлял заимствование не по слову, а целыми блоками: существительное с эпитетом или даже целый комплект слов, употребляемых совместно в описании той или иной ситуации. Кроме того, поэт часто оперирует не одним конкретным источником, а целым комплексом мест, составляющих определенный литературный топос. Однако нередко мы можем с точностью определить произведение, из которого Полициано взял то или иное слово. Поэт очень любил поздних латинских авторов, в особенности Стация, Клавдиана и Сидония Аполлинария. Необычное на первый взгляд пристрастие к неклассическим авторам свидетельствует о широте знания античной литературы Полициано, о свободе взглядов и стремлении уйти от сложившихся канонов, а также, возможно, об определенном филологическом снобизме. С поздними авторами, а также с Овидием «Метаморфоз» Полициано сближает еще и любовь к отступлениям: повествование «Стансов» то и дело прерывается ради описаний экфрастического свойства или целых вставных эпизодов (фактически поэма строится как серия картин-описаний). Важным источником «Стансов» был и Вергилий: в основном, речь идет о «Буколиках» и «Георгиках». Из греческой литературы стоит упомянуть Феокрита, Гесиодову «Теогонию», а также гомеровский гимн Афродите. Разумеется, список источников такого эрудированного автора, как Полициано, весьма велик.

Латинизмы выполняют в поэме самые разные функции: придание тексту высокой стилистической окраски, обогащение образной выразительности, приближение языка к миру описываемой действительности (т. е. миру античной мифологии), а также передача имен, названий явлений и предметов, присущих только мифологической реальности. Кроме того, латинизмы часто маркируют скрытую цитату: стих, в котором встречается латинизм, с большой вероятностью окажется аллюзией на тот или иной пассаж из римской или греческой литературы.

Немаловажно, что многие латинизмы, введенные Полициано, стали полноправными единицами итальянского поэтического языка, а некоторые впоследствии попали и в разговорный вольгаре.

В докладе осуществляется анализ особенно интересных заимствований из указанных античных авторов.

Литература

Хлодовский Р.И. Анджеоло Полициано // История литературы Италии. Т. II. кн. 1. М., 2007. С. 482–514.

Bessi R. Poliziano e il volgare tra prassi e teoria // *Poliziano nel suo tempo*. Firenze, 1994. P. 21–32.

Ghinassi G. Il volgare letterario nel Quattrocento e le Stanze del Poliziano. Firenze, 1957.

Poliziano A. Poesie di Angelo Poliziano. Torino, 2006.

Португальское фаду: концепты любви, смерти, тоски и расставания

Кашеварова Ксения Игоревна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

В работе рассмотрены концепты любви, смерти, тоски и расставания в текстах *fado*, португальского песенного жанра, являющегося одним из важнейших элементов национальной культуры.

В результате анализа основных лексем семантического поля «любовь», а именно *amor* и *amar*, а также их лексической сочетаемости, сделаны нижеследующие выводы.

Любви часто присущи антропоморфные характеристики: она рождается, приходит (не по воле героя, высших сил или кого-либо), говорит с героем, убивает (*amor nasce, vem, diz*).

Любовь противопоставляется разуму и каким-либо рассуждениям (наиболее часто встречающийся антоним глаголу *amar* – *considerar*, рассуждать).

В качестве определений к существительному *amor* выступает огромное число прилагательных, как правило, с негативной оценкой. Герой фаду постоянно жалуется на любовь, хотя и не хочет, чтобы она его покинула. Часто встречается восприятие любви как болезни (*mal d'amores*), которая нередко приводит к смерти.

В понимании героя чувство может дробиться, например, оно по частям уходит от героя или остается в его душе (*resto do amor, gota do amor*).

Любовь в разных текстах может иметь или не иметь пределы. В некоторых текстах постоянно подчеркивается бесконечность любви (*amor sem fim*), в других же герой плачет о том, что его любовь умерла (*morteu*).

Антиномичность концепта проявляется также в том, что любовь может характеризоваться двумя противоположными по значению группами синонимов. Чаще всего встречаются сочетания с прилагательными экспрессивно окрашенными, обозначающими что-то сумасшедшее, бурное и т. д. (*louco, traído, tempestado*). С другой стороны, любовь может быть совсем другой, спокойной, тихой (например, *sincero*).

В связи с концептом любви в фаду часто в разных контекстах появляется концепт смерти. Основные лексемы: *morrer, morte, matar*.

