

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
имени М. В. Ломоносова  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

# ТЕКСТ

ИССЛЕДОВАНИЯ МОЛОДЫХ УЧЁНЫХ

№1–2 (8–9)



---

МОСКВА – 2023

УДК 80:81:82  
ББК 80/84  
Т30



<https://elibrary.ru/obfdwv>

*Печатается по постановлению редакционно-издательского совета  
филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова*

Рецензенты:

- Г. А. Филатова* – к. ф. н., преподаватель кафедры русского языка  
(филологический факультет МГУ имени М. В. Ломоносова)  
*А. В. Швец* – к. ф. н., ст. преподаватель кафедры общей теории словесности  
(филологический факультет МГУ имени М. В. Ломоносова)

Под редакцией *А. А. Липгарта, Ю. Л. Оболенской*

Составитель: *А. А. Невокшанова*

Т30 **Текст. Исследования молодых учёных. 2023 год. № 1–2 (8–9) :** Сборник статей / Сост. А. А. Невокшанова ; под ред. А. А. Липгарта, Ю. Л. Оболенской. – Москва : МАКС Пресс, 2023. – 256 с.

ISBN 978-5-317-07111-0

DOI: <https://doi.org/10.29003/m3786.978-5-317-07111-0>

В данном сборнике объединены научные статьи студентов и аспирантов филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова. Тематика включённых в сборник статей широка: лингвистический раздел содержит статьи, посвящённые проблемам переводоведения, фонетики, лексикологии и фразеологии, грамматики, семантики и прагматики, стилистики, корпусной лингвистики; исследования в области литературоведения посвящены истории и теории литературы, а материалом для них стали произведения отечественных и зарубежных авторов.

Сборник предназначен для широкого круга читателей: филологов, журналистов, историков, философов, культурологов и представителей других гуманитарных наук. Материалы публикуются в авторской редакции.

*Ключевые слова:* лингвистика; литературоведение; филология; переводоведение; русская литература; европейская литература; американская литература.

УДК 80:81:82  
ББК 80/84

ISBN 978-5-317-07111-0

© Авторы статей, 2023  
© Филологический факультет МГУ  
имени М. В. Ломоносова., 2023  
© Оформление. ООО «МАКС Пресс», 2023

# ОГЛАВЛЕНИЕ

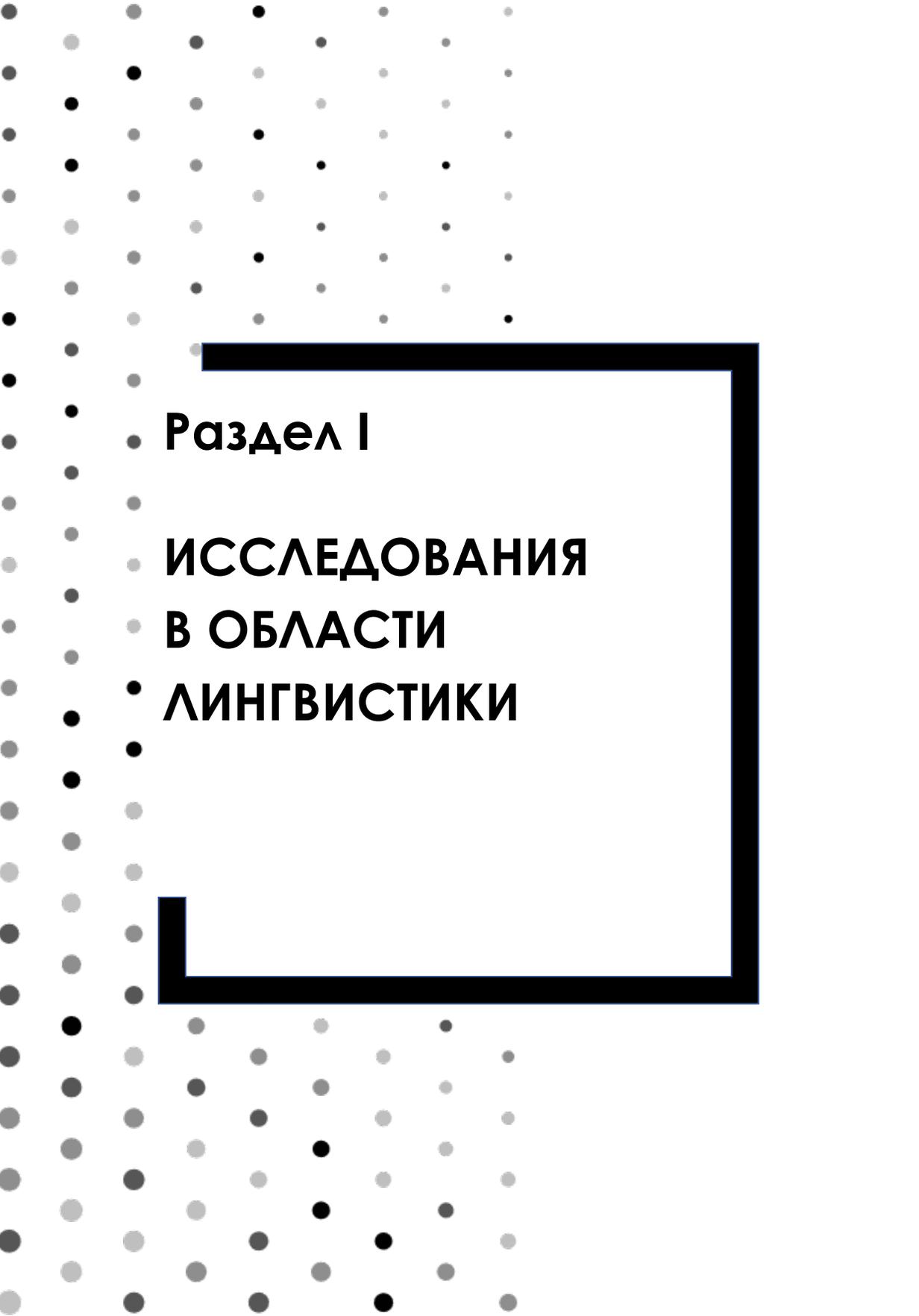
## Раздел I. ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ЛИНГВИСТИКИ

- Бахтурина И. М.** Стилистические особенности  
рассказа М. де Унамуну «Похожий»  
и способы их передачи в русских переводах..... 9
- Вальтер З. В.** Концепт «сердца» в переводах на русский язык  
повестей XVII в. (на материале «Повести о Купце»,  
«Повести о Мустаеддыне», «Повести о цесаре Оттоне»)..... 16
- Дегтеренко М. В.** Взгляд, жест и другие проявления эмоций:  
некоторые техники текстового выдвигания  
в русских переводах рассказов Ф. С. Фицджеральда..... 24
- Дикарева К. А.** Метафорическое переосмысление  
как механизм возникновения устойчивых выражений  
(на примере флористической лексики французского языка)..... 33
- Захарова И. И.** Коннотация: история понятия  
и основные концепции изучения..... 42
- Кадошникова К. И.** Противопоставление видений и реальности  
в литературе ужасов: лингвопоэтический анализ рассказов  
А. Эдвардс «Карета-призрак» и Э. Ф. Бенсона «Комната в башне»..... 52
- Кирсанова К. А.** Семантические и прагматические характеристики  
вопросительной частицы *что* в альтернативных конструкциях  
в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев»  
(в сопоставлении с переводами на английский язык)..... 62

<b>Крошкина М. С.</b> Способы перевода индихенизмов в рассказе Э. Л. Альбухара «Los tres jircas».....	73
<b>Лаптева А. В.</b> Парентетическая функция описывающих придаточных предложений в англоязычном художественном тексте (на материале романа А. С. Байетт «Обладать»).....	80
<b>Литвиненко М. Г.</b> Аспектуальные значения и особенности функционирования <i>imparfait narratif</i> во французском языке .....	90
<b>Резниченко Ю. С.</b> Об особенностях именных систем подкарпатского фольклора (на материале изданий второй четверти XX века) .....	100
<b>Розенцвейг А. И.</b> Диахронный анализ вокализма ударного и первого предударного слогов владимирских говоров по данным памятников деловой письменности.....	110
<b>Халилова Г. А.</b> Корпусное исследование на материале азербайджанского и русского языков. Создание корпуса текстов Низами Гянджеви .....	121
<b>Халилова Е. А.</b> К вопросу о классификации клитики <i>se</i> в испанском языке .....	129
<b>Шутова Л. И.</b> К вопросу о характере редакторского метода киевско-печерских книжников на примере издания толкового Апокалипсиса 1625 г.....	140
<b>Раздел II. ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ И КУЛЬТУРОЛОГИИ</b>	
<b>Агапова А. А.</b> Образ Замка Горменгаста и его художественная функция в трилогии М. Пика .....	153

<b>Винокурова Л. А.</b> Образ Чехословакии 1930-х гг. в поэтическом сборнике Йозефа Горы «Тихие послания» .....	164
<b>Каргов Н. С.</b> В. Г. Бенедиктов как предвестник постмодернизма .....	174
<b>Конкина А. М.</b> Народная религиозность в образе Йоханнеса в новелле К. Brentano «Из хроники странствующего школяра» .....	181
<b>Лисова У. А.</b> Образ Жанны д'Арк в «Мистерии об осаде Орлеана»: к вопросу о средневековой концепции праведного воина .....	189
<b>Миронова О. А.</b> Пространство в романах Ф. К. Сологуба «Мелкий бес» и Ю. В. Мамлеева «Шатуны».....	200
<b>Мишина Д. И.</b> Аллегорический рассказ Н. И. Новикова «Сиди у моря тихого, жди погоды теплая»: идея и контекст .....	211
<b>Никитин Н. Р.</b> Последняя самовила Блаже Конеского (фольклорные мотивы в рассказе Блаже Конеского «Любовь») .....	221
<b>Петин А. С.</b> Мотив сна в творчестве Чарльза Брокдена Брауна (на материале романов «Виланд», «Эдгар Хантли» и фрагмента «Сомнамбулизм»).....	228
<b>Храмова А. А.</b> «Безумствующий эллин»: понимание интуитивистского течения истории в интерпретации О. Э. Мандельштама (1912–1915 гг.) .....	239
<b>Юрченко Е. Ф.</b> Современная итальянская женская проза в контексте феминистского движения .....	247





**Раздел I**

**ИССЛЕДОВАНИЯ  
В ОБЛАСТИ  
ЛИНГВИСТИКИ**



**Бахтурина Ирина Михайловна**  
МГУ имени М. В. Ломоносова, филологический факультет  
кафедра иберо-романского языкознания  
e-mail: gruner.hase@yandex.ru

## **СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РАССКАЗА М. ДЕ УНАМУНО «ПОХОЖИЙ» И СПОСОБЫ ИХ ПЕРЕДАЧИ В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ**

***Аннотация:** В данной статье мы выполнили лингвостилистический анализ текста рассказа М. де Унамуно «Похожий» из сборника «Зеркало смерти» и изучили влияние художественно-стилистических особенностей оригинального текста на восприятие его читателем, а также способы передачи данных особенностей на русском языке с целью сделать переводной текст максимально близким к оригинальному.*

***Ключевые слова:** перевод; теория перевода; Унамуно; анализ текста; лингвостилистический анализ.*

Мигель де Унамуно – испанский философ, писатель и поэт, известный как один из представителей так называемого «поколения 98 года» в Испании и приверженец одной из самых ранних форм экзистенциализма (в своей философии он ориентируется ещё на Августина, Кьеркегора, Ницше, Шопенгауэра) [Гараджа, 419]. Как и все остальные представители «поколения 98 года» (А. Мачадо, М. Мачадо, Х. Бенавенте, Асорин и другие), в своих произведениях он уделял огромное внимание философским размышлениям, переживаниям о судьбе Испании, пейзажу [Тертерян, 11]. Главным образом Унамуно известен как эссеист и автор нескольких ключевых для испанской литературы романов и повестей, однако он также является автором ряда рассказов, двадцать четыре из которых вошли в 1913 г. в сборник под названием «Зеркало смерти». На русский язык из всех рассказов данного сборника вышло только шесть, в переводе С. Николаевой и Н. Фарфель. Наше внимание к сборнику «Зеркало смерти» привлекло то, что его ещё не рассматривали в отечественной филологии. Для данного исследования из двадцати четырёх рассказов сборника нами был выбран рассказ «Похожий» («Semejante»), поскольку он входит в число рассказов, ранее не переведённых на русский язык. Нами была поставлена цель провести лингвостилистический анализ данного произведения, выполнить его перевод с испанского языка и выяснить, какую трансформацию испанский текст переживает в результате перевода на русский язык.

В произведении Мигеля де Унамуну рассказывается о двух дурачках, гонимых и презираемых обществом, которые случайно встретили друг друга и смогли найти общий язык, но как только они обрели в лице друг друга близкого человека, смерть одного из героев, Пепе, разлучила их, и второй дурачок остался один. В конце концов, несмотря на пережитое им страшное потрясение, главный герой, дурачок Селестино, находит утешение в природе, посредством которой Бог утешает его, улыбаясь ему с неба «улыбкой похожего на него человека».

Для создания успешного варианта перевода, ученому требуются не только знание языка, но и понимание социокультурных аспектов, особенностей творчества писателя, его авторского стиля [Оболенская: 109]. Поэтому при переводе очень важно обращать внимание на средства художественной выразительности, использованные автором.

В рассказе «Semejante» часто используются яркие, живые эпитеты, которые помогают автору создать картину радости, единения с природой, показывают нам невинность и наивность персонажа.

con... <b>frescas</b> sueños <b>infantiles</b>	с <b>чистыми детскими</b> снами
en las honduras ... de su alma <b>virgen</b>	в глубине его <b>девственной</b> души

Отдельное внимание стоит обратить на существительное с предлогом «de inteligencia» в предложении «Una mañana topó Celestino con otro solitario paseante, y al cruzarse con él y, como de costumbre, sonreírle, vió en la cara ajena el reflejo de su sonrisa propia, un saludo de inteligencia» («Однажды утром Селестино столкнулся с другим одиноким прохожим и встретившись с ним лицом к лицу, улыбнувшись ему по привычке, увидел на чужом лице отражение собственной улыбки, разумное приветствие»), которое в переводе лучше всего передаётся эпитетом «разумный». Интересно, что автор употребляет слово «разумный» применительно к двум сумасшедшим, так Унамуну как бы показывает, что два дурачка в рассказе умнее, чем думают о них люди.

Больше всего трудностей в рассказе вызывает перевод эпитета «semejante», который может переводиться с испанского на русский язык двумя разными словами в зависимости от ситуации – «похожий» или «ближний» (в словаре испанской королевской академии «semejante» – «человек, схожий с кем-либо или чем-либо» или «ближний»). Однако М. де Унамуну в своём произведении имеет в виду оба значения этого слова. «Semejante» здесь и «ближний», тема любви к которому поднимается в рассказе, и «похожий», то есть друг главного героя, похожий

на него. На сочетании этих двух значений слова «*semejante*» построено всё произведение. Ситуация усугубляется ещё и тем, что данное слово является также и названием рассказа, поэтому в этой ситуации нельзя чередовать в зависимости от контекста два его русских эквивалента, необходимо выбрать только один. Мы приняли решение перевести «*semejante*» словом «близкий», поскольку это слово соединяет в себе оба значения, и «похожесть», и «близость». Так, в словаре русского языка Ожегова указано, что ближний – близкий по расстоянию, любой человек по отношению к другому или близкий родственник [Ожегов, Шведова 1992, 140], а похожий – имеющий сходство с кем-либо [Ожегов, Шведова 1992, 2118], то есть их значения не пересекаются, но у слова «близкий» есть и значение «сходный, похожий», и значение «связанный с кем-то тесным общением, дружбой, любовью» [Ожегов, Шведова 1992, 141], и, хотя второе значение не вполне передаёт смысл слова «ближний», оно ближе к нему по смыслу, чем слово «похожий». Кроме того, мы считаем, что в данном произведении очень важной является именно идея о том, что каждому необходимо найти где-то человека, подобного себе, не быть одиноким, очень сложно разглядеть в другом ближнего, не замечая в нём сходства с собой, и слово «близкий» очень хорошо передаёт этот смысл.

Кроме того, огромное значение для восприятия текста читателем являются метафоры. Они оказывают огромное влияние на понимание рассказа. Одной из них является развёрнутая метафора, построенная на ассоциации «природа – утроба матери, два дурачка – два ещё не появившихся на свет младенца». Автор постоянно использует такой троп, как сравнение, приравнивая природу к матке:

Celestino el tonto sí que vivía dentro del mundo como en **útero materno**, entretejiendo con realidades frescas sueños infantiles, para él tan reales como aquéllas, en una niñez estancada, apegada al caleidoscopio vivo como a la **placenta** el feto, y como éste ignorante de sí.

Дурачок Селестино жил в этом мире как во **чреве матери**, где реальность переплетается с чистыми детскими снами, для него такими же яркими, как в детстве, неизменными, как будто привязанными к живому калейдоскопу, словно плод к **плаценте**.

Desde aquel día de risa juntábanse a diario para pasearse juntos, comulgar en impresiones, señalándose mutuamente lo primero que Dios les ponía por delante, viviendo dentro del mundo, prestándose calor y fomento como **mellizos** que coparticipan de una misma **matriz**.

С того дня смеха они ежедневно сходились чтобы прогуляться вместе, поделиться впечатлениями, показывая друг другу на то, что первое попадалось на глаза, живя в своём мире, делясь друг с другом теплом как **близнецы**, разделяющие одну **матку**.

Cuando paseaba de nuevo solo por las alamedas, orilla del río, las oleadas de impresiones frescas, que cual **sangre espiritual recibía como de placenta** del campo libre, venían a agruparse y tomar vida en torno a la vaga y penumbrosa imagen del rostro sonriente de su amigo dormido.

Когда он снова прогуливался среди тополей, по речному берегу, волна новых впечатлений, которые нахлынули на него из поля, как **кровь через плаценту**, как будто ожила, сложившись в образ лица его спящего друга.

В данных контекстах очень важно сохранить и точно передать лексику, связанную с рождением ребёнка, потому что она имеет огромное значение для понимания всего текста, где автор постоянно показывает, насколько гармонично дурачок Селестино существует в природе и насколько чужд ему мир других, здравомыслящих людей.

Повтор также является важным художественным средством и необходимо отметить его роль в произведении М. де Унамуну. Например, в кульминационной части рассказа, когда дурачок Пепе умирает, главный герой приходит в церковь и молится, повторяя: «¿Quién le ha matado? Dime quién le ha matado...» («Кто его убил? Скажи мне, кто его убил...»). Это показывает глубину отчаяния дурачка и усиливает впечатление, производимое на читателя. Однако это предложение можно легко перевести на русский язык и данное художественное средство не создаёт особых проблем при переводе произведения.

При переводе художественных произведений, особое внимание стоит уделять передаче на языке перевода присутствующих в тексте оригинала ономастических реалий, поскольку они могут иметь дополнительный смысл. Так, например, в рассказе необходимо обратить внимание на имя главного героя. Поскольку Селестино – имя латинского происхождения, обозначающее «небесный», в данном рассказе его можно считать говорящим, поскольку герой, носящий его – человек «не от мира сего», больной на голову. Но в произведении автор поднимает его на совершенно другой уровень, простота Селестино делает его лучше всех окружающих его людей. В конце рассказа М. де Унамуну называет его сыном любви, что может ассоциироваться у читателя с цитатой из Евангелия – «Бог есть Любовь», а имя дурачка подразумевает ещё и то, что он сын неба, принадлежит небесам. Всё это показывает, как глупенький по мнению остальных людей Селестино всё больше приближается к Богу, и подводит читателя к развязке, где дурачок в природе «смутно разглядел Бога, улыбавшегося ему с неба улыбкой похожего человека». Таким образом автор показывает,

что Селестино, совершенно не вписывающийся в общепринятые представления о том, каким должен быть человек, несмотря на это более человечен, чем окружающие его люди, и понимание смысла имени главного героя чрезвычайно важно для правильного восприятия рассказа, однако, к сожалению, в русском языке нет имён, эквивалентных имени Селестино, вследствие чего при переводе мы воспользовались транслитерацией, а этимологию имени оговорили в сноске.

Трудности при переводе рассказа возникают не только на лексическом, но и на синтаксическом уровне. Так, при переводе произведения мы столкнулись с трудностями при переводе следующего предложения: «*Celestino el tonto sí que vivía dentro del mundo como en útero materno, entretejiendo con realidades frescas sueños infantiles, para él tan reales como aquéllas, en una niñez estancada, apegada al caleidoscopio vivo como a la placenta el feto, y como éste ignorante de sí*». Главная переводческая проблема в данном случае заключалась в том, что предложение, приведённое выше, очень длинное, и если передавать его на русском языке так же, как и на испанском, одним предложением, то существует определённый риск того, что предложение потеряет смысл. Вследствие этого нами было принято решение в переводе разбить данное предложение на две части и представить их в виде отдельных предложений: «Дурачок Селестино жил в этом мире как во чреве матери, где реальность переплетается с чистыми детскими снами, для него такими же яркими, как в детстве, неизменными, как будто привязанными к живому калейдоскопу, словно плод к плаценте. Так же как и этот плод он совсем не осознавал себя». Использование данного варианта перевода приводит к тому, что в тексте перевода появляется дистантный повтор, которого не было в тексте оригинала.

При анализе текста важно обращать внимание не только на так называемый «узкий» контекст (построение и конкретные особенности данного текста), но и «широкий» контекст произведения, требующий фоновых знаний филологического характера [Задорнова, 86]. В частности, при переводе рассказа М. де Унамуно необходимо обращать внимание на то, какое значение некоторые использованные автором сравнения могут иметь в общем историко-филологическом контексте. Так, в рассказе автор сравнивает двух дурачков с птицами:

Y excitados mutuamente se rieron a más y mejor: primero, del pájaro que les hacía coro chillando, y luego, de que se reían.

И оба, обрадованные, насмеялись всласть: сначала над птицей, которая чирикала с ними хором, а потом над тем, что они смеялись.

Un día no vió Celestino el tonto a su pobre amigo y anduvo buscándole de sitio en sitio, mi rando con odio a los chicuelos y sonriendo más que nunca a los hombres. Oyó al cabo decir que había muerto como un pajarito, y aunque no entendió bien eso de muerto, sintió algo como hambre espiritual, cojió un canto, metiéndoselo en el bolsillo, se fué a la iglesia a que le llevaban a misa, se arrodilló ante un Cristo, sentándose luego en los talones, y después de persignarse varias veces al vapor repetía:

—¿Quién le ha matado? Dime quién le ha matado...

Однажды дурачок Селестино не увидел своего бедного друга и обошёл всё, ища его, с ненавистью глядя на мальчишек и больше обычного улыбаясь взрослым людям. Наконец он услышал, что тот умер, как птичка, и хотя он не очень понимал что значит «умер», он почувствовал что-то вроде экзистенциального голода, поднял бульжник, засунул его в карман и пошёл в церковь, куда его водили на службу, встал на колени перед Христом, а потом сел на пятки и несколько раз перекрестившись, повторял:

— Кто его убил? Скажи мне, кто его убил...

В первом случае, автор сравнивает двух дурачков с воробьём, сидящим на заборе, когда говорит о том, что их смех соединился с чириканием воробья, а во втором случае буквально говорит, что дурачок Пепе «умер, как птичка», используя такой художественный приём как сравнение. Это сразу наводит на мысль о библейской цитате из Евангелия от Матфея: «Взгляните на птиц небесных: они ни сеют, ни жнут, ни собирают в житницы; и Отец ваш Небесный питает их». Ведь дурачки действительно живут только сегодняшним днём, ни о чём не задумываясь, проводя свои дни в бесконечном восхищении окружающим их миром во всех его проявлениях и не волнуясь о будничных проблемах, которые беспокоят обычных людей: «Era para ellos siempre nuevo todo bajo el sol, toda impresión fresca, y el mundo una creación perpetua y sin segunda intención alguna» («Для них всегда всё под солнцем было ново, всё было свежим впечатлением, и мир был постоянным созиданием без какой-либо цели»). То есть, здесь можно говорить о наличии в тексте развёрнутой метафоры, указывающей на сходство беззаботных дурачков с птицами. Поэтому в переводе первого из указанных выше предложений мы написали про птицу не «вторила их хору» или «присоединилась к их хору», а именно «чирикала с ними хором», чтобы как бы объединить героев и воробья в одно целое.

Таким образом, при переводе рассказа «Semejante», очень важно обращать внимание на используемые автором художественные средства (эпитеты, метафоры, повторы, сравнения). Кроме того, большую роль в восприятии текста читателем играет решение переводчиком проблемы

говорящих имён, избегание калькирования синтаксиса оригинального произведения там, где это неуместно. Отдельное внимание стоит обращать на связь произведения с общим историко-филологическим контекстом и на то, как можно передать скрытую аллюзию на библейский текст на русском языке. Всё это помогает создать наиболее цельный вариант перевода данного рассказа с испанского языка на русский.

### Список литературы

1. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 2007. 144 с.
2. Гараджа Е. В. Унамуну // Современная западная философия: Словарь. М., 1998. 545 с.
3. Задорнова В. Я. Восприятие и интерпретация художественного текста. М.: Высшая школа, 1984. 152 с.
4. Оболенская Ю. Л. Художественный перевод и межкультурная коммуникация. Изд. 4-е. М., 2013. 262 с.
5. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1992. 3423 с.
6. Текст русского синодального перевода Библии [Электронный ресурс]. URL: <https://bibleonline.ru/bible/rst78/mat-6.26/> (дата обращения: 25.03.2023)
7. Тертерян И. А. Мигель де Унамуну: личность, свершения, драма // М. де Унамуну. Избранное в двух томах Т. 1. Л., 1981. 519 с.
8. Real Academia Española El Diccionario de la lengua española [Электронный ресурс]. URL: <https://dle.rae.es/semejante?m=form> (дата обращения: 25.03.2023)
9. Miguel de Unamuno. Espejo de la muerte. Madrid, 2015. Págs. 12–201.

**Irina M. Bakhturina**

Moscow State University, Philological Faculty  
Department of Ibero-Romance Linguistics  
e-mail: gruner.hase@yandex.ru

## LINGUOSTYLISTIC ANALYSIS OF M. DE UNAMUNO'S STORY "SEMEJANTE" AND THE PECULIARITIES OF ITS TRANSLATION FROM SPANISH INTO RUSSIAN

*Abstract:* The article offers a linguostylistic analysis of the text of M. de Unamuno's story "Semejante" from the collection of short stories "Mirror of Death" and examines the influence of artistic and stylistic features of the original text on the reader's perception of it, as well as ways of rendering these features in Russian in order to make the translated text as close to the original as possible.

*Keywords:* translation; translation theory; Russian; Spanish; Unamuno; text analysis; linguostylistic analysis.

Вальтер Зоя Варфоломеевна

МГУ имени М. В. Ломоносова, филологический факультет

кафедра русского языка

e-mail: zoya.walther@gmail.com

## КОНЦЕПТ «СЕРДЦА» В ПЕРЕВОДАХ НА РУССКИЙ ЯЗЫК ПОВЕСТЕЙ XVII В. (НА МАТЕРИАЛЕ «ПОВЕСТИ О КУПЦЕ», «ПОВЕСТИ О МУСТАЕДДЫНЕ», «ПОВЕСТИ О ЦЕСАРЕ ОТТОНЕ»)

*Аннотация:* Данная статья посвящена вопросу функционирования концепта «сердца» в русско-польских переводах XVII в. Исследование показало связь как с русской традицией, так и с западноевропейской (польской, французской и пр.). На материале трех переводов выяснилось, что книжники в контекстах, отражающих специфические западноевропейские традиции, старались сохранить исходные конструкции текста-источника, в иных случаях, например, при описании чувств персонажа происходила адаптация фрагмента на русские реалии.

*Ключевые слова:* история русского литературного языка; русско-польские переводы; лексика; концепт «сердца».

По данным словаря русского языка XI–XVII вв. у слова *сердце* присутствует 6 значений, два из которых, образованные метафорическим способом, обозначают внутренний мир человека: ‘2. Сердце как символ души, внутреннего мира человека; 3. Гнев, раздражение, ожесточение, ярость’ [СлРЯз XI–XVII вв. вып. 24, 78–80]. Словарная статья показывает, что *сердце-душа* является одним из наиболее распространенных ЛСВ в русских текстах [там же, 78–79], который образует основное понятийное ядро концепта *сердца*, данный тезис поддерживается современными исследованиями [НОСРЯ, 302; Зализняк 2012, 97]. Распространение христианской традиции, находящей отражение в церковных текстах [НКРЯ] и Святом Писании [Библия], является еще одной причиной столь широкого использования концепта *души-сердце*<sup>1</sup>:

и раскаялся Господь, что создал человека, и восскорбел в **сердце** Своем [Быт 6:6];

и смутилось **сердце** их, и они с трепетом друг другу говорили [Быт 42:28];

---

<sup>1</sup>В отличие от западноевропейской традиции, в русской *сердце* не может отражать рациональные смыслы, например, *память: learn by heart*, данную роль берет на себя противоположное *сердцу* понятие – *голова: вылетело из головы* [КиПРЯ, 96].

возвеселил еси **сердца**, блаженне, верных и священное сословие [НКРЯ];

Уязвенно и ураненно **срдце** мое твоею бжштвенною любовію всегда да будеть гдси [НКРЯ].

Целью нашей работы является определить характер функционирования сочетаний с лексемой *serdce* (*serce*) в русских переводах XVII в. и влияние польского источника на создаваемый текст. В качестве практической основы мы взяли три перевода, относящихся к одному периоду (конец XVII в.): «Повесть о Купце» (ПК), «Повесть о Мустаеддыне» (ПМ), «Повесть о цесаре Оттоне» (ПО).

Исследование показывает, что книжник не всегда придерживался польского оригинала: контексты с лексемой *serdce* можно разделить на три типа: 1) заимствованные, 2) замещающие (замена польской лексемы) и 3) дополняющие (добавление новой).

Заимствованная конструкция не является в полной мере калькой, переводчик может изменять состав оригинала, так в ПМ находим пример, в котором соединяется два типа перевода – заимствование и замещение: Посем же салтан зело заскорбе, и **смутися сердце его против** астролога ← *Frasował się potym cesarz barzo i stracił serce przeciwko onemu astrologowi* [Малэк 2019, 205; 191]. Здесь глагол *stracić*, т. е. утратить, утратить [Doroszewski] заменяется на *смутися* – взволноваться, прийти в смятение [СлРЯз XI–XVII вв. вып 25, 219], в результате преобразования активной конструкции на пассивную, изменяется и семантическая роль *сердца*: в русском варианте салтан лишается способности управлять своими эмоциями. Таким образом, *сердце-душа* в переводе становится неподвластным человеческому разуму единством. В (1) и (2) находим схожие принципы перевода:

(1) Слышавшу же сие Амбросию, оному злоделателю, **сердце его зело устрашися** ← *Ambrozemu, onemu zdrajcy, barzo serce upadlo* [Державина 1962, 183; Малэк 2013, 153];

(2) Той Климент егда оно дитя узре, **зело сердце его возвеселися**, показася бо ему по красоте и благородию его сицева цена не тяжка ← *Ten, gdy to dzieciątko ujrzał, bardzo mu się go serce chwyciło*, bo się mu dla jego piękności spodobało [Малэк 2021, 335; Krzyżanowski 1928, 19].

