

6. Балаганина Л. Н., Николаева Н. Н. Прагматический анализ конструкций экспрессивного синтаксиса (на материале журнальных статей) // Новейшие лингвистические исследования и практика преподавания ин. языков. Тюмень: Изд-во ТГУ, 1996. С. 7-11.

7. См. об этом: Schneider W. Указ. соч. С. 493; Мецлер А. А. Проблема парантезных конструкций и возможные пути ее адекватного решения // Прагматико-функциональные исследования языков. Кишинев: Изд-во Кишиневского госуниверситета, 1987. С. 127-135.

8. См. об этом: Riesel E. Stil der deutschen Alltagsrede. М.: Высш. шк., 1964. С. 216; Фирсов В. С. Вставные конструкции с инициальным "А" и их английские эквиваленты // Семантика слова и синтаксической конструкции. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1987. С. 169-176.

9. Schneider W. Указ. соч. С. 497.

**НАТАЛЬЯ НИКОЛАЕВНА
БЕЛОЗЕРОВА —**
доцент кафедры английского языка
факультета
романо-германской филологии ТГУ,
кандидат филологических наук

УДК 802.0-73

**ИНТЕГРАТИВНЫЙ АНАЛИЗ
СТРУКТУРНЫХ КОМПОНЕНТОВ
КОМЕДИИ ШЕКСПИРА
"МНОГО ШУМА ИЗ НИЧЕГО"**

АННОТАЦИЯ. В статье рассматривается взаимодействие парных оппозиций художественного текста. Подвергая интегративному анализу комедию Шекспира "Много шума из ничего", автор устанавливает, что оппозиции, лежащие в основе поэтики пьесы, нашли выражение в различного рода параллелизмах и в противопоставлении структур персонажей.

The author scrutinizes the interrelations of textual binary oppositions in Shakespeare's comedy "Much Ado About Nothing". Integrating various ways and approaches to text analyses, the author states that structurally binary oppositions are expressed by all sorts of parallelisms, including the opposition of personages structures.

Комедия Шекспира "Много шума из ничего" (Much Ado About Nothing) в структурном плане одна из самых неординарных пьес, где нарушение классических требований переплетается со скрупулезным соблюдением правил. Даже при беглом взгляде на список персонажей, мы видим, что их социальный статус не соответствует требованиям Аристотелевской "Поэтики" [1]. Чтобы уяснить, соблюдаются или отвергаются другие требования античного философа, а также для того, чтобы определить структуру персо-



нажей, их доминанты и основную образность при их представлении, сопоставим несколько персонажей. Обычно сопоставление идет внутри каждой из сюжетных линий: (1) Клавдио – Геро – Леонато – Дон Гуан – Герцог и (2) Беатриче – Бенедикт (см., например, Аничков, Аникет, Бартон) [2].

Мы решили отойти от этой традиции и провести сравнения, перекрещивая сюжетные линии, поскольку Шекспир сам их перекрещивал. Мы будем сравнивать персонажи следующим образом: Геро – Беатриче, Клавдио – Бенедикт, Дон Гуан, Леонато. Методика сравнения избрана следующая: для каждого персонажа выбираются три реплики: из докульминационных, кульминационных и послекульминационных сцен. При помощи системного анализа отрывков текстов, включающего в себя элементы лексико-грамматического, семного, функционального и сравнительного, мы попытаемся определить составляющие каждого персонажа. В рамках данной статьи не все пары будут подвергнуты анализу, тем не менее мы попытаемся выделить основные структурные характеристики персонажей комедии.

Начнем наш анализ с реплик Геро.

Геро:

1) (Act III, Scene 1) [3]

1. *Hero*: Good Margaret, run thee to the parlor,
2. There shalt thou find my cousin Beatrice
3. Proposing with the prince and Claudio.
4. Whisper her ear, and tell her I and Ursula
5. Walk in the orchard, and our whole discourse
6. Is all of her. say that thou overheardst us,
7. And bid her steal into the pleached bower,
8. Where honeysuckles, ripened by the sun
9. Forbid The sun to enter, like favourites
10. Made by princes, that advance their pride
11. Against that power that bred it. There will she hide her,
12. To listen to our purpose. This is thy office;
13. Bear thee well in it, and leave us alone.