Как и любви, смерти в фаду присущи антропоморфные характеристики. Это заметно в сочетаниях с глаголами. К примеру, смерть прячется, живет (*a morte esconde-se, anda a viver*).

Причиной смерти героя может стать любовь, сильная до того, что дальше с ней жить уже невозможно (*amor faz morrer, morrer d'amores*). В этом случае смерть воспринимается как разлука с любимой, что-то очень плохое, но с чем приходится смириться (*faz separar de ti, dôr mata, a tristeza mata*).

С другой стороны, герой может жаждать смерти, освобождения от своей тоски, от пагубной страсти, выхода из создавшейся ситуации (*Morte vem terminar os dias de amargura*). *Matar* = *libertar deste viver* (смерть как освобождение от жизни, с этим связан мотив жизни загубленной, потраченной впустую, *vida perdida*). Еще один весьма популярный сюжет – смерть от одиночества, разлуки с любимой или с родиной (*morte é ausência eterna, morrer de saudade*).

Чаще всего умирает человек (*eu, um poeta, o estudante, alma*). Встречается очень много описаний того, как именно умирает герой. Также умирают его чувства, эмоции, желания и т. д. (*crença, ferida, saudade, a promessa, o meu sonho, o intento, o amor*). Бывает, что глагол используется для описания явлений природы, когда умирают тени, ночь, все вокруг (*sombras, uma noite, tudo*).

Далее рассматривается концепт *saudade*. Это грусть, тоска, одиночество, гнетущее чувство, охватывающее героя в разлуке со всем, что ему дорого. Также это может быть чувство «покинутости», оставленности, когда проходит любовь.

Тоска в фаду тоже одушевляется, она может ходить, говорить, даже жалеть героя:
A saudade tem dó de mim.

В отличие от любви и смерти, это чувство почти всегда отрицательно (é martírio, страдание). Однако иногда встречаются контексты, похожие на контексты со значением освободительной роли смерти. Можно даже сказать, что тут упоминаются два «разных» типа чувства: одно заканчивает один период жизни героя (можно встретить фразы типа saudade tudo acaba), а другое – начинает что-то новое, возвращает влюбленного к жизни (Como água que a saudade me alivia). Иногда герой может даже ждать одиночества.

Стоит упомянуть выражение as marés de saudade, то есть оно не постоянно пребывает, а то «наплывает», то «откатывает», как приливы.

Отдельно нужно рассматривать лексему saudades, которая имеет несколько другой смысл, чем слово в ед. ч. Тогда как saudade обозначает более абстрактное, общее, большое чувство, saudades – скорее конкретные, менее глубокие чувства героя. Причем, в отличие от saudade, причиной которого обычно является возлюбленная, тут герой может скучать по самым разнообразным вещам (можно разделить на две группы: близкие люди (amada, mãe, filho petiz) и родина, дом и все приятные эмоции, связанные с ним (meu país, velhinha Lisboa, bacalhau assado)).

Последний концепт, рассмотренный в работе – концепт отъезда, пребывания героя на чужбине, который можно обозначить словом ausência. Основные лексемы поля, которые были проанализированы: ausência, partida, partir, voltar.

Лексема ausência используется для обозначения именно процесса пребывания героя или его возлюбленной в отъезде, который служит причиной возникновения в его душе разных негативных эмоций. В то же время ausência иногда сама может восприниматься как некое чувство. Все может быть наполнено им (tudo raso de ausência).

Нужно особо отметить то, что в отъезде может быть не только сам герой, но и очень часто его возлюбленная.

В случае с концептом ausência мы видим совершенно однозначное негативное отношение героя к ситуации.

Когда описываются планы на будущее, герой, находящийся в отъезде, жаждет своего возвращения, надеется на него, отношение однозначно положительное (alegria, esperança de voltar). Когда же рассказывается, как это возвращение произошло, часто мы сталкиваемся с отрицательными эмоциями, разочарованием героя в том, что он увидел.

Таким образом, проведенное исследование позволяет увидеть, как рассмотренные концепты представлены в португальском фаду, и уяснить связи между ними.

Особенности цветообозначения во французской поэзии символистов и в рекламных текстах

Плеханова Елена Александровна

Студентка Оренбургского государственного университета, Оренбург, Россия

Цвет имеет огромное значение в жизни современного человека. Лингвистика цвета как научное направление в языковедческих исследованиях приобретает все более явные очертания.