В ПК (1) глагол *upaść* – упасть в конструкции *serce upadlo* заменяется на *устрашися*, таким образом, в данном контексте акциональный глагол заменяется на глагол состояния. В польском контексте сердце

предстает как материальная единица, а в русском – как источник чувств. В (ПО) (2) происходит подобное изменение *chwycić* – схватить преобразуется в *wozweselił się*.

Приведенные примеры указывают на восприятие переводчиком *serdca* как культурного концепта, которое не представляется как нечто материальное, способное совершить действие, напр., *upaść*, *utracić* *coś* или *schwycić*, напротив, оно, как и *ducha*, является сосредоточением чувств, эмоций.

В ПО находим примеры, отступающие от приведенной выше тенденции:

(3) Цесарь же, муж ея, слыша жалость ея и таковыя глаголы, воистинну **ревностно пронзенно имея сердце** и на ярость пощренно, изумевшись, рече к ней ← *Cesarz, słysząc jej narzekanie, prawie serce rozrzewnione mając*, zdumiawszy się, do niej rzekl [Малэк 2021, 320; Krzyżanowski 1928, 8];

(4) еже виде слугу у нея на ложи, **сердце ему прободало**, а паче еже от матери о сем совету прилежал. (4.1) **От тоя ему сердце уранено** и весма убодаяся, советова непрестанно, дабы жену свою погубил ← *tylko oczywista przygoda widzianego sługi z nią serce mu kaziła*, a zwłaszcza gdy się matki swej w tej mierze radził, (4.1) **ta mu serce zranione** znowu rozrzewniała, radząc mu zawsze k temu, aby ją stracić dal [Малэк 2021, 323; Krzyżanowski 1928, 11].

Во (4) примере переводчик изменяет семантику польского глагола: *kazić* – устыдить, ухудшить (*gorzyć*) → *probodati* – проколоть, пронзить (используется в устойчивом сочетании: *probodati swoją ducha* – обречь на страдание) [СлРЯз XI–XVII вв. вып. 20, 96]. Здесь же переводчик меняет синтаксическую конструкцию: в польском глагол согласуется с сущ. *przygoda* – событие, случай, в русском варианте формируется безличная конструкция, относящаяся к увиденной героем сцене: *vide слугу у нея на ложе*. В (3) и (4.1.) формируются схожие конструкции со страдательными причастиями: *pronzenno*, *uraneno*. В трех примерах были использованы глагольные формы со схожим значением физически изувеченного сердца. Судя по всему, данные лексические сочетания являются устоявшимся элементом западной культуры, согласно В. В. Виноградову, подобные лексические сочетания отражают западноевропейскую традицию любовной лирики как французской, так и польской, например, *ogień srogiego pali*, сюда же включаются такие сочетания как: *serdce пронзено* и пр.

[Виноградов 1982, 92–93]. Таким образом, в (4) использование глагола *прободати* можно считать не только влиянием русской реалии, но западноевропейской культуры. Данное положение подтверждается контекстами из НКРЯ:

(А) Восприемлеши властолюбие, начальство: ведай же о том, яко терние восприемлеши, которое толь многими гвоздями, сколь многими печальми **сердце** твое **пронзати** будет. [митрополит Стефан (Яворский). Проповеди (1700–1722)];

(В) Какие те ложные узы и воздыхания, кои глубину **сердца** моего **пронзают**? [Д. И. Фонвизин. Иосиф [перевод поэмы П. Ж. Битобе с французского] (1769)];

(С) Невозможно изобразить восхищение двух **сердец**, **пронзенных** любовью нежнейшею и жесточайшею, соединяемых еще более узми несчастья. [Д. И. Фонвизин. Сидней и Силли, или благодеяние и благодарность [перевод повести Ф.-Т. Бакуляра с французского] (1769)].

Схожие контексты, отражающие западноевропейское влияние, распространяются с лексемой *palić* – сжигать, передающей сильные эмоциональные состояния:

(5) И понеже они продаяху его, у мене же зело **люблением и желанием к детищу сердце распалися** ради благородия его и красоты ← *A ponieważ je oni przedać chcieli, a mnie serce ku dziecięciu bardzo **pałało** dla jego przyjemności* [Малэк 2021, 337; Krzyżanowski 1928, 22];

(6) Но цесареве **сердце пламы жалости испушало** и надежды, иже сущее дитя ее есть, аще неудобно лвице ту преплыти ← *Ale cesarzowej z **chuci serce pałało**, tej nadzieje będąc, iż to pewnie dziecię jej, choć tu lwicy trudno było przyść* [Малэк 2021, 343; Krzyżanowski 1928, 26].

Несмотря на качество перевода ПО и ПК, в текстах все же встречаются единичные случаи калек. В ПО (7) книжник использует созвучный польскому глагол *rozsadumi* (разбить, рассечь), который совпадает в одном из своих значений с польским *rozsiadać* (daw. rozszczyrpieć się, rękać, т. е. разрываться) [Doroszewski; СлРЯз XI–XVII вв. вып. 22, 45]. В ПК (8) переводчик буквально понял значение глагола *zgadać się* – согласоваться, связывать [Doroszewski] → *соединять*, что стало причиной семантического сдвига.

(7) Егда же сей ответ на ню изрече, како **ему сердце не розсядеса**, приводя на память оную прежнюю милость между себе и любление? ← *A wszakże mówiąc to, dobrze się mu **przed załością serce nie rozsiadło***

z strony onej miłości, którą przedtym wielce k niej miał [Малэк 2021, 326; Krzyżanowski 1928, 13];

(8) Те ваши смехотворные слова тако разумею, иже **сердцем не соединяют**, и разумети не могу ← *te wasze żarty tak rozumiem, że się z sercem nie zgadzają*, i nie rozumiem [Державина 1962, 174; Малэк 2013, 142].

\*\*\*

Следующие контексты привязываются к определенным польским лексемам, которые либо замещаются концептом *сердца*, либо сосуществуют с ним.

Первая группа примеров соотносится с *myślić, myśl*. В переводах намечается тенденция замены данных лексем на конструкцию с *сердцем*. В (3) польский источник использует сочетание с союзом *ulu (abo)*, которое предполагает взаимозаменяемость понятий *serce* и *myśl*. Переводчик исключает *myśl*, лексему соотносимую с разумом, рациональным началом, оставляя лишь *сердце*. В (1) реализуется дополняющий перевод: добавляется конструкция с лексемой *сердце*, вследствие этого происходит смещение мыслительного (рационального) процесса на сферу чувств. В переводе (5) купец вновь обращается не к разуму (*jał mi myśli dodawać*), а к чувству Флоренса, что подчеркивается, не только конструкцией *в сердце влаати*, но и использованием сложного слова *сладкословесно*. В (2) содержится приписка с лексемой *сердце*.

(1) а наипаче когда толь жестоко салтана до себе рекушаго узрел, **в сердца своем еще о том недоумевался** ← *a zwłaszcza, że surowie króla do siebie obaczył mówiąc, a nie myślał też* [Малэк 2019, 205; 191];

(2) Всезлая она свекровь ея аще на мало время от сына словесы утолися, но всепагубную злобу о снохе своей [приписка: **в сердца**] **крыя** ← *Baba, acz była na czas od syna swego utulona, a wszakże myślić nie przestała* [Малэк 2021, 314; Krzyżanowski 1928, 4];

(3) И егда ближае бысть, отец тщание спрашивати о волах, Флоренс же, **что в сердца любезно имел**, о сем нача поведати, глаголя ← *gdy się już przybliżył, ojcu pilno było o wołach naprzod wiedzieć. Florenc też, co w sercu abo w myśli miał*, o tym też powiedział, mówiąc [Малэк 2021, 355; Krzyżanowski 1928, 36];

(4) Матери же злодеице коснение сыновне **не по сердцу бе**, иже его нача поносити ← *matka, ktorej odwłoka synowska nie ku myśli była*, temi słowy ją narzekać [Малэк 2021, 318; Krzyżanowski 1928, 7];

(5) Продавец, слыша такова тщательного и охотного купца, нача о коне **сладкословесно в сердце влагати**, глаголя ← Rostrucharz słysząc tak bacznego kupca, jał mu **myśli dodawać**, mówiąc [Малэк 2021, 362; Krzyżanowaski 1928, 41].

На основании этих примеров подтверждается независимое от польского источника понимание концепта *сердца*, как сосредоточения мыслительных и чувственных процессов.

Лексемы *ochłodzić*, *ochłoda* (6, 7) фигурируют в переносном значении – *радость* [SPXVI], в словаре [Doroszewski] приводится большое количество примеров с *сердцем*, в том числе в составе устойчивых конструкций: NA KTÓRYCH POTEM w DZIKIE *plywalem ustronie*, **Sercu niespokojnemu szukajac ochlody?** [Mick.]. Книжник переводит оба контекста в соответствии с польским оригиналом: использует глагол *обвеселити* и сущ. *радость*.

(6) И **хотя** тогда **сердце свое обвеселити**, со гневом ко Флоренсу рекла ← **Chcaç, tedy serce swe tym lepiej ochłodzić**, rzkomo z gniewem k niemu rzekła [Малэк 2021, 439; Krzyżanowaski 1928, 115];

(7) **О радость сердца моего!** Да изволит твоя любовь ити со мною во особый шатер мой ← Ach, **ochłodo serca mego!** Raczyż ze mną iść osobliwie do namiotu mego [Малэк 2021, 453; Krzyżanowaski 1928, 127];

Лексема *zginąć* – *умереть, исчезнуть* переводится (в ПО) лексемами, имеющими синонимичные значения: в (8) употребляется глагол *отпадати* – ‘4. лишаться’ [СлРЯз XI–XVII вв. вып. 13, 294], в (9) – *исчезати* – ‘2. утрачиваться, переставать существовать’ [СлРЯз XI–XVII вв. вып. 6, 352].

(8) Приспеши же воинство, но **отпаде сердце их**, егда не точию государей своих побитых видеша ← Przycierając też huffy k niemu, **serce im zginęło**, gdy nie jedno pany zabite widzieli [Малэк 2021, 415; Krzyżanowaski 1928, 88];

(9) И егда погании сие узреша, **изчезе в них сердце их**, паче же егда Флоренс и подруг его к ним с мечи своими лваяросно приезжаху и многих убиваху ← Co ini pogani widząc; **serce im zginęło**, zwłaszcza gdy ci dwa rycerze mieczmi swemi tak śmieie ku nim siekli [Малэк 2021, 459; Krzyżanowaski 1928, 132].

Таким образом, русские книжники использовали смешанный тип перевода концепта *сердца*, они могли как следовать польскому источнику, так и отступать от него, их выбор, как правило, зависел от наличия или отсутствия варианта того или иного сочетания в культурном коде. Общая тенден-

ция сводится к тому, что переводчики стремились не противоречить исконному пониманию *сердца-души* как точки сосредоточения чувств и мыслительных процессов. Однако, если происходило столкновение устоявшейся западноевропейской концепции с русской, зачастую связанной с любовными или очень сильными чувствами (не развитой на русской литературно-религиозной почве), книжники отдавали предпочтение заимствованной светской традиции.

### Список литературы

1. Библия [Электронный ресурс]. URL: <https://bible.by/symphony/word/17/1127/> (дата обращения: 01.03.2023)
2. Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX вв. изд. 3. М., 1982. 528 с.
3. Державина О. А. Фацеции. Переводная новелла в русской литературе XVII в. М., 1962. 191 с.
4. Константы и переменные русской языковой картины мира. Анна А. Зализняк, И. Б. Левотина, А. Д. Шмелев. М., 2012. 696 с.
5. Малек Э. Повесть утешная о купце Беньяша Будного в Польше и на Руси (между ренессансной новеллой и назидательной повестью). Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2013. 272 с.
6. Малэк Э. Легенда об астрологе Мустаеддыне Кшиштофа Держека в древнерусском переводе и ее позднейшие обработки (исследование и издание текстов). Warszawa, 2019. 267 с.
7. Малэк Э. «История о цесаре Оттоне» в древнерусском переводе и ее позднейшие обработки. Warszawa, 2021. 826 с.
8. Национальный корпус русского языка (церковнославянский) [Электронный ресурс]. URL: <https://ruscorpora.ru/results?search=CooBElsKWQoYCghvcnRob21vZBIMCgpzaW1wbGlmaWVkeJ0KFQoDbGV4Eg4KDNGB0LXRgNC00YbQtQoKCgRmb3JtEgIKAAoLCgVncmFtbRICCgAKCwoFZmxhZ3MSAgoAKiQKCAgAEAoYMiAKIAAo6vn8stHphgsyCWdyY3JIYXRIZEAFeAAyAggSOgEBMAE=> (дата обращения: 01.03.2023)
9. Новый объяснительный словарь синонимов русского языка 2-е изд. под рук. Ю. Д. Апресяна. М., 2003.
10. Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 6, 13, 20, 22, 24, 25 М., 1975–...
11. Krzyżanowski J. Historia o cesarzu Otonie 1569. Kraków, 1928.
12. Słownik języka polskiego pod red. W. Doroszewskiego [Электронный ресурс]. URL: <https://sjp.pwn.pl/doroszewski> (дата обращения: 01.03.2023)
13. Słownik polszczyzny XVI wieku. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk [Электронный ресурс]. URL: <http://spxvi.edu.pl/indeks/haslo/75388> (дата обращения: 03.03.2023)

**Zoya V. Walther**

Moscow State University, Philological Faculty

Department of Russian Language

e-mail: zoya.walther@gmail.com

## **THE CONCEPT OF “HEART” IN RUSSIAN-POLISH TRANSLATIONS OF THE 17TH CENTURY**

***Abstract:** The article is devoted to the question of functioning of the concept of “heart” in Russian-Polish translations of the 17th century. Researches showed a connection both with the Russian tradition and with the Western European one including Polish and French. Judging by the three translations under study, the scribes strove to save the initial constructions of the source text, which delivered specific Western European traditions. In some other case (while describing a character’s feelings, for example) the fragment was adapted to Russian realities.*

***Keywords:** history of the Russian literary language; Russian-Polish translations; lexis; the concept of “heart”.*

Дегтеренко Мария Владимировна

МГУ имени М. В. Ломоносова, филологический факультет

кафедра русского языка

e-mail: beatlemaria@yandex.ru

## ВЗГЛЯД, ЖЕСТ И ДРУГИЕ ПРОЯВЛЕНИЯ ЭМОЦИЙ: НЕКОТОРЫЕ ТЕХНИКИ ТЕКСТОВОГО ВЫДВИЖЕНИЯ В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ РАССКАЗОВ Ф. С. ФИЦДЖЕРАЛЬДА

*Аннотация:* В статье рассматриваются особенности функционирования личных глагольных форм совершенного вида в переводном тексте. В рамках теории текстового выдвигения проводится исследование возможностей личных глагольных форм совершенного вида выступать в качестве средства текстового выдвигения при переводе форм *Past Simple* и *Past Continuous*. Материалом для написания статьи послужили русские переводы рассказов Ф. С. Фицджеральда «Two for a Cent», «The Ice Palace», «Jelly-Bean».

*Ключевые слова:* переводоведение; теория текстового выдвигения; переводы с английского; современные русские переводы.

Теория текстового выдвигения возникла как направление в лингвистике в конце 1970-х годов XX века. Названная теория постулирует, что некоторые языковые средства могут определенным образом выделять текстовые фрагменты. При этом степень выделенности текстового фрагмента оценивается по ряду параметров. Среди таких средств указываются и личные глагольные формы совершенного вида (СВ).

Мы в своем исследовании опираемся на параметры предикатного кластера шкалы выделенности К. Чвани [Chvany 1985, 14]. Перевод этой классификации на русский язык (с использованием терминологии Т. В. Булыгиной [Булыгина 1982, 7–85]) выполнила А. В. Уржа [Уржа 2018, 502].

Большинство параметров указанной классификации мы сохранили. Однако нужно сказать, что мы разграничиваем гомогенные процессы и тенденции, выделяем контролируемость предиката как отдельный признак, а также объединяем статические явления и качества.

Ниже приводится таблица, в которой подробно показан принцип подсчета выделенности предиката в баллах. Максимальная сумма составляет 10 баллов.

№	Параметры предиката	Баллы
	<b>Семантический тип предиката:</b>	4 > 3 > 2 > 1 > 0
	результат > происшествие > тенденция > гомогенный процесс > состояние (статические явления и качества)	

2	<b>Модальность:</b> реальная > ирреальная	1 > 0
3	<b>Воздействие на объект:</b> создан или уничтожен > перемещен или изменен > стал объектом прикосновения > не претерпел никакого воздействия	3 > 2 > 1 > 0
4	Утверждение > отрицание	1 > 0
5	Контролируемость > неконтролируемость	1 > 0

Материалом для нашего исследования послужили следующие переводы рассказов Ф. С. Фицджеральда: «Пара на медяк» Е. Ю. Калявиной и «Цент на двоих» А. Б. Руднева, «Ледяной дворец» В. А. Харитоновой и «Ледяной дворец» А. Б. Руднева, «Джеллибин» Л. Ю. Бриловой и «Лоботряс» А. Б. Руднева.

Для нас наибольший интерес представляет то, как в этих текстах переводятся формы Past Simple и Past Continuous.

Как известно, форма Past Simple в английском языке обозначает действие в прошлом, не связанное с настоящим. При переводе указанная форма может передаваться как глаголами СВ, так и глаголами НСВ, что зависит от окружающего контекста и семантики самого глагола [Каушанская 2008, 102–103].

Так происходит по причине того, что в английском языке указанная выше форма может обозначать и однократное, и протяженное действие [Уржа 2016, 125]. Интерпретация ситуации в таком случае всецело ложится на плечи переводчика.

Рассмотрим фрагменты из переводов рассказа «The Ice Palace», в которых читатель знакомится с главной героиней. Салли Кэрролл сидит у окна и наблюдает, как едущая по улице машина приближается к ее дому. Во дворе раздается звук автомобильного клаксона. Далее следует реакция девушки на это событие.

<b>The Ice Palace</b> F. Fitzgerald 1920	<b>Ледяной дворец</b> В. А. Харитонов 1977	<b>Ледяной дворец</b> А. Б. Руднев 2014
Sally Carrol <b>gazed down</b> sleepily.	Сонными глазами <b>смотрела</b> вниз Салли Кэрролл. Всего 4 балла: гомогенный процесс – 1; реальная модальность – 1; утверждение – 1; контролируемость – 1; остальные параметры – 0.	Салли Кэрролл полу-сонно <b>посмотрела</b> вниз. Всего 5 баллов: Происшествие – 3; реальная модальность – 1; утверждение – 1; остальные параметры – 0.

В интерпретации В. А. Харитонова сидящая в окне Салли Кэррол предстает как застывшая фигура, можно воспринимать это описание как картину. Жаркий летний полдень, утомленная солнцем девушка смотрит сонными глазами за перемещением подъезжающей к дому машины.

А. Б. Руднев принципиально иначе трактует ситуацию. В его переводе важно то, что героиня совершает действие. Глагольная форма СВ позволяет подчеркнуть *реакцию* Салли Кэррол на внешний раздражитель. Обращенный куда-то вниз взгляд выступает маркером интереса героини, влечет за собой дальнейшее развитие истории, в то время как в переводе В. А. Харитонова героиню можно было бы даже назвать несколько безучастной к происходящему.

В переводе А. Б. Руднева одна ситуация сменяется другой, у В. А. Харитонова такой смены не происходит.

Оба переводчика употребляют глаголы восприятия, но добиваются совершенно противоположного эффекта: форма НСВ сглаживает ситуацию, делает ее более однообразной и даже скучной, форма же СВ, напротив, придает динамичность повествованию.

Как мы видим, разница между предикатами СВ и НСВ составляет всего один балл, но этот балл оказывается решающим, форма СВ чуть более заметна в тексте.

Следующий эпизод, к которому мы обратимся, связан с загородной прогулкой влюбленных. У Салли Кэррол свидание с женихом.

**The Ice Palace**  
F. Fitzgerald  
1920

**Ледяной дворец**  
В. А. Харитонов  
1977

**Ледяной дворец**  
А. Б. Руднев  
2014

<...> and then she **kissed** him until the sky seemed to fade out and all her smiles and tears to vanish in an ecstasy of eternal seconds.

<...> и она **поцеловала** его, и поцелуй длился вечность, поглотившую горе ее и радость, и небо над головой.

<...> а затем она **целовала** его, пока небо не растворилось в сумерках, и экстаз бесконечных секунд не затмил все её улыбки и слезы.

Всего 6 баллов:  
происшествие – 3;  
реальная модальность – 1;  
утверждение – 1;  
воздействие на объект – 1;  
остальные параметры – 0.

Всего 5 баллов:  
гомогенный процесс – 1;  
реальная модальность – 1;  
утверждение – 1;  
воздействие на объект – 1;  
контролируемость – 1.

Отметим, что в данном случае В. А. Харитонов выбирает личную глагольную форму СВ. В его переводе действие Салли Кэррол мыслится как событие, переводчик, таким образом, подчеркивает важность этого действия в указанной ситуации.

А. Б. Руднев в своем переводе оказывается ближе к оригинальному тексту. В его переводе одно действие происходит на фоне другого продолжительного действия. Личная глагольная форма НСВ подчеркивает длительность процесса. Читателя как бы помещают внутрь ситуации, и он может наблюдать со стороны за тем, что делает героиня.

В. А. Харитонов избегает тяжеловесной конструкции, а при помощи личной глагольной формы СВ выделяет кульминационный момент загородной прогулки Салли Кэррол и ее жениха. Вполне закономерно, что здесь появляется глагольная форма СВ.

Обе формы занимают срединное положение согласно шкале выдвижения, однако предикат СВ выделяется чуть сильнее. Отметим, что и в этом случае действие героини представляет собой реакцию на ситуацию (особенно это видно в переводе В. А. Харитонova). Поцелуй тесно связан с выражением эмоций и чувств человека. Салли Кэррол любит своего жениха, и ее действия доказывают это. В. А. Харитонов выбирает форму СВ именно для того, чтобы акцентировать на этом внимание читателя.

Герои следующего рассказа («Two for a Cent») когда-то были поверхностно знакомы, но не видели друг друга много лет. Один из них – Аберкромби – достиг успеха в жизни, разбогател и вернулся в город детства и юности, чтобы посмотреть на родные места. Другой (его зовут Хэммик) так и не смог уехать из города и провел в нем всю жизнь. Позже выяснится, что их судьбы довольно тесно связаны: Хэммик в юности служил курьером в банке и однажды потерял цент из порученных ему денег, Аберкромби же не хватало одного цента для того, чтобы купить билет на поезд, но к счастью для него, он обнаружил недостающую монету прямо у себя под ногами (жарким летним днем потерянный Хэммиком цент ослепительно блестел на солнце и тотчас же привлек внимание Аберкромби). Он смог уехать в другой город на Севере страны и там устроил свою жизнь.

В таблице ниже приведены фрагменты, в которых герои рассказа случайно встречаются взглядами и узнают друг друга.

В переводе Е. Ю. Калявиной личная глагольная форма НСВ отражает многократно совершенное действие: герои как бы присматриваются друг к другу, они не уверены в том, что действительно знакомы.

Two for a Cent	Пара на медяк	Цент на двоих
F. Fitzgerald 1922	Е. Ю. Калявина 2013	А. Б. Руднев 2014
Each made a little noise in his throat, looked away, <b>looked back</b> , laughed.	У каждого в горле что-то клокотало, они то <b>поглядывали</b> друг на друга, то отводили взгляд, посмеиваясь.	Оба чуть кашлянули, осмотрелись, затем <b>взглянули</b> друг на друга и рассмеялись.
	Всего 4 балла: гомогенный процесс – 1; реальная модальность – 1; утверждение – 1; контролируемость – 1; остальные параметры – 0.	Всего 5 баллов: происшествие – 3; реальная модальность – 1; утверждение – 1; остальные параметры – 0.

Вариант перевода, предложенный А. Б. Рудневым, не оставляет сомнений в том, что герои довольно быстро (практически мгновенно) узнают друг друга. Личная глагольная форма СВ сообщает переводу больше динамики по сравнению с формой НСВ.

Выбор Е. Ю. Калявиной указанной формы может быть продиктован повторением глагола в оригинале («looked away, looked back»). В современном русском языке передать такое значение достаточно лаконично можно при помощи глагола многократного способа действия, всегда реализующегося в форме НСВ.

Форма СВ в переводе А. Б. Руднева – это элемент переводческой стратегии (см. выше о переводе формы «gazed down»), позволяющей выделять ключевые эпизоды доступными языковыми средствами.

Снова мы видим, что глагольная форма СВ получает на один балл больше, а значит, она более заметна для читателя. Таким образом, в переводе А. Б. Руднева исходный прием трансформирован немного сильнее, форма получилась чуть более выпуклой.

Отметим, что в этом фрагменте, как и во фрагменте из перевода рассказа «The Ice Palace», А. Б. Рудневым сделан акцент на взгляде человека. Именно взгляд можно назвать отправной точкой для всей последующей истории.

Перейдем к фрагментам, позволяющим говорить о различиях в переводе формы Past Continuous. Эта форма используется в английском языке тогда, когда речь идет о длящемся действии, привязанном к определенному моменту или периоду в прошлом. При этом определенный момент или период может никак не маркироваться в предложении, а информация о его наличии в таком случае извлекается из окружающего контекста.

Обычно форма Past Continuous переводится на русский язык при помощи глаголов прошедшего времени НСВ [Каушанская 2008, 110–111]; такой перевод не позволяет говорить о текстовом выдвигении. В большей степени нас интересуют случаи передачи указанной формы на русский язык при помощи глаголов СВ. Остановимся на этом подробнее, так как такой вариант перевода может расцениваться как акцентирующий прием.

В эпизоде, к которому мы обратимся далее, через внешнее описание передается эмоциональное состояние Салли Кэррол во время ссоры с женихом.

<b>The Ice Palace</b> F. Fitzgerald 1920	<b>Ледяной дворец</b> В. А. Харитонов 1977	<b>Ледяной дворец</b> А. Б. Руднев 2014
Sally Carrol <b>was clinching</b> her gloved hands and biting her lip furiously.	Салли Кэррол <b>сжимала пальцы</b> в перчатках и кусала губы.	Салли Кэрролл <b>сжала руки</b> в перчатках <b>в кулаки</b> и в ярости кусала губы.
	Всего 4 балла: гомогенный процесс – 1; реальная модальность – 1; утверждение – 1; контролируемость – 1; остальные параметры – 0.	Всего 5 баллов: происшествие – 3; реальная модальность – 1; утверждение – 1; остальные параметры – 0.

Перевод В. А. Харитонова позволяет читателю почувствовать, что героиня сильно нервничает и злится. Переводчиком использована форма НСВ прошедшего времени, что говорит о преобладании процессуального компонента и многократности совершаемого действия. Мы понимаем, что Салли Кэррол переполняют отрицательные эмоции. Внутреннее состояние героини показано через внешние проявления.

У А. Б. Руднева Салли Кэррол в ярости. Форма СВ прошедшего времени, на наш взгляд, отражает более решительное и грозное чувство, несколько отчетливей передает эмоциональное напряжение, присущее Салли Кэррол в момент ссоры. Действие героини подчеркнуто, и это элемент переводческой стратегии. Такое выдвигение предиката можно сравнить с крупным планом в кинематографе.

В обоих переводах жест<sup>1</sup> – это внешнее проявление внутреннего состояния героини, выражение ее эмоций. Однако можно говорить о том,

<sup>1</sup>Отметим, что для жестов, сопровождающих речь, вообще характерно оформление при помощи глаголов СВ, например, «покачал головой», «махнул рукой», «хлопнул по спине» и т. д.

что указанные предикаты несколько отличаются по семантике: форма НСВ передает злость, форма СВ указывает на ярость и решительность. Таким образом, переводчики, выбирая ту или иную форму, создают чуть отличные друг от друга трактовки ситуации.

И в этом случае, как и в приведенных ранее фрагментах, глагольная форма СВ опережает на один балл форму НСВ.

Следующие эпизоды, в которых нас интересуют интерпретации формы Past Continuous, связаны с ситуацией игры в кости. Джим Пауэлл (главный герой рассказа «Jelly-Bean») вызывается помочь Нэнси Ламар в игре.

<b>Jelly-Bean</b> F. Fitzgerald 1920	<b>Джеллибин</b> Л. Ю. Брилова 2013	<b>Лоботряс</b> А. Б. Руднев 2009
Nancy's cheeks <b>were glowing</b> with excitement over the game.	От азарта игры <b>щеки</b> Нэнси <b>пылали</b> .	<b>Щеки</b> Нэнси <b>разгорелись</b> от азарта игры.
	Всего 3 балла: гомогенный процесс – 1; реальная модальность – 1; утверждение – 1; остальные параметры – 0.	Всего 5 баллов: происшествие – 3; реальная модальность – 1; утверждение – 1; остальные параметры – 0.

Представленный фрагмент из перевода Л. Ю. Бриловой содержит глагол НСВ, помогающий нам увидеть героиню со стороны в определенный момент в прошлом. Переводчица, таким образом, следует за семантическим наполнением оригинальной английской формы Past Continuous. Мы видим, что Нэнси увлечена игрой, но это подано как длительное состояние героини. Основная эмоция Нэнси в данный момент – азарт.

А. Б. Руднев при помощи формы СВ подчеркивает, что с героиней произошла перемена: увлеченная игрой Нэнси Ламар оказывается всецело поглощена ей.

Форма СВ, вполне ожидаемо, получает больше баллов, чем форма НСВ.

Перейдем к интерпретации еще одного фрагмента из переводов упомянутого выше рассказа. Однако для начала скажем несколько слов о событиях, предшествующих сложившейся по сюжету ситуации.

Разгоряченной игрой и некоторым количеством спиртного Нэнси Ламар перестало везти в игре, ее проигрыши стали все чаще и крупнее. Джим Пауэлл присутствует при этом и, как лучший игрок в кости во всем

городе, решает прийти даме на помощь, тем более что он влюблен в Нэнси. Джим довольно быстро отыгрывает обратно деньги нравящейся ему девушки, а приведенная в таблице фраза отражает реакцию героини на это.

<b>Jelly-Bean</b> F. Fitzgerald 1920	<b>Джеллибин</b> Л. Ю. Брилова 2013	<b>Лоботряс</b> А. Б. Руднев 2009
“Stole my luck, you did.” She was nodding her head sagely.	–Уворовал мое счастье, не иначе. –Она глубокомысленно <b>кивала</b> .	– Это ты украл мою удачу! – и пронизательно <b>закивала головой</b> .
	Всего 5 баллов: тенденция – 2; реальная модальность – 1; утверждение – 1; контролируемость – 1; остальные параметры – 0.	Всего 6 баллов: происшествие – 3; реальная модальность – 1; утверждение – 1; контролируемость – 1; остальные параметры – 0.

Мы видим, что фразу героини сопровождает жест. А. Б. Руднев даже объединяет их в одно предложение и таким образом подчеркивает, что жест мыслится не сам по себе, а в подтверждение сказанных слов. Этот переводчик более четко обозначает причинно-следственную связь по сравнению с оригиналом и переводом Л. Ю. Бриловой.

Кивки головой в данном случае могут быть проинтерпретированы как выражение одобрения действий Джима с некоторой примесью сожаления о том, что самой Нэнси больше не везет в игре.

И в этом случае мы видим, что форма СВ оказывается чуть более заметной согласно шкале текстового выдвигания. На наш взгляд, А. Б. Руднев очень хорошо чувствует те фрагменты текста, где есть внешние проявления эмоций, и старается их подчеркнуть. При помощи глаголов СВ он оформляет ситуации, в которых участвуют люди.