Marg.

14. I' ll make her come, I warrant you, presently [Exit]

Hero:

15. How, Ursula, when Beatrice doth come,
- 16 As we do trace this alley up and down,
17. Our talk must only be of Benedict
18. When I do name him, let it be thy part
19. To praise him more than ever man did merit
20. My talk to thee must be of how Benedict
21. Is seek in love with Beatrice. Of this matter
22. Is little cupid's crafty arrow made,
23. That only wounds by hearsay

2) (Act IV, Scene 1)

1. *Hero*: They know that do accuse me,
2. I know none.
3. If I know more of any man alive.
4. Than that which maiden modesty doth warrant,
5. Let all my sins lack mercy! O my father,
6. Prove you that any man with me convers'd
7. At hours unmeet, or that I yesternight

8. Maintain'd the change of words with any creature,

9. Refuse me, hate me, torture me to death

3) (Act V, Scene 4)

Hero [Unmasking] And when I liv'd; I was your other wife,
And when you were my other husband.

Claud. Another Hero!

Hero. Nothing certainer:

One Hero died defil'd, but I do live

And surely as I live, I am a maid.

Анализируя первую реплику Геро из третьего акта, мы видим, что Шекспир использовал все средства, чтобы подчеркнуть благородство происхождения Геро, дочери правителя Мессины. Ее сравнительно немногочисленные реплики организованы в форму изысканного стиха, изобилующего и возвышенной лексикой, поэтическими архаизмами и сложными тропами.

Так и в этой реплике, по сути являющейся просьбой к служанке сбегать (run thee) и позвать Беатриче, текст написан стихом, лексика отличается поэтическими архаизмами (run thee, shalt thou, thou overheardst'us, thy office, Bear thee well — глагол 2 лица настоящего времени в сочетании с местоимением 2 лица настоящего времени).

Слова и фразы **parlor, proposing with the prince, discourse, to listen to our purpose** и другие, принадлежат к книжной, "возвышенной лексике", 7, 8, 9, 10, 11 строчки представляют собой сложную метафоро-мифологическую конструкцию (на уровне стилистического мифа [4]), включающую в себя элементы и психологического параллелизма (см. А. Веселовский[5]): сравнение поведения кустов жимолости, которые расцвели благодаря солнцу и не пускают солнце в естественную беседку, с поведением фаворитов знати, которые возгордились и направляют свои действия против особ, обласкавших их, — и грамматического параллелизма: см. honeysuckles ripened by the sun forbid the sun to enter favourites, made by princes... advance their pride.

Сцепление происходит благодаря идентичным по структуре причастным оборотам и другим элементам предложения, которые могут быть выражены следующей моделью:

... N + P II + V ... , где

N — имя существительное, P — причастие, V — глагол.

Строчки с 15 по 22, для которых характерны все проанализированные выше признаки, примечательны тем, что в них доминантой является семантическое поле любви. Фразы — *Is seek in love, of this matter | Is little Cupid's crafty arrow made, | that only wounds by hearsay.*

В этих строчках, кроме общей принадлежности лексики к семантическому полю "любви" примечательна "метафорическая-символично-мифологическая окраска" (Лосев), из которой мифологема: *Cupid's crafty arrow ... etc.* принадлежит к объективному мифу, т. е. Шекспир пользуется устоявшимся и популярным мифом о стреле проказника Купидона.

Второй отрывок взят из кульминационного четвертого акта, где Геро, заслышав принародно оглашенную напраслину на себя, падает в глубокий обморок и, очнувшись, пытается отвести от себя обвинение. Здесь наблюдается тот же характерный для реплик Геро высокий стиль на уровне стиха и на уровне словоупотребления. Эмоциональное потрясение героини подчеркивается через грамматические интенсификаторы **do accuse doth warrant** и придаточные условия (3,4) *If I know more of any man alive* восклицательным предложением *Let all my sins lack mercy!*, выраженным повелительным на-

клонением, обращением *Oh my father, prove you*, однозначными сказуемыми внутри повелительного наклонения: (9) *Refuse me, hate me, torture me death*. Причем семантическая напряженность каждой параллельной фразы нарастает. Мы видим, что эмоциональное состояние героини выражено прежде всего при помощи грамматических средств, которые, однако, отличны от семантических. Примечательно, что сочетание **maiden modesty** является зеркальным отражением фразы **maiden virtue**, употребленной в 66 сонете, а слова ... *any man alive than that which maiden modesty doth warrant* идентичны по семантике всей строке из 66 сонета: *And maiden virtue rudely strumpeted*. Можно даже сделать предположение, что вся комедия "Much Ado About Nothing" является развитием и иллюстрацией этой строки из сонета.