Актуальность цветообозначений как предмета исследования объясняется тем, что они оказываются частью более глобальной проблемы соотношения содержания и формы языкового знака в определенном языке. Основу исследования составили работы А.П. Василевича и Б.А. Базымы.

В рамках нашего исследования проведено сравнительное изучение цветообозначений в поэзии французских символистов и в рекламных текстах. По нашему мнению, символисты придали цвету новый смысл. Они были первыми, кто создал новую философию культуры, которая не могла не отразиться на такой области как рекламные тексты.

В творчестве французских символистов цветосемантике придавалось особое значение, так как чаще всего под тем или иным цветом поэты и писатели этого течения подразумевали нечто большее, чем просто какую-либо краску. Цвет мог означать воспоминание, чувство, мысль или даже скрытое от самого автора решение какой-либо проблемы. Многие в такой художественной выразительности отводилось личности самого автора – его бессознательным ощущениям и личному восприятию. А. Рембо, один из ярчайших представителей этого направления, которого по праву называют преждевременным ребенком двадцатого столетия, предвосхитил своим творчеством существенные черты современной поэзии. Он придал текстам специфическую интенсивность лирического переживания, музыкальность и цветовую выразительность, которая раскрывает особое воздействие цвета на человека [Рембо: 21].

Анализ системы средств для обозначения цвета позволяет установить следующие структурно-морфологические типы: простые названия (исконные и заимствованные), сложные названия (рус.: светло-черный; фр.: l'azur noir – 'лазурно-черный'), производные названия от основных цветов с помощью суффиксов (рус.: зеленоватый, чернявый, желтешенький; фр.: rougeâtre – 'красноватый', verdâtre – 'зеленоватый', blanchâtre – 'белесый, беловатый'), названия, образованные путем словосочетания (рус.: мокрый асфальт, снежная королева; фр.: écarlate 'шарлаховый', асаjou – 'цвета красного дерева' (акажу) и т. д.). Каждый из этих типов обладает специфическими особенностями и разной степенью распространенности в языке.

Теперь обратимся к семантике цветообозначений в рекламе, которая подразумевает собой две составляющие: информативную, отражающую реальные свойства денотата, и образную. Информативная составляющая реализуется при помощи слов, в значении которых есть семы цвета. К ним относятся, во-первых, инверсируемые и неинверсируемые цвета; во-вторых, субстантивы, образованные от цветоименований (bleu du ciel – 'синева', verdure – 'зелень'); в-третьих, субстантивы, от которых образованы неинверсируемые цветоименования (corail – 'коралл', lilas – 'сирень'); в-четвертых, лексемы не имеющие в структуре своего лексического значения семы цвета, но обозначающие такие предметы и явления, представление о которых в сознании человека ассоциируется только с одним цветом (neige – 'снег', émeraude – 'изумруд') [Label France].

Языковая составляющая рекламы в большинстве случаев оказывается основополагающей, тем самым семантика цвета становится своеобразной частью упаковки товара, и цветоименованию придается новая рекламная функция. Одним из способов выражения цвета является словотворчество – придумывание и введение в языковой обиход новых терминов. Так, в рекламных проспектах мебели используются как обычные русские слова (светлая вишня, светлый орех, золотистый американский дуб), так и весьма экзотичные (цвет фламинго) и даже прямые заимствования (асаjou и т. д.). Еще более парадоксальными выглядят обнаруженные нами в рекламе примеры транслитерации терминов: *Naive роуз* (в оригинале – Naive rose – «наивный розовый»; *Парижан роуз* (Parisian rose – «парижская роза») и т. д.

Самое большое количество новообразованных имен цвета представлено в текстах по автомобильной промышленности: назвать автомашину красной, белой или серебристой – совсем не то же самое, что дать такие броские названия ее цвету, как 'авантюрин', 'металлик' и т. д. В текстах А. Рембо можно встретить цвета: акажу, фрез, амарант, гелиотроповый, ультрамарин, которые часто используются современной рекламой, таким образом, символисты, предвосхитили «рекламный характер» цветообозначения. Нами также было установлено, что информативная и образная составляющие семантики цветоименований в поэзии символистов и рекламе находятся в образной зависимости: чем сильнее семантический компонент «цвет» в структуре концепта, тем слабее образность, и наоборот. На наш взгляд, наиболее сильное воздействие происходит тогда, когда в семантике цветоименования присутствуют оба компонента: цветовой и

образный, что в рекламных текстах представлено двучленной структурой цветообозначений.