Таким образом, подводя итог всему изложенному выше, еще раз подчеркнем, что английская форма Past Simple может быть переведена на русский язык как глаголом прошедшего времени СВ, так и глаголом прошедшего времени НСВ. В таком случае форма СВ обычно получает больше баллов согласно шкале выделенности.

Относительно перевода формы Past Continuous можно говорить о том, что при передаче жестов, отражающих эмоциональное состояние

героя, упомянутая английская форма может переводиться на русский язык глаголами СВ, что является акцентирующим приемом.

### Список литературы

1. Булыгина Т. В. Семантическая классификация предикатов как частный случай лингвистических классификаций // Семантические типы предикатов. Москва, 1982. С. 7–85.
2. Каушанская В. Л. Грамматика английского языка. Пособие для студентов педагогических институтов / В. Л. Каушанская, Р. Л. Ковнер, О. Н. Кожевникова, Е. В. Прокофьева и др. 5-е изд., испр. и доп. М.: Айрис-пресс, 2008.
3. СерНа современная новелла [Электронный ресурс]. URL: <http://m-novels.ru/text.php?id=338> (дата обращения: 17.06.2021).
4. Уржа А. В. Русский переводной художественный текст с позиций коммуникативной грамматики. Монография. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Издательство «Спутник+», 2016.
5. Уржа А. В. Первый план и фон нарратива: направления зарубежных исследований в сфере лингвистики и переводоведения // Slověne = Словѣне. International Journal of Slavic Studies. – 2018. – № 2. – С. 494–525.
6. Френсис Скотт Фицджеральд: тексты и переводы [Электронный ресурс]. URL: <http://fitzgerald.narod.ru> (дата обращения: 25.05.2022).
7. Chvany C. V. Foregrounding, Transitivity, Saliency (in Sequential and Non-sequential Prose), in: Essays in Poetics, 10 (2), 1985. – P. 1–27.

**Mariia V. Degterenko**

Moscow State University, Philological Faculty  
Department of Russian Language  
e-mail: [beatlemaria@yandex.ru](mailto:beatlemaria@yandex.ru)

## LOOK, GESTURE AND OTHER MANIFESTATIONS OF EMOTIONS: SOME TECHNIQUES OF THE TEXT GROUNDING IN THE RUSSIAN TRANSLATIONS OF F. FITZGERALD'S SHORT STORIES

***Abstract:** The article considers the features of the functioning of personal verb forms of the perfective aspect in the translated text. Within the theory of text grounding, the study shows the capacities of personal verb forms of the perfective aspect to act as a tool of text grounding when translating the forms of Past Simple and Past Continuous. The material was borrowed from the Russian translations of F. Fitzgerald's short stories "Two for a Cent", "The Ice Palace", "Jelly-Bean".*

***Keywords:** translation studies; theory of text grounding; translations from English; modern Russian translations.*

**Дикарева Ксения Андреевна**  
МГУ имени М. В. Ломоносова, филологический факультет  
кафедра французского языкознания  
e-mail: xeniadikareva@gmail.com

## **МЕТАФОРИЧЕСКОЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ КАК МЕХАНИЗМ ВОЗНИКНОВЕНИЯ УСТОЙЧИВЫХ ВЫРАЖЕНИЙ (НА ПРИМЕРЕ ФЛОРИСТИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКИ ФРАНЦУЗСКОГО ЯЗЫКА)**

***Аннотация:** В статье рассматривается специфика устойчивых выражений, а также основные пути их возникновения. В качестве предмета исследования была выбрана флористическая лексика французского языка, фигурирующая во многих устойчивых выражениях. Мы проанализировали переносные значения названий растений во французском языке, а также устойчивые выражения с ними. Было выделено два основных направления метафорического переосмысления флоризмов: по отношению к человеку и для обозначения абстрактных и конкретных понятий.*

***Ключевые слова:** метафора; устойчивые выражения; флористическая лексика; французский язык.*

Как известно, фразеология изучает устойчивые идиоматические единицы языка, формально и функционально отличающиеся от свободных сочетаний, которые возникают в момент говорения и так же быстро распадаются. В этой связи, возникает вопрос, как именно происходит процесс трансформации от свободного к фразеологически связанному.

Процесс возникновения устойчивых выражений наглядно рассматривать на примере оборотов с флористической лексикой, поскольку она активно используется носителями языка в повседневной речи, неизбежно приобретает вторичные значения, образно переосмысливается, а эти переосмысления, в конечном счете, дают начало устойчивым сочетаниям. Под флористической лексикой мы понимаем названия разнообразных растений: деревьев, трав, цветов, фруктов и овощей.

Несмотря на кажущуюся разработанность проблемы устойчивых сочетаний, среди лингвистов нет единого мнения по поводу того, что следует относить к выражениям такого рода. В целом, как отмечают А. Н. Баранов и Д. О. Добровольский, фразеологические концепции сводятся к трем основным критериям: неоднословность, устойчивость и идиоматичность [Баранов 2008].

Многие исследователи обращают в первую очередь на идиоматичность, особую семантическую структуру таких единиц. Однако функциональный и структурный аспекты заслуживают не меньшего внимания. В частности, кри-

терий устойчивости оказывается не таким однозначным, как кажется на первый взгляд. С одной стороны, речь идет о структурной устойчивости, устойчивости внутреннего устройства выражения, постоянство его элементов. В связи с этим, в литературе часто говорят о воспроизводимости фразеологизмов. При этом отмечается, что идиомы воспроизводятся одновременно как модель и как сущность, в то время как свободные сочетания воспроизводятся как модель, а как сущность производятся [Баранов 2008]. С другой стороны, это устойчивость узуальная, или социальная, по терминологии В. Г. Гака, т. е. устойчивость употребления носителями языка [Гак 1977]. Важность этого аспекта подчеркивает А. Г. Назарян и настаивает на том, что «устойчивость употребления должна быть апробирована временем, т. е. единица должна пройти определенный путь исторического развития, протяженностью хотя бы в одно поколение, чтобы утвердиться в языке и действительно стать достоянием языкового коллектива» [Назарян 1987, 39].

Степень устойчивости в разных фразеологизмах может быть неодинаковой. Большинство выражений подвержены изменениям, касающимся их «формально связанной» структуры. Однако такого рода модификации не касаются ни смысла, ни образа, лежащего в выражения основе. Обладая различной степенью экспрессивности и стилистической окраской, варианты должны быть семантические равнозначны и иметь в своей структуре совпадающий лексический инвариант: *entendre pousser l'herbe/ entendre l'herbe pousser, pédaler/ patiner dans la choucroute, pour des queues de cerises /des cacahuètes/ des nèfles / des prunes*.

Особую тенденцию к вариативности отметил П. Жильбер в предисловии к первому изданию своего «Словаря новых слов» [Gilbert 1971]: он выделяет обороты, «созданные по типовой модели на основе когда-то устойчивых выражений, один из элементов которых становится свободным. В таком случае эти обороты являются формой, из которой можно получить целую серию аналогичных выражений». В предисловии ко второму изданию «Словаря современных слов» [Gilbert 1980], Жильбер не только подтвердил свои предыдущие наблюдения, но и отметил, что тенденция вариативности представляет собой «самые активные модели исследуемого временного пласта».

Сложность отделения устойчивых единиц от свободных сочетаний заключается также в различии подходов отечественной и французской лингвистики к определению этих понятий.

Так, составители *Dictionnaire des expressions et locutions* (далее – DEL) А. Рей и С. Шантро, как это видно из названия словаря, выделяют два класса. Различие между ними состоит в следующем: *locution* – это манера говорить, способ комбинировать свободные единицы языка с целью образования новой функциональной единицы. Так, можно говорить о наречных или предложных оборотах, но их никак нельзя назвать *expressions*. Термин *expression* понимается как «*manière d'exprimer quelque chose*», то есть «способ что-то выразить», в его основе лежит какая-либо фигура речи: метафора, метонимия и т. д. При этом ученый признает, что это всего лишь примерные ориентиры, которые не проводят четкой и безусловной границы между этими двумя классами. Иными словами, предметом описания в словаре являются *устойчивые*, закрепленные в языке выражения, которые несут в себе некую «оригинальность содержания [*une originalité de sens*]», а иногда и оригинальность формы, что может быть как наследием культурной традиции, так и новообразованием. Таким образом, *устойчивость* оказывается наиболее общим признаком, объединяющее все разнообразие сочетаний, относимых к сфере фразеологии.

Функциональный и формальный критерии также оказываются первичными для французской исследовательницы Ш. Шапира. Все *устойчивые* словосочетания в ее исследовании «*Les stéréotypes en français*» называются термином *locutions* и подразделяются на две группы: *les locutions grammaticales* (сочетания слов, функционирующие как одно слово и принадлежащие к одной грамматической категории, например, *avoir faim, soif, peur, honte, prendre froid, prendre la fuite*) и *les locutions stéréotypées*, представляющие собой более обширную группу и включающие в себя несколько подгрупп: *locutions syntagmatiques expressives, expressions idiomatiques, idiomatismes, énoncées stéréotypées* и т. д. [Shapira 1999]. В сферу фразеологии исследовательница относит и устойчиво употребляющиеся предложения, *énoncées stéréotypées*, в это понятие входят пословицы, поговорки, формулы вежливости, стереотипные фразы, слоганы и афоризмы. В данной концепции объединены различные единицы, отличающиеся как семантической структурой, так и формальными особенностями, а критерий *устойчивости* оказывается общим и определяющим.

Что касается путей возникновения такого рода единиц, то здесь лингвисты сходятся в мнении, что они возникают при переосмыслении свободных сочетаний. *Устойчивые* сочетания характеризуются непро-

зрачностью своего значения и указывают на денотат осложненным способом. Два основных пути, по которым происходит такое переосмысление, – метонимический и метафорический, но для интересующего нас пласта лексики более характерен метафорический.

В основе метафоры лежит сравнение. Как правило, человек сравнивает неизвестное с известным, и в этом проявляется его отношение к объективной реальности, поэтому метафоризации подвергаются прежде всего слова, обозначающие понятия из ближайшего окружения человека. В частности, названия из мира флористики используются применительно к человеку для характеристики каких-либо аспектов его внешности, поступков, поведения. Метафорическое переосмысление зачастую происходит на основе семантических ассоциаций, или же коннотаций. Ю. Д. Апресян указывает, что метафоризация создается «либо вычеркиванием одного из компонентов исходного значения, либо заменой одного компонента другим, при сохранении у исходного и производного значений достаточно большой общей части» [Апресян 1971, 510]. Таким образом и происходит частичное либо полное переосмысление компонентов, составляющих устойчивые обороты, именно они оказываются «двигателями» развития семантического выражения: ср. *grosse légume* – важная шишка, *fleur bleue* – сентиментальность, *mon chou* – душенька, лапочка (по отношению к любимому человеку), *fruit sec* – неудачник и т. п.

При метафорическом переосмыслении происходит актуализация различных коннотаций, принятых в языковом коллективе. Под коннотацией мы вслед за Ю. Д. Апресяном понимаем «...несущественные, но устойчивые признаки выражаемого [лексемой] понятия, которые воплощают принятую в данном языковом коллективе оценку соответствующего предмета или факта действительности» [Апресян 1995, 159]. Такие ассоциации, как правило, не входят в лексическое значение слова и проявляются при переосмыслении, в дериватах лексемы, в идиоматических выражениях с ним, а также в устойчивых сравнениях. Во французском языке названия, относящиеся к миру флоры, обладают достаточно развитой системой переносных осмыслений. Так, слова, относящиеся к флористической лексике, употребляются применительно к человеку, характеризуют какие-либо аспекты его внешности, поступков или поведения.

Для анализа механизма образования устойчивых сочетаний мы отобрали корпус выражений с флористической лексикой на основе данных следующих словарей: *Dictionnaire des expressions et locutions (DEL)*

А. Рея и С. Шантро, *Le nouveau Petit Robert de la langue française* (PR) 2007, *Dictionnaire des locutions françaises* М. Ра, Французско-русского словаря арг, просторечия и фамильяризов Т. Н. Громовой и Е. Ф. Гриневой, Французско-русского фразеологического словаря под ред. В. Г. Гака, а также различных интернет-источников.

Флористическая метафора может применяться *по отношению к человеку*, для обозначения самого человека или частей тела. В этом случае перенос значения может быть двух видов: по форме и по цвету. Метафорический перенос по форме активно используется для номинации частей тела человека, и поэтому, в основном, используются названия овощей и фруктов, а также ягоды. В частности, при анализе материала мы выделили 13 лексем со значением «голова»: *calebasse, cassis, chou, cerise, citron, citrouille, coloquinte, fraise, melon, patate, pêche, poire, pomme, trognon*. Переосмысленные единицы фигурируют во многих устойчивых выражениях, например:

- *Se casser le chou/ le citron/ le melon, se presser/se creuser le citron (pop)* – ломать себе голову: *À 15 ans, lorsque je me suis pris le chou avec des trucs existentiels, j'ai trouvé cette vie perturbante.* (20 ans, déc. 97) [Громова 2012].
- *Attraper / avoir / [se] choper / [se] prendre le melon (pop)* – много о себе понимать, разг. выпендриваться (синонимичен *avoir la grosse tête* [PR]): */ ... / on aurait prétendu qu'on n'avait pas le melon et qu'on était des gens comme les autres / ... /.* (Pille) [Громова 2012].
- *Garder la pêche (arg)* – молчать, груб. заткнуться: *Arrête de nous appeler racaille, ça c'est pas bien, donc je te dis à toi de garder la pêche.* (Net) [Громова 2012].
- *Se mettre dans le citron* – вбить в голову: *... Il a pigé qu'on voulait le passer à la casserole et, couillon! quand il s'est mis ça dans le citron, le type, il a dû se dire qu'il valait mieux qu'il demande pas son reste, alors il a pris la poudre d'escampette...* (J.-P. Chabrol, *Un Homme de trop.*) [Гак 1963].
- *Se ravalier la pomme (fam)* – накраситься, разг. намазаться: *J'ai mis une heure à me ravalier la pomme.* (Bretécher, 4) [Громова 2012].

Приведенные примеры также позволяют говорить о том, что наименования различных, часто не связанных друг с другом, представителей флоры (овощей, фруктов, ягод) становятся синонимичным, а значит, взаимозаменяемыми. Это, в свою очередь, приводит к широкой ва-

риативности (*se casser le chou/ le citron/ le melon; se presser/se creuser le citron; se fendre la cerise/ la pêche/ la poire/ la prune*).

Нельзя не отметить и стилистическую специфику такого типа переноса. Это регулярно во *français populaire* и в арго, реже – во *français familier*, и только отдельные выражения входят в литературный язык.

Наш анализ позволяет сказать, что перенос по форме более регулярен, чем перенос по цвету. Несмотря на то что, в целом, перенос по цвету характерен для французского языка (*Des gants groseille. Le vin pelure d'oignon.*), сочетания, основанные на этом типе метафоры, редко отличаются регулярностью употребления: *faire sa pivoine* – покраснеть от прилива эмоций.

К флористической метафорике прибегают не только при описании физических особенностей, но и для психологической и эмоциональной характеристики человека. Такой перенос может быть мотивирован различными признаками, как формой, так и цветом. Как правило, фразеологизмы, относящиеся к этой группе, характеризуются полным переосмыслением компонентов.

Примером является выражение *avoir un cœur d'artichaut* – быть легкомысленным, неверным в любви (*un cœur inconstant, un amoureux volage*): *Ces questions froissèrent sans doute Jupien car, se redressant avec le dépit d'une grande coquette trahie, il répondit: « Je vois que vous avez un cœur d'artichaut ».* (Proust, *Sodome et Gomorrhe*, 1922, p. 609) [TLFi]. Изначально это выражение, зафиксированное в конце XIX века, было первой частью пословицы *cœur d'artichaut, une feuille pour tout le monde*, в котором проводится аналогия между сердцевинной овоща и сердцем человека. Как известно, для употребления артишока в пищу необходимо очистить сердцевину, сняв по одному наружные листья. Подобно тому, как артишок легко отдает свои лепестки, человек с «сердцем артишока» (с переменчивым сердцем) дарит немного своей любви каждому, кто кажется ему достойным ее.

Еще одним пример является выражение *mi-figue, mi-raisin*, которое DEL определяет выражение следующим образом: «*d'un air à la fois satisfait et mécontent; ou à la fois sérieux et plaisant*», т. е. оно примерно соотносим с русскими фразеологизмами «ни рыба ни мясо», «ни то ни се», «ни богу свечка ни черту кочерга», «кисло-сладкая мина» в зависимости от контекста: *C'est difficile à te dire: mi-figue mi-raisin, plutôt. Ils ne savaient qu'en dire. Ça les changeait, tu comprends. Ça les désorientait de perdre de vue leurs roses lières.* (Gracq, *Syrtes*, 1951, p. 67) [DEL]. Противопоставление винограда

и инжира возникает неслучайно и восходит к концу XV века: эти два фрукта позволялось есть во время Великого поста, однако предпочтение всегда отдавалось винограду, благодаря его вкусу, высокой стоимости и большей изысканности. Инжир же являлся более распространённым и дешевым, поэтому за ним закрепилась негативная коннотация.

Названия представителей флоры могут приобретать и другие значения, обозначая абстрактные понятия или конкретные, не связанные непосредственно с человеком. Можно выделить основные темы, с которыми связаны случаи метафорического переосмысления: смерть, удача и неудача, материальное состояние, глупость, безумие, трудности – неприятности и обман.

В частности, значение «глупый, наивный человек, которого легко обмануть» регулярно метафорически связывается с представителями растительного мира. В этом случае, доминирующим оказывается представление о растительном мире как о «лишенном сознания» и мыслительной деятельности.

В рамках устойчивых оборотов продуктивными оказываются лексемы, обозначающие плоды маленького размера: *avoir un pois chiche / un petit pois dans la tête; vieille noix (fam)*. Это, вероятно, отсылает к распространённым представлениям о связи между размером мозга и интеллектуальными способностями. Кроме того, с помощью флористической лексики может иносказательно описываться другой образ. Например, *bête à manger du foin/ des chardons (fam)* – глупый как пробка: *Ben, tu ne vois pas ce qu'elles font [...], mais alors tu es bête à manger du foin!* (J.-P. Chabrol, *La Gueuse*, p. 37) [DEL]. В данном случае с помощью перифразы *à manger du foin* возникает образ животного, например, осла, и отсылает к другому фразеологизму – *bête comme un âne*.

С другой стороны, «лишенные разума» растения попадают в контекст, когда речь идет о психических заболеваниях и расстройствах. В основном, здесь встречаются примеры, связанные с дальнейшим переосмыслением флористической лексики, которая в арго означает «голова»: *travailler du citron (arg), être aux fraises (fam)*. На этом фоне выделяется выражение *il a passé par un champ de fèves en fleur (vx, prov.)*, означающее «он сумасшедший». Его происхождение связано с распространённым убеждением о том, что цветение бобов провоцирует психические заболевания. Такое «зловещее» воздействие растения объясняется неправильной трактовкой одного из текстов Плиния, который утверждал, что пси-

хические заболевания особенно часто проявляются *cum faba florescit*, когда цветут бобы, т. е. весной [DEL].

Кроме того, выделяется ряд наименований растений, которые несут в себе идею «проблемы, неприятности». Это значение возникает в выражениях, которые не объединены общим происхождением или тематикой. Так, например, *peau de banane* – «сложность, неприятность», отсылает к визуальному комедийному приему, активному использовавшемуся в кино, в особенности немом кино 1920-х годов. Другое выражение *filer un mauvais coton (fam)* – «испытывать серьезные затруднения (связанные со здоровьем)» пришло в XVIII веке из жаргона ткачей. Изначальный вариант идиомы звучал как «*jeter un vilain coton*» или «*jeter du coton*». Так говорили о ткани, которая начинает изнашиваться. Затем метафорически стало применяться к человеку, у которого серьезные проблемы со здоровьем, грозящие смертью. В XIX веке выражение претерпело некоторые лексические изменения и приобрело современный вид (*filer un mauvais coton*).

Метафора также может быть основана на противопоставлении «активного человеческого существования» и «пассивности», «отсутствия мыслительной деятельности» у представителей растительного мира. Такие представления о растениях лежат в основе оборота *faire le légume (fam)* – бездельничать, разг. валяться на диване: *Journée passée à faire le légume. J'ai honte!* (Net) [Громова]. Этот образ оказывается настолько сильным, что в разговорном регистре появляется синонимичный глагол *légumiser (se legum(is)er)*: *Je voudrais légumiser pendant plusieurs jours, être mise en stase avec un tuyau dans la bouche pour me nourrir* (Net), *Je passe mon temps à me légumiser devant la télévision* (Net) [Громова].

Наконец, флористическая лексика также может быть связана с понятием смерти. Чаще всего метафора связана с нахождением в земле, там, где находятся корни растений: *aller sous les fleurs, manger les pissenlits par la racine* и т. д. Встречается и другой способ передачи этого значения. Так, оборот *sentir le sapin* – «быть при смерти» отсылает к материалу, из которого изготавливаются гробы, и к его характерному запаху.

Таким образом, на основе проведенного анализа отдельных случаев переосмысления флористической лексики можно сделать вывод о том, что метафора – это динамичный механизм семантической деривации, который лежит в основе актуализации в языке и речи наивных представлений носителей языка об окружающем их растительном мире, и, в конечном счете, в закреплении этих концептов в виде устойчивых выражений.

**Список литературы**

1. Апресян Ю. Д. Коннотации как часть прагматики слова // Избранные труды. Интегральное описание языка и системная лексикография. Т. 2. М., 1995. 766 с.
2. Апресян Ю. Д. О регулярной многозначности // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. Т. XXX. Вып. 6. М., 1971. С. 509–523.
3. Баранов А. Н. Аспекты теории фразеологии. М., 2008. 644 с.
4. Гак В. Г. Сопоставительная лексикология. На материале французского и русского языков. М.: Международные отношения, 1977. 264 с.
5. Назарян А. Г. Фразеология современного французского языка / А. Г. Назарян. М.: Высшая школа, 1987. 288 с.
6. Gilbert P. Dictionnaire des mots contemporains / P. Gilbert. Paris : Dictionnaires Le Robert, coll. « Les Usuels du Robert », 1980. 739 p.
7. Gilbert P. Dictionnaire des mots nouveaux. Paris, 1971. 572 p.
8. Schapira Ch. Les stéréotypes en français. Paris, 1999. 172 p.

**Словари**

1. Громова Т. Н., Гринева Е. Ф. Dictionnaire français-russe de l'argot, de la langue populaire et familière. Французско-русский словарь аргю, просторечия и фамильяризмов: справ. издание. М., 2012. 1168 с.
2. Французско-русский фразеологический словарь : около 35000 фразеологических единиц / [В. Г. Гак и др.]; ред. Я. И. Рецкер. М., 1963. 1111 с.
3. Rat M. Dictionnaire des locutions françaises. Paris, 1957. 430 p.
4. Rey A., Chantreau S. Dictionnaire des expressions et locutions. Paris, 2002. 888 p.
5. Trésor de la langue Française informatisé [Электронный ресурс]. URL: <http://atilf.atilf.fr> (дата обращения: 30.09.2023)
6. Le nouveau Petit Robert de la langue française. Paris, 2007. 2880 p.

**Kseniia A. Dikareva**

Moscow State University, Philological Faculty

Department of French Linguistics

e-mail: [xeniadikareva@gmail.com](mailto:xeniadikareva@gmail.com)

**METAPHORICAL INTERPRETATION AS A MECHANISM  
OF THE FORMATION OF FIXED EXPRESSIONS (BASED ON  
THE FLORISTIC VOCABULARY OF THE FRENCH LANGUAGE)**

***Abstract:** The article considers the specificity of fixed expressions, as well as the main ways of their formation. The floristic lexicon of the French language, appearing in many fixed expressions, was chosen as the subject. We analyzed the figurative meanings of plant names in French, as well as the stable expressions with them. Two main directions in interpreting floristic vocabulary were identified: in relation to a person and to denote abstract and concrete concepts.*

***Keywords:** metaphor; fixed expressions; floristic vocabulary; the French language.*

**Захарова Ирина Игоревна**

МГУ имени М. В. Ломоносова, филологический факультет  
кафедра классической филологии  
e-mail: irinazaharova061@gmail.com

## **КОННОТАЦИЯ: ИСТОРИЯ ПОНЯТИЯ И ОСНОВНЫЕ КОНЦЕПЦИИ ИЗУЧЕНИЯ**

***Аннотация:** Статья посвящена проблеме изучения понятия «коннотация». Рассматривается история понятия и основные концепции лингвистов, отражающие три основных направления – семиотическое, психолингвистическое и лингвистическое, а также ряд самостоятельных теорий. Результаты исследования демонстрируют как различное понимание представителями направлений содержания понятия коннотации, так и пересечение взглядов в аспекте некоторых характеристик.*

***Ключевые слова:** коннотация; концепции изучения; семиотика; психолингвистика; лингвистика.*

Понятие *коннотация* восходит к лат. *'connotatio'* ('совместное обозначение') и пришло в лингвистику благодаря схоластической логике. В XVII в. аббаты французского монастыря Пор-Рояль Антуан Арно (16 февраля 1612, Париж – 8 августа 1694, Брюссель) и Клод Лансло (1615, Париж – 1695, Кемперле) издали серию учебников, среди которых выделяется «Всеобщая и рациональная грамматика Пор-Рояля» (1660), ставшая первым фундаментальным и универсальным грамматическим сочинением, в котором посредством категорий мышления и восприятия действительности объяснялись грамматические категории. В данной грамматике коннотации служили обозначением *акциденций* (от лат. *'accidentia'* – 'случайность'), т. е. случайных, несущественных свойства предметов, противостоящих *субстанциям* (от лат. *'substantia'* – 'подлежащее'), т. е. самостоятельным свойствам объективной реальности. Позднее в логике появилась оппозиция понятий *коннотация* – *денотация* (от лат. *'denotatio'* – 'раздельное обозначение').

Близкое к современному пониманию определение термина *коннотация* возникло в лингвистике в конце XIX в. Тогда американский языковед Леонард Блумфилд (1 апреля 1887, Чикаго – 18 апреля 1949, Нью-Хейвен) понимал под коннотациями «все эмотивно окрашенные элементы содержания выражений, соотносимые с прагматическим аспектом речи» [Телия 2010, 54]. Однако многовековое изучение данного термина различными об-

ластями лингвистики породило неоднозначность в его понимании. До сих пор нет единой концепции, объясняющей явление коннотации.

Принято считать, что в современном языкознании коннотация бытует в двух значениях: широком и узком. В широком смысле под коннотацией подразумевается любой компонент, дополняющий денотативное и грамматическое содержание языковой единицы и придающий экспрессивную функцию, выраженную через ценностное или стилистическое отношение говорящего к обозначаемому. В узком смысле коннотация – это компонент значения языковой единицы, выполняющий вторичную функцию наименования и дополняющий ее объективное значение ассоциативно-образным представлением (образная коннотация) [Телия 2010, 54].

Обзорное представление современных концепций изучения коннотации находим в монографии В. Н. Телии «Коннотативный аспект семантики номинативных единиц» (1986), где выделены три основных направления: семиотическое, психолингвистическое и лингвистическое, которое подразделяется стилистическое, лексикологическое и культурологическое. Помимо основных направлений создавались и другие концепции ученых – литературоведческая концепция М. М. Бахтина, номинативная концепция В. Н. Телии, теория комплексного «созначения» И. В. Арнольд и теория «семантических ассоциаций» Ю. Д. Апресяна [Телия 1986, 3–4].

**Семиотическое направление изучения коннотации.** Луи Тролле Ельмслев (3 октября 1899, Копенгаген – 30 мая 1965, Копенгаген), датский лингвист, создатель оригинальной структуралистской теории языка – глоссематики, где важная роль отводилась математике, в своей знаменитой работе «Пролегомены к теории языка» (1943), описывающей необходимость изучения лингвистики обособленно от других наук, ввел понятие коннотации с семиотической точки зрения. Ученый следовал тенденции разграничения лингвистических учений и логики. Л. Ельмслев выделил три разновидности семиотики: денотативную, коннотативную и метасемиотику. Рассматривая соотношение видов к планам содержания и выражения значения, лингвист дал следующие определения. «Под денотативной семиотикой мы понимаем такую семиотику, ни один из планов которой не является семиотикой <...> существуют также семиотики, план выражения которых является семиотикой (коннотативная семиотика), и существуют семиотики, план содержания которых является семиотикой (метасемиотика)» [Ельмслев 2006, 133–134].

Ролан Барт (12 ноября 1915, Шербур-Октевиль – 26 марта, 1980, Париж), французский философ, литературовед и семиотик, в разных своих трудах («Миф сегодня» (1956), «Основы семиологии» (1965) и др.) описывал явление коннотации. Ориентируясь на идеи М. М. Бахтина, Л. Ельмслева и др., Р. Барт утверждал, что любое языковое сообщение носит двойственный характер, обладает денотативным и коннотативным уровнями [Барт 1989, 299]. Под коннотацией ученый понимал систему вторичных смыслов, в которой план выражения, т. е. означающее, является знаком, воплощающим денотативные план содержания и план выражения, а план содержания, т. е. означаемое, выделяется масштабным и расплывчатым характером, является «фрагментом идеологии». Такие сложные по своей структуре означающие Р. Барт назвал коннотаторами, определив, что по численному соотношению со знаками денотативной системы, число первых будет всегда меньше количества вторых [Барт 1975, 157–158].

#### **Психолингвистическое направление изучения коннотации.**

Алексей Николаевич Леонтьев (18 февраля 1903, Москва – 21 января 1979, Москва), советский психолог, философ, основатель программы культурно-исторической психологии, представитель направления общепсихологической теории деятельности, в книге «Потребности, мотивы и эмоции» (1971) дал краткое, но емкое описание эмоциональных процессов, которые лежат в основе явления коннотации с точки зрения психолингвистики. Эмоциональные процессы отражают смысл, заложенный в объектах и ситуациях окружающей действительности, оказывающей влияние на человека. К их числу относятся аффекты, собственно эмоции и чувства. Особое значение имеют собственно эмоции, обладающие ситуационным характером и выражающие «оценочное личностное отношение к складывающимся или возможным ситуациям, к своей деятельности и своим проявлениям в них» [Леонтьев 1971, 37].

Советских и российских лингвистов Алексея Алексеевича Леонтьева (14 января 1936, Москва – 12 августа 2004, Москва) и Александру Александровну Залевскую (29 сентября 1929, Тверь – 9 мая 2021, Тверь), главу Тверской школы психолингвистики, интересовали вопросы психолингвистических взглядов на понятие «значение» слова. В своих работах («Основы психолингвистики» (1997), «Психолингвистические исследования. Слово. Текст» (2005) и др.) ученые указывали, что для изучения значения слова в лингвистике и психолингвистике часто прибегают к ассоциативному эксперименту. Объектами ассоциативного эксперимента

становятся в зависимости от направления исследования коммуникативные операции (синтагматика и парадигматика), денотативное, коннотативное или психологическое значения слов. Явление коннотации в психолингвистике связано с понятием «ассоциации». Ассоциативное значение выделяется в ходе анализа ассоциативных реакций на то или иное слово-стимул и выражает как эмоциональные, оценочные и стилистические компоненты значения слова (что ближе всего к лингвистическому пониманию коннотации), так и актуализирует образ или представление, реализует возможные потенции, валентности и грамматические значения слов [Залевская 2005, 106; Леонтьев 1997].