Реплики Геро из развязки примечательны тем, что из них исчезает характерный для первых сцен поэтический грамматический архаизм типа употребления архаичных форм 2 лица. В тексте доминируют формы типа *I was your other wife*. Вся игра смыслами построена на словах, принадлежащих к группам (*wife, husband, maid*).

В целом, прием игры смыслами характеризует у Шекспира Беатриче, героиню, обладающую достаточным жизненным опытом. Здесь примечательно, что жизненные испытания изменили Геро; это изменение, ее взросление выражено лексико-грамматическими средствами: исчезновением из ее лексики выпретенных архаических форм, конструкций; грамматические параллелизмы уже носят более разговорный характер. Сложные тропы, основанные на метафоре и мифе, уступают место игре слов. Слова **another Hero** обозначают не только еще 'одна Геро', но и 'совершенно иная Геро', т. е. метаморфоза передается через излюбленный шекспировский прием — одновременное использование всей семантики одного слова.

Геро принадлежит к типу героинь, характерных для шекспировских трагедий. Отражением или развитием ее будет Дездемона и Офелия. Структура этой героини — погубленный ангел. Офелия своим чрезмерным послушанием предаёт Гамлета и тем самым губит себя — Шекспир ее наказывает безумием и смертью, как он наказал леди Макбет. Дездемона гибнет ангелом. Ее жизнь, как указывали многие критики, — жизнь святой мученицы. Геро выходит из испытания не только повзрослевшей: ее последние реплики показывают, что она обрела новую структурную доминанту шекспировских женщин — доминанту **строптивной женщины, строптивной жены**.

В целом, в пьесе "Много шума из ничего" по модели "строптивной женщины" представлена Беатриче. Беатриче показана у Шекспира по популярной впоследствии социальной модели героини женского романа (например, "Shirley" С. Бронте): не менее благородного происхождения, чем основная героиня, воспитываемая родственником из благородства и милосердия, не рассчитывающая на наследство и поэтому вынужденная самоутверждаться. Основное отличие Беатриче от последующей череды героинь романов — принадлежность ее к ряду "строптивных героинь" Рассмотрим ряд реплик Беатриче:

Beatrice:

1) (Act I, t. 33)

Bene ... for fruly I love none

Beat. A dear happiness to women, they would else have been troubled with a pernicious suitor. I thank God and my cold blood, I am of your humour for that: I had rather hear my dog bark at a crow than a man swear he loves me.

1a) (Act III, Scene I)

Beat: (Coming forward) What fire is in my ears? Can this be true?

Stand I condemn'd for pride and scorn so much?

Contempt, farewell, and maiden pride, adieu!

No glory lives behind the bask of such.

And Benedict, love on, I will requite thee.

Taming my wild heart to thy loving hand.

If thou dost love, my kindneess shall incite thee.

To bind our loves up in a noly band;

For others say thou dost deserve, and I

Believe it bether than reportingly.

2)(Act IV, Scene 1)

Beat ... Why, how now, cousin, wherefore sink you down

Bene ... How doth the lady"

Beat Dead, I think, Help uncle! Here, why, Hero! Uncle! Signior Benedict, Friar.

2a) *Bene.* Lady Beatrice, have you wept all this while?

Beat. Yea, and I will weep a while longer.