Обнаруженные особенности и их систематизация позволяют понять природу цветообозначений не только в символистской поэзии, но и в рекламных текстах.

Очевидная связь символики цветообозначений с культурой социума делает интересным изучение диахронических аспектов развития цветоименований.

Процесс осмысления цвета продолжает оставаться актуальным в современной парадигме знания.

Литература

Базыма Б.А. Психология цвета: теория и практика. М.; СПб, 2005.

Василевич А.П., Кузнецова С. Н., Мищенко С. С. Каталог названий цвета в русском языке. М., 2002.

Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе. М., 1988.

Le journal «Label France». 2002. № 42.

Дом как часть пространственной картины мира (на материале португальской прозы XIX-XX веков)

Рудакова Александра Сергеевна

Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова,
Москва, Россия

Актуализация мыслительного процесса в речи происходит посредством единиц абстрактного порядка, которые имеют в языке особую закономерность лексико-семантического выражения. «Языковая концептуализация как совокупность приемов семантического представления плана содержания лексических единиц, очевидно, различна в разных культурах» [Вежбицкая 1997: 238].

В данной работе рассматривается концепт «дом» как особый тип ограниченного пространства, как составляющая пространственной картины мира, т.е. «совокупности пространственных представлений, отраженных и зафиксированных средствами языка» [Корнева 2008: 5]. Основное внимание уделено тому, как представитель португальской лингвокультуры выражает посредством языка свое представление об окружающем пространстве внутри закрытого помещения, на основе дихотомий «близко-далеко», «вверху-внизу», «справа-слева».

Трехмерное пространственное мышление человека связано с тем, что расположение предмета в окружающей среде определяется по трем осям: вертикальной и двум горизонтальным. Основные параметры пространства, важные для человеческого восприятия: пространство трехмерно, дискретно, оно состоит из объектов, имеющих свои пределы и границы; пространство относительно и в человеческом восприятии антропоцентрично ориентировано, оно всегда воспринимается человеком под определенным углом и имеет разную точку отсчета в зависимости от ситуации и наблюдателя. «Важным фактором, регулирующим употребление рассматриваемых слов, является наличие/отсутствие в их семантике точки зрения наблюдателя» [Яковлева 1994: 23].

В ходе исследования были проанализированы более 1200 страниц художественного текста португальских авторов XIX-XX веков (Miguel J.T. Mascarenhas, Eça de Queirós, Manuel Pinheiro Chagas и других). Отобраны отрывки, содержащие описание португальских домов.

На примере произведения Эсы де Кейрош (Eça de Queirós A CIDADE E AS SERRAS):

Na sala nobre da sua casa pendurou sobre os damascos o retrato do «seu Salvador», (...) e por baixo a bengala que as magnânimas mãos reais tinham erguido do lixo. (В парадном зале своего дома над дамасскими клинками он повесил лик Спасителя, а под ним трость, которую благородные руки спасли от участи быть выброшенной за ненадобностью.)

Фрагмент романа Мигела Машкареньяш (Miguel J.T. Mascarenhas A MARIA DA FONTE):

Nas duas portas (...) estavam pendentes reposteiros de grossa baêta encarnada, em que se viam bordadas as armas de família. Ao lado dos reposteiros, ocupando parte da parede, pendiam dois grandes quadros (...) Na parede fronteira a nove rasgadas janelas, que olhavam para um lindo jardim, e famoso vergel de fructíferas arvores, estavam suspensas de grossos cordões de sêda as arvores genealógicas (...); colocados por cima d'elas, seis antiquíssimos retratos de antepassados d'aquele solar. (...) Pelas mesas da sala, viam-se espalhados alguns livros, e periódicos da época. (Обе двери были украшены плотными пурпурными гардинами с вышитым на них семейным гербом. Сбоку от гардин на стене располагались две большие картины. Широко распахнутые окна выходили в прекрасный фруктовый сад, а на противоположной стене, украшенные шелковыми шнурами, выделялись генеалогические древа; над ними висели шесть старинных портретов прежних владельцев замка. На столах вперемежку лежали книги и свежие газеты.)