**Лингвистическое направление изучения коннотации.** Шарль Балли (4 февраля 1865, Женева – 10 апреля 1947, Женева), выдающийся швейцарский лингвист, один из основателей Женевской лингвистической школы и основоположник лингвистического направления изучения явления коннотации, в работе «Французская стилистика» (1909) представил обширный анализ эмоциональной окраски экспрессивных фактов языка, основанный на теории идентификации. Ш. Балли определил стилистику как науку, изучающую «выражение в речи явлений из области чувств и действия речевых фактов на чувства» [Балли 2001, 33]. Под коннотациями ученый подразумевал «стилистические созначения», стилистическую окраску слов, которая определяет место слова в образной системе языка. Выделение стилистической окраски возможно при сопоставлении с логическим языком (норма), или с общим (социальные особенности речи). Итогами такого сравнения служат два типа коннотации: естественные коннотации, выражающие эмоциональные оттенки, и социальные коннотации, выражающие особую коммуникативную окраску слова [Балли 2001, 120–121].

Дмитрий Николаевич Шмелев (10 января 1926, Москва – 6 ноября 1993, Москва), советский лингвист, исследователь Московской семантической школы, представитель стилистического направления изучения явления коннотации, в монографии «Проблемы семантического анализа лексики» (1973) указал, что выделение стилистических и экспрессивно-оценочных элементов (стилистическое понимание коннотации), входящих в содержание слова наравне с грамматическим значением и собственно лексическим значением, вызывает особую сложность [Шмелев 1973, 17]. При исследовании коннотации слов Д. Н. Шмелев обращал внимание на необходимость подразделения изучаемых лексем на две группы. С одной стороны, существует «эмоционально окрашенная» лек-

сика, включающая слова, приобретающие стилистическое значение посредством словообразования (например, уменьшительно-ласкательные суффиксы), и слова, лексическое значение которых содержит определенную эмоциональную оценку обозначаемого (*кляча, вонять*), с другой – различаются слова, которые непосредственно обозначают какие-то оценки, эмоции, переживания (*любить, сожалеть*) [Шмелев 1973, 245–246].

Юрий Максимович Скребнев (8 июля 1922, Ишим – 20 мая 1993, Нижний Новгород), советский и российский лингвист, один из основоположников теории лингвистического описания разговорной речи, представитель стилистического направления изучения явления коннотации, в учебном пособии «Очерк теории стилистики» (1975) отметил, что коннотации являются основным понятием стилистики и несут дополнительное смысловозначительное (при одинаковом денотате) стилистическое значение. Коннотации обладают внутрисистемным характером, т. е. «несут информацию о том, какое место занимают соответствующие языковые единицы в общей системе языка. Коннотации сообщают нам, в каких типах текстов, в каких речевых условиях (официально-деловая, ораторская, поэтическая, научная, обиходно-разговорная речь) те или иные единицы уместны согласно данным нашего языкового опыта» [Скребнев 1975, 20].

Татьяна Григорьевна Винокур (10 июля 1924, Москва – 22 мая 1992, Москва), советский и российский лингвист, представитель стилистического направления изучения явления коннотации, в монографии «Закономерности стилистического использования языковых единиц» (1980) вместо термина «коннотация» использовала понятие «стилистическое значение» для упрощенного соотнесения с понятиями «стилистическое средство», «стилистический прием» и т. п. Согласно Т. Г. Винокур, стилистическое значение является ключевым понятием узуальной стилистики и «показателем прагматического отношения, оценки выразительных возможностей языка» (оценка имеет положительный и отрицательный характер) [Винокур 1980, 48].

Иосиф Абрамович Стернин (29 апреля 1948, Красково – 5 марта 2022, Воронеж), советский и российский языковед, основатель направления коммуникативной лингвистики, представитель лексикологического направления изучения явления коннотации, в монографии «Проблемы анализа структуры значения слова» (1979) исследовал компоненты лексического значения слова, среди которых выделял коннотативный. Понятие коннотации линг-

вист связал с субъективным отражением реальности через отношение говорящего к элементам акта коммуникации (сообщению, адресату и т. д.) [Стернин 1979, 39]. И. А. Стернин указывал большую роль коннотативного компонента лексического значения слова в процессе номинации, когда оценочные характеристики способны разграничить лексемы с одинаковым денотативным содержанием [Стернин 1979, 91].

Советские и российские лингвисты Евгений Михайлович Верещагин (29 октября 1939, Казань) и Виталий Григорьевич Костомаров (3 января 1930, Москва – 26 марта 2020, Москва), представители культурологического направления изучения явления коннотации, в своем оригинальном труде «Лингвострановедческая теория слова» (1980) предложили назвать выделяемые в лексическом понятии признаки семантическими долями. Ученые обозначили две большие группы семантических долей: экзотерические СД (внешние по отношению к слову) и эзотерические СД (внутренние по отношению к слову). Подчеркивается, что явление коннотации имеет сугубо эзотерический характер, т. е. коннотации «объективируют собственную семантику слова и фиксирует в ней историю и современное состояние того класса предметов, который называется данным словом» [Верещагин, Костомаров 1980, 189]. Также лингвисты указали на существование коннотативных слов, которые насыщают содержание новой информацией и способны вызывать «эмоционально-этические и эстетические ассоциации» [Верещагин, Костомаров 1980, 152].

**Самостоятельные концепции изучения коннотации.** Ирина Владимировна Арнольд (7 августа 1908, Санкт-Петербург – 22 мая 2010, Санкт-Петербург), советский и российский лингвист, основоположница научной школы стилистики декодирования, в книге «Стилистика современного английского языка» (1973) понимала лексическое значение слова как способ воплощения понятия, эмоции, оценки или отношения. Помимо денотативной составляющей в лексическом значении И. В. Арнольд выделила коннотацию как факультативную часть, связанную с условиями и участниками коммуникации. Информация, связанная с актом коммуникации, предполагает характеристику говорящего, оценку, данную им предмету речи, его эмоциональное отношение к собеседнику и ситуации общения. Все эти характеристики составляют четыре компонента коннотации (эмоциональный, экспрессивный, оценочный и стилистический), которые могут как комбинироваться в лексеме, так и отсутствовать вовсе [Арнольд 2016, 153].

Вероника Николаевна Телия (1 ноября 1930, Луганск – 4 декабря 2011, Москва), советский и российский лингвист, основательница Московской фразеологической школы, в монографии «Коннотативный аспект семантики» (1986) провела масштабное исследование явления коннотации и выявила, что традиционное представление о коннотации как добавочном элементе к лексическому значению ограничивает верное понимания этого понятия. Коннотация обладает характеристиками неотъемлемости по отношению к экспрессивно окрашивающему значению и ассоциативно-образной мотивировкой (под мотивировкой понимается основание коннотации). Коннотация подобна причинно-следственной связи, в которой причина является смыслом, берущим свое начало в эмпирическом, историческом, языковом и культурном опыте. В. Н. Телия определила, что, помимо указанных выше черт, коннотация имеет характер макрокомпонента семантики, т. е. ее структура предполагает наличие микрокомпонентов, взаимодействующих друг с другом. К их числу относятся оценочный, ассоциативно-образный, эмотивный и функционально-стилистический микрокомпоненты [Телия 1986, 133–135].

Юрий Дереникович Апресян (2 февраля 1930, Москва), советский и российский лингвист, глава Московской семантической школы, в монографии «Интегральное описание языка и системная лексикография» (1995) выделил необходимые подзоны лексикографической информации с точки зрения прагматики и определил среди них важное место коннотации как культурного и образного мира лексемы [Апресян 1995, 146]. Под коннотацией Ю. Д. Апресян подразумевал ряд несущественных и устойчивых признаков лексемы, не входящих в лексическое значение слова и выражающих оценочное значение, свойственное определенному языковому коллективу [Апресян 1995, 160]. Характеристики несущественности и устойчивости ученный считал основными свойствами коннотации лексемы, но помимо них выделял компаративность и факторы, влияющие на формирование коннотации: «тип восприятия или использования соответствующего объекта действительности, традиции литературной обработки лексемы, исторический, религиозный, политический, психологический или иной культурный контекст ее существования, этимология» [Апресян 1995, 171].

Ю. Д. Апресян указал и на ряд трудностей в выделении коннотаций. Например, случаи отнесения оценочного значения к коннотациям (*теща*) или к лексическому значению слова (*пресловутый*). Второй сложностью считается интуитивный характер коннотации, который тре-

бует должной объективации. Также существует необходимость полного и подробного описания коннотации лексемы в ее словарной статье, что позволит продвинуться в теоретическом осмыслении явления коннотации [Апресян 1995, 164].

Для понимания явления коннотации также важен анализ ее языковой реализации. Ученый привел следующие примеры материализации:

- переносные значения (в лексеме *ворона* коннотация невнимательности перешла в переносное значение '*рассеянный человек*');
- метафоры и сравнения (в лексеме *свинья* коннотация грубости породила сравнение *напиться как свинья*);
- производные слова (коннотации переменчивости и несерьезности лексемы *ветер* реализуются в производном прилагательном *ветренный* со значениями '*легкомысленный, непостоянный*');
- фразеологические единицы (коннотации плутоватости и ненадежности лексемы *гусь* обнаруживаются во фразеологизмах *гусь лапчатый, ну и гусь*);
- синтаксические конструкции типа *X есть X* (коннотации зла и бесчеловечности лексемы *война* реализуются в конструкции *война есть война*);
- семантические области действия (коннотация приверженности к свободному образу жизни семантически присоединяет прилагательное *убежденный* в словосочетании *убежденный холостяк*) [Апресян 1995, 164–168].

В заключение представляется возможным обобщить, что семиотическое направление представляет собой понимание коннотации, производное от прагматической интерпретации текста. Сутью данной концепции служит отождествление коннотации с коннотативной семантикой, противостоящей денотативной, где последняя включена в план выражения коннотатора. Психолингвистическое направление тесно связано с понятием ассоциативного значения и ассоциативным экспериментом, позволяющим выделить реакции (коннотации) на слова-стимулы. Лингвистическое направление подразделяется на три основных направления изучения коннотации: стилистическое (рассматривает коннотации как стилистические значения, подробно анализируя эмоциональную и стилистическую окрашенность слов), лексикологическое (изучает способы и виды создания такого добавочного значения языкового выражения, которое придает им экспрессивность) и культурологическое (приравнивает коннотации к эзотерическим семантическим долям, т. е. внешним при-

знакам, которые выделяются в лексическом значении слов). Помимо основных направлений создавались и другие концепции ученых, анализ которых обнаружил большое число новаторских, но в то же время во многом пересекающихся взглядов на проблему определения и содержания данного понятия.

### Список литературы

1. Апресян Ю. Д. Избранные труды, том II. Интегральное описание языка и системная лексикография. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. 767 с.
2. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык [Электронный ресурс] : учебник для вузов / И. В. Арнольд. 13-е изд., стер. М.: ФЛИНТА, 2016. 384 с.
3. Балли Ш. Французская стилистика: Моногр.; пер. с фр. 2-е изд., стер. М.: Эдиториал УРСС, 2001. 392 с
4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
5. Барт Р. Основы семиологии // Структурализм: «за» и «против» [Текст] : Сборник статей : Пер. с англ., фр., нем., чеш., польск. и болг. яз. / Под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. М.: Прогресс, 1975. С. 114–163.
6. Верещагин Е. М. Лингвострановедческая теория слова / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. М.: Русский язык, 1980. 320 с.
7. Винокур Т. Г. Закономерности стилистического использования языковых единиц / Винокур Т. Г. М.: Наука, 1980. 237 с.
8. Ельмслев Л. Прологомены к теории языка. Пер. с англ. / Сост. В. Д. Мазо. М.: КомКнига, 2006. 248 с.
9. Залевская А. А. Психолингвистические исследования. Слово. Текст: Избранные труды. М.: Гнозис, 2005. 543 с.
10. Леонтьев А. А. Основы психолингвистики: Учебник для студ. высш. учеб. заведений. 4-е изд., испр. М.: Смысл; Издательский центр «Академия», 1997. 288 с.
11. Леонтьев А. Н. Потребности, мотивы, эмоции / А. Н. Леонтьев. М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1971. 40 с.
12. Скребнев Ю. М. Очерк теории стилистики / Скребнев Ю. М. Изд-во Горьковского пед. ин-та иностранных языков им. Добролюбова, 1975. 174 с.
13. Стернин И. А. Проблемы анализа структуры значения слова / Стернин И. А. Воронеж: изд-во Воронежского университета, 1979. 156 с.
14. Телия В. Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц // В. Н. Телия. М.: Наука, 1986. 141 с.
15. Телия В. Н. Коннотация // Большая российская энциклопедия. М.: Большая Российская энциклопедия, 2010. Т. 15.
16. Шмелев Д. Н. Проблемы семантического анализа лексики / Д. Н. Шмелев. М.: Наука, 1973. 274 с.

**Irina I. Zakharova**

Moscow State University, Philological Faculty

Department of Classical Studies

e-mail: irinazaharova061@gmail.com

## **CONNOTATION: HISTORY AND BASIC THEORIES OF STUDY**

***Abstract:** The article is devoted to the problem of studying the notion of connotation. The article analyzes the history of the concept and the basic linguistic concepts reflecting the three main approaches – semiotic, psycholinguistic and linguistic, as well as a number of independent theories. The results of the study demonstrate both the difference in understanding the notion of connotation by the adherents of these approaches, and the overlap in their views on some characteristics.*

***Keywords:** connotation; linguistic concepts; semiotics; psycholinguistics; linguistics.*

**Кадошникова Карина Ивановна**

МГУ имени М. В. Ломоносова, филологический факультет  
кафедра английского языкознания  
e-mail: kadkarina@mail.ru

## **ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИЕ ВИДЕНИЙ И РЕАЛЬНОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ УЖАСОВ: ЛИНГВОПОЭТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ РАССКАЗОВ А. ЭДВАРДС «КАРЕТА-ПРИЗРАК» И Э. Ф. БЕНСОНА «КОМНАТА В БАШНЕ»**

***Аннотация:** В статье предпринимается попытка лингвопоэтического анализа видений и сновидений в готических рассказах А. Эдвардс и Э. Ф. Бенсона, исследуются способы противопоставления видений и образов реального мира, а также осуществляется сравнение подходов к созданию пространства сна и других пограничных состояний в художественных произведениях разных авторов.*

***Ключевые слова:** лингвопоэтика; лингвопоэтический анализ; готическая литература; сон; сновидение; психология сновидений.*

С незапамятных времен сны, видения и прочие пограничные состояния вызывали у людей повышенный интерес. Вокруг них строились различные гипотезы, о подходах к интерпретации области бессознательного спорили еще задолго до появления З. Фрейда. Уже во времена античности писатели и философы в работах обращались к сновидениям, пытаясь разгадать тайну их иллюзорности и непостижимости. Однако с течением времени под влиянием социальных, культурных, научных факторов методы и подходы к изображению этого феномена претерпевали изменения. В настоящей статье предпринимается попытка выяснить, какие средства используются писателями для создания и передачи пространств сна и видения в художественном произведении второй половины XIX века. В качестве материала для анализа были выбраны готические рассказы А. Эдвардс «Карета-призрак» (1864) и Э. Ф. Бенсона «Комната в башне» (1912), в каждом из которых рассказчик переживает опыт странного, отчасти мистического сновидения. В качестве инструмента анализа текста был применен лингвопоэтический метод, разработанный на кафедре английского языкознания Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Лингвопоэтика – раздел филологии, в рамках которого стилистически маркированные языковые единицы, использованные в художественном тексте, рассматриваются в связи с вопросом об их функциях и сравнительной значимости для передачи определенного идейно-художественного содержания и создания эстетического эффекта [Липгарт 2006, 18].

В рассказе «Карета-призрак» А. Эдвардс создает пространство двух миров: реального (the world of reality) и ирреального (the world of dream).<sup>2</sup> В качестве материала для анализа были выбраны описания обоих видов пространства с целью проследить различия в способах их создания.

В начале обратимся к видению рассказчика, относящемуся к области мистики и пронизанному атмосферой ужаса:

*He moved his head slowly, and looked me in the face, without speaking a word. I shall never forget that look while I live. I turned cold at heart under it. I turn cold at heart even now when I recall it. His eyes glowed with a fiery unnatural lustre. His face was livid as the face of a corpse. His bloodless lips were drawn back as if in the agony of death, and showed the gleaming teeth between.*

*The words that I was about to utter died upon my lips, and a strange horror – a dreadful horror – came upon me. My sight had by this time become used to the gloom of the coach, and I could see with tolerable distinctness. I turned to my opposite neighbour. He, too, was looking at me, with the same startling pallor in his face, and the same stony glitter in his eyes. I passed my hand across my brow. I turned to the passenger on the seat beside my own, and saw—oh Heaven! how shall I describe what I saw? I saw that he was no living man – that none of them were living men, like myself! A pale phosphorescent light – the light of putrefaction – played upon their awful faces; upon their hair, dank with the dews of the grave; upon their clothes, earth-stained and dropping to pieces; upon their hands, which were as the hands of corpses long buried. Only their eyes, their terrible eyes, were living; and those eyes were all turned menacingly upon me!*

Первое, на что стоит обратить внимание в контексте нашего анализа, это использование автором такой риторической фигуры, как повтор. В приведенном отрывке можно выделить три типа повторов:

- 1) повтор целой фразы в пределах предложения;
- 2) повтор одного слова в пределах предложения;
- 3) повтор слова на протяжении всего отрывка.

Первые два типа выполняют одинаковую функцию – они используются для передачи и отчасти усиления мрачной атмосферы. Так, последовательность *I turned cold at heart* открывает два идущих подряд пред-

---

<sup>2</sup>Мы полагаем, что в контексте рассказа А. Эдвардс с психологической точки зрения будет вернее и точнее определить бессознательное состояние рассказчика как его видение.

ложения. Более того, согласно the Longman Dictionary of Contemporary English, прилагательное *cold* обозначает *something that... has a low temperature*, что способствует более глубокому погружению читателя в создаваемую обстановку и позволяет интерпретировать состояние рассказчика как полнейший ужас, так как даже температура его тела в буквальном смысле становится ниже из-за нервного потрясения. Следовательно, мы можем рассматривать использование прилагательного *cold* как метафору страха («fear»), основанную на психологическом факте. Так, «страх концептуализируется как чувство, которое оказывает определенное влияние на сознание и тело человека, подобное воздействию, которое обычно оказывает холод» [Апресян 1997, 181]. Кроме того, внимание привлекает употребляемое в данной коллокации слово *heart*; его использование позволяет предположить, что в данном случае речь идет о попытке подчеркнуть живую природу рассказчика и усилить противопоставление между ним и призраками.<sup>3</sup>

Дальнейшее раскрытие этой идеи прослеживается в использовании цветowych обозначений. Автор обращается к цепочкам синонимов и антонимов для создания образов призраков. Так, А. Эдвардс передает оттенки свечения и бледности, объединяя противоположные характеристики для описания пассажиров кареты. В качестве примера можно рассмотреть такие пары как *unnatural lustre and livid face; bloodless lips and gleaming teeth; pallor in his face and glitter in his eyes*. Подобные описания раскрывают потустороннюю природу призраков. Следует отметить, что в контексте отрывка слова и словосочетания, описывающие блеск, приобретают адгерентную коннотацию. Например, словосочетания *gleaming teeth, glitter in his eyes*.

Что касается второго типа повторов, то он представлен следующим образом: *a strange horror – a dreadful horror; a pale phosphorescent light – the light of putrefaction; only their eyes, their terrible eyes, were living; and those eyes were all turned menacingly upon me*. Создается ощущение, что автор постепенно приближает читателя к описываемым объектам и чувствам (к глазам, свету, страху), добавляет новые характерные черты к описанию, делая его более четким, и всё более пугающим за счет ис-

---

<sup>3</sup>Факт того, что подобное словосочетание со словом *heart* не зарегистрировано ни в одном словаре, только подтверждает представленное выше предположение и выводит создаваемую автором интригу на новый уровень.

пользования более экспрессивных эпитетов: *strange, dreadful, phosphorescent, terrible*<sup>4</sup>. Кроме того, А. Эдвардс достигает подобного эффекта и на фонетическом уровне. Обратимся к предложению *He, too, was looking at me, with the same startling pallor in his face, and the same stony glitter in his eyes*. В нем присутствуют две «непунктуированные последовательности препозитивных прилагательных-определений»: *the same startling pallor and the same stony glitter in his eyes*<sup>5</sup>. Использование свистящего звука /s/ позволяет читателям услышать «шипение» призраков, можно сказать, потусторонние звуки<sup>6</sup>.

Продолжая анализ используемых повторов, обратимся к последнему типу, а именно, к слову, *eyes*, которое повторяется на протяжении всего отрывка и служит для передачи концептуальной метафоры. Для интерпретации этой метафоры важно обратиться к историческому и культурному контексту: в XIX веке возрос интерес людей к явлениям мистицизма, практикам оккультизма [JÓDAR 2009, 24]. Так, латинское выражение «*Vultus est index animi*» (The windows to the soul, Глаза – это зеркало души) стало восприниматься более буквально. Профессор Кэрол А. Б. Уоррен отмечает, что «душу человека можно увидеть по отражению его ярких глаз или из глубины его тусклых глаз: внутреннее „я“ человека можно увидеть через свидетельство его взгляда» [Warren 2011, 534]. Поэтому в конце отрывка создается некий диссонанс, когда рассказчик отмечает, что глаза призраков были «живыми» (*eyes... were living*).

Также важно рассмотреть синтаксическую организацию текста, тесно связанную с фонетической, и благодаря которой усиливается мрачный эффект. Особый ритм создается благодаря наличию парентетических внесений (parenthetical insertions), представленных с помощью двойных тире: *a strange horror – a dreadful horror – came upon me; A pale phosphorescent light – the light of putrefaction – played upon their awful faces*. Просодическое оформление парентетических внесений отличается увеличе-

---

<sup>4</sup>Употребление стилистически окрашенных прилагательных будет наблюдаться и дальше: *gleaming teeth, pale phosphorescent*.

<sup>5</sup>Амочкина Е. А. Ритмические последовательности в прагмафоностилистическом освещении // Английский язык и литература в прагмалингвистическом освещении. Сборник научных статей памяти заслуженного профессора МГУ имени М. В. Ломоносова, доктора филологических наук Ирины Марковны Магидовой. М., 2018. 112 с.

<sup>6</sup>Давыдов М. В. и Окушева Г. Т. Обращают внимание на частотность использования фонем и звукового символизма в подобных последовательностях [Давыдов, Окушева 1994, 71, 94, 104].

нием темпа и понижением громкости. Помимо этого, вставные элементы отделены паузами от основного содержания предложения [Ахманова, Александрова 1989, 152]. Подобная фонетическая организация высказывания создает ощущение умолчания и таинственности, читатель подсознательно находится в ожидании непредсказуемого сюжетного поворота, что также работает на создание атмосферы. Более того, последнее предложение абзаца представлено в виде последовательности параллельных конструкций, которые разделены на четыре части использованием точки с запятой. Кажется, что синтаксическое построение отражает оптику рассказчика, его видение призраков, поскольку он следует единой модели при их изучении. Такой подход может свидетельствовать о том, что он напуган, его нервы на пределе, а мозгу сложно обрабатывать данные в хаотичном порядке. Более того, четыре группы придаточных создают градицию, усиливающую ощущение паники и отчаяния.

Для сравнения рассмотрим эпизод, описывающий реальность:

*I shaded my eyes with my hand, and staled anxiously into the gathering darkness, where the purple moorland melted into a range of low hills, some ten or twelve miles distant. Not the faintest smoke-wreath, not the tiniest cultivated patch, or fence, or sheep-track, met my eyes in any direction. There was nothing for it but to walk on, and take my chance of finding what shelter I could, by the way. So I shouldered my gun again, and pushed wearily forward; for I had been on foot since an hour after daybreak, and had eaten nothing since breakfast.*

*Meanwhile, the snow began to come down with ominous steadiness, and the wind fell. After this, the cold became more intense, and the night came rapidly up.*

В приведенном фрагменте рассказчик описывает свои чувства: он переживает, что не найдет дороги домой, хочет есть и начинает мерзнуть. Автор наполняет отрывок деталями для более точного и подробного описания происходящего, которое могло бы создать более «вещественную» реальность. Например, упоминается, что рассказчик *shouldered gun*, описывая свои действия, или же приводится описание пейзажа, окружающего его: *where the purple moorland melted into a range of low hills*. Более того, А. Эдвардс демонстрирует талант тонкого психолога, рисуя психологический портрет героя. С одной стороны, она изображает нарастающую тревогу рассказчика, однако с другой, показывает, что он анализирует свои действия, пытается найти выход из ситуации, что является подтверждением того, что он еще не потерял рассудок.

Эффект правдоподобия и реалистичности достигается в том числе и на синтаксическом уровне. Автор использует перечисление, тем самым

создавая эффект безнадежности, отчаяния: *Not the faintest smoke-wreath, not the tiniest cultivated patch, or fence, or sheep-track, met my eyes in any direction*. Также согласно Е. А. Амочкиной, такие конструкции как *the faintest smoke-wreath* и *the tiniest cultivated patch* относятся к «непунктуированным последовательностям препозитивных прилагательных-определений». Подобные последовательности создают ровный интонационный контур, который может служить для создания впечатления длительности и монотонности [Амочкина 2018, 112]. Однако вместе с тем ощущается нарастание тревоги рассказчика, поскольку он не может найти выход. Более того, Амелия Эдвардс намеренно замедляет темп и на семантическом уровне, что достигается использованием лексемы *steadiness*, означающей *happening in a smooth, gradual, and regular way, not suddenly or unexpectedly* [the Longman Dictionary of Contemporary English].

Другой тип сновидений возникает в рассказе Э. Ф. Бенсона «Комната в башне». Произведение открывает лирическое отступление, в котором автор настаивает на том, что описываемый им сон не стоит пытаться проанализировать с психологической точки зрения, ведь всегда есть место случайным совпадениям или странностям.<sup>7</sup> Рассказ имеет необычную композицию: сцены снов переплетаются с реальными событиями, а в финале оба «мира» сливаются воедино.

В качестве материала для анализа взяты описания двух одинаковых по сюжету снов, однако увиденных в разное время, а также описание событий, происходящих с рассказчиком в реальности:

*1. The servant who opened the door told me that tea was being served in the garden, and led me through a low dark-panelled hall, with a large open fireplace, on to a cheerful green lawn set round with flower beds. There were grouped about the tea-table a small party of people, but they were all strangers to me except one, who was a schoolfellow called Jack Stone, clearly the son of the house, and he introduced me to his mother and father and a couple of sisters. I was, I remember, somewhat astonished to find myself here, for the boy in question was scarcely known to me, and I rather disliked what I knew of him; moreover, he had left school nearly a year before. The afternoon was very hot, and an intolerable oppression reigned. On the far side of the lawn ran a red-brick*

---

<sup>7</sup>Можно предположить, что в этом лирическом отступлении Бенсон ставит под сомнение идеи З. Фрейда, получившие в то время высокую популярность, и выводит на первый план старый добрый страх.

*wall, with an iron gate in its centre, outside which stood a walnut tree. We sat in the shadow of the house opposite a row of long windows, inside which I could see a table with cloth laid, glimmering with glass and silver.*

В первом эпизоде сновидения преобладают описания: автор старается рассмотреть каждый объект с разных сторон, определяя его в пространстве, уделяя внимание цветам, мельчайшим деталям, что делает сон более четким и красочным: *a low dark-panelled hall, with a large open fireplace; to a cheerful green lawn set round with flower beds; the lawn ran a red-brick wall, with an iron gate in its centre; see a table with cloth laid, glimmering with glass and silver.*

Кроме того, особого внимания заслуживает момент, когда рассказчик испытывает искреннее удивление, увидев Джека, с которым некогда учился в школе: *I was, I remember, somewhat astonished to find myself here, for the boy in question was scarcely known to me, and I rather disliked what I knew of him.* Несмотря на то, что Бенсон в начале повествования пытается убедить читателя в отсутствии необходимости трактовать произошедшее с научной точки зрения, мы не можем отрицать наличие психологизма в этой фразе. З. Фрейд в работе «Толкование сновидений» (1900) предложил последовательный подход к интерпретации снов, продемонстрировав его на примере собственного сна. В ходе своего анализа он пришел к выводу, что «сновидение пользуется» информацией, полученной наяву, и несколько искажает ее, иногда даже возможна «замена другим лицом» [Фрейд 2019, 15]. Поэтому встреча старого знакомого во сне встраивается в парадигму функционирования снов.

С точки зрения синтаксической организации текста, отрывок состоит из сложносочиненных и сложноподчиненных предложений, а также простых предложений, осложненных однородными членами. Такое построение предложений создает монотонный эффект на фонетическом уровне: кажется, что перечисления никогда не закончатся. Кроме того, в начале отрывка присутствует последовательность «непунктуированных препозитивных прилагательных-определений»: *a low dark-panelled hall, with a large open fireplace, on to a cheerful green lawn set.* Согласно Е. А. Амочкиной, «в плане просодии последовательности данного вида образуют ровный интонационный контур с постепенным понижением тона на каждом ударном слоге», подобный «интонационный контур может служить для создания впечатления непрерывности» [Амочкина 2018, 112]. Также для усиления эффекта длительного повествования Бенсон

обращается к приему перифразы, представляя членов семьи Джека: «...and he introduced me **to his mother and father and a couple of sisters**».

2. *Now that dream or variations on it occurred to me intermittently for fifteen years. Most often it came in exactly this form, the arrival, the tea laid out on the lawn, the deadly silence succeeded by that one deadly sentence, the mounting with Jack Stone up to the room in the tower where horror dwelt, and it always came to a close in the nightmare of terror at that which was in the room, though I never saw what it was. At other times I experienced variations on this same theme. Occasionally, for instance, we would be sitting at dinner in the dining-room, into the windows of which I had looked on the first night when the dream of this house visited me, but wherever we were, there was the same silence, the same sense of dreadful oppression and foreboding.*

Во втором отрывке видно авторское стремление трактовать увиденное как ночной кошмар, передавая реальное ощущение страха и ужаса в пространстве сна. Для подтверждения этого тезиса обратимся к лексической и синтаксической организации отрывка. На протяжении всего фрагмента повторяются слова *deadly* (*the **deadly** silence succeeded by that one **deadly** sentence*) и *same* (*there was **the same** silence, **the same** sense of dreadful oppression*). Лексема *deadly* имеет значение *likely to cause death* [The Longman Dictionary of Contemporary English]. В контексте рассказа может прослеживаться связь между произнесенным предложением (*deadly sentence*) и предполагаемыми необратимыми последствиями. Согласно the Cambridge English Thesaurus, синонимами к слову *deadly* могут быть такие слова как *dangerous, unsafe, risky, harmful*. Поэтому можно предположить, что использование этого эпитета в начале рассказа предвещает будущие драматические события и создает ощущение законченности, ведь в финале рассказчик чуть не умер от страха. Повтор лексемы *same* передает идею цикличности, чувство отчаяния, которое окутывает душу героя, поскольку он не может избавиться от повторяющихся ночных кошмаров.

Интересная ситуация наблюдается и на уровне синтаксиса: автор объединяет несколько простых предложений в одно распространенное сложное предложение, что способствует созданию ощущения усталости от перечислимых мест и событий, развязка которых до боли знакома рассказчику. В конце отрывка встречается «двухчленная непунктуированная последовательность с союзом»: *dreadful oppression and foreboding*. Ритм такой последовательности можно охарактеризовать как «уровневенный», поскольку она состоит из простых ритмических групп, равных

по длине (Т+Т) [Амочкина 2018, 116]. Ее место в финальной позиции в синтагме подчеркивает смысловую значимость: словосочетание звучит как предзнаменование, определяющее дальнейшее развитие сюжета.