Первая реплика является типичным текстом, передающим слова Беатриче: "презренная", но вряд ли бесхитростная проза, чем подчеркивается ее социальный статус, жизненная умудренность и строптивость. Характерно, что в тексте отсутствуют какие-либо грамматические архаизмы — свидетельство того, что в стихах у Шекспира они являются художественным приемом, нацеленным на передачу "высокого". То, что проза Беатриче иронична, более наглядно проявится при сопоставлении примера с единственным поэтическим текстом в пьесе, передающим мысли Беатриче. Однако даже на беглый взгляд очевидно, что спасительная ирония является внутренней формой высказывания (a dear happiness to pernicious suitor, my cold blood). Развитие действия выявит, что Бенедикт отнюдь не женоненавистник, а Беатриче вовсе не рада слышать о его нелюбви к женщинам, и она отнюдь не считает его злонамеренным ухажером. Сравнение со стихотворным текстом (1a) показывает, что вся проза рассчитана на слушателя, наличие собеседника позволяет говорить о речевом акте "насмешки" и "любви — ненависти". Шекспир постоянно вкладывает в уста Беатриче слова, объединяющие ее с Бенедиктом: "I thank God, I am of your humour for that". Примечательно, что этот речевой акт насмешки и оскорбления определил и выбор образности, источником которой является мир "низких животных" (bestiality): dog, crow, которые совершают низменные действия: bark, swear; ср.: "I had rather hear my dog bark at a crow than a man swear he loves me".

(1a). Второй отрывок (первая сцена третьего акта) абсолютно разнонаправлен по сравнению с первым, если рассматривать его с точки зрения коммуникативной функции. Постоянный собеседник Беатриче отсутствует, о нем и о его любви к ней Беатриче только что услышала. Ее мыслям Шекспир придал форму монолога (soliloquy), сродни тем монологам, в которых Гамлет изливал свои сомнения. Белый стих передает "высокий" момент: изменяется сама грамматика: "thou dost love, dost deserve" — поэтический архаизм приходит на смену безупречной грамматике прозы. Вводится серия риторических вопросов, восклицаний, абсолютно не характерных для прозы Беатриче. Беатриче как бы опрокидывает прелесть собственных достоинств: Stand I condemn'd for pride and scorn so much. Мифологизируя их "Contempt, farewell, and maiden pride, adieu", Шекспир подчеркивает эмоции параллелизмом: слова farewell и adieu параллельны и с грамматической и семантической



точки зрения. Семантическое поле любви начинает доминировать во второй части монолога: *love on, to bind our loves, if thou dost love, thy loving hand*. Восьмая строка "Taming my wild heart to thy loving hand" объединяет этот текст с текстом комедии "Укрощение строптивой" (*The Taming of the Shrew*). В сцене кульминации Беатриче тоже предстает без иронической маски. Ее испуг при виде бездыханного тела Геро передан через ряд восклицаний, адресованных к разным участникам сцены: "Hero! Unile, Signion Benedict, Friar".

Сопоставление текстов диалогов Беатриче с Бенедиктом и текстов, где коммуникация ориентирована только на нее самое или на нескольких участников сразу, позволяет предположить использование Шекспиром мотива "мудрого безумия", в основе которого лежит известная доля притворства. Беатриче притворяется и перед собой и перед другими, что ей неприятен Бенедикт, и весь поток остроумия, игры слов, иронии — не что иное, как колпак шута, о котором писал Ю. Лотман в книге "Культура и взрыв" (см. главу Дурак — Умный — Сумасшедший [6]).

Последние реплики Беатриче (IV,I), да и сам конец первого акта, играют особую структурную роль в поэтике комедии. Шекспир как бы наглядно показывает, каким образом происходит "катарсис" (Аристотель), нравственное очищение через сострадание и ужас. В структурном плане всю первую сцену можно рассматривать как маленькую трагедию внутри комедии — своеобразный театр в театре, где есть участники — Клавдио, Геро, Леонато, Дон Гуан и Монах — и зрители — Беатриче и Бенедикт. Известно, что Шекспир использовал прием включения "высокой трагедии" в текст своих пьес, чтобы его герои — зрители смогли через ужас и сострадание сбросить маски и предстать в истинном свете. Так, целью трагедии о несчастной любви Фисби, которую ремесленники репетируют и представляют в комедии (*Midsummer's Night's Dream*), было не только развлечение, но и своеобразное ритуальное очищение "брачующихся", в трагедии "Hamlet" Гамлет специально включает и в без того душераздирающий текст о предательстве Гекубы строчки собственного сочинения, чтобы потрясти ужасающей аналогией короля Клавдия и чтобы тот, не выдержав испытания "катарсисом", сбросил бы маску притворства.