Отрывок произведения Мануэла Пинеиру Шагаш (Manuel Pinheiro Chagas A LENDA DA MEIA-NOITE):

A casa não tem formosuras arquitectónicas, nem aspecto de palácio; é apenas um edificio vasto, cercado de dependências rústicas, tendo defronte do portão as cavalhariças, casas de habitação dos criados, que, desenrolando se em semi círculo, fecham um terreiro que dá ao edificio campestre uma espécie de pátio de entrada. (Дом не отличается архитектурным изяществом; он представляет собой крупное здание, окруженное земельными угодьями, с конюшнями и домиками для прислуги, расположенными полукругом напротив главных ворот, наподобие внутреннего двора рядом с деревенской постройкой.)

На основе анализа фрагментов португальской прозы выделяется интересная особенность португальской пространственной картины мира: активное отражение носителем пространственных отношений не только по горизонтальной, но и по вертикальной оси (значимость вертикальной оси для носителя португальской лингвокультуры определяется, скорее всего, особенностями рельефа Португалии). Точкой отсчета при описании португальской внутреннего пространства дома обычно является дверь, далее наблюдатель уделяет внимание особенностям стен (т.е. вертикальным поверхностям), отмечая, что на них расположено, часто упоминаются фамильные гербы, портреты предков и картины, висящие на стенах, потом он описывает предметы, находящиеся на тех или иных горизонтальных поверхностях (столы, книги). Характерной чертой представления дома португальским автором является включение описания пейзажа, так что часть пространства улицы как бы включается во внутреннее пространство. Для португальского сознания характерно четкое ограничение описываемого пространства.

Литература

Вежбицкая А. Семантические универсалии и «примитивное» мышление // Язык. Культура. Познание. М., 1997. С. 291-323.

Корнева В.В. Наречия и параметры пространственной картины. Воронеж, 2008.

Яковлева Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). М., 1994.

Корпус португалоязычных текстов: <http://www.corpusdoportugues.org>

Концепт «море» в португальской лингвокультуре

Сафронова Анна Александровна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Целью нашей работы явился семантико-когнитивный анализ концепта *MORE* в португальском языке. Море – ключевой компонент португальской национальной культуры.

Проблемой концептов занимались такие исследователи, как А. Вежбицкая, Ю.С. Степанов, Н.Д. Аругюнова и другие, в том числе З.Д. Попова и И.А. Стернин, их представлению о структуре концепта мы следовали в работе.

Нашей задачей было выявить основные концептуальные признаки, реализованные в семантике и структуре номинативного поля концепта МОРЕ. Материалом для исследования явились данные сплошной выборки из словарей и корпуса португальских текстов, информация из Интернета, составившие набор языковых знаков, объективирующих концепт МОРЕ. Из этого набора отобрано для семантико-когнитивного анализа около 190 единиц.

Кроме того, нами был проведен направленный ассоциативный эксперимент, в ходе которого информанты заполняли анкеты. Ответы на вопрос, что такое море (*Descrêva o que é o mar para si?*), отличались экспрессивностью и индивидуальностью отношения к морю, которое варьируется от утилитарного до поэтического. Например, в определении «*O mar, do Espírito e do Pensamento. Simboliza Lealdade, Fidelidade, Personalidade, Subtileza, Ideal e Sonho... o SONHO de ir além mar e viver o nosso DESTINO, voando e beijando as FLORES que vão aparecendo na nossa VIDA* – Море относится к мышлению и духу. Море – символ преданности, верности, индивидуальности, утонченности, идеала, мечты... Мечты путешествовать за моря, следовать своей судьбе, летая и целуя цветы, которые появляются в нашей жизни» мы выделили когнитивные признаки «дух», «судьба», «верность», «мечта», «идеал», «утонченность», «преданность». Рассмотрим следующее: «*O Mar é imenso, de perder de vista, infinito, como português... é Saudade!* – Море необъятно, его нельзя охватить взглядом, оно бесконечно, как португалец, – это тоска». Следует отметить почти родственную близость с концептом «тоска» – «*saudade*», который можно отнести в центр португальской концептосферы.

Следующим шагом был анализ сочетаемости лексемы *mar* с атрибутивами и глаголами, которые мы распределили по тематическим группам. К конкретным чувственным ощущениям и представлениям, например, относится цвет (*esverdeado, dourado, entre azul e marrom, negro, claro* – море зеленоватое, позолоченное, синекоричневое, черное, ясное). Отметим номинативную дробность для выражения идеи «открытое море»: *pleno, alto, largo, aberto*.