Отрывок, описывающий реальность, любопытен тем, что он происходит в том же месте, что и сюжет из сна:

3. *And with a sudden thrill, partly of fear but chiefly of curiosity, I found myself standing in the doorway of my house of dream. We went, I half wondering whether or not I was dreaming still, through a low oak-panelled hall, and out onto the lawn, where tea was laid in the shadow of the house. It was set in flower beds, a red-brick wall, with a gate in it, bounded one side, and out beyond that was a space of rough grass with a walnut tree. The façade of the house was very long, and at one end stood a three-storied tower, markedly older than the rest.*

Нетрудно заметить, что в эпизоде из реальности присутствуют уже знакомые лексические единицы (*the lawn, tea-table, flower beds, a red-brick wall, a gate, a walnut tree*), однако отсутствуют красочные эпитеты, ранее сопровождавшие их, автор намеренно выбирает нейтральную лексику, передавая пространство реального, материального мира. Кроме того, здесь Бенсон избегает использования протяженных синтаксических конструкций, отсутствуют распространенные описания, что создает эффект довольно сдержанного повествования. Особого интереса заслуживает коллокация *oak-panelled hall*, которая во сне передана иначе: *a dark-panelled hall*. Подобное различие указывает на особенность природы сновидений, они часто неточны и частично размыты, что сказывается на возможном искажении фактов.

Благодаря проведенному анализу можно сделать несколько выводов об особенностях создания пространств снов и видений в художественных произведениях. Оба писателя уделяют большое внимание выбору лексических единиц. Так, при описании областей бессознательного приобретенная у эмоционально окрашенных слов адгерентная коннотация усиливает воздействие на читателя. Более того, сны и видения отличаются детальным описанием изображаемых объектов, что делает синтаксическую организацию отрывков более сложной и вариативной. Авторы уделяют внимание и психологической стороне этих явлений. А. Эдвардс изображает оцепенение рассказчика, охватывающий его страх, что отражает его эмоциональное состояние в реальной жизни. Э. Ф. Бенсон передает особенность пространства сна благодаря произведенной им лексической замене в словосочетании *oak-panelled hall*.

**Список литературы**

1. Амочкина Е. А. Ритмические последовательности в прагмафоностилистическом освещении. // Английский язык и литература в прагмалингвистическом освещении. Сборник научных статей памяти заслуженного профессора МГУ имени М. В. Ломоносова, доктора филологических наук Ирины Марковны Магидовой. М., 2018. 112–116 с.
2. Липгарт А. А. Основы лингвопоэтики. М., 2006. 18 с.
3. Давыдов М. В., Окушева Г. Т. Значение и смысл созвучий в современном английском языке. М., 1994. 71, 94, 104 с.
4. Фрейд З. Толкование сновидений. М., 2019. 15 с.
5. Практический курс английского языка / Под ред. О. С. Ахмановой и О. В. Александровой. М., 1989. 152 с.
6. Apresjan V. Emotion Metaphors and Cross-Linguistic Conceptualization of Emotions // Cuadernos de Filología Inglesa. 1997. Vol. 6. №12. 181 p.
7. Benson E. The Room in the Tower [Электронный ресурс]. URL: [https://en.wikisource.org/wiki/The\\_Room\\_in\\_the\\_Tower](https://en.wikisource.org/wiki/The_Room_in_the_Tower) (дата обращения: 10.03.2022).
8. Edwards A. The Phantom Coach [Электронный ресурс]. URL: <http://gutenberg.net.au/ebooks06/0605591h.html> (дата обращения: 10.03.2022).
9. Jódar A. Bram Stoker's Dracula. A Study on the Human Mind and Paranoid Behaviour // Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies. 2009. 24 с.
10. Warren C. AB The eyes have it // Ethnography. 2011. Vol. 12. 534 p.
11. The Longman Dictionary of Contemporary English [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ldoceonline.com> (дата обращения: 16.04.2022).
12. The Cambridge English Thesaurus [Электронный ресурс]. URL: <https://dictionary.cambridge.org/thesaurus/> (дата обращения: 18.07.2023).

**Karina I. Kadoshnikova**

Moscow State University, Philological Faculty

Department of English Linguistics

e-mail: kadkarina@mail.ru

**THE JUXTAPOSITION OF VISIONS AND REALITY  
IN HORROR FICTION: LINGUOPOETIC ANALYSIS OF THE STORIES  
“THE PHANTOM COACH” BY A. EDWARDS  
AND “THE ROOM IN THE TOWER” BY E. F. BENSON**

***Abstract:** The article attempts to analyse dream sequences in ghost stories written by A. Edwards and E. F. Benson from the point of view of linguopoetics. Special attention is paid to the means employed by the authors to contrast dreams and the images of reality.*

***Keywords:** linguopoetics; linguopoetic analysis; Gothic literature; dream sequences; psychology of dreams.*

**Кирсанова Ксения Александровна**

МГУ имени М. В. Ломоносова, филологический факультет

кафедра русского языка

e-mail: ksykirsanova@yandex.ru

**СЕМАНТИЧЕСКИЕ И ПРАГМАТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ  
ВОПРОСИТЕЛЬНОЙ ЧАСТИЦЫ ЧТО В АЛЬТЕРНАТИВНЫХ  
КОНСТРУКЦИЯХ В РОМАНЕ И. ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА  
«ДВЕНАДЦАТЬ СТУЛЬБЕВ»  
(В СОПОСТАВЛЕНИИ С ПЕРЕВОДАМИ НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК)**

***Аннотация:** В статье рассматривается функционирование полисемичной вопросительной частицы «что» в альтернативных конструкциях. В ходе сопоставительного анализа материала выделяется три типа конструкций – опроценная альтернатива, предположение с противочленом, абсолютная альтернатива. Дифференциальными признаками выступают приоретизация эпистемического и аксиологического компонентов, наличие перлокуции и пропозициональной установки. В результате характеризуется речевой портрет говорящего.*

***Ключевые слова:** вопросительная частица; эпистемическая и аксиологическая установки; пропозиция; альтернатива.*

В лингвистических исследованиях диалогового режима особое внимание уделяется функционированию дискурсивных маркеров, определяющих коммуникативные стратегии субъектов речи, эмотивность их реактивных реплик, т. е. модусный план высказывания. Эти средства способствуют эксплицированию иллокутивного вынуждения – структурообразующего элемента диалога [Баранов, Крейдлин 1992, 85].

Наиболее перспективным материалом для изучения субъективно-модальных значений высказываний являются частицы, полисемия которых нередко вызывает неоднозначность иллокутивности. Например, акцентно выделяемая вопросительная частица *что* может выражать неопределенность результата, предположение, желательное или нежелательное действие, сомнение, недоумение и т. д. [Халитова 2007, 89]. Цель работы – дать семантическую характеристику коммуникативным конструкциям с вопросительной частицей *что*, предметом которых является область альтернатив. Метод сопоставительного семантико-синтаксического анализа позволит выявить неочевидные особенности функционирования русской частицы как в художественном тексте, так и в живой речи.

В качестве материала отобраны случаи употребления частицы *что* в вопросах, подразумевающих множественность вариантов. Примеры – диалоги из художественного произведения: сатирического романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и его англоязычных переводов. Результаты исследования особенностей литературно обработанных диалогов могут быть перенесены и на живой диалог [Баранов, Крейдлин 1992, 85]. В этой связи мы анализируем не только семантическую структуру предложения-реплики, но прагматический эффект актуализированного предложения – высказывания.

В ходе исследования было выделено три функциональных группы: абсолютная альтернатива, предположение с противочленом, опрошенная альтернатива. Рассмотрим особенности каждой группы.

### Частица *что* и абсолютная альтернатива

Двенадцать стульев И. Ильф, Е. Петров, 1928	Diamonds to Sit On E. Hill, D. Mudie, 1947	The Twelve Chairs J. Richardson, 1961
1.1 – А твоего барина <b>что</b> , шлепнули? – <i>неожиданно</i> спросил Остап. – Никто не шлепал. Сам уехал. Что ему тут было с солдатней сидеть... А теперь медали за дворничью службу дают?	‘ <b>What happened</b> to your master? <b>Was he shot?</b> ’ <i>suddenly</i> asked Bender.	“And what happened to this master of yours? <b>Did they bump him off?</b> ”
1.2 – Так он <b>что</b> – здесь в доме? – Здесь и стоит.	‘ <b>Oh! So it’s in this house?</b> ’	“Is it here in the house <b>then?</b> ”
1.3 – Позволю, – ответил гость. – Я Воробьянинова сын. – Это какого же? Предводителя? – Его. – <b>А он что, жив?</b> – Умер, гражданин Коробейников. Почил.	‘Certainly. Certainly,’ answered the guest. ‘I am Vorobianivov’s son.’ ‘Now which one might that be? The marshal of nobility?’ ‘Exactly!’ ‘ <b>Where is he? Is he still alive?</b> ’ ‘No, he is dead,’ said Bender in a sorrowful voice. ‘He has departed this life.’	“You may,” answered the visitor. “I am Vorobyandinov’s son” “Whose? The marshal’s?” “Yes”. “ <b>Is he still alive?</b> ” “He’s dead, Citizen Korobeinikov. He’s gone to his rest”

- |  |   |  |
|--|---|--|
| <p>1.4 Кинохроника молниеносно исчезла.<br/>– Ну, поедem, дружок, отдыхать, – сказал Гаврилин. – <b>Ты что, закурил?</b><br/>– Закурил, – сознался Треухов, – не выдержал.</p>   | – | <p>The newsreel reporters disappeared quicker than lightning.<br/>“Well, let’s go and relax, pal,” said Gavrilin. “<b>What’s this? You smoking!</b>”<br/>“I’ve begun smoking,” confessed Treukhov.<br/>“I couldn’t stop myself”</p>  |
| <p>1.5 – Слушай, Генриетта, – сказал он жене, – пора уже переносить мануфактуру к шурину.<br/>– <b>А что, разве придут?</b><br/>– спросила Генриетта Кислярская.<br/>– Могут прийти. Раз в стране нет свободы торговли, то должен же я когда-нибудь сесть?</p> | – | <p>“Listen, Henrietta,” he said to his wife, “it’s time to transfer the textiles to your brother-in-law”<br/>“<b>Why, will the secret police really come for you?</b>” asked Henrietta Kislarsky.<br/>“They might. Since there isn’t any freedom of trade in the country, I’ll have to go to jail some time or other,”</p> |

В приведенных примерах вопросительная частица *что* активизирует контекстуально обусловленное иллюкутивное вынуждение. В модальном плане выражается модально-экспрессивное значение – удивление-предположение (1.1, 1.3), субъективная оценка (1.4), ожидание (1.2) или сомнение (1.5). Диктумное содержание раскрывается за счет тематизации маркера. Проанализируем фрагменты.

В первом эпизоде дворник Тихон рассказывает о неудачной поездке своего барина в Санкт-Петербург за медалью для слуги. Частица *что* выполняет анафорическую функцию, отсылая собеседника к не выясненному вопросу о судьбе барина: ‘я подразумеваю, что ты сейчас без медали, поэтому ищу причину и объяснение этому – возможно, барина шлепнули’. Авторское уточнение вербальной реплики героя (*неожиданно*) свидетельствует о введении темы, являющейся данным. При этом дискурсивный маркер

содержит имплицитную пропозицию, что выражено в англоязычных переводах полным диктальным вопросом *what happened* (что случилось), предваряющим предполагаемую говорящим альтернативу (барина шлепнули). Стоя в позиции альтернативы, частица *что* выполняет также и катафорическую функцию. Значит, дискурсивный маркер актуализирует свое значение как в диктумном, так и модусном плане.

Во фрагменте 1.2 Остап обнадеживается успехом нахождения уцелевшего стула. Субъективно-модальное значение частицы *что* подчеркивает ожидание говорящим положительного ответа, о чем свидетельствует междометие и утвердительный вопрос в переводе Мьюди и Хилл – *Oh! So it's in this house?* (О, так, значит, он в доме?). В диктумном плане частица устанавливает причинно-следственные связи (ср. перевод Ричардсона – *then / в таком случае*), повышая степень уверенности субъекта речи в модусном плане.

В третьем примере великий комбинатор надевает маску сына Воробьянинова, чтобы получить право на владение гамбургскими стульями. Прием маски, являясь категорией комического, характерен для поведения Остапа Бендера [Войцева 2021, 118]. Вопросительная частица *что* помогает Коробейникову оправдать неожиданное заявление незнакомца: говорящий не ожидал, что Р (у Воробьянинова есть сын), но склонен признать, что Р (это) имеет место [Добровольский, Левонтина 2014, 140]. Более того, перед нами вопрос с неингерентной темой, который соотносится с гипотетической причиной события [Янко 1991, 25]. Удивление спрашивающего эксплицитовано в переводе Мьюди и Хилл синтаксическим членением – переходом от частичного диктального вопроса (*Where is he / что с ним?*) к частичному модальному. Однако Коробейников не претендует на истинность своего предположения, хотя считает его наиболее вероятным: являясь дизъюнкцией всех возможных альтернатив, исходное предположение ‘Х жив’ может быть опровергнуто [Падучева 1985, 64, 239]. Необходимость подтверждений гипотезы говорящего свидетельствует об эпистемической установке конструкции с абсолютной альтернативой. Неуверенность и сомнения Коробейникова в происходящем подтверждаются последующим контекстом, почти разоблачающим обман великого комбинатора: «Но ведь, *кажется*, у него детей не было?».

В примере 1.4 ярко продемонстрировано наложение субъективного компонента на эпистемическую установку. Помимо свернутой пропо-

зиции, эксплицитной в переводе Ричардсона (*what's this / что это происходит?*), частица *что* вводит явление лингвистической демагогии – непрямого оценочного воздействия на адресата [Николаева 2013, 116]. Заведующий Старкомхозом Гаврилин не одобряет новую привычку инженера Треухова и укоризненно внушает собеседнику, что мыслит так не один, а как «все». При этом «все» – построенный говорящим авторитетный социум. Гаврилин не нуждается в подтверждении очевидного факта, но намерен выяснить причину. Иллокутивное вынуждение – выражение упрека, осуждение, при этом говорящий косвенно призывает адресата к совершению перлокутивного акта – бросить курить. В ответе Треухова вербализована социальная дистанция между коммуникантами: значение глагола *сознаться* – «признавать свою вину, проступок, нарушение какого-либо правила, условия» [МАС 1999]. Курить вредно и социально неодобряемо – прагматическая презумпция, из которой исходит Гаврилин в своей оценке.

В последнем эпизоде частица *что* помимо запроса на подтверждение предположения нацелена на выяснение причины, о чем свидетельствует вопросительное слово в варианте Ричардсона – *why* (*почему*). Частица *разве* усиливает компонент сомнения, недоумения и страха, подчеркивая нежелательность выбранной альтернативы. Более того, неопределенно-личная форма *придут* указывает на высокий социальный статус диктумного субъекта – неопределенное, закрытое множество, институт людей. При введении в диалог союзом *а* контрастной темы собеседник может не давать точного ответа на вопрос ввиду неподготовленности к смене темы.

Так, в конструкциях с абсолютной альтернативой частица *что* влияет на интерпретацию диктумного и модусного содержания. В глубинной структуре в равной степени допускаются всевозможные варианты ответа, но в контекстуально обусловленной реализации иллокутивного вынуждения раскрываются субъективно-модальные значения. При этом переводы не всегда передают модусный план. В примере 1.2 для говорящего желательна положительная альтернатива, в 1.5 – отрицательная, однако переводы не дают разделительный вопрос (*tag-question*), характерный для выражения модальных оттенков в английском языке. В этой связи для данных конструкций эпистемическая установка все же первична, аксиологическая вторична и зависима от контекста.

### Дизъюнктивная частица *что*

Вторая группа альтернативных конструкций с вопросительной частицей *что* объединяет предложения, допускающие взаимоисключающие элементы. Формально конструкции являются модальными вопросами с эксплицитным или имплицитным противочленом. Адресату предоставляется возможность выбрать ответ из ограниченного ряда альтернатив либо опровергнуть ожидания адресанта.

Двенадцать стульев И. Ильф, Е. Петров, 1928	Diamonds to Sit On E. Hill, D Mudie, 1947	The Twelve Chairs J. Richardson, 1961
<p>2.1 Ну, ты, жертва аборта, – <i>высокомерно</i> сказал Остап, – отдай концы, не отчаливай. Перекупщик <b>что</b>, блондин, брюнет? Паша Эмильевич стал подробно объяснять. Остап внимательно его выслушал и окончил интервью словами: – Это, <i>безусловно</i>, к пожарной охране не относится.</p>	<p>‘Now then, you bastard!’ shouted Bender, ‘don’t you slide away like that. <b>Was the dealer fair or dark?</b>’</p>	<p>“Come back, you abortion,” cried Ostap <i>haughtily</i>. “<b>What</b> was the dealer <b>like?</b>”</p>
<p>2.2 – <b>Что</b>, больно? – <i>осведомился</i> Остап. – Это еще ничего. Это физические мучения. Зато сколько здесь было моральных мучений – жутко вспомнить.</p>	<p>‘<b>Are you hurt?</b>’ asked Bender. ‘That’s nothing; it is only physical suffering. It makes me shudder to remember all the moral suffering that used to go on here.’</p>	<p>“<b>Did you hurt yourself?</b>” Ostap <i>inquired</i>. “That’s nothing. That’s physical pain. I’d hate to think how much mental suffering has gone on here”</p>

В поисках бриллиантовых стульев Остап Бендер вновь терпит неудачу: стул продан неизвестному перекупщику. От злости и нетерпения комбинатор требует от собеседника предоставить информацию как можно скорее, поэтому его речь изобилует оценочными выражениями (*жертва аборта*), императивами (*не отчаливай*), а темп становится более ускоренным, что характерно для языковой личности героя [Магонова 2018]. Иллокутивное вынуждение – наводящий вопрос

с эксплицитной дизъюнкцией. Частица *что* вводит фокус контраста и тему, являющуюся данным. Отметим, что Остап вновь надевает маску, выступая теперь в роли пожарного инспектора, поэтому его расспросы о внешности перекупщика могут навлечь подозрения. Снять их помогает рефренная реплика о безотносительности данной темы к цели его визита.

Дискурсивный маркер *что* функционально заменяем вопросительным словом *какой*, однако последнее не выражает субъективно-модальных значений, в частности манипулятивной интенции. По своей структуре вопросы с противочленом неоднозначны: с одной стороны, они считаются альтернативными, о чем свидетельствует в переводе Хилл и Мьюди союз *or (или)*, подтверждающий неосведомленность говорящего о правильном варианте ответа; с другой стороны – специальными, как это представлено в варианте Ричардсона (*what wad he like / какой он?*). Так, значение конструкции данного типа контекстуально обусловлено и может определяться самим говорящим: либо он задает наводящие вопросы, либо заинтересован в получении конкретной информации, что мотивирует фразовое ударение на частице.

Второй эпизод – реакция Остапа Бендера на столкнувшегося со шкафом Воробьянинова. Несмотря на интонационное выделение предиката *больно*, констатирующего факт, вопросительная частица *что* вводит полный модальный вопрос. Эпистемическая установка говорящего – намерение удостовериться в истинности очевидного предположения, что подтверждается использованными переводчиками да/нет вопросами [Тестелец 2001, 244]. Однако в данном контексте вопрос становится ироническим вежливым переспросом, а иллокутивное вынуждение не требует ответной реплики. Герой склонен перехватывать коммуникативную инициативу, укрепляя свой авторитет в сознании собеседника. Более того, говорящий не оставляет собеседнику выбора опровергнуть предположение, несмотря на потенциальную реализацию взаимоисключающих альтернатив в глубинной структуре конструкции. Остап навязывает Воробьянинову свое мнение – моральные мучения тяжелее физических. Подтверждением служит фраза *это еще ничего*, обесценивающая боль и переживания Воробьянинова [Войцева 2021, 119]. Так проявляется социальная дистанция между коммуникантами, навязанная Остапом иерархия отношений: он обращается к Воробьянинову фамильярным тоном на *ты*, а бывший предводитель к комбинатору – *товарищ Бендер* [Greenhill 1989, 227].

### Частица *что* и опрошенная альтернатива

Третья функциональная группа – опрошенная альтернатива. В глубинной структуре данной конструкции произошло опрошение дизъюнкции. В синхронном срезе они представляют собой реакции, реализующие вторичные вопросительные функции – удивление, призыв и т. д. Вторичные функции ориентированы на передачу семантики эмотивности и воздействие на адресата. Ожидается, что эпистемическая установка в таких высказываниях сводится к нулю. Обратимся к примерам.

**Двенадцать стульев**  
**И. Ильф, Е. Петров,**  
**1928**

**Diamonds to Sit On**  
**E. Hill, D. Mudie, 1947**

**The Twelve Chairs**  
**J. Richardson, 1961**

- 3.1 – Ты что же это, с ума сошел? – кротко спросил Ипполит Матвеевич и двинулся к выходу. – *Обалдеешь ты среди своих гробов.*
- ‘You’re crazy. What on earth is the matter with you?’** said Hippolyte abruptly as he moved towards the door. *‘You will go mad one of these fine days, you and your coffins.’*
- “What are you talking about? Are you crazy?”** snapped Ippolit Matveyevich and moved towards the door. *“Your coffins will drive you out of your mind”*
- 3.2 – Пленум есть, – сказал Персицкий еще тише, – и две зарисовки, но они не дают мне места.
- Как не дают? С кем вы говорили? **Что они, походили с ума?!**
- Секретарь побежал ругаться.
- Well, we’ve got the report and two sketches, but they won’t give us any space.’
- ‘Why won’t they give you any space? Who won’t give you space? What’s the matter with them all? Are they going mad?’**
- The sub-editor got up and went to the composers’ room.
- “I have the Plenum,” said Persidsky even more softly, “and two sketches, but they won’t give me any room”
- “Why won’t they? Who did you talk to? Have they gone crazy?”**
- The editor hurried off to have an argument.

В первом эпизоде мастер гробовых дел Безенчук навязывает Воробьянинову покупку гроба для его умирающей свекрови, сравнивая свой товар с «отборным огурчиком». С помощью формулы ‘X что, с ума V<sub>f</sub>’ (где f – индекс вариации формы числа и рода), чаще обращенной непосредственно к собеседнику, говорящий оценивает ситуацию как аномальную, в действительности маловероятную [Добровольский, Левонтина 2014]. По форме вопрос можно отнести к полному модальному, однако от адресата не требуется ответа. Уверенность в абсурдности ситуации и предостереже-

ние о последствиях подкрепляется постановкой предиката в форму 2 лица настоящего времени (*обалдеешь*), а с точки зрения актуального членения, в позицию инверсионной ремы – начало предложения. Перевод Ричардсона эксплицирует каузативную функцию гробов, что подчеркивает неконтролируемость гипотетического действия со стороны Безенчука. Значит, текущее поведение, по мнению говорящего, не свойственно собеседнику. Более того, оно становится социально неодобряемым, поэтому иллюкутивная функция рассматриваемого выражения – предостережение и призыв субъекта диктума вернуться в привычное состояние.

В примере 3.2 реакционная реплика входит в состав автокоммуникации: секретарь выстраивает причинно-следственные связи. В действительности следствием иллюкуции становится перлокутивный акт – исправление ситуации, негативно оцененной авторизатором, о чем свидетельствует целевая конструкция *побежал ругаться*. В диктумном плане частица *что* будто сворачивает пропозицию *не дают места*, анафорически отсылая к причине обвинения в аномальности поведения. Таким образом, в конструкциях с опрошенной альтернативой вопросительная частица *что* не только эксплицирует модусный план выражения, но и сворачивает диктумное содержание или отсылает к нему, что соответствует функциональному назначению соответствующего вопросительного слова. Подтверждение находим в переводе Хилл и Мьюди, где фокусная часть ‘что X’ переводится как *what is the matter* – дословно *в чем дело*.

Таким образом, вопросительная частица *что* полисемична, а реализация каждого значения контекстуально обусловлена. Благодаря сопоставительному семантико-синтаксическому анализу выявлено, что дискурсивный маркер затрагивает и диктумное, и модусное содержание высказываний. В диктумном плане выстраиваются причинно-следственные связи, тематизируется предмет диалога, определяются пропозициональное содержание частицы и презумпции, входящие в состав выражения. С аксиологической установкой связан прагматический эффект. При абсолютной альтернативе говорящий проверяет истинность предположения. Конструкции с противочленом вводят дизъюнкцию вариантов, при этом иллюкутивное вынуждение контекстуально обусловлено. Опрошенная альтернатива – идиоматичные выражения, нацеленные на перлокутивный эффект. Учет модусного плана альтернативных конструкций с частицей *что* помогает охарактеризовать речевой портрет героев и раскрыть идейное содержание произведения. Дальнейшее исследование

дование вопросительной частицы *что* в альтернативных конструкциях может быть дополнено сопоставительным анализом особенностей линейно-интонационной структуры каждого типа.

### Список литературы

1. Виноградов В. В. Русский язык (Грамматическое учение о слове). М., 2001. 720 с.
2. Баранов А. Н., Крейдлин Г. Е. Иллокутивное вынуждение в структуре диалога // Вопросы языкознания. 1992. № 2. С. 84–99.
3. Войцева Е. А. Способы реализации стратегии убеждения (на материале речи Остапа Бендера в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев») // Доклады от Международной годичной конференции на Института за български език «Проф. Любомир Андрейчин». София, 2021. Том 2. С. 115–122.
4. Добровольский Д. О., Левонтина И. Б. Дискурсивные слова в общевпросительных предложениях: русско-немецкие соответствия // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: По материалам ежегодной Международной конференции «Диалог 2014». 2014. С. 138–150.
5. Кобозева И. М. Лингвистическая семантика. М., 2000. 352 с.
6. Магонова А. В. Языковая личность Остапа Бендера в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» // LINGUISTICA JUVENIS. Екатеринбург, 2018. № 20. С. 144–153.
7. Николаева Т. М. Лингвистика. Избранное. М., 2013. 624 с.
8. Падучева Е. В. Высказывание и его соотношенность с действительностью. М., 2010. 296 с.
9. Словарь русского языка под ред. А. П. Евгеньевой [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/18/ma418414.htm> (дата обращения: 30.03.2023).
10. Тестелец Я. Г. Введение в общий синтаксис. М., 2001. 805 с.
11. Халитова Л. К. Вопросительная семантика русских частиц (что, что ли) и ее отражение в переводах на английский и татарский языки // Вестник ЮУрГУ. Сер. Лингвистика. Вып. 5. 2007. №15. С. 89–91.
12. Янко Т. Е. Коммуникативная структура с неингерентной темой // Научно-техническая информация. Сер. 2. Информационные процессы и системы. 1991. № 7. С. 25–32.
13. Greenhill R. Stylistic and lexical devices in the language of I. Ilf's and E. Petrov's novels 'Twelve Chairs' and 'The Golden Calf': Doctoral thesis. University of London, 1989. 531 p.

### Источники

1. 12 стульев / Илья Ильф, Евгений Петров. М., 2022. 448 с.
2. Diamonds to Sit On / trans. by Elizabeth Hill, Doris Mudie [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.77089> (дата обращения: 30.03.2023)
3. The Twelve Chairs. Ilf & Petrov, Richardson, John (Trans.) [Электронный ресурс]. URL: [http://lib.ru/ILFPETROV/ilf\\_petrov\\_12\\_chairs\\_engl.txt](http://lib.ru/ILFPETROV/ilf_petrov_12_chairs_engl.txt) (дата обращения: 30.03.2023)

**Ksenia A. Kirsanova**

Moscow State University, Philological Faculty

Department of Russian Language

e-mail: ksykirsanova@yandex.ru

**SEMANTIC AND PRAGMATIC FEATURES  
OF THE INTERROGATIVE PARTICLE *ЧТО*  
IN THE CONSTRUCTIONS OF THE ALTERNATIVE  
IN ILF'S AND PETROV'S NOVEL "THE TWELVE CHAIRS"  
AND ITS ENGLISH TRANSLATIONS**

*Abstract:* The article observes the semantic types of alternative constructions with a particle "что". The defined types are the simplified alternative, the mutual exclusion and the absolute alternative. The differential features are the priority of epistemic and axiological purposes, the perlocutionary effect and propositional content. As regards the subjective plane it is possible to describe a speaker's speech portrayal.

*Keywords:* the interrogative particle; epistemic and axiological purposes; proposition; an alternative.

**Крошкина Мишелин Сергеевна**

МГУ имени М. В. Ломоносова, филологический факультет  
кафедра иберо-романского языкознания  
e-mail: mishelink@mail.ru

## **СПОСОБЫ ПЕРЕВОДА ИНДИХЕНИЗМОВ В РАССКАЗЕ Э. Л. АЛЬБУХАРА «LOS TRES JIRCAS»**

*Аннотация:* Настоящая статья посвящена исследованию особенностей стратегий перевода индихенизмов с испанского языка на русский язык на материале рассказа перуанского писателя Энрике Лопеса Альбухара «Три хирки» («Los tres jircas»).

*Ключевые слова:* индихенизм; переводческие трансформации; художественный текст.

В ходе борьбы за улучшение положения автохтонного населения Латинской Америки в странах, где значительную часть от населения составляют коренные народности, в первую очередь в Перу, Эквадоре и Боливии, в XIX в. возникает индеанизм – общественное течение, которого являлось изменение условий жизни коренного населения континента в лучшую сторону. Параллельно с общественно-политическим движением появляется литературное направление – индихенизм. Он основывается, прежде всего, на протесте против притеснения автохтонного латиноамериканского населения и глубококом и всестороннем изображении его жизни с целью пропаганды и сохранения культурных особенностей индейцев Латинской Америки.

Индейская проблема в литературе была поставлена намного раньше одновременно – с появлением первых хроник периода Конкисты и колонизации Латинской Америки, однако именно социально-политическое движение XIX в. заложило основы для формирования отдельного литературного направления. Первоначально в литературной традиции под воздействием романтических европейских образцов и ростом национального самосознания формируется идеализированный образ индейца, который впоследствии дополняется реалистическими чертами, приближая индихенизм к латиноамериканскому реализму. В частности, одним из реформаторов литературного направления выступает Э. Л. Альбухар, чей рассказ послужил материалом для данного исследования.

Энрике Лопес Альбухар (1872–1966) – перуанский писатель и один из крупнейших представителей индихенизма наряду с Х. Л. Мерой, Э. Эчеверрией, А. Аргедасом, С. Алегрией и другими латиноамериканскими писателями XIX–XX вв. Целями писателей-индихенистов были борьба за улучшение положения коренных народностей в странах Латинской Америки и сохранение ин-

дейской культуры, фольклора и традиций, для чего авторы прибегали к различным художественным приемам, в том числе, использованию индихенизмов.

Обратимся к сюжету рассказа Э. Л. Альбухара «Три хирки» («*Los tres jircas*»). Ключевой элемент произведения – легенда о появлении трех гор (Марабамба, Рондос и Паукарбамба), которую испанцу-повествователю рассказывает старый индеец. Согласно этой легенде, вождь Пилько-Руми не захотел выдавать замуж свою красавицу дочь Кори-Уайту вопреки сложившейся в его племени традиции. Пытаясь найти способ избежать разлуки с дочерью, глава общины обращается за советом к мудрецу и жрецу, однако они не помогают ему, лишь напоминая о важности соблюдения закона племени. Между тем, желая посвататься к Кори-Уайте, прибывают три великих воина из враждебных племен вместе со своими войсками. Под угрозой военного конфликта Пилько-Руми обращается с молитвой к богу Пачакамаку, который, вняв его мольбе, превращает трех воинов вместе с тремя армиями в три горы – Марабамбу, Рондос и Паукарбамбу.