В комедии "Много шума из ничего" первая сцена четвертого акта не является чужеродной. Ее участники — герои пьесы, ее основная функция — нравственное объединение зрителей, в тексте пьесы катарсису подвержены Бенедикт и Беатриче. Неизвестно, сознательно ли Шекспир использовал аристотелевский "Катарсис". Известно лишь, что Аристотель был наиболее почитаемым философом в университетах и школах Елизаветинской Англии.

Заключительный диалог первой сцены примечателен еще и тем, что Шекспир демонстрирует, как может проявляться нравственное очищение через сострадание и ужас.

Bene. Lady Beatrice, have you wept all this while?

Beat. Yea, and I will weep a while longer. 256

Bene. I will not desire that.

Beat. You have no reason, I do it freely.

Bene. Surely I do believe your fair cousin is wrong'd. 260

Beat. Ah, how much might the man deserve of me that would right her!

Bene. Is there any way to show such Friendship?

Beat. A very even way, but no such friend.

Bene. May a man do it? 265

Beat. It is a man's office, but not yours.



Bene. I do love nothing in the world so well as you — is not that strange? 268

Beat. As strange as the thing I know not. It were as possible for me to say I lov'd nothin so well as you, but believe me not; and yet I lie not: I confess nothing, nor I deny nothing. I am sorry for my cousin.

Bene. By my sword, Beatrice, thou lovest me.

Beat. Do not swear and eat it.

Bene. I will swear by it thar you love me, and I will make him eat it that says I love not you.

Beat. Will you not eat your word?

Bene. With no sauce that can be devis'd to it. I protest I love thee. 280

Beat. Why then God forgive me!

Bene. What offense, sweet Beatrice? *Beat.* You have stay'd me in a happy hour, I was about to protest. I lov'd you.

Bene. And do it with all thy heart. 285

Beat. I love you with so much of my heart that none is left to protest. *Bene.* Come, bid me do any thing for thee.

Beat. Kill Claudio.

Bene. Ha, not for the wide world. 290

Beat. You kill me to deny it. Farewell.

Bene. Tarry, sweet Beatrice. *Beat.* I am gone, though I am here; there is no love in you. Nay, I pray you let me go.

Bene. Beatrice — 295

Beat. In faith, I will go.

Bene. We'll be friends first.

Beat. You dare easier be friends with me than fight with mine enemy.

Bene. Is Claudio thine enemy? 300

Beat. Is'a not approv'd in the height a villain that hath slander'd, scorn'd, dishonor'd my kins-woman? O that I were a man! What, bear her in hand until they come to take hands, and then with public accusation, uncover'd slander, unmitigated rancor — O God, that. I were a man! I would eat his heart in the market-place. 304

Bene. Hear me, Beatrice-

Beat. Talk with a man out at a window! a proper saying! 310

Bene. Nay, but, Beatrice —

Beat. Sweet Hero, she is wrong'd, she is sland'ed, she is undone.

Bene. Beat —

Beat. Princes and counties! Surely a princely testimony, a goodly count, Count Comfect, a sweet gallant surely! O that I were a man for his sake! or that I had any friend would be a man for my sake! But manhood is melted into cur'sies, valor into compliment, and men are only turn'd into tongue, and trim ones too.

He is now as valiant as Hercules that, only tells a lie, and swears it. I cannot be a man with wishing, therefore I will die a woman with drieving. 316

Bene. Tarry, good Beatrice. By this hand, I love thee. 325

Beat. Use it for my love some other way than swearing by it.

Bene. Think you in your soul the Count Claudio hath wrong'd Hero!

Beat. Yea, as sure as I have a thought or a soul.

Bene. Enough, I am engag'd, I will challenge him. I will kiss your hand, and so I leave you. By this hand, Claudio shali render me a dear account.

As you hear of me, so think of me. Go comfort your cousin. I must say she is dead; and so fare well . 336

Диалог с точки зрения содержания и композиции и сам представляет из себя законченное по композиции целое:

(1) 255-258 — обмен эмоциями, что представляет экспозицию диалога.

(2) 260-266 — завязка, где намеками обсуждается возможность восстановить поруганную честь Геро.

(3) 268-286 — первая часть кульминационного момента, где Бенедикт и Беатриче, преодолевая себя, признаются друг другу в любви.