Мы рассматривали не только прямые номинации концепта МОРЕ, но и переносные.

Наиболее частотным метафорическим переносом является персонификация. Море видят подобным человеку, отсюда поэтическое сравнение волн с руками, губами или языком: *as mãos do mar, o mar lambendo os rochedos, areia que o mar beijava*. Отметим, что португальской метафоре используется стилистически нейтральный глагол «проглотить» – *seu corpo foi jogado ao mar e engolido pelas vagas*, в отличие от аналогичной русской «его проглотило море» с устаревшим глаголом.

В рамках анализа персонификации рассмотрим образ «море – собеседник». Существуют контексты, в которых море представляется существом, к которому можно не только обратиться с вопросом (*mar levado, se vistes o meu amado* – море бурное, видело ли ты моего возлюбленного), но можно и вступить с ним в физический контакт, обнять и поцеловать: *queria abraçar e beijar o mar*. Море обладает полнотой качеств, присущих собеседнику, оно может сочувствовать: оно плачет, смеется, поет вместе с «я», от имени которого ведется рассказ (*eu ontem passei o dia ouvindo o que o mar dizia, chorámos, rimos, cantámos*). В подобных контекстах у моря есть не только душа, но и судьба, которую оно может поведать (*o mar falou-me do seu destino, do seu fado*).

Море говорит, и у него есть голос, который оценивается как звук (*voz grave do mar* – «низкий, суровый голос моря»), или как нечто, исходящее из мира прекрасного: *os poetas a cantar são ecos da voz do mar* – «пение поэтов – это эхо голоса моря». Данная метафора – пример того, как поэтизация моря возводит его до некоего абсолюта.

Следующим типом метафорических переносов является анимализация. Море опасно и непредсказуемо, подобно дикому зверю, моряки же пытаются его обуздать. Отсюда взгляд на море как на верховое животное (*no dorso do mar bravio, aproximar-se por das costas do mar*). Кроме того можно выделить образ «море – рыба» из выражений «чешуйчатое море», *o mar escamoso*, «черные жабры моря», *as guelras negras do mar* – ‘глубокое море’.

Другой вариант описания окружающей нас действительности – уподобление моря закрытому пространству, в первую очередь, дому, наиболее привычному, стереотипическому образу. Подобно тому, как входом в дом служат двери, так и у моря есть «двери», которые можно открывать и закрывать: *Colombo, fecha porta dos teus mares*. В море, как дома, может быть укромное место, *o recanto do mar escamoso*. Море может быть подобно специальному помещению, такому, как «лаборатория воображения» – *mar é um laboratório de imaginação*.

Сфера земледелия тоже может выступать как культурный примитив для описания менее привычных явлений. К метафорам данного типа относится словоупотребление *mar cavado*, в котором беспокойное море уподобляется вскопанной земле. Примечательно, что в русском языке море «бороздят» корабли, а не штормовой ветер.

Кроме рассмотренных выше, в результате концептуального анализа мы выявили следующие образы: «море – то, что можно покорить» (*dominando o mar*); «море – корова» (*mar mugue* – море мычит), «море – емкость» (*o mar transborda de peixe* – море переливается через край из-за обилия рыбы), «море – субстанция» (*furar as vagas, rasgar as ondas* – протыкать, разрывать волны), «море – плоскость» (*manto azul* – синее одеяло).

Опираясь на полученные данные, мы описали содержание концепта МОРЕ в виде иерархии когнитивных признаков.

Употребление герундия и синонимичной ему конструкции «a + inf» в повести А. М. Магальяйнша «Uma aventura em Lisboa» («Приключение в Лиссабоне»)

Тютюнников Максим Александрович

Студент Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва,
Россия

В португальском языке существуют синтаксические функции, в которых могут употребляться как герундий, так и конструкция «a + inf». Учебники и грамматики португальского языка, как отечественные, так и португальские, указывают на синонимичность герундия и инфинитивной конструкции, отмечая лишь предпочтение инфинитива европейским вариантом португальского языка и герундия вариантом бразильским.

Цель нашего исследования – выявить разницу в употреблении герундия и инфинитивной конструкции в зависимости от типа конструкции и от временных характеристик действия в португальском тексте.

В качестве материала для исследования был выбран текст повести А. М. Магальяйнша «Uma aventura em Lisboa» («Приключение в Лиссабоне») как образец несложного, современного, нормативного португальского языка.

