

ственно, что оно проявляется уже в эпоху франков и расширяет свое воздействие в феодальную эпоху. Это период, когда формируется и стабилизируется большинство названий современных местностей.

Топонимы, в основе которых лежат слова религиозного значения и происходящие в свою очередь от латинских названий: *cella* ‘маленький монастырь’ – *La Celle, Cellieu*; *ecclesia* ‘церковь’ – *Églisolles*; *cappella* ‘часовня’ – *La Capelle, Capelle-lès-Hesdin*. Некоторые топонимы происходят от слова *Бог*: *Dieu* – *Villedieu, Dieulouard, Dieuze*. Но подавляющее большинство топонимов религиозного происхождения имеет в основе имена святых. Чаще всего используются имена *Saint-Martin* (*Le Ban-Saint-Martin, La Capelle Saint-Martin, Saint-Martin-au-Bosc, Saint-Martin-Château, Saint-Martin-Choquel, Saint-Martin-Curton* т. п.), *Germain* (*Saint-Germain-des-Prés, Saint-Germain-d'Esteuil, Saint-Germain-des-Vaux, Saint-Germain-de-Varreville, Saint-Germain-du-Bois* *um.д.*), *Maurice* (*Saint-Maurice-de-Gourdans, Saint-Maurice-de-Lestapel, Saint-Maurice-de-Rémens, Saint-Maurice-des-Champs* т.п.).

Поскольку среди французских топонимов широко используются религиозные термины, то самыми распространенными представителями топонимов-словосочетаний можно назвать такие модели: *La Capelle Saint-Martin, Saint-Martin-Choquel, Saint-Germain-des-Vaux, Saint-Germain-du-Bois*.

К. Зданович

МОЛЧАНИЕ КАК ФОРМА ДИАЛОГА В ФИЛЬМЕ «7 ДНЕЙ, 7 НОЧЕЙ»

В основе фильма «7 дней, 7 ночей» (1960) режиссера Питера Брука, где в роли Анны Дебрэдэ – Жанна Моро, а Жан-Поль Бельмондо исполнил одну из своих первых ролей, – диалоги из короткого, занимающего немногим более ста страниц романа Дюрас «Модерато кантабиле». В центре внимания лингвистов не раз оказывался необычный синтаксис, присущий этим диалогам. Так, например, реплики Анны Дебрэдэ часто представляют собой рассогласованные высказывания, нарушающие синтаксическую норму. Кроме того, в финале фильма реплики главной героини – особенно в самых последних фрагментах – практически не содержат интонационных особенностей (ни даже пауз), затрудняя зрительское восприятие. Эти особенности, присущие диалогам, делают фильм узнаваемым и запоминающимся, но составляют далеко не полный список языковых явлений, достойных изучения. К последним следует отнести, например, понятие *silence* ‘молчание’.

Действительно, понятие *silence* ‘молчание’ признается исследователями (Skutta 2009; Valtcheva 2009) одним из вариантов разговора двух главных героев во многих произведениях Дюрас. Вместе с тем из-за своего необычного, экстремального характера понятие *silence* ‘молчание’ как форма диалога остается недостаточно изученным. Поэтому особый статус диалога

для кинематографического произведения, а также важность изучения языкового, формального выражения *silence* ‘молчания’ определяют актуальность выполняемого исследования.

Анализируя сценарные ремарки, написанные для фильма, мы приходим к выводу, что *silence* ‘молчание’ – это молчание ребенка, не желающего учиться музыке; это односложные реплики и незаконченные фразы; это также неумение и нежелание героев отвечать на вопрос, например: *la patronne juge inutile de répondre* ‘хозяйка кафе не считает нужным отвечать’.

Понятие *silence* ‘молчание’ составляет также отсутствие ответной реплики в диалоге: *Anne ne répond pas* ‘Анна не отвечает’; *Anne répond autre chose* ‘Анна отвечает что-то другое’.

Наконец, понятие *silence* ‘молчание’ включает паузы, отделяющие реплики героев друг от друга: *Anne se tut longtemps* ‘Анна надолго замолчала’; *Anne demanda au bout d’un temps* ‘Анна спросила через некоторое время’.

Я. Касперавичус

ВТОРИЧНАЯ СЕМАНТИКА ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЙ ВО ФРАНЦУЗСКОМ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

Одним из актуальных направлений лингвистических исследований по-прежнему остается сравнительное изучение способов обозначения цвета в разных языках. Цветообозначения образуют сложные системы, различия в которых затрагивают принципы выделения цветов и оттенков, способы их обозначения, специфику актуализации вторичной семантики и др. В группе цветообозначений выделяются номинации основных цветов, в число которых входят цвета спектра, а также белый, черный, серый, коричневый.

В текстах статей известных французских газет (*20 minutes*; *Le Monde*; *Le Parisien*) практически все указанные выше номинации цветов используются не только в прямом значении (*le bleu* ‘рабочая блуза’, *du vin blanc* ‘белое вино’), но и показывают разнообразие вторичных значений. Как правило, цветообозначения употребляются в качестве образной номинации футбольных и других спортивных команд, некоторых социальных движений (*les “verts” qui réalisa un gain de voix substantial* ‘партия «зеленых», получила большее количество голосов’) и др. Остановимся на функционировании в публицистическом тексте номинаций двух цветов – *brun* ‘коричневый’ и *bleu* ‘синий, голубой’.

В отношении первого можно отметить его предпочтительное использование в первичном значении: 1) как номинации цвета волос (*Colin Farrell, un brun contrarié par son crin. ... sa nouvelle couleur de cheveux ...* ‘Колин Фаррелл, теперь брюнет, который расстроен своим новым цветом волос...’) и 2) в качестве фамилии (*Elie Brun, Stephen Brun*). В последнем случае при переводе используется метод транскрипции: *Эли Брун, Стефен Брун*. С коричневым цветом связаны также конкретные ассоциации: например,