(4) 288-292 — вторая часть кульминационного момента, где Беатриче просит Бенедикта убить Клавдио, Бенедикт открывается, а Беатриче отказывает в любви ему.

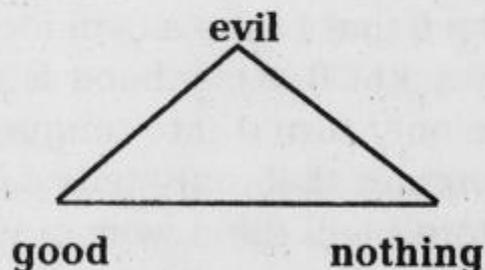
(5) 295-326 — убывающее действие, где Бенедикт начинает верить тому, что Клавдио злодей, потому что Беатриче считает его злодеем.

(6) 227-336 — развязка диалога, где Бенедикт объявляет о своем намерении вызвать Клавдио на дуэль и восстановить честь Геро и доказать свою любовь к Беатриче, а самому себе — что он доблестный муж, а не болтун.

И проявление сильных эмоций, и признание в любви, и намерение восстановить поруганную честь являются здесь составляющими процесса катарсиса. Поэтической основой соединения этого диалога является цепочка семантических и грамматических параллелизмов, что наглядно видно уже в первых двух строчках, где конструкции *Have you wept all this while* отражаются в конструкции *I will weep a while longer*.

Далее фраза *your fair cousin is wrong'd* отражается во фразе *deserve of me that would right her*, где наблюдается антонимичное отражение. Слова *any way* отражаются в словах: *a very even way show such friendship but no such friend*. Эти параллелизмы создают очень прочное сцепление внутри текста. Примечательно, что Шекспир использует тот же прием игры смыслами, который он использовал во всех сценах Беатриче и Бенедикта. Однако здесь этот прием не ведет к созданию иронического эффекта: нет двойного смысла, нет несовпадения имплицитного плана и эксплицитного. В данном случае тоже можно говорить о внутренней стороне (имплицитной) катарсиса.

Характерно в этом плане признание в любви Беатриче. Здесь Шекспир обыгрывает все смыслы слова *strange*, через сложную систему грамматических отрицаний: *I do love nothing in the world so well (Bene), I know not I lov'd nothing so well, but believe me not; and yet I lie not, I confess nothing, nor I deny nothing* — конструируется признание Беатриче. Здесь следует обратить внимание на окказиональную внутреннюю форму слова *nothing*. В отличие от трагедий "Ричард II" или "Король Лир" (первая сцена), где это слово включено в треугольник



и где шекспировское "ничто" страшнее "зла", здесь семантика слова *nothing*, нивелирована, оно лишено семы "хуже, чем зло", а реализует в предложении свое грамматическое значение. Аграмматизм *Nor I deny nothing* является в данном контексте утвердительным предложением. Кроме "зеркальных" параллелизмов отражения сцепляют текст и семантические, почти синонимические триплеты *slander'd, scorn'd, dishonor'd* (302) и *public accusation, uncover'd slander, unmitigated, rancor* (305-306) *she is wronged, she is slandered,*



she is undone. Причем эмоциональное нарастание идет через реализацию семы "чести", которая впрямую выражается в последних словах из триплета (dishonor'd, unmitigated rancor). Мы видим, что и здесь требование восстановленной чести является составляющей "катарсиса". Уже из содержания сонетов было видно, что поруганная честь ведет к универсальной катастрофе (сонет 66 -And gilded honour shamefully misplac'd).

Если мы будем рассматривать риторические фигуры, используемые в диалоге, то обнаружим, что Шекспир не принадлежит к чисто "метафорическому" ряду поэтов или "метонимическому". Предложение "But manhood is melted into cur'ses, valor into compliment, and men are only turn'd into tongue, and trim ones too" содержит две метафоры, образованные по сходству и по функции, и одну метонимию с превалирующей синекдохической деталью. В данном случае наблюдается то явление, которое описал Якобсон: синтез метафоры и метонимии [7]. Подобно тому, как Шекспир делал в 66 сонете, он в первой части предложения опрокидывает, уничтожает универсальные ценности при помощи глагола melted, и эта образность свидетельствует о нравственном очищении героев.