1. Сочетание «a + inf» имеет несколько синтаксических функций, лишь в части которых оно синонимично герундию. Есть синтаксические позиции, в которых может употребляться только инфинитив. Сочетание «a + inf» не может быть заменено герундием в следующих конструкциях:

1.1. Глагольные перифразы с фазовым, модальным и другими значениями (*passar a inf, começar a inf, continuar a inf, apressar a inf, chegar a inf, ter a inf, estar obrigado a inf* и др.).

...os guardas começaram a preparar tudo para se irem embora (...и охранники начали готовить все, чтобы уйти прочь).

Исключение составляют глаголы *ir* и *andar*, которые сочетаются как с герундием, так и с инфинитивом.

Сочетание *ir* + *gerúndio* имеет значение постепенного или длительного действия (*o tempo vai abrando* – погода меняется к лучшему).

Сочетание *andar* + *gerundio* имеет значение длительного продолжающегося действия. В повести «Приключение в Лиссабоне» в этом же значении используется сочетание «*andar*+ *a* +*inf*»:

Fingi que tínhamos andado a fugir de um e que caímos ao lagoirão. (Соврала, что мы убежали от собаки и что упали в озеро...)

1.2. В качестве глагольного обстоятельства цели используется только инфинитив.

Depois deixou um disco de música brasileira a entreter os possíveis ouvintes e perguntou ao Chico... (Потом он поставил диск с бразильской музыкой, чтобы развлечь возможных слушателей, и спросил Шучу...)

1.3. В сочетаниях с глаголами, управление которых требует в качестве зависимого компонента сочетания “*a* + *inf*” (*ajudar a inf*, *ensinar a inf*, *entretter a inf*).

Os acompanhantes ajudaram-na a sair com gestos solícitos e ternos. (Сопровождающие заботливо и нежно помогли ей выйти.)

2. К синонимичным синтаксическим функциям герундия и инфинитива, т. е. таким, в которых может употребляться как инфинитивная конструкция, так и герундий, традиционно относятся следующие конструкции:

2.1. Перифраза с глаголом *estar* и значением продленного действия может быть выражена как герундием, так и инфинитивом. В исследованном тексте смысловой глагол в таком сказуемом употребляется только в форме инфинитива с предлогом *a* (35 случаев).

— *Olha lá, por que é que estás a escolher camisolas com tanto cuidado?* (Слушай-ка, почему это ты так старательно выбираешь блузки?)

2.2. Обстоятельство со значением побочного действия, которое переводится на русский язык конструкцией с деепричастным оборотом, может быть выражено как герундием, так и инфинитивом. Эти случаи мы разделили на те, в которых добавочное действие предшествует основному, одновременно с основным и следует за ним.

2.2.1. В предложениях, в которых побочное действие предшествует основному, в данном тексте встречается только конструкция с герундием (всего 14 случаев, лишь 3 из которых с имперфективным глаголом).

E puxando o amigo por um braço balbuciou... (И, потянув друга за руку, прошептал...)

2.2.2. В предложениях, в которых побочное действие одновременно с основным, герундий мы встречаем на порядок чаще (69 случаев употребления герундия на 8 случаев употребления инфинитива).

Os rolos de nevoeiro moviam-se devagar, ora tapando ora destapando o Pavilhão 2 (Облака тумана плыли, то закрывая, то открывая корпус 2.)

Estou farto de dizer que não quero que gastem chamadas a ligar para as horas. (Мне уже надоело говорить, что я не желаю, чтобы вы тратили звонки на то, чтобы узнавать время.)

2.2.3. Случаев, когда добавочное действие следует за основным, в тексте повести немного. В них используется герундий.

Depois, o locutor agradeceu-lhes vivamente, desejou que continuassem a ter êxito nas suas aventuras e despediu-se, voltando a pôr excelente música rock. (Потом диктор горячо поблагодарил их, пожелал им успехов в дальнейшем, и попрощался, снова поставив рок.)

2.3. Определение со значением признака предмета по действию, которое можно перевести на русский язык конструкцией с причастным оборотом или сложноподчиненным предложением с придаточным определительным, в исследованном тексте чаще выражено инфинитивом (17 случаев из 26).

As duas caras iguais apareceram com os olhos a luzir na escuridão que se adensava
(Появились два одинаковых лица с глазами, блестящими в темноте.)