В рассказе Э. Л. Альбухар для передачи особенностей жизни перуанских индейцев и их мировосприятия в рамках индихенистской латиноамериканской литературной традиции использует не только этнографические и фольклорные детали и образы, но и лексические индихенизмы – в данном случае заимствования из языка кечуа. Такой приём помогает Э. Л. Альбухару создать индихенистскую картину миру и наиболее точно номинировать явления действительности, характерные для андской части Перу. Заимствования именно из языка кечуа не являются случайным, так как это самый распространенный язык среди автохтонного населения Перу, откуда автор родом. Более того, в двуязычных районах кечуа является официально признанным согласно Конституции языком наравне со вторым по распространенности языком аймара.

Важно отметить, что произведение, взятое нами в качестве материала для анализа возможных стратегий перевода индихенизмов с испанского языка на русский, входит в состав сборника «Андские рассказы», написанного в 1920 г., который до сих пор не был переведен на русский язык, поэтому мы не можем ориентироваться на уже существующие переводы и примененные в них переводческие стратегии.

Кроме того, в сфере художественного перевода основная оппозиция связана с двумя крайними точками зрения: с одной стороны, часть переводчиков придерживается буквализма в процессе перевода, считая, что самым важным является строгое следование каждому слову оригинала и макси-

мальная формальная точность при переводе текста; другие же допускают вольность художественного перевода, отступая от формальной точности текста оригинала и нередко привнося нечто новое в переводимый текст. Мы придерживаемся стратегии, которая подразумевает использование приемов обеих вышеназванных тенденций с целью передачи сюжета произведения, основных образов и мыслей автора, а также его литературных манеры, языка и стиля, поэтому в данной статье постараемся подобрать наиболее адекватный и соответствующий перевод в каждом отдельном случае.

Итак, самая первая проблема, с которой сталкивается переводчик, это проблема перевода названия рассказа Э. Л. Альбухара: на испанском языке он озаглавлен «*Los tres jircas*». Для того, чтобы привести возможные стратегии перевода, объясним, что обозначает индихенизм в названии произведения: *jirca* – некая гора с божественными, по мнению коренных жителей Перу, качествами.

Так как данное слово является ключевым для всей легенды, чей сюжет был приведен в сжатом виде выше, необходимо сохранить экзотичность и емкость названия произведения, одновременно сделав его понятным для русскоязычного читателя. Кроме того, именно с названия рассказа, с его рамки начинается создаваться индихенистская картина мира, которая в дальнейшем будет раскрываться и дополняться с помощью речевых характеристик персонажей произведения, говорящих имен собственных и описывающих реалии индейской жизни понятий, обозначающих флору и фауну, общественно-социальные институты и другие культурные особенности, поэтому к переводу названия рассказа необходимо подойти с осторожностью, чтобы сохранить степень погруженности отечественного читателя в автохтонный мир равносильной тому влиянию, которое оказывает название оригинала на испаноговорящего читателя.

Существует несколько традиционных стратегий перевода, которые можно применить в данном случае: транслитерация, использование толкования или поиск функциональных аналогов.

При применении функциональных аналогов для перевода реалии местного ландшафта и элемента фольклорного эпоса степень экзотичности для отечественного читателя будет отличаться в зависимости от выбора переводчика: при генерализации (например, использовании лексем «гора», «холм» или «скала») она будет меньше, а при конкретизации (например, лексем «сопка», «курган» или «кряж») выше.

При использовании транслитерации («хирка»), которая в данном случае потребует отдельной сноски или комментария, полностью сохранится

первоначальная экзотичность текста, однако данная стратегия связана с обращением к толкованию (внутри самого текста или в качестве комментария), которое было приведено выше, что значительно увеличит объем названия и отяготит процесс восприятия не только рамки, но и самого текста произведения, так как в дальнейшем лексема *jirca* многократно встретится не только сама по себе, но и в составе другого устойчивого выражения, – *jirca-yayag*, что дословно переводится как «отец горы с божественными качествами».

Для этого выражения мы предлагаем использовать смешанную стратегию перевода: вместо полной транслитерации «хирка-йайаг» транслитерировать только первую часть «хирка» по аналогии с названием и отдельным употреблением номинации в тексте, а для второй, встречающейся всего несколько раз, использовать генерализацию «отец», то есть вместо «хирка-йайаг» – «отец-хирка».

Вторая переводческая трудность, на которой мы остановимся, касается проблемы перевода имен собственных, которые важны для характеристики образов персонажей. Все имена можно разделить на три группы: названия гор, имена персонажей и имена богов. Для удобства читателей в таком порядке и будут рассмотрены потенциальные стратегии перевода имен собственных.

В первой части рассказа, предшествующей легенде старого индейца о волшебном превращении воинов в каменные громады, дается пейзажная экспозиция трех гор и впервые упоминаются их названия, которые, как позднее узнает рассказчик и читатель вместе с ним, восходят к именам тех самых воинов, приехавших свататься к Кори-Уайте: Marabamba, Rondos, Paucarbamba от Maray, Runtus, Páucar соответственно.

В сюжетном ядре, легенде, рассказанной старым индейцем, мы сталкиваемся со второй и третьей группой имен собственных. Так, каждый герой и каждый бог имеют «говорящее» имя, образованное на основе некоего индихенизма: имена воинов, вождя, его дочери, мудреца и жреца буквально переводятся следующим образом: Maray – «камень», Runtus – «седой», Páucar – «цветущий», Pillco-Rumi – «красный камень», Cori-Huayta – «золотой цветок», Racusinsa – «толстошей», Karu-Ricag – «дальнозоркий, разумный».

Имена же богов имеют аналоги в русском языке и определенную переводческую традицию, поэтому мы предлагаем, как наиболее возможный вариант перевода, следование данной традиции: Pachacámac – Пачакамак (имя Pachacámac образовано от Pacha Kamaq – «творец вселенной»), Supay – Супай (бог, доколумбовый демон, обитающий в глубинах земли и подземном мире мертвых, может быть плохим или хорошим; с приходом католицизма он стал отождествляться с дьяволом).

Между двумя основными стратегиями перевода – транслитерацией и образованием неологизмов на основе семантики имен оригинала – нами была выбрана первая: несмотря на необходимость решения вопроса о склоняемости имен и их соотносимости с уже существующей традицией перевода, а также наличие требования к присутствию в том или ином виде комментария или сноски для сохранения особенностей семантики, вторая стратегия вызывала больше вопросов о благозвучности неологизмов для русскоязычного читателя (ср. Марай – Камень, Пилько-Руми – Красный Камень) и трудностей, связанных с подбором аналогий, которые помогли бы сохранить в именах те признаки или свойства, на которые указывала первоначальная семантика индихенизмов (исходные индихенизмы часто принадлежат к разным частям речи, из-за чего подбор аналогий еще более отягчен, ср. Рунтус – Седой, Марай – Камень).

Следующая проблема, возникшая перед нами – склоняются ли транслитерированные имена или же их формы неизменяемы: вновь мы выбираем первый вариант как более гармонично звучащий для русскоговорящего читателя (Кори-Уайта, Кори-Уайте, Кори-Уайтой и др.).

Еще один вопрос, возникающий в процессе перевода рассказа, это вопрос о дифференциации речи персонажей и передачи языковой интерференции. Для речевой характеристики старого индейца, рассказывающего легенду, Э. Л. Альбухар использует индихенизмы, в то время как в речи основного повествователя они практически отсутствуют.

Так как рассказ формально разделен на отдельные части, и в каждой из них оба повествователя в той или иной мере используют индихенизмы, однако в одном месте и индеец, и испаноговорящий повествователь вступают в диалог, из-за чего возникает проблема дифференциации их речи.

Во-первых, индеец использует такие индихенизмы как *piñashcaican* – «плохое настроение»; *cushiscaican* – «радость»; *huáñucuy* – «умри», сразу же переводя их на испанский язык для своего собеседника («*Piñashcaican*, *malhumor*; *cushiscaican*, *alegría*, *taita*») в то время, как испаноязычный повествователь не допускает замены испанских слов индейскими.

Во-вторых, индеец специфически говорит по-испански, допуская ошибки в самом построении фраз, например, опускает предикаты («*Jirca-yayag*, *bravo*. *Jirca-yayag*, *con hambre*, *taita*»), перестает спрягать глаголы («*Jircas comen*; *jircas hablan*; *jircas son dioses*. *De día callan*, *piensan*, *murmuran* o *duermen*. *De noche andan*. *Pillco no mirar noche jircas*; *hacen daño*. *Noches nubladas jircas andar*

más, comer más, hablar más»), в то время как второй повествователь говорит на довольно нормативном испанском, не допуская подобных ошибок.

Для сохранения экзотичности речи индейца, смешивающего свой родной индейский язык с испанским, наилучшим решением будет оставить индихенизмы в исходной форме без применения транслитерации или транскрипции, так как из контекста читателю будет понятен перевод слов (индеец понимает, что его собеседник не знает индейский язык, поэтому сам переводит использованные им индихенизмы), а сохранение исходной формы позволит передать экзотичность звучания слов оригинала для основного повествователя и испаноговорящего читателя и для русскоязычного человека.

Передать же «неграмотную» речь индейца при переводе диалога на русский язык можно аналогичным способом с помощью несогласованных с субъектом предикатов («Хирки едят; хирки говорят; хирки это боги. При свете дня они хранят молчание, размышляют, бормочут или спят. Ночью они ходят. Пилько не смотреть ночью на хирок; они причиняют зло. Пасмурными ночами хирки ходить больше, есть больше, говорить больше. Они собираются вместе и разговаривают»).

Кроме того, в рассказе встречаются индихенизмы, обозначающие элементы культурной жизни индейцев, а также окружающую их флору. В обоих случаях представляется предпочтительным прибегнуть к той стратегии перевода, которая уже была использована в других источниках для перевода данного понятия, например, *amauta* – амаута, *curaca* – курака, *curacazgo* – касик, *Raymi* – (от кеч. *Inti-Raymi* – «Праздник Солнца») праздник солнца, *huayruro* – гуайруру (семя одноименного дерева красного и черного цвета, используемое как украшение или амулет).

Однако в силу малого знакомства отечественного читателя с данными терминами следовало бы снабдить текст отдельными культурологическими комментариями, объясняющими, что из себя представляют перечисленные выше должности и один из индейских праздников, например, «Праздник Солнца – церемония в честь бога Солнца (кеч. *Inti*), которая проводится каждое зимнее солнцестояние», «Касик – индейский вождь; чаще всего должность передавалась по наследству».

Если же прецедентов употребления данной лексемы в русскоязычных текстах не было, можно обратиться к транслитерации с последующим комментированием или к эквивалентам и аналогиям, хотя это сделает текст менее экзотическим для отечественного читателя: *haravicu* / *harahuicu* – певец или поэт, трубадур.

В случае с названиями племен в связи с неясной этимологией двух названий из четырех встречающихся в рассказе (*pillcos* – «красные», *huaylas* – «зеленые поля», «луга», «травы», *pascos* и *panataguas* – неясной этимологии) было принято решение их транслитерировать, убрав окончание множественного числа -s и добавив краткое пояснение по аналогии во всех четырех случаях: *pillcos* – племя пилько; *huaylas* – племя хуайла; *pascos* – племя паско; *panataguas* – племя панатагуа.

Итак, мы рассмотрели основные проблемы и трудности, возникающие при попытке перевода лексических индихенизмов в рассказе Э. Л. Альбухара «Три хирки». В связи с тем, что индихенизмы в произведении играют важную роль, воссоздавая и усиливая индейскую картину мира, необходимо с аккуратностью подходить к выбору переводческой стратегии, который затрудняется отсутствием аналогов для лексических заимствований из языка кечуа в русском языке. Переводчику в данном случае следует прибегать к целому комплексу стратегий: транслитерация или транскрипция с генерализацией, составление ряда комментариев, поясняющих латиноамериканские и индейские реалии, поиск функциональных аналогов, использование существующей традиции перевода некоторых номинаций, а также сохранение аутентичных индихенизмов для дифференциации речи двух повествователей.

#### Список литературы

1. Лапшина. Л. П. Индейский мир в литературе Перу. М., 1999.
2. Латинская Америка: Энцикл. справочник: В 2 т. / Ин-т Латин. Америки АН СССР; Гл. ред. [и авт. предисл.] В. В. Вольский. М.: Сов. энцикл., 1979–1982.
3. Albújar E. L. Cuentos Andinos. Lima, 2010.
4. Menandra Mosquera. Quechua de Huarás, en español e inglés: Glosario (sic) Lima (2013).

**Mishelin S. Kroshkina**

Moscow State University, Philological Faculty  
Department of Ibero-Romance Linguistics  
e-mail: mishelink@mail.ru

## FEATURES OF STRATEGIES FOR TRANSLATING INDIGENISMOS IN E. L. ALBUHAR'S SHORT STORY "THREE HIRKI"

**Abstract:** *The present article is devoted to the research of the strategies features of translation of indigenismos. The research material is borrowed from the Peruvian writer E. L. Albuhar's short story "Three hirki" ("Los tres jircas") and its translation from Spanish into Russian.*

**Keywords:** *indigenismo; translation transformations; fiction text.*

Лаптева Анастасия Валерьевна

МГУ имени М. В. Ломоносова, филологический факультет

кафедра английского языкознания

e-mail: anastasia.lapteva@rambler.ru

## ПАРЕНТЕТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ОПИСЫВАЮЩИХ ПРИДАТОЧНЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ В АНГЛОЯЗЫЧНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА А. С. БАЙЕТТ «ОБЛАДАТЬ»)

*Аннотация:* В статье рассматривается использование описывающих придаточных предложений в английском языке на материале романа А. С. Байетт «Обладать». Целью работы является изучение функциональных, пунктуационных и стилистических особенностей использования данного типа придаточных в качестве парентетических введений.

*Ключевые слова:* атрибутивная связь; придаточное определительное (атрибутивное) предложение; описывающие и ограничивающие придаточные предложения; парентетическое вступление.

Придаточное предложение входит в состав сложноподчиненного предложения как зависимое от главного предложения, так что «зависимость его от последнего нормально принимает определенное синтаксическое выражение» [Ахманова 1969, 353–355]. Характер их связи с главным предложением весьма проблематичен, потому что связь может быть более сильной или более слабой; придаточное предложение также может быть встроено в состав главного [Greenbaum 1996, 663].

На плане выражения придаточных предложений С. Гринбаум различает следующие формы: финитные (сказуемое которых является глаголом в финитной форме), нефинитные (форма глагола-сказуемого не финитна) и безглагольные (сказуемое не является глагольной формой). Несмотря на внешнее несходство нефинитных и безглагольных придаточных с финитными, анализ их структуры может и должен проводиться аналогичным образом [Greenbaum 1996, 328–329], однако сразу отметим, что данная работа предполагает рассмотрение только финитных придаточных предложений.

**Придаточные определительные (атрибутивные) предложения** – это такие придаточные предложения, которые присоединяются к главному предложению посредством атрибутивной, или определительной связи. Под «**атрибутивной связью**», в свою очередь, понимается

«связь между ведущими и зависимыми членами в пределах одного комплекса» [Смирницкий 1957, 184]. Хотя эта связь, как любая синтаксическая связь, имеет вполне определенное синтаксическое содержание, важно понимать, что оно является именно грамматическим, или синтаксическим, т. е. атрибутивную связь нельзя характеризовать как обладающую неким «значением» [Александрова 1980, 19].

Атрибутивными синтаксическими конструкциями, следовательно, мы можем называть комплексы, образованные при помощи атрибутивной связи; такие конструкции в современном английском языке можно условно разделить на две большие группы – на уровне малого синтаксиса они принимают форму **атрибутивных словосочетаний**, а на уровне большого синтаксиса они представлены **придаточными определительными**.

Атрибутивная связь является наиболее тесной синтаксической связью, «как бы заранее образованной и используется в предложении как нечто данное». В связи с этим, является только закономерным специфическое функционирование атрибутивных сочетаний на уровне малого синтаксиса: атрибутивный комплекс может брать на себя различные синтаксические функции, т. е. выступать в роли разных членов предложения, но он неизбежно выступает в качестве единого целого, «одного комплексного члена», потому что образовавшая этот комплекс синтаксическая связь важна исключительно для самого комплекса, а не для предложения в целом [Смирницкий 1957, 174–176].

В рамках данной работы, однако, наиболее интересным способом реализации атрибутивной связи является ее реализация на уровне большого синтаксиса – в форме атрибутивных придаточных предложений, которые мы будем разделять на описывающие и ограничивающие.

Теоретической основой для разграничения между двумя основными типами придаточных определительных – описывающими и ограничивающими – является разработанный Е. Б. Яковлевой (1976) подход к атрибутивной синтагматике, который предполагает особое внимание к **просодии** как основному критерию для выделения различных типов атрибутивных комплексов, причем как синтаксических, так и лексических, рассмотрение которых не входит в проблематику данной работы.

Проведя исследование на основе как письменной, так и устной речи, Е. Б. Яковлева доказала теорию, согласно которой просодическое оформление словосочетания помогает провести грань между случаями, в которых модификация сильно влияет на значение целого (**ограничи-**

**вающая модификация**), и теми, в которых изменение значения не является столь важным в коммуникативном плане и не может воспрепятствовать правильному пониманию смысла высказывания (**описывающая модификация**). Просодия словосочетаний изучалась в связи с их семантикой, и атрибутивные словосочетания были разделены на описывающие (*descriptive*) и ограничивающие (*limiting*), принимая во внимание роль соотношения дескрипции и лимитации в словосочетаниях как одного из основных принципов английского языка.

Словосочетания с **ограничивающей атрибутивной функцией** определений (например, *social life* или *right hand*) обычно не оказывают сильного влияния на ритмическую организацию предложения, вне зависимости от количества составляющих словосочетание элементов (Е. Б. Яковлева изучала в основном двух- и трехэлементные словосочетания; анализ многоэлементных атрибутивных словосочетаний проводился Л. В. Минаевой), что объясняется прочностью связи зависимого компонента с главным – если атрибутивная связь является самой прочной синтаксической связью, то ограничивающая связь является наиболее тесной атрибутивной связью. «Эта тесная связь определения и определяемого <...> отражается просодически лишь в том, что они следуют закономерностям синтаксической просодии. Акцентная же структура их остается неизменной» [Яковлева 1976, 44].

Связь определения и определяемого в словосочетаниях с **описывающей атрибутивной функцией** определений является менее тесной, в сравнении с ограничивающей модификацией, и описывающие атрибутивные комплексы (например, *good mothers* или *wretched beginning*) могут оформляться не только синтаксической, но и сверхсинтаксической просодией [Яковлева 1976, 37].

Особенностью атрибутивных синтаксических конструкций является то, что рассмотренные выше процессы описывающей и ограничивающей модификации актуальны как на уровне малого синтаксиса для словосочетаний, так и для придаточных определительных – на уровне большого синтаксиса, причем в придаточных определительных можно наблюдать именно такое же использование и распределение дескрипции и лимитации.

**Ограничивающее придаточное предложение**, как подсказывает само его название, ограничивает характеризуемый объект, отделяя его от схожих объектов – если убрать придаточное предложение данного типа из предложения, то последнее потеряет смысл. Так, при исключении

придаточного в примере «I spoke to the man whom you saw yesterday», человек остался был неопределенным, то есть категория человека сужается придаточным до одного конкретного индивида [Смирницкий 1957, 94–95]. **Описывающее придаточное предложение**, наоборот, используется для описания уже определенного объекта, сообщая дополнительную информации, даже без которой предложение останется понимаемым.

Тесность синтаксической диеремы в придаточных определительных может отличаться, как и в атрибутивных словосочетаниях, что выражается просодически в устной речи и пунктуационно – в письменной. Различная пунктуация при использовании в письменной тексте описывающих и ограничивающих придаточных является одним из наиболее показательным формальных различий между ними, поскольку несмотря на отсутствие однозначных прескриптивных рекомендаций относительно пунктуирования сложных предложений в английском языке, **описывающие придаточные предложения** на письме обычно обособляются знаками препинания, из-за чего они обладают большими возможностями в выполнении в предложении **парентетической функции**.

Согласно О. В. Александровой, **парентетические внесения** – это элементы, которые синтаксически и семантически вторичны, добавочны относительно основного текста. Практически все внесения могут быть разделены на следующие категории, в зависимости от передаваемого значения: **отсылки** (для ссылки на источник информации), **экземплификации** (для введения примеров и разнообразных пояснений) и **делиберативности** (для выражения сомнения, оценки и т. п.) [Александрова 1984, 36–38].

Как показывает М. М. Филиппова, описывающие придаточные предложения в своем функционировании зачастую приближаются к парентетическим внесениям, передавая, помимо своего основного значения, различные дополнительные значения [Филиппова 2004, 23].

Рассмотрим парентетическую функцию описывающих придаточных в романе британской писательницы А. С. Байетт «Обладать» («*Possession: A Romance*»), который был выбран в качестве иллюстративного материала для исследования, т. к. парентетические внесения являются характерной чертой почерка британской писательницы – частота их использования в тексте позволяет сделать вывод, что они используются именно как индивидуальная черта авторского стиля.

Поскольку произведение А. С. Байетт является образцом текста художественной литературы, закономерно, что экстенсивное использование ка-

ких-либо синтаксических конструкций – парентетических внесений в данном случае – является намеренным: художественный текст «...представляет собой отработанное автором в языковом и стилистическом отношении словесное произведение» [Александрова 1984, 97]. Парентетические внесения, выраженные описывающими придаточными предложениями, таким образом, в романе приобретают также экспрессивную функцию, или функцию воздействия; их использование «направлено на создание определенного эмоционально-эстетического эффекта» [Александрова 1984, 45].

С точки зрения содержания внесений, в романе все три указанные выше парентетические значения могут передаваться обособленными запятыми придаточными, причем нередко в рамках одного предложения:

«I run on, and have not communicated to you the subject of my insect-poem, *which is to be the short and miraculous – and on the whole tragic – life of Swammerdam, who discovered in Holland the optic glass...*» – описывающие придаточные передают последовательно функции экземплификации и отсылки (графически придаточное предложение выделено курсивом, а относительное местоимение – жирным шрифтом);

«But what a Poet might be in those days of Giants, *which were also the days of the aforesaid King James and his Daemonologie – and not only of his Daemonologie – but of his commissioning of the Word of God in English...*»; «...the Matter of Bretagne, *which is also the matter of Britain...*» – функция экземплификации;

«...the strong desire to believe in the loving presence of those lost and much missed, *which we must all have felt at times*», – функция делиберативности;

«...and the driving cloaks of shadow, *that alternately reveal and conceal, illuminate and smudge its contours*», – функция экземплификации. В данном примере парентетическую функцию берет на себя описывающее придаточное с *that* – данное местоимение обычно вводит не обособляемые ограничивающие придаточные.

В рассматриваемом художественном тексте описывающие придаточные встречаются и в качестве *parentheses proper*; важно заметить, что атрибутивные придаточные в большей степени, чем любые другие типы придаточных, склонные выполнять парентетическую функцию [Филиппова 2004, 28]. В этих случаях они обособляются скобками или тире, в зависимости от меньшей или большей коммуникативной роли, соответственно – что в устной речи должно передаваться просодически.

Характер атрибутивной связи определяет устойчивость синтаксической позиции парентетических внесений, выраженных описывающими придаточными: они используются только в середине или конце предложения, так как придаточные определительные всегда относятся к одному конкретному слову или словосочетанию:

«I am currently working on an almost unpublished writer, Sabine de Kercoz, **who** published a few poems in the 1860s including several sonnets in praise of George Sand, **whom** she never met, but for **whose** ideals and way of life she had conceived a passionate admiration», – данный пример, состоящий из главного предложения и трех придаточных определительных, иллюстрирует в том числе текстообразующую функцию парентетических внесений;

«He had persuaded the Vicar, **whom** he had met at an episcopal tea party, that biography was just as much a spiritual hunger of modern man as sex or political activity»;

«In the end he would have been there, sitting inside the dilapidated mock-castle, listening to the little woes of the invalid wife (**whom** he had not met but imagined vividly; he had a vivid imagination; it was well regulated of course, his major asset in his craft)»;

«You write much – of the Creator – **whom** you do not name Father – save in your Norse analogy» и т. д.

Приведенные выше примеры интересны тем, что иллюстрируют использование трех типов пунктуационного оформления парентетических внесений, выраженных придаточными с местоимением *whom*: их оформление путем обособления запятыми преобладает, а случаи обособления скобками и тире единичны. Предложение, в котором внесение с *whom* обособлено скобками, является единственным случаем помещения придаточного с данными местоимением непосредственно в конце предложения.

Большая или меньшая коммуникативная роль парентетического внесения подтверждается его пунктуационным оформлением; О. В. Александрова пишет: «...парентетические внесения, вводимые при помощи запятых и скобок, имеют вводный характер, несут вспомогательную, дополнительную информацию. Внесения же, вводимые при помощи тире, обладают вставочным характером, обнаруживают своеобразное, отличное от основного предложения, просодическое оформление» [Александрова 1984, 50].

Информация, которая вводится описывающими придаточными, обособленными **скобками**, является дополнительной относительно основного содержания предложения. В отличие от парентетических внесений,

оформленных запятыми, оформленные двойными скобками парентетические внесения часто выражены «достаточно протяженными структурами с присущей импредикативностью, с ярко выраженной модальностью и экспрессивной окрашенностью» [Баранова 2008, 178]. Указанные характеристики подтверждаются примерами из выбранного романа.

«If I have offended you by calling your last long-ago letter contradictory (*which it was*) or timid (*which it was,*) then you must forgive me. You may well ask why I am so tenacious in continuing writing to one who has declared herself unable to maintain a friendship (*which she also declared to be valuable to herself*) and remains resolute in silence, in rejection», – в данном примере, взятом из письма одной из героинь романа, внесения с *which* используются как комментарий пишущего к основному высказыванию; их экспрессивная роль увеличивается единообразным пунктуационным оформлением и лексическим повтором местоимения.

«He tells me I should not trouble my intellect with questions which my intuition (*which he qualifies as womanly, virtuous, pure and so on and so on*) can distinguish to be vain», – как и в предыдущем примере, в данном предложении обособленное скобками внесение служит для комментирования высказывания, причем комментирования именно выбора слово, к которому относится внесение и непосредственно после которого помещено.

«Either the world was too fiercely inimical to our experiment (*which I believe it was*) or we ourselves were insufficiently resourceful and strong-minded (*which I believe was also so, in both cases, and from time to time*)», – особенности использования внесения аналогичны первому примеру из данной цепочки.

«...they were deposited here in the University by a descendant of Sabine (*who became Mme de Kergarouet in Pornic, and died in childbed in 1870*)» и т. п.

Информация, которая вводится описывающими придаточными, обособленными **тире**, является коммуникативно важной; пунктуационное оформление подчеркивает ее роль в тексте.

Интересно, что в романе А. С. Байетт оформление придаточных определительных с помощью тире практически исключительно ограничено перепиской двух персонажей-поэтов Викторианской эпохи: Рандольфа Генри Падуба (в оригинале – Randolph Henry Ash) и Кристabelle Ла Мотт (Christabel LaMotte) – их переписка на уровне пунктуации отличается от остального текста экстенсивным использованием тире; оно зачастую заменяет другие знаки препинания. Это позволяет сделать вывод, что в реконструкции эпистолярного жанра, создаваемой автором романа,

тире становится средством экспрессивности, передавая эмоциональный характер писем героев и обеспечивая стилистическое своеобразие переписки в составе романа.

Приведем некоторые показательные примеры использования тире в рассматриваемом романе для оформления придаточных определительных.

«I send two more Poems. They form part of a series on Psyche – in modern form – that poor doubting Girl – *who took Heavenly Love for a Serpent*», – в данном примере тире используется для парцелляции атрибутивного придаточного, так что пунктуация вступает в противоречие с семантикой. При формальном сходстве примера с описывающими придаточными, используемыми в функции парентетических внесений, его нельзя считать таковым: придаточное предложение здесь ограничивает объект, к которому относится; при его исключении из предложения последнее теряет законченность мысли.

«And I listened to the increasing Quiet – and my horse went softly on the beech-mast – *which was wet after rain* – not crackling, a little sodden, not wet enough to splash», – наличие парентетического внесения, уточняющего состояние beech-mast, и лексического повтора (wet), позволяет сделать вывод, что описывающее придаточное предложение является коммуникативно важным в контексте парентетическим внесением; это подчеркивается его пунктуационным оформлением, т. е. тире здесь используется в своей основной функции.

«I could adduce against you – the Evidence of your own Lazarus-poem – *whose riddling title you must some day expound to me in its mystery*», – семантика подсказывает правомерность классификации придаточного предложения в данном контексте как описательного придаточного, используемого в качестве парентетического внесения. Парентетическое внесение носит характер экземплификации, внося дополнительную относительно основного содержания предложения информацию.

Семантика и просодия предписывают скорее использование двойных скобок в данном контексте, но скобки в частях с перепиской в романе редки – когда они используются, то обычно оформляют или короткие комментарии к отдельным словам или словосочетаниям (пример подобного использования приводился ранее), или чрезвычайно развернутые парентетические внесения, например: «And the Driver was a Man of Bones – under his huge hat you saw only his hollow Orbits – he was not, you must know, Death, but Death's Servitor – come with his Scythe – *whose*

*blade faced not inward for harvesting but outward* – for what? (I can hear my father's voice on a dark evening, asking – for what? And if I tell it to you somewhat flatly – why – it is because the days lengthen, and outside a thrush sings and sings in my foamy May – and all this is Out of Time.)».

Использование сдвоенных тире для оформления парентетических внесений в романе является авторским: обычно «...часть предложения, заключенная в сдвоенные тире, отделена от остальной части высказывания протяженными паузами» [Баранова 2008, 180] – в «Possession», напротив, сложно говорить о протяженности пауз в эпистолярном жанре и тире скорее показывает отделенность мысли, чем указывает на определенную синтаксическую диерему. Кроме того, сам выбор формы переписки в сочетании с экстенсивным использованием тире не может предполагать замедления ритма и увеличения громкости.

Таким образом, анализ лингвистического материала подтверждает широкие возможности описывающих придаточных предложений, в отличие от ограничивающих придаточных, вместе с которыми они образуют класс атрибутивных придаточных, выступать в роли парентетических внесений – как *parentheses proper*, так и приближающихся к ним единиц.

В романе А. С. Байетт «Possession» парентетические внесения весьма частотны. Они являются чертой авторского почерка и используются как средство экспрессивности – широкое использование описывающих придаточных в парентетической функции, таким образом, закономерно. Описывающие придаточные предложения, выступая в качестве парентетических внесений, могут пунктуационно оформляться тремя способами (запятые, скобками или тире) и передавать три основных значения, присущих парентетическим внесениям (отсылки, экзemplификации и делиберативности).