Подводя итог нашему анализу реплик Беатриче, мы выделим следующие моменты:

1) В структурном плане Беатриче принадлежит к наиболее привлекательному для Шекспира типу "строптивых женщин", чья строптивость всего лишь шутовской колпак, и под иронией скрыты искренность, благородство и сила характера. У Шекспира этим женщинам дано право выбора, к ним нельзя применить выражения Frailty thy name is woman (Hamlet). Их структура близка к структуре героев, для которых характерно "мудрое безумие". Этот мотив позволяет провести параллель между Беатриче и Гамлетом, в чьи уста Шекспир вложил собственные мысли о несовершенстве века. Подобные мысли мы находим и в высказывании Беатриче, когда в результате "катарсиса" маска иронии спадает с нее.

2) В отношении Беатриче Шекспир передает прозой текст, коммуникативно окрашенный (герой — герой), и стихами — текст, где коммуникация между героями отсутствует.

3) Шекспир принадлежит к типу художников, для которых характерен и метафорический тип конструирования текста, и метонимический. При этом в его метонимиях всегда наблюдается след метафоры.

- 4) Шекспир использует прием зеркала, где отражению подвергаются
- (а) его собственные пьесы и герои (текстуальный параллелизм);
 - (б) слова и фразы (грамматический и семантический параллелизм).

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Соч.: В 4 т. М.: Мысль, 1981. Т. 4. С. 441-523.
2. Аникст А. Шекспир и художественное направление его времени // Шекспировские чтения. 1984. М.: Наука, 1986. С. 44.
3. Аничков Е. "Много шума из ничего". Предисловие // Полн. собр. соч. Шекспира. Т. II. 1908. С. 316-320.
4. Barton A. Introduction to Much Ado About Nothing // The Riverside Shakespeare, Houghton Mifflin Company. Boston, 1974. P. 325-333.
5. Shakespeare W. Much Ado About Nothing / The Riverside Shakespeare, Houghton Mifflin Company. Boston, 1974. P. 332-364.
6. Лосев А. Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. Л.: Наука, 1982. 287 с.

7. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л.: Гослитиздат, 1940. С. 674.
 8. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992. С. 94-106.
 9. Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака / Пер. с нем. О. А. Седаковой // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 324-339.
 Jakobson R/ Appasia: metaphoric and metonymic poles // Cuningham L. Problems of Style. London, 1973. P. 262-265.

**ТАТЬЯНА НИКОЛАЕВНА
 ФЕДУЛЕНКОВА —**
 доцент кафедры английского языка
 финансового факультета ТГУ,
 кандидат филологических наук

УДК 820-3.18:830-3.18:839.7-3.18

**ПРОБЛЕМА ОБЩЕГО
 И СПЕЦИФИЧЕСКОГО
 В СОМАТИЧЕСКОЙ
 ФРАЗЕОЛОГИИ,
 ОСНОВАННОЙ НА СИНЕКДОХЕ
 (на материале английского,
 немецкого и шведского языков)**

АННОТАЦИЯ. Преобладание общих черт в изучаемых фразеологизмах позволяет установить пять групп синекдохических фразеологических единиц (далее ФЕ) с характерным для каждой из этих групп видом переосмысления и типом фразеологического значения. Общность изучаемых ФЕ проявляется и в единстве актуализируемой семы соматизма. Специфические черты изучаемых ФЕ отражаются в семи типах межъязыковых фразеологических соответствий.

The article presents the results of the research of somatic phraseological units (PhUs) based on synecdoche in three Germanic languages. The prevalence of common features of the PhUs under study enables me to find out five groups of somatic idioms with the peculiar kinds of meaning transference and types of phraseological meaning. The community manifests itself in the unity of the realized somatic semes. Seven types of interlingual correlations reflect the specificity of idioms.

Целью предлагаемой работы является определение общих и специфических черт фразеологических единиц, содержащих соматический компонент и основанных на синекдохе, в трех германских языках. Актуальность работы определяется нерешенностью данной проблемы.

Семантические трансформации, основанные на синекдохе, характеризуются переносом наименования отдельной части предмета или явления на целое или, наоборот, наименование целого переносится на его часть. В роли ядерных компонентов таких фразеологизмов чаще всего используются со-