Употребление герундия и инфинитива в повести А. М. Магальяйнша противоречит мнению исследователей о том, что в европейском варианте португальского языка в синонимичных конструкциях предпочтительны инфинитив.

В значении продленного действия в конструкции с глаголом *estar* А. М. Магальяйнш использует только инфинитив с предлогом *a*.

В значении побочного действия инфинитив употребляется на порядок реже, чем герундий, и только при одновременности побочного и основного действий. В случаях, когда побочное действие предшествует основному или следует за основным, был использован только герундий.

В роли определения в исследованном тексте употребляется как герундий, так и инфинитив. Однако инфинитив используется вдвое чаще.

Диалекты в итальянской рекламе

Фарадова Алия Таир гызы

Студентка филиала Московского государственного университета
имени М.В. Ломоносова в г. Баку, Азербайджан

Данная работа посвящена изучению особенностей употребления различных диалектов, встречающихся в современной итальянской рекламе. Эта тема актуальна с точки зрения лингвистического анализа. В особенности, более детального изучения требует вопрос о причинах и мотивах использования рекламодателями тех или иных диалектов при продвижении рекламной продукции.

В настоящее время повышается значимость рекламы как оплаченной коммуникации, осуществляемой спонсором и использующей средства массовой информации с целью склонить или повлиять каким-либо образом на аудиторию. Основная цель рекламы — донесение информации от рекламодателя до целевой аудитории. Задача рекламы — побудить представителей целевой аудитории к действию (выбору товара или услуги, осуществлению покупки и т. д.), а также формированию запланированных рекламодателем выводов об объекте рекламирования.

В Италии, наряду с итальянским языком и его региональными разновидностями, распространены также диалекты. Как известно, диалект — разновидность языка, на которой говорят люди, связанные между собой территориальной общностью. Диалекты связаны с историей местности и общества. Многие диалекты подвержены постепенному вымиранию, однако одновременно происходит и процесс возрождения, связанный с усилением внимания к этнической самобытности носителей, а также пониманием большой ценности диалектов для сохранения непрерывности традиции. Именно диалекты являются памятью поколений о забытой народной культуре прошлого.

Одним из инструментов, позволяющих поддерживать диалекты, является интернет. В Италии увеличивается количество сайтов, посвященных региональным вариантам итальянского языка. Составляются электронные словари, позволяющие осуществлять переводы с итальянского языка на тот или иной диалект, существуют специализированные форумы, на которых участники могут обсуждать вопросы, связанные с диалектами, и др. Таким образом, диалекты объединяют в себе древнюю традицию и современные формы коммуникации. «Мы находимся перед фактом феномена, который сегодня называется «glocal», т.е. «глобализация местной действительности и реальности». [Maria Novella de Luca]. Виртуальное пространство поддерживает возврат диалектов.

По последним данным, в мире говорят на 5.500 местных наречий, из них больше 200 ежегодно выходит из употребления. [Там же]. Но также верно и то, что за последние несколько лет происходит определенный подъем диалектов. Одной из коммуникативных сфер употребления диалектов является реклама, наполняющая ритмом язык, который стал почти невыразительным. В итальянской рекламе эта тенденция заметна особенно хорошо.

Нами была рассмотрена реклама “Simmenthal” – мясных консервов. В ролике эту продукцию противопоставляли домашней еде. При этом с визуальной точки зрения реклама организована не слишком удачно: персонажи рекламы – необразованные, неряшливо одетые. Обыгрывается одна из основных традиций – смотрины невесты в большой итальянской семье. Всё построение выглядит смешным и гротескным (комические персонажи, их одежда, общий вид). И хотя на первый взгляд реклама кажется неубедительной, мы видим, что производители путем использования диалекта сыграли на почитании старейших традиций («bedda magra» вместо «bella madre» и др.) для восхваления качества рекламируемой продукции. Таким образом, было вызвано доверие к рекламируемому продукту.

На основании проведенного анализа имеющихся источников мы сделали вывод о том, что различные диалекты (венетский, сицилийский и т.д.) используются с целью привлечения внимания публики к определенным товарам и услугам с учетом местного колорита, вкусов, обычаев, привычек, чтобы указать на «натуральность».

Таким образом, прогрессивные технологии могут сосуществовать с памятью о древней культуре.

Литература

Maria Novella de Luca. Tra Rete e spot, la rivincita dei dialetti. 2007 // <http://www.repubblica.it/>