### Список литературы

1. Александрова О. В. Проблемы экспрессивного синтаксиса. На материале английского языка. М., 1984. 211 с.
2. Александрова О. В. Синтаксис как наука о построении речи. М., 1980. 191 с.
3. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. М., 1969. 608 с.
4. Баранова Л. Л. Онтология английской письменной речи. М., 2008. 312 с.
5. Смирницкий А. И. Синтаксис английского языка. М., 1957. 286 с.
6. Филиппова М. М. Синтаксис придаточного предложения: функционально-коммуникативные аспекты. М., 2004. 136 с.
7. Яковлева Е. Б. Просодия атрибутивной синтагматики в современном английском языке: дис. ... канд. филол. наук. М., 1976. 127 с.

8. Byatt A. S. *Possession*. London: Vintage, 2009. 606 p.
9. Greenbaum S. *The Oxford English Grammar*. Oxford: Oxford University Press, 1996. 652 p.

**Anastasiia V. Lapteva**

Moscow State University, Philological Faculty

Department of English Linguistics

e-mail: anastasiialapteva@rambler.ru

**THE PARENTHETICAL PROPERTIES  
OF DESCRIPTIVE CLAUSES IN ENGLISH FICTION  
(A. S. BYATT'S "POSSESSION")**

***Abstract:** The article is devoted to the use of descriptive clauses in the English language; A. S. Byatt's novel "Possession" serves as the source of examples. The aim of the present work is to analyse the parenthetical properties of descriptive clauses, their functional, punctuational and stylistic peculiarities.*

***Keywords:** attributive bond; attributive clause; descriptive and limiting clauses; parenthetical insertion.*

Литвиненко Маргарита Геннадьевна  
МГУ имени М. В. Ломоносова, филологический факультет  
кафедра французского языкознания  
e-mail: litvinenko.mg@mail.ru

## АСПЕКТУАЛЬНЫЕ ЗНАЧЕНИЯ И ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ *IMPARFAIT NARRATIF* ВО ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКЕ

*Аннотация:* В этой статье мы рассматриваем стилистические употребления *imparfait*, т. н. *imparfait narratif (IN)* на материале французско-русского параллельного корпуса НКРЯ и сети Интернет. Отдельно мы рассматриваем вопрос об аспектуальном значении *IN*, опираясь на акциональную классификацию предикатов Е. В. Горбовой. Мы пришли к выводу, что аспектуальное значение предиката в *IN* зависит от его акционального класса, наличия и значения временных обстоятельств, однородных предикатов и предикатов окружающих предложений.

*Ключевые слова:* акциональные классы; аспект; аспектуальность; имперфект.

В современном французском языке форма *imparfait* обладает множеством значений, которые можно разделить на три группы, выделяемые [Denis, Sancier-Chateau 1994, 270–275]: базовые аспектуально-временные, стилистические и модальные употребления.

К модальным значениям *imparfait* относятся употребления в условном придаточном после *si*; различные употребления, связанные с категорией вежливости; и *imparfait d'imminence*<sup>1</sup>, называемое также *contrefactuel*, описывающее действие, которое неминуемо должно было произойти, но все-таки не произошло.

Базовые аспектуально-временные значения *imparfait* – это: 1) *imparfait descriptif*, описывающее длящуюся ситуацию в прошлом. При этом употреблении аспектуальным значением *imparfait* является прогрессив (*aspect sécant*). Согласно классификации универсальных аспектуальных значений [Татевосов 2015, 61], прогрессив – такой способ представления ситуации, когда границы ситуации шире, чем границы окна наблюдения (*période*

---

<sup>1</sup>Интересно, что Denis и Sancier-Chateau относят *imparfait d'imminence* и к стилистическим, и к модальным употреблениям. Это естественно, так как, с одной стороны, эта форма чередуется с *conditionnel passé*, а с другой – имеет перфективное аспектуальное значение, что, как будет ясно далее, сближает *imparfait d'imminence* со стилистическими употреблениями *imparfait*. Нам кажется, что модальное значение этой формы является главным.

de référence); 2) *imparfait d'habitude*, обозначающее повторяющуюся ситуацию в прошлом. К хабитуальному значению *imparfait* близко итеративное – обозначающее повторение действия через незначительные промежутки времени. Итеративное значение в *imparfait* возможно только у предикатов с итеративным лексическим значением (например, *éternuer, sauter, répéter*).

Для иллюстрации этих значений рассмотрим следующий пример: *Pendant ce temps, la fille pleurait et elle a répété: «Il m'a tapée...»* (Albert Camus, «L'Étranger»). *Imparfait* здесь обозначает длящееся действие в прошлом (прогрессивное аспектуальное значение), *passé composé* – единичное завершённое действие (перфективное аспектуальное значение – окно наблюдения включает границы ситуации). Если бы автор употребил форму *répétait*, это бы означало, что девушка повторяла эти слова несколько раз, и в таком случае мы бы имели дело с *imparfait itératif*.

Третье и последнее аспектуально-временное значение *imparfait* – настоящее в прошедшем. Это значение реализуется в придаточных предложениях косвенной речи и в несобственно-прямой речи и является позиционным вариантом *présent*.

В этом исследовании нам хотелось бы сосредоточиться на стилистических употреблениях *imparfait*, которые мы будем называть *imparfait narratif* (IN), а также представить их классификацию по [Tasmowski-De Ryck 1985, 65–67] и взгляды разных французских исследователей на эти употребления. Отдельно мы рассмотрим вопрос об аспектуальном значении IN, на который в лингвистической литературе нет однозначного ответа. Мы предлагаем анализировать аспектуальное значение предиката в IN, опираясь на акциональную классификацию предикатов<sup>2</sup>. Мы рассмотрим аспектуальное значение в IN предикатов следующих акциональных классов по [Горбова 2011, 62–63]: 1) терминативы – предикаты, обозначающие предельный процесс и его завершение; 2) моментативы – мгновенные события; 3) стативы (состояния) и агентивы (непредельные процессы), объединяющиеся в класс непредельных предикатов. Мы проанализируем предложения из параллельного корпуса НКРЯ и сети Интернет, содержащие IN.

---

<sup>2</sup>Мы придерживаемся двухкомпонентной теории вида, согласно которой предикаты распределяются по акциональным классам на основе лексического значения, актантажной структуры и деривационных морфем; при этом, аспектуально-временная форма предиката, окружающие обстоятельства и предикаты не влияют на его акциональный класс [Татевосов 2015, 26–29].

Прежде всего, разберемся с терминологической путаницей и дадим определение понятию *imparfait narratif*. Согласно [Berthonneau, Kleiber 1999], понятие IN включает в себя все употребления, когда *imparfait* появляется в контексте, где читатель ожидает увидеть *passé simple* (иногда *passé composé*). Таким образом, читатель воспринимает эту форму как неожиданную, маркированную, и из конфликта контекста и формы возникает ее особое значение в тексте. В этом смысле, все употребления IN являются стилистическими.

В литературе можно встретить множество терминов: *imparfait narratif*, *imparfait de narration*, *de rupture*, *d'ouverture*, *de clôture*, *de dénouement*, *du reportage*, *pittoresque*, *historique*, *de perspective*, *de rapport*, *de nouvel état*, *stylistique*, *les imparfaits en série*, *en cascade*. Мы будем использовать термин *imparfait narratif* как родовой и вслед за Л. Тасмовски-Де Рик [Tasmowski-De Ryck 1985, 65–67] выделим три группы IN: 1) *imparfait de rupture*; 2) *imparfait d'ouverture*; 3) *les imparfaits en série*. Все остальные термины являются синонимами к выбранным нами, просто по-разному описывая функции того или иного употребления IN в тексте.

Взгляды французских лингвистов на проблему аспектуального значения IN не совпадают. Сара де Вогюэ считает, что предикат в IN всегда имеет перфективное аспектуальное значение (*aspect aoristique*, *global*, *non-sécant*); такого же мнения придерживается Л. Госслен [цит. по: Górnikiewicz 2014, 35]. К этой точке зрения близка позиция Л. Тасмовски-Де Рик, которая характеризует *imparfait de rupture* (как один из видов IN) через параметры *globalité* (то же, что используемый нами термин перфектив) и *progression* (что значит, что *imparfait de rupture* двигает сюжет).

Иного мнения придерживается Ж.-П. Декле, который утверждает, что *imparfait* никогда не обозначает завершенное событие. *Imparfait narratif* всех видов, согласно его теории, обозначает состояние, вызванное неким событием, и поэтому всегда сохраняет свое прогрессивное значение [Desclés 2000, 24].

Проанализировав описания IN в трудах французских исследователей, мы распределили найденные примеры его употребления в три группы, выделяемые [Tasmowski-De Ryck 1985, 65–67].

### **I. *Imparfait de rupture***

Признаком *imparfait de rupture* является временное обстоятельство в начале фразы (*adverbe frontal*), которое указывает на временной разрыв (*un décalage temporel*) между действием, описанным предикатом в *imparfait*, и предшествующими предикатами в *passé simple*. Как показы-

вает статистическое исследование [Klum, цит. по: Tasmowski-De Ryck 1985, 63], чаще всего это временные обстоятельства *X temps plus tard/après, le lendemain* и точные указания даты и времени.

Функцию *imparfait de rupture* в тексте рассматривают [Berthonneau, Kleiber 1999] в рамках анафорического мерономического подхода. Анафора – это отсылка к предыдущему элементу текста; мерономия – учение о том, как целое складывается из частей. Следовательно, в рамках этого подхода *imparfait de rupture* описывается как финальная часть какого-либо эпизода. Когда читатель встречает *imparfait* после временного обстоятельства типа *X temps plus tard/après, le lendemain* и там, где он ожидал увидеть *passé simple*, это заставляет его вернуться к предыдущим событиям и установить с ними причинно-следственную связь; таким образом, предикат в *imparfait de rupture* играет важную роль в тексте – вводит новое положение вещей, которым заканчивается эпизод или всё литературное произведение. Поэтому это употребление называют также *imparfait de clôture* или *de dénouement*.

Рассмотрим пример из корпуса НКРЯ:

(1) *A sept heures vingt-cinq, Phileas Fogg, après avoir gagné une vingtaine de guinées au whist, prit congé de ses honorables collègues, et quitta le Reform-Club. A sept heures cinquante, il ouvrait la porte de sa maison et rentrait chez lui. Passepartout, qui avait consciencieusement étudié son programme, fut assez surpris en voyant Mr. Fogg, coupable d'inexactitude, apparaître à cette heure insolite* [Jules Verne. Le tour du monde en quatre-vingt jours (1872)].

Мы видим здесь и временное обстоятельство в начале фразы, и то, что предикаты в *imparfait* вводят новое положение вещей: герой оказывается в другом месте, начинается новый эпизод с другим персонажем – Паспарту.

В форме *imparfait de rupture* стоят предикаты *ouvrir* (терминатив) и *rentrer* (моментатив). Так как предикаты из класса терминативов обладают двойной природой – они представляют собой процесс и его завершение – их аспектуальное значение в *imparfait de rupture* можно воспринимать и как прогрессив, и как перфектив. Моментативы же занимают очень маленький промежуток времени и воспринимаются нами как точки; соответственно, и в *imparfait de rupture* их аспектуальным значением будет перфектив. И эта однозначная интерпретация моментативного предиката как перфектива влияет на аспектуальную интерпретацию терминатива *ouvrir*, так как однородные предикаты связаны аспектуально. Так, переводчик выбирает совершенный вид: *В семь часов пятьдесят минут*

он отпер двери и вошел к себе в дом [Жюль Верн. Вокруг света за семьдесят дней (Н. Габинский, Я. Лесюк, 1939)].

Теперь рассмотрим другой пример:

(2) *Je voyais les yeux de Mme Sablé s'alourdir, sa bouche se crispier, sa poitrine haleter. Au bout de dix minutes, elle dormait.* «Mettez-vous derrière elle», dit le médecin [Guy de Maupassant. Le Horla (1887)].

Этот пример может показаться необычным, так как в imparfait de rupture стоит неопределенный предикат (статив). То, что неопределенный предикат может употребляться в imparfait de rupture, подтверждают [Berthonneau, Kleiber 1999].

Значение неопределенного предиката в imparfait de rupture однозначно воспринимается как прогрессив: временное обстоятельство будто вторгается в течение действия. Однако к обычным аспектуально-временным значениям imparfait эту форму отнести нельзя. Во-первых, из-за того, что этот предикат в imparfait вводит новое положение вещей; а во-вторых, потому что при данном употреблении особое внимание обращается на начало действия. Это особенно заметно, если заменить imparfait на passé simple: *Elle s'endormit*, и не \**Elle dormit* – как мы видим, здесь глагольная лексема заменяется на инхоативную; в других примерах лексема может оставаться прежней, но passé simple будет приобретать инхоативное значение. Возможность чередования с passé simple является свойством imparfait de rupture (в том числе и в случае предельных предикатов), с оговоркой, что при такой замене исчезает стилистический эффект.

Imparfait de rupture, как отмечают Бертонно и Клебер, может благодаря своим аспектуальным свойствам сочетаться с обстоятельствами времени, с которыми никогда не сочетается стандартный imparfait. Для предельных предикатов (терминативов и моментативов) это обстоятельство *en X temps*, указывающее, что правая граница действия преодолена, оно свершилось: *Trois mois plus tard, il terminait en un jour la rédaction du roman*. Для неопределенных предикатов это обстоятельство *pendant X temps*: *Le lendemain, elle travaillait pendant dix heures d'affilée pour finir l'article sur l'imparfait de narration* [Berthonneau, Kleiber 1999].

## II. Imparfait d'ouverture

Этот вид IN некоторые исследователи (например, Л. Госслен [цит. по: Górniewicz 2014, 26]) считают подвидом imparfait de rupture, однако imparfait d'ouverture имеет иную функцию в тексте. По нашим наблюдениям, чаще всего в imparfait d'ouverture употребляются предикаты, обозначающие рождение и смерть, а фразы с imparfait d'ouverture представляют собой типичный зачин статьи в прессе или интернет-сообщения.

Imparfait d'ouverture вводится временным обстоятельством *il y a X temps* или точной датой в начале фразы. Рассмотрим следующие примеры:

(3) *Il y a 40 ans, Louis de Funès disparaissait.* (Сайт Ouest-France, публикация от 21.01.2023)

(4) *Louis de Funès nous a quittés il y a quarante ans.* (Сайт Télérama, публикация от 28.01.2023)

Интересно, что, когда временное обстоятельство переместилось в конец фразы, вместо imparfait d'ouverture употреблено passé composé.

*Disparaître* – моментатив, и его значение в (3) – перфектив.

(5) *Il y a de cela vingt ans, la République fédérale tchèque et slovaque – nom officiel du pays depuis le 23 avril 1990 – vivait ses derniers jours.* (Radio Prague International, 5.12.2012)

*Vivre* – статив (наличие прямого дополнения в данном случае не меняет акциональный класс предиката на предельный процесс, так как, находясь в самой ситуации, никогда нельзя знать, что проживаемые дни последние и когда они закончатся). Таким образом, непредельные предикаты также могут употребляться в imparfait d'ouverture, и их аспектуальное значение в таком случае – прогрессив.

### III. Imparfais en série

Очень интересно объясняет это употребление французский поэт Шарль ле Гоффик [цитируется в Berthonneau, Kleiber 1999]: «Si néanmoins plusieurs imparfaits de ce type sont agencés en séquence (articles de journaux, romans policiers) [...], la séquence ressemble alors à un film tourné avec une caméra rouillée, qui procéderait par à-coups, par soubresauts, d'une vue statique à une autre, sans livrer la représentation normale et fluide du mouvement que donnerait une succession de passés simples». «Тем не менее, если несколько форм imparfait такого типа употреблены друг за другом (в газетной статье или детективе) [...], то эта последовательность напоминает фильм, снятый ржавой камерой, которая продвигается рывками, скачками, от одного статичного вида к другому, не давая нормального, плавного представления движения, которое дала бы последовательность форм passé simple» (Перевод наш. М. Л.).

Imparfais en série не вводятся никаким обстоятельством времени, и понять, что мы имеем дело не с хабитуалисом, можно только по окружающим предикатам в passé simple, которые указывают на единичность ситуации. Действия в imparfaits en série представляются как несвязанные друг с другом.

Нам встретились следующие примеры:

(6) – *C'est une très belle photo, lui dis-je.*

– *C'est la photo de lui que je préfère...*

*Elle **ouvrait** de nouveau une porte, à l'autre extrémité de la chambre et **allumait** une lampe. Nous nous trouvions dans une pièce de taille moyenne dont les murs étaient tapissés de dossiers. D'autres étaient rangés en pile sur la cheminée de marbre gris. Elle les examina un par un et finit par choisir une chemise cartonnée de couleur beige.*

– *Voilà... Regardez... Sur la chemise cartonnée il était écrit: «Pour Jean Dekker si possible», de la large écriture de Rocroy.*

– *Je suis très ému, lui dis-je [Patrick Modiano. Quartier perdu (1985)]*

*Ouvrir* – встречавшийся нам в imparfait de rupture терминатив. Здесь его также можно воспринимать и как прогрессив, и как перфектив. *Allumer* – моментатив, его аспектуальное значение – перфектив, что вновь склоняет нас интерпретировать аспектуальное значение терминатива *ouvrir* как перфективное.

Предикаты в imparfait в следующем предложении (*nous nous trouvions, étaient tapissés*) воспринимаются как обычное imparfait descriptif, потому что не порождают нового положения вещей, просто служат фоном и происходят одновременно с действиями в imparfaits en série.

Следующий пример покажет, что неопределенные предикаты в imparfaits en série также возможны:

(7) *Les trois malabars avaient quitté le bureau. Janvier **revenait**, les paupières un peu rouges comme chaque fois qu'il passait la nuit, avec la barbe qui lui poussait et lui donnait un air mal portant.*

*Maigret **endossait** son pardessus, **cherchait** son chapeau.*

– *Tu viens ?*

*Ils descendirent l'escalier l'un derrière l'autre [Simenon, цит. по: Górnikiewicz 2014, 27]*

*Revenir* – моментатив, его аспектуальное значение – перфектив.

*Chercher* – агентив; его аспектуальное значение – прогрессив, что вновь влияет на аспектуальную интерпретацию однородного предиката-терминатива *endosser*: здесь мы воспринимаем его как прогрессив. При этом, это не imparfait descriptif, так как imparfait в данном случае обозначает новые действия, не одновременные упомянутым ранее.

По наблюдениям С. Шодье, активное употребление imparfait составляет важную отличительную особенность стиля Ж. Сименона. У Си-

менона встречаются очень необычные употребления *imparfait*, не вписывающиеся ни в одну группу, например: *Le commissaire se levait, brusquement*. Это парадоксальное, казалось бы, употребление автор статьи объясняет так: «L'imparfait exprime en réalité l'empathie de Maigret. Destiné, prédestiné peut-être, à recevoir les archives intimes et immatérielles des humbles vies qu'il croise, Maigret est capable d'incorporer à son propre présent l'histoire d'un autre homme différent et pourtant si semblable» [Chaudier 2004, 6]. «На самом деле, *imparfait* выражает эмпатию Мегрэ. Так как ему нужно, или даже суждено, получать личные и нематериальные архивы скромных жизней, с которыми он сталкивается, Мегрэ способен встраивать в свое настоящее историю другого человека, иного, и всё же такого похожего» (Перевод наш. М. Л.).

Взгляд С. Шодье перекликается с другими теориями, прежде всего, с теорией Л. де Соссюра и Б. Штиуля [de Saussure, Sthioul 1999], рассматривающих *imparfait narratif* с точки зрения фокализации. Согласно их теории, *imparfait narratif* возникает тогда, когда есть какой-то субъект сознания (*sujet de conscience*, точка зрения), находящийся непосредственно внутри описываемой ситуации. Он может быть назван в тексте или нет. *Imparfait* всегда представляет действие глазами участника, поэтому авторы статьи считают, что IN имеет всегда прогрессивное аспектуальное значение.

Такой взгляд может помочь объяснить необычный пример из корпуса НКРЯ:

(8) *La substitution du il au je n'est évidemment ici qu'un symbole, peut-être trop clair, dont on trouverait une version plus sourde, et apparemment inverse, dans la façon dont Proust renonce au il trop bien centré de Jean Santeuil pour le je décentré, équivoque, de la Recherche, le je d'un manifeste assez bien comment Proust a rencontré son génie au moment où il trouvait dans son œuvre le lieu de langage où son individualité allait pouvoir éclater et se dissoudre en Idée* [Gérard Genette. Figures II (1969)]

Здесь моментатив *trouver* употреблен в *imparfait* в придаточном предложении, и обстоятельство *au moment où* сближает это употребление с *imparfait de rupture*. Нам кажется, что аспектуальное значение этого предиката – перфектив. Автор выбирает форму *imparfait*, чтобы она привлекла внимание, показала значительность находки для Марселя Пруста, заставляя читателя таким образом взглянуть на эту ситуацию глазами субъекта действия, оказаться в том моменте.

Представим результаты нашего исследования в *Таблице 1*.

	<b>Терминативы</b>	<b>Моментативы</b>	<b>Стативы и агентивы</b>
<b>Imparfait de rupture</b>	Перфектив / прогрессив	Перфектив	Прогрессив
<b>Imparfait d'ouverture</b>	–	Перфектив	Прогрессив
<b>Les imparfaits en série</b>	Перфектив / прогрессив	Перфектив	Прогрессив

*Таблица 1. Аспектуальные значения предикатов разных акциональных классов в различных видах imparfait narratif*

Таким образом, мы видим, что аспектуальное значение предиката в IN зависит от акционального класса предиката и от синтагматического контекста – обстоятельств времени, однородных предикатов и предикатов окружающих предложений.

Непредельные предикаты всегда воспринимаются в IN как прогрессив, моментативы – как перфектив. Терминативы могут восприниматься и как перфектив, и как прогрессив, это зависит от контекста: аспектуальное значение терминатива в IN подстраивается под значение находящегося в ближайшем контексте моментатива или непредельного предиката, если они есть.

Понятие IN трудно определить: признаки, которые ему приписывают исследователи, оказываются либо неверными, либо верными не для всех видов IN. Например, неправильно было бы говорить, что IN – это «verbe à sens perfectif» в imparfait; что это случаи, когда предикат в imparfait имеет перфективное аспектуальное значение; или что это imparfait, употребленное после тех или иных временных обстоятельств. Нельзя даже утверждать, что во всех случаях IN обозначает действие, одновременное предыдущим предикатам текста или вводит новое положение вещей, так как imparfait d'ouverture употребляется в первом предложении текста, и не может еще быть ни с чем связано; при этом, любое начало текста – это ввод нового положения вещей, создание нового мира, если речь идет о художественном произведении. В таком случае, даже обычное описательное imparfait вводит новое положение вещей. Иногда не просто отличить imparfait в его базовых употреблениях от IN.

Определяющими и всегда верными нам кажутся два признака IN:

1) Аспектуальный критерий: IN появляется в контексте, где из-за взаимодействия акционального класса предиката и значения временного

обстоятельства и/или окружающих предикатов ожидалось *passé simple* или *passé composé*, на которые *imparfait* формально можно заменить;

2) Стилистический критерий: *IN* всегда является стилистически маркированным, неожиданным, привлекающим внимание.

### Список литературы

1. Горбова Е. В. Грамматическая категория аспекта и контекст (на материале испанского и русского языков) : дис. ... д-ра филол. наук. СПб, 2011. 565 с.
2. Татевосов С. Г. Акциональность в лексике и грамматике. Глагол и структура события. М., 2015. 368 с.
3. Berthonneau A.-M., Kleiber G. Pour une réanalyse de l'imparfait de rupture dans le cadre de l'hypothèse anaphorique méronomique // Cahiers de praxématique. 1999. №32. P. 119–166. [Электронный ресурс]. URL: <https://journals.openedition.org/praxématique/2853> (дата обращения: 23.02.2023).
4. Chaudier S. Simenon : poétique de l'imparfait // Traces n°15 (Travaux du Centre d'Études Georges Simenon). Université de Liège, 2004. p. 53–62.
5. Denis D., Sancier-Chateau A. Grammaire du français. P.: Livre de poche, 1994. 608 p.
6. Desclés J.-P. Imparfait narratif et imparfait de nouvel état en français // Etudes linguistiques romano-slaves offertes à Stanislas Karolak. Colloque Cracovie, Pologne, 2000. 27 p.
7. Górniewicz J. Quelle rupture dans l'imparfait de rupture? // Romanica Cracoviensia, 14. 2014. P. 22–37
8. Tasmowski-De Ryck L. L'imparfait avec et sans rupture // Langue française. 1985. 67. P. 59–77.

**Margarita G. Litvinenko**

Moscow State University, Philological Faculty  
Departement of French Linguistics  
e-mail: litvinenko.mg@mail.ru

## ASPECTUAL MEANING AND THE FEATURES OF THE FUNCTIONING OF *IMPARFAIT NARRATIF* IN FRENCH

**Abstract:** *The article considers the stylistic use of Imparfait, called Imparfait Narratif (IN), as reflected in the French-Russian parallel corpus and the Internet. In particular we consider the issue of the aspectual meaning of IN, to which in the linguistic literature, as far as we know, there is no definite answer. We propose to analyze the aspectual meaning of predicate in IN, based on the aspectual classification of predicates by E. V. Gorbova. We came to the conclusion that the aspectual meaning of the predicate in IN depends on its aspectual class, the presence and the meaning of temporary circumstances, homogeneous predicates and predicates of surrounding sentences.*

**Keywords:** *aspect; aspectuality; aktionsart; actionality; imperfect; rupture.*

Резниченко Юлия Сергеевна

МГУ имени М. В. Ломоносова, филологический факультет  
кафедра русского языка  
e-mail: dvju@yandex.ru

## ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ИМЕННЫХ СИСТЕМ ПОДКАРПАТСКОГО ФОЛЬКЛОРА (НА МАТЕРИАЛЕ ИЗДАНИЙ ВТОРОЙ ЧЕТВЕРТИ XX ВЕКА)

*Аннотация:* В работе проводится частичный сопоставительный анализ именных систем сборника подкарпатских сказок 1943 года и сборника русинских песен 1944 года. Рассматриваются грамматические позиции В. п. ед. и мн. ч., Тв. п. ед. ч. и Зв. п. ед. ч. Показывается, что, несмотря на наличие общего нормативного образца, анализируемые категории реализуются в изданиях по-разному: в соответствии с декларируемой нормой в первом случае и с существенными отклонениями во втором.

*Ключевые слова:* русинский язык; подкарпатский фольклор; издания XX века; именная система.

Настоящая работа посвящена фрагментарному сравнению именных систем двух сборников подкарпатского фольклора второй четверти XX века – сборника подкарпатских сказок 1943 года [Сказки 1943] (далее С-43) и сборника русинских песен 1944 года [Песни 1944] (далее П-44). Оба сборника были изданы в Ужгороде под эгидой так называемого Подкарпатского Общества Наук (далее ПОН) и, формально, должны были редактироваться по одному и тому же образцу – согласно выпущенной в 1941 году грамматике русинского языка [Гарайда 1941], автором которой был исполнительный директор ПОН И. А. Гарайда. В реальности, однако, оказывается, что декларируемая в грамматике норма соблюдается в сборниках по-разному – довольно последовательно (в рамках всех рассматриваемых в работе грамматических позиций) в С-43 и крайне неоднородно в П-44.

В качестве анализируемых грамматических позиций были выбраны позиции В. п. ед. и мн. ч., Тв. п. ед. ч. и Зв. п. ед. ч. Для каждой позиции сначала кратко излагается кодифицируемая грамматикой норма, затем дается общий обзор выражения этой категории в каждом из сборников. Особое внимание при этом уделяется случаям отклонений от нормы.

В грамматической позиции В. п. ед. ч. предполагается следующее распределение субстантивных форм:

1) у им. сущ. ж. р. на  $-a^1$  форма В. п. ед. ч. имеет особое окончание  $-y$  (после мягких согласных графически  $-ю$ ) вне зависимости от семантики существительного: *жон-у, вод-у, княгин-ю, дын-ю, чаш-у*;

<sup>1</sup>Склонение существительных м. р. на  $-a$  не рассматривается.

2) у им. сущ. ж. р. на *-ь* и всех существительных ср. р. форма В. п. ед. ч. совпадает с формой Им. п. ед. ч. также вне зависимости от значения слова: *кост-ь, мыш-ь, мат ър-ь (мат-и), дерев-о, пол-е, збож-е, лош-а, тел-я*;

3) у одушевленных им. сущ. м. р. форма В. п. ед. ч. = Р. п. ед. ч., у неодушевленных – В. п. ед. ч. = Им. п. ед. ч.: *сын-а, вол-а, учител-я, кон-я, муж-а, ъж-а*, но *дуб-ь, колодыз-ь, нож-ь*. Встречающийся в украинском языке<sup>2</sup> т. н. «второй винительный падеж» (вариативная форма В. п. ед. ч. семантически неодушевленных им. сущ., совпадающая с Р. п. ед. ч., типа *видправити лист* и *листа*) признается недопустимым: **«Мѣстами 4. падежь однины и у неодушевленныхъ предметовъ принимае оконченіе 2-го падежа. Прим. ви(д)жу дуба. Се зовсѣмъ неправильно и не допускаеся»** [Гарайда 1941, 33].

В обоих сборниках норма В. п. ед. ч. выдерживается довольно последовательно, на ~530–580 «правильных» форм в С-43 и ~580–630 в П-44 приходятся соответственно одно и три отклонения со вторым винительным падежом, в рамках которых форма В. п. ед. ч. = Р. п. ед. ч. у семантически неодушевленных существительных. Все случаи с отклонениями приведены ниже.

С-43:

- *Подумаѡъ чтьсь та выцабаѡъ на<sup>3</sup> товстого дуба та и дѡерѡъ за собою потягъ.* [Сказки 1943, 62]

П-44:

- *Повѡшу, повѡшу колыску на дуба / Буде вѡтеръ повѡвати, колысочку колысати.* [Песни 1944, 43]
- *Ой, мамко, моя мамко, моя мамко люба, дайте менѡ посадити коло хижѡ дуба.* [Песни 1944, 64]
- *Та схилився дубъ на дуба<sup>4</sup>, яворъ на клинину, / Такъ тя, рыбко, дуже люблю якъ песь солонину.* [Песни 1944, 99]

В позиции В. п. мн. ч. для им. сущ. всех родов нормативным признается совпадение формы В. п. мн. ч. с формой Р. п. мн. ч. в случае одушевленности существительного (исключение составляют наименования животных, для которых всегда В. п. мн. ч. = Им. п. мн. ч., и лексема *людина*, у которой форма В. п. мн. ч. *люде* также совпадает с Им. п.) и с формой Им. п. мн. ч. в случае неодушевленности: *сын-овѡ, учител-*

<sup>2</sup>См., например, [Озерова и др., 239].

<sup>3</sup>Двойной сочетаемости предлога (с Р. п. и В. п.) нет, предлог «на» предполагает сочетаемость с В. п. (см., например, [Плишкова, Копорова 2015, 85]).

<sup>4</sup>Заметим, что в данном примере, помимо прочего, может иметь место персонификация неживого объекта.

*ёвь*, муж-*овь*, славян-*ь*, жон-*ь*, княгин-*ь*, матер-*ей*, д*ѣт-ей*, но вол-*ы*, дуб-*ы*, кон-*ѣ*, колодяз-*ѣ*, ѣж-*ѣ*, нож-*ѣ*, вод-*ы*, дын-*ѣ*, чаи-*ѣ*, кост-*и*, мыш-*и*, дерев-*а*, пол-*я*, збож-*а*, лош-*ат-а*, тел-*ят-а*.

В С-43 отклонений от декларируемой нормы по-прежнему немного: с уверенностью можно говорить об одном таком случае, с некоторыми оговорками ещё о двух. Однозначным нарушением является совпадение В. п. мн. ч. с Им. п. мн. ч. для семантически одушевленной лексемы *душа* 'живой человек': *Я многѣ душѣ запропастивь. Наговоривъ я богача Петра, чтобы своему брату очи выколовь.* [Сказки 1943, 77]

Менее очевидным нарушением (допускающим иные объяснения, см. ниже) является вариативность форм В. п. мн. ч. *дары* / *даровъ* и *сыны* / *сыновъ*:

- *дары* / *даровъ*:
  - <...> *поведи мене на край села подъ крестъ, та тамъ посади, чтобы могъ я до добрыхъ людей, якѣ туды переходять говорити, отъ нихъ дары просити!* [Сказки 1943, 75]
  - *Сидить Иванъ подъ шибеницею, сидить, чекае, коли ктось по дорозѣ перейде, чтобы отъ него даровъ просивъ.* [Сказки 1943, 75]
- *сыны* / *сыновъ*:
  - *Чудовався Иванъ, кто тутъ подъ крестомъ за чортовскѣ сыны говорити отважиться.* [Сказки 1943, 75]
  - *Та на шибеници у повночи старый чортиско сѣвь и своихъ сыновъ вызвѣдовавъ, испытовавъ.* [Сказки 1943, 76]

Эти примеры, как уже было сказано, не столь очевидны, т. к. в первом случае помимо вариативности форм В. п. мн. ч. может иметь место двойное глагольное управление (и винительным, и родительным падежами), а во втором случае «неправильный» вариант *сыны* употребляется в сочетании с предлогом и атрибутом, что нередко способствует задержке замены в В. п. мн. ч. формы Им. п. мн. ч. формой Р. п. мн. ч.<sup>5</sup>

В П-44 ненормативных форм В. п. мн. ч. больше, во всех таких случаях имеет место совпадение В. п. мн. ч. = Им. п. мн. ч. для семантически одушевленных существительных, обозначающих людей:

- *Ой, ци менѣ Богъ давъ, ци Божая Мати, / такѣ любѣ гостѣ<sup>6</sup> въ своѣ въ хатѣ мати. / Любѣ моѣ гостѣ <...>* [Песни 1944, 26]

<sup>5</sup>При таком раскладе форма *сыны* с т. з. предполагаемой нормы по-прежнему остается «неправильной», однако о вариативности говорить уже не приходится.

<sup>6</sup>Сюда же примыкает наречная конструкция (*въ/у*) *гостѣ*: *Ой, ви хлопцѣ, ви*

- *Бо Богъ прѣвечный <...> рождень, дай Боже./ За то ся родивъ, жебы свободивъ, дай Боже./ **Евины внуки**, отъ вечной муки, дай Боже. [Песни 1944, 39]*
- *Мала мати при<sup>7</sup> доньки, а всѣ были русинки,/ тай она ихъ отдала, тай она ихъ отдала **за божѣ слуги**./ Една пушла за попа, друга за дяка,/ А третая <...> – за церкуника. [Песни 1944, 47]*
- *Што ты, сыну, робишь, што по ночи ходишь?/ Што ты **людскѣ молодицѣ** изъ розума зводишь? [Песни 1944, 48]*
- *Пиеницю вамъ сѣють,/ Касарнѣ мурують,/ А молодѣ хлопцѣ/ **Въ катуны**<sup>8</sup> руюють. [Песни 1944, 72]*
- *Ой, иду я у **катуны**,/ Тай и не журюся,/ Конь вороный, я молодой,/ Ачей выслужуся. [Песни 1944, 77]*
- *Вербують **гусарѣ** по подъ зеленый гай,/ И я ся звербуемъ моей милой на жалъ. [Песни 1944, 79]*

В процентном отношении число отклонений в С-43 оказывается меньше, чем в П-44, на ~135–150 «правильных» форм в С-43 приходится 1–3 отклонения, в П-44 – ~110–125 на 7–9 соответственно.

Весьма существенные различия С-43 и П-44 обнаруживают в формах Тв. п. ед. ч. В позиции Тв. п. ед. ч. у им. сущ. ж. р. на –а, всех морфологических<sup>9</sup> прил. ж. р., личных местоимений и возвратного местоимения *себя* в качестве единственной нормативной флексии признается флексия –ою / –ёю: *жон-ою, вод-ою, княгин-ёю, дын-ёю, чаи-ою, добр-ою, син-ёю, одн-ою третин-ою, мн-ою, тоб-ою, н-ёю, соб-ою, с-ёю, т-ою, мо-ёю* и т. п. Этот вариант является абсолютно искусственным<sup>10</sup>, он совершенно не соответствует живым карпатским диалектам, в которых старая флексия –оју / –еју за счет выпадения интервокального [j] и последующего перехода [y] в [ÿ] преобразовалась в –оÿ / –еÿ [Бевзенко 1980, 94]. Интересно, что даже сам

---

*молодцѣ/ та поидеме разомъ **въ гостѣ**...*[П-44, 12] и *Коли ты ся вернешь у **гостѣ** до нас...*[П-44, 70].

<sup>7</sup>В оригинале, очевидно, опечатка. Должно быть *мала мати три доньки*.

<sup>8</sup>Ср. с русским *пойти в солдаты, принять в пионеры* и т. п.

<sup>9</sup>Под морфологическими прилагательными понимаются все лексемы, склоняющиеся по адъективному типу (качественные и относительные им. прил., порядковые числительные, указательные местоимения и т. п.).

<sup>10</sup>На искусственность этой нормы в свое время указывал И. А. Дзэндзелевский в [Дзэндзелевский 1998, 156].

автор грамматики отмечал в комментариях: «Окончєніє 6-го падежа на *-ою, -єю* выговориться якъ *-оу, -еу*» [Гарайда 1941, 36].

Если в С-43 имеет место полное соответствие заявленной норме (отклонений нет вообще), то в П-44, напротив, преобладает живой вариант *-оў / -еў*, графически передающийся как *-овъ / -евъ*: *мамко, солоденька, ты мновъ не журися* [Песни 1944, 10]; *за горовъ, за дѣломъ <...> оре Аncia си-вымъ воломъ* [Песни 1944, 14]; *сѣмъ лѣтъ я зъ тобовъ* [Песни 1944, 14]; *махнувъ овинъ тричѣ сабльовъ* [Песни 1944, 18]; *за нивъ еѣ* милый близенько, близенько [Песни 1944, 28]; *ключикомъ колодковъ, за рыбокъ солодковъ* [Песни 1944, 28]; *свойовъ кровцьовъ пѣснѣ писавъ* [Песни 1944, 31]; *сестра на сестру чаровъ шукае* [Песни 1944, 32]; *розлучитьсѣ газда зъ газдиневъ <...> мати зъ дитиневъ* [Песни 1944, 32]; *не самъ изъ собовъ* [Песни 1944, 37]; *самъ пійду краиновъ другу глядати* [Песни 1944, 64]; *она ми казала в куть голововъ бити* [Песни 1944, 85] и т. д. и т. п.

Примеров с «правильной» флексией *-ою / -єю* в П-44 немного, на им. сущ. приходится всего девять случаев (включая субстантиваты *молодою, другою*), на морфологические прил., личные и возвратное местоимения – и того меньше:

- *Иди, коню, бой до дому, / Неси мамцѣ новиною.* [Песни 1944, 8]
- *Я вже братця отровала, / Буду, милый, я вже твоя? / «Марить ты, вѣдьмо, зъ мого двора, / Ты бы зъ мною такъ зробила!»* [Песни 1944, 16]
- *Ой, на горѣ сосна, пидъ сосною корчма, / а у тій корчмоньцѣ пили два чужинцѣ.* [Песни 1944, 20]
- *Ой, ходи ты, мой миленький за мною, за мною, / Ой, маю я пора-доньку зъ тобою, зъ тобою.* [Песни 1944, 28]
- *Ой, доню жъ моя доню, / Ой, жаль менѣ за тобою, / Ой, жаль менѣ тебе буде, / Якъ чоловѣкъ бити буде.* [Песни 1944, 45]
- *Пудь дубиною, пудь зеленою, / Сидѣвъ тамъ голубъ изъ голубою.* [Песни 1944, 59]
- *Разъ я ишла дорогою, / А унь стоитъ изъ другою, / А менѣ ся серце крае, / Же унь другу обоймае.* [Песни 1944, 69]
- *Ночуй, ночуй, муй миленький сесю нічку зо мною, гей, гей!* [Песни 1944, 71]

- *Бо вже конѣ вороніѣ підъ собою землю рвуть!* [Песни 1944, 71]
- *Прийшовъ, прийшовъ, панъ капитанъ, зъ свѣтлою саблѣю, / Тай заплакавъ надъ воякомъ, тай надъ головою.* [Песни 1944, 76]
- *Не стуй, коню, надо мною <...>* [Песни 1944, 78]
- *Товъ доріжковъ отецъ, мати иде, / За собою жалованя несуть.* [Песни 1944, 90]
- *Два прутчики гнуться, / Надо мною, молодю, два хлопчики бються.* [Песни 1944, 100]

В приведенных примерах особо примечательны первый и пятый случаи, где Тв. п. выступает в функции объекта<sup>11</sup> (*неси новиною, жаль за тобою*). Кроме того, был зафиксирован случай Тв. п. ед. ч. с полностью утратившимся конечным [у] и сохранившемся [j]: *Ще ся не розвили, лемъ одна липочка, / Што пудъ нью сидѣла, моя фраѣрочка.* [Песни 1944, 75]

В позиции Зв. п. ед. ч. предполагаемое грамматикой распределение субстантивных форм оказывается следующим:

1) у им. сущ. м. р. на твердый и шипящий согласный форма Зв. п. ед. ч. имеет окончание *-e*<sup>12</sup>, на мягкий – окончание *-у* (графически *-ю*): *сын-е, вол-е, дуб-е, муж-е, ѣж-е, нож-е, учител-ю, кон-ю, колодяз-ю*;

2) у им. сущ. ж. р. на *-а* форма Зв. п. ед. ч. имеет флексию *-о* (для мягких основ графически *-ѣ*): *жон-о, вод-о, княгин-ѣ, дын-ѣ, чаи-о*;

3) у им. сущ. ж. р. на *-ь* форма Зв. п. ед. ч. имеет флексию *-е*: *кост-е, мыш-е*;

4) у им. сущ. ср. р. и лексемы *мати* форма Зв. п. ед. ч. совпадает с Им. п. ед. ч.;

5) лексема *Господь* имеет форму Зв. п. *Господи*.

Кроме того, допускается употребление им. сущ. м. р. на *к, г, х* «мягкой» флексии *-у*: *сынк-у, орѣх-у, поточк-у*.

В С-43 в формах Зв. п. ед. ч. отклонения от предполагаемой нормы единичны, это случаи особой звательной формы *панѣ* и разового<sup>13</sup> совпадения формы Зв. п. ед. ч. с формой Им. п. ед. ч. *бугай*:

<sup>11</sup>Про объект в Тв. п. ед. ч. при глаголах *питати, шукати, глядіти* в карпатских диалектах см. [Бевзенко 1980, 162]. Выше такая же функция у Тв. п. была в примере *сестра на сестру чаровъ шукае*.

<sup>12</sup>Сохраниаются рефлексy I палатализации: *Богъ – Боже, чоловѣк – чоловѣче, духъ – душе*.

- <...> *думавъ, что то справдѣ бугай у цвинтарь зайшовъ та его гробъ розпоковати почавъ. Закричавъ изъ деревица: – Не, бугай, не!* [Сказки 1943, 71]
- *Что бы вы менѣ, панѣ старостиho, дали, коли бы вашого чоловѣка отъ пянствованя отучивъ?* [Сказки 1943, 78]

В П-44, как и в случае с Тв. п. ед. ч., «неправильных» вариантов значительно больше. Во-первых, это случаи совпадения<sup>14</sup> форм Зв. п. ед. ч. с формами Им. п. ед. ч.:

- *Не плачь милейка, не будешь сама, / Поставлю я тобѣ каштиль межи горами.* [Песни 1944, 7]
- *Люляй, люляй, бѣлый хлопонецъ, кобысь який так ти отецъ, / Заразь бымъ ты порубала, та по кулю повѣшала, / Вбы ты чорнѣ кавки ѣли, вбы сусѣды не видѣли.* [Песни 1944, 14]
- *Люляй, люляй, бѣлый хлопонецъ, кобысь який так ти отецъ, / Въ меду бымъ ты искупала, злому вѣтру дуть не дала.* [Песни 1944, 14]
- *Пресвята Дѣва, десь Христа дела?* [Песни 1944, 31]
- *А ты, Костикъ, возьми хвостикъ петрушки, / Тра дитяти, соколяти, до юшки, до юшки.* [Песни 1944, 41]
- *А ты, Юрку, бери курку, Гриць качку, / Маленькому, слабенькому дѣтвачку, дѣтвачку.* [Песни 1944, 41]
- *Ты, Дмитрій, не будь хитрый <...>* [Песни 1944, 41]
- *Темна нічка, темна, темна, невидима, / Переночуй въ мене, переночуй въ мене, моя бѣлявина.* [Песни 1944, 66]
- *Прийшла до корчмы, сѣла на лавку, / Дай-же жиде, ареншашу, паленки кварту. / Жидъ наливае, на столъ кладе, / Жінчовочко молодийка, чоловѣкъ твій йде.* [Песни 1944, 83]

Менее очевидные случаи Зв. п. ед. ч. = Им. п. ед. ч. (конструкция допускает интерпретацию и через Зв. п., и через Им. п.):

- *Шкода Божя, шкода, свадьбы единоѣ, / Же на нѣй не было жоны веселоѣ.* [Песни 1944, 29]

<sup>13</sup>Случаи Зв. п. ед. ч. = Им. п. ед. ч. у субстантиватов (*Всеябучий* и т. п.) как отклонения не рассматриваются.

<sup>14</sup>Случаи субстантиватов, в т. ч. в кратких формах (*мила, стара* и т. п.), не рассматриваются.

- *А Демянокъ меду дзбанокъ відь пчолокъ, / Най примае, заживае нашъ панокъ, нашъ панокъ.* [Песни 1944, 41]
- *Гаю, гаю, дѣтина маленька, / Кибы спала спала, не плакала, росла здоровенька.* [Песни 1944, 41]
- *Дунай буде плысти, тебе жалю нести, / До моѣ милоѣ, до кучерявоѣ, / Кучерява верба, корѣня в долину, / Вчинилась ми мила, за тобовъ погину.* [Песни 1944, 57]
- *Бѣлоградъ, Бѣлоградъ, бѣлоградскѣ мосты, / Тамъ ся розсѣкують младямъ хлопцямъ кости.* [Песни 1944, 79]
- *Бѣлоградъ, Бѣлоградъ, война на нюмъ стоить, / Не одного хлопця, головка заболить.* [Песни 1944, 79]

Во-вторых, это формы с «неправильными» флексиями –у и –е у им. сущ. ж. р. и –о у им. сущ. м. р.:

- *До Сиготы на ярмарокъ, серденько Настуню<sup>15</sup>.* [Песни 1944, 23]
- *Ой, зоре<sup>16</sup>, зоре, де Господь живе?* [Песни 1944, 32]
- *Николайко-забирайко три грудки <...>* [Песни 1944, 41]
- *Ажъ ти буде, доню<sup>17</sup>, добре, будешъ ихъ кохати. / Ажъ ти буде, доню, лихо, та дай до ня знати.* [Песни 1944, 53]
- *Ти рекруто молоденький, куда ты ся збираешъ, гей, гей!* [Песни 1944, 71]
- *Вари, вари насолодко, любя Петрушканьо.* [Песни 1944, 96]

В-третьих, это формы с флексией –у им. сущ. м. р. на шипящий, а не на к, г, х:

- *Поражу ти, товаришу, недалеко въ хатѣ, / Е тамъ красна дѣвчинонька, можъ бы еѣ взяти.* [Песни 1944, 18]
- *Тай ты, Божий крижу, тай ты, Божий крижу, / Не минай нашу хижу, не минай нашу хижу.* [Песни 1944, 24]
- *Пой ты Янчу до насъ!* [Песни 1944, 50]

<sup>15</sup>В рассматриваемом тексте всего 11 раз используется это обращение, приведен один пример.

<sup>16</sup>Им. сущ. ж. р. на –а, а не на –ь.

<sup>17</sup>Вообще говоря, в живых украинских юго-западных, в т. ч. карпатских, диалектах флексии –е (после мягких согласных) и –у (как после мягких, так и после твердых согласных) в Зв. п. у им. сущ. ж. р. на –а довольно распространены (см., например, [Бевзенко 1980, 95]).

- *Прийшла до корчмы, сѣла на лавку, / Дай-же жиде, арениашу, паленки кварту. / Жидъ наливає, на столъ кладе, / Жінчовочко молодийка, чоловѣкъ твій йде.* [Песни 1944, 83]

Наконец, в-четвертых, это нетипичные звательные формы:

- *Попозерай, панѣ млада, ци всѣ твоѣ гостѣ?* [Песни 1944, 30]
- *Мамко моя, мимулицѣ, лишилась ня на улицѣ, / люде взяли, годували, тай все долька приклинали.* [Песни 1944, 52]

Таким образом, видно, что декларируемая норма в общем и целом в С-43 соблюдается гораздо более последовательно, нежели в П-44. Наиболее очевидным объяснением подобной разницы видится сам издаваемый материал – прозаический в С-43 и стихотворный, причем ещё и мелодизированный, в П-44. Если в первом случае корректировка фольклорного текста может быть довольно свободной, то во втором случае редакторские возможности ограничены необходимостью сохранять рифму и, самое главное, укладываться в ритмический рисунок мелодии. Так, например, замена в Тв. п. ед. ч. «неправильной» флексии –оў / –еў на «правильный» вариант –оју / –еју неизбежно приводит к изменению числа слогов в строфе, поэтому неудивительно, что в П-44 все такие живые формы оказались неисправленными. К аналогичной рассинхронизации словесного и музыкального текстов приведет и мена в В. п. форм Им. п. формами Р. п. (и в ед. ч., и во мн. ч.), и, нередко, корректировка форм Зв. п. ед. ч. Логично, что при таком раскладе в П-44 число отклонений оказывается значительно большим: неизбежно встречаясь, в силу искусственности самой нормы, с подобными отклонениями, редактор свободно правит их в первом сборнике, но оказывается неспособен изменить их во втором.

### Список литературы

1. Бевзенко С. П. Украинская диалектология. Киев, 1980. 233 с.
2. Гарайда И. А. Грамматика руського языка. Унгварь, 1941. 143 с.
3. Дзэндзелевский Й. А. Гарайда як філолог. // Acta Hungarica 1996–1997, VII–VIII роки видання. Ужгород–Дебрецен, 1998. С. 144–167.
4. Народнѣ песнѣ подкарпатскихъ русиновъ. Унгварь, 1944. 144 с.
5. Плішкова А., Копорова К. Русинський язык про чуджінців. Пряшів, 2015. 172 с.
6. Подкарпатскѣ народнѣ казкѣ III. Унгварь, 1943. 87 с.
7. Сопоставительная грамматика русского и украинского языков. Под ред. Н. Г. Озеровой. Киев, 2003. 535 с.

**Yuliya S. Reznichenko**

Moscow State University, Philological Faculty

Department of Russian Language

e-mail: dvju@yandex.ru

**ON THE NOMINAL SYSTEM FEATURES  
OF SOME SUB-CARPATHIAN FOLKLORE PUBLICATIONS  
OF THE SECOND QUARTER OF THE TWENTIETH CENTURY**

***Abstract:** The paper provides a partial comparative analysis of the nominal systems of a Sub-Carpathian fairy tales collection of 1943 and a Ruthenian songs collection of 1944. The grammatical positions of Acc. sg., Acc. pl., In. sg. as well as Voc. sg. are considered. It is shown that, despite the presence of a common normative sample, the analyzed categories are implemented in publications differently: in accordance with the declared norm in the first case and with significant deviations in the second.*

***Keywords:** Ruthenian language; Sub-Carpathian folklore; the publications of the twentieth century; nominal system.*

**Розенцвейг Алина Игоревна**

МГУ имени М. В. Ломоносова, филологический факультет  
кафедра русского языка  
e-mail: cvtifhbr2003@bk.ru

## **ДИАХРОННЫЙ АНАЛИЗ ВОКАЛИЗМА УДАРНОГО И ПЕРВОГО ПРЕДУДАРНОГО СЛОГОВ ВЛАДИМИРСКИХ ГОВОРОВ ПО ДАННЫМ ПАМЯТНИКОВ ДЕЛОВОЙ ПИСЬМЕННОСТИ**

***Аннотация:** Данная статья посвящена исследованию владимирских говоров первой половины XVII в. В ходе изучения памятников деловой письменности был восстановлен облик системы вокализма ударного и первого предударного слогов. Было проведено сопоставление с состоянием говоров в XX в., а также выявлена динамика развития диалекта за триста лет.*

***Ключевые слова:** русская историческая диалектология; лингвогеография; фонетика; диахрония и синхрония; владимирские говоры XVII в.; современные владимирско-поволжские говоры.*

Целью проведенного исследования стало диахронное изучение системы вокализма владимирско-поволжских говоров, выявление динамики развития диалекта за 300 лет. В качестве синхронных срезов были выбраны периоды 1621–1658 гг. XVII в. и середины XX в. Изучение происходило на материале памятников деловой письменности: для анализа были выбраны памяти, выписки, умолотные и расходные книги, челобитные, расспросные речи, отписки. В качестве источника было использовано издание «Памятники деловой письменности XVII века. Владимирский край» 1984 года под редакцией С. И. Коткова [Котков 1984]. Современное состояние говоров исследовалось по Диалектологическому атласу русского языка (ДАРЯ), который был составлен в середине XX в. под руководством Р. И. Аванесов [ДАРЯ I].

Следует оговориться, почему для восстановления облика фонетической системы были выбраны именно памятники деловой письменности. Рассматриваемые документы – это актовые материалы, которые имеют точную локализацию и датировку [Ващенко 1982]. В них отражены топонимы и ономастика, для которых, очевидно, не было общепринятого нормативного написания. Именно поэтому найденные примеры с высокой вероятностью отражают реальное произношение. Кроме того, памятники деловой письменности не нацелены на книжный регистр, поскольку создаются для прикладных целей. Таким образом, дан-

ные источники достаточно надежны для рассуждений о реальном произношении авторов этих документов. Ценность изучения памятников деловой письменности для исторической диалектологии была отмечена еще Г. А. Хабургаевым [Хабургаев 1969].

Начнем с рассмотрения ударного вокализма, а именно реализации фонемы <ѣ>. По данным современных говоров, на изучаемой территории исконный <ѣ> под ударением представлен как звуком [ê], так и дифтонгом [ие], однако данная реализация встречается реже [ДАРЯ I, карты 40, 41].

В исследованных же текстах судьба исконного [ѣ] отражена следующим образом. Присутствуют правильные написания с ѣ. Примеры представлены ниже.

#### Позиция перед твердыми согласными:

В корнях:

*Борисо<sup>2</sup>лѣ<sup>б</sup>сково* 139, *побѣгли* 131, *извѣстно* 146, *Подлѣсова* (7 раз) 131, *лѣта* 18, 23, 24, 25, (2 раза) 131, 135, 139, 145, *мѣсто* (2 раза) 129, 131, 133, 135, 136, 137, 153, *от пострѣлу* (2 раза) 135, *сѣ<sup>м</sup>лomu* (2 раза) 150, *сѣно* 146, *хлѣ<sup>б</sup>* 19, *уѣзда* 132, 135.

В приставках:

*пои<sup>мѣ</sup> нѣгде* 133, *нѣком<sup>ѣ</sup>* 154, *нѣ с кем* 129.

В суффиксах:

*велѣль* (2 раза) 142, 209, 210, *горѣло* 142, *сидѣль* 213.

В окончаниях:

*во всѣмѣ* (2 раза) 157, *тѣмѣ* (3 раза) 157, 214, *на тѣх* 127, *во... годѣ<sup>х</sup>* 214.

Написания типа *в годѣ<sup>х</sup>* являются орфографически верными, но вряд ли отражают живое произношение. К XVII веку уже произошла так называемая «а-экспансия»: флексия loc. pl. [-ѣх-] была вытеснена флексией [-ах-] [Галинская 2016, 231–233]. Долгое время считалось, что подобные инновационные формы отмечаются с XIII века [Соболевский 1907, 177–178]. Однако, в новгородской берестяной грамоте № 1011, которая датируется второй четвертью – серединой XII в., были зафиксированы формы *на ножсахо* и *на ожерьлилахо* (с графическим эффектом ѣ → о) – самые ранние в истории русского языка примеры нового окончания -ах во множественном числе \*о-склонения. Таким образом, появление данных окончаний можно отнести к периоду не позднее XII века [Янин, Зализняк, Гиппиус 2015, 110–111].

**Позиция перед мягкими согласными<sup>1</sup>**

В корнях:

*бѣлныѣ*<sup>х</sup> (2 раза) 132, *вѣсте* (2 раза) 137, 139, 213, *двѣсти* 142, *помѣстия* (4 раза) 131, *с мѣсѣць* 127, *понедѣльника* 132, *сѣти* 213, *в уѣзде* (5 раз) 131.

В приставках:

*нѣче*<sup>м</sup> 213.

В суффиксах:

*велѣли* (3 раза) 129, 139, 211, *загорѣли*<sup>с</sup> 142, *сидѣть* (3 раза) 213, *хотѣли* 139.

В окончаниях:

*за тѣми* 144.

Теперь перейдем к рассмотрению написания **ѣ** в именах собственных.

Присутствует большое количество примеров написания с **ѣ**. Вот некоторые из них:

*Алѣѣѣ*<sup>н</sup> 151, *Гѣдрѣи* 139, *Матѣѣи* 133.

А. И. Соболевский отмечает, что **ѣ** традиционно писался в именах, заимствованных из греческого типа *Матѣѣѣи* (ср. др.-греч. Ματθαῖος<sup>2</sup>), в имена же типа *Алѣѣѣѣи* с **е** из **ѣ** (ср. др.-греч. Ἀλέξιος) он перешел аналогически. Время появления этого **ѣ** очень древнее, примеры есть в Супрасльской рукописи (XI в.), Юрьевском Евангелие (около 1120 г.) [Соболевский 1907, 72–73].

С. И. Котков отмечает значение книжной традиции при написании имен типа *Матѣѣѣи* с **ѣ**, а не с **е** [Котков 1963, 37].

**Позиция в абсолютном конце слова:**

*ветчинѣ* dat. sg. 151, *к рекѣ* (2 раза) 133, (2 раза) 150, 153, *в селѣ* (10 раз) 20, (3 раза) 135, 213, *в тѣмѣ* 139, *в концѣ* 132, *в Сеѣѣѣ* (3 раза) 20.

<sup>1</sup> Следует отметить, что в говорах Владимирской области первый согласный в сочетаниях «зубной согласный + мягкий зубной согласный» всегда мягкий, независимо от позиции в слове, от комбинаторики и от морфологической структуры слова [Пауфошима 1973, 101–102]. Поэтому примеры типа *вѣсте* будем считать относящимися именно к этой группе.

<sup>2</sup>В среднегреческом [αῖ] изменяется в [e] (Ματθαῖος – Ματθ[e = αῖ][j]ος). Еще в праславянский период: \*eῖ > [i]. Таким образом, в живом языке отсутствовал дифтонг [eῖ]. Итак, при заимствовании в древнерусский язык греческих имен с дифтонгом [eῖ], в русском ещё не было звука, равного [e] между гласными. Именно поэтому, будучи заимствованными русским то с дифтонгом [ě], то с дифтонгом [ej], не мог сохраниться не имеющийся в русском [eῖ], действовал принцип аналогии со стороны слов, в которых был дифтонг [ěj] [Васильев 1905, 219–224].

Следует отдельно сказать о примерах *в концеѣ* 132, *в Се<sup>н</sup>цѣ* (3 раза) 20. В них **Ѣ** появился аналогически под влиянием твердого варианта склонения.

Наряду с этимологически верным написанием буквы **Ѣ** присутствуют замены **Ѣ** на **е** во всех позициях: и перед твёрдыми, и перед мягкими согласными, и в абсолютном конце слова.

**Позиция перед твердыми согласными:**

В приставках:

*посылать некова* 129.

В корнях:

*ведати* 129, *извесную* (6 раз) 129, *мера<sup>х</sup>* 129, *све<sup>м</sup>лое* 134, *оуезду* 137, *хлеб* 18.

В суффиксах:

*веле<sup>т</sup>* (2 раза) 157, 208,

В окончаниях:

*во все<sup>х</sup>* 137, *в годех<sup>х</sup>* 157, *в городе<sup>х</sup>* 137, *те<sup>м</sup>* 129, *те<sup>х</sup>* 129, 130.

Замены **е** на **Ѣ**:

*в нѣмочи* (2 раза) 156, *Бажѣнъ* 135, *Бажѣ<sup>н</sup>ко* 136.

Как отмечает Е. Ф. Данилина, имя *Бажен* возникло, вероятно, ещё в общеславянскую эпоху, о чем говорит наличие имени *Бажен* в польском и чешском языках. Оно могло образоваться от причастия *бажити* глагола *бажити*, который присутствует в говорах русского языка [Данилина 1982, 115–117].

Написание с **е** отмечает и Тупиков в «Словаре древнерусских личных собственных имен» [Тупиков 1903, 34].

**Позиция перед мягкими согласными:**

В корнях:

*весть* 214, *в деле* 129, *сети* пом. pl. 213, *еѣздил* 133.

Имена собственные:

*Алексеи* (5 раз) 134, *Алеѣя* 134, *Гѣле<sup>х</sup>сеи* 136, *Федосеева* 143.

В суффиксах:

*вѣлеть* 214, *веле<sup>м</sup>* (3 раза) 216, *веленью* (3 раза) 153.

В окончаниях:

*теми* 157.

Обратная замена **е** на **Ѣ**:

*Илѣика* (2 раза) 129.

Замена **Ѣ** на **ие** перед шипящими:

*сиезжую 208.*

**Позиция в абсолютном конце слова:**

*на гу<sup>н</sup>не 24, в избе 138, в монастыре 212, к Москве (2 раза) 157, сироте 128.*

Обратные замены **е** на **ѣ**:

*всѣ видѣла.*

Присутствует также небольшое количество замен **ѣ** на **и** и обратных в позиции перед **мягкими** согласными.

Замена **ѣ** на **и**:

*Тимофие<sup>е</sup> 157.*

Здесь же приведём случай замены **е** на **и**:

*Городи<sup>ч</sup>комоу 18.*

Эта фамилия, вероятно, происходит от топонима «Городец». Б. О. Унбегаун отмечает написание *Городецкий* [Унбегаун 1972, 106].

Замены **и** на **ѣ**:

*Евдокѣи 131, Пелагѣи 131, Секѣринъ 24.*

Следует отметить, что в имени *Еупраксѣа* 152 ударение может падать как на [и], так и на [а] [Зализняк 2019, 812].

Имена *Евдокия, Пелагия, Федосия* и пр. – греческого происхождения. По мнению А. И. Толкачева, при заимствовании в древнерусский язык подобных имен, в середине слова развивался интервокальный *j*, который создавал типичные для русского языка группы, а зияние устранял. Впоследствии, в связи с падением редуцированных, возникали закономерные сочетания с утратой [i] редуцированного [Толкачев 1973, 259–260]. Однако на письме буква **и** сохранялась, и книжное чтение предусматривало здесь произношение гласного. Впрочем, написания стали вариативными, так что возможны как *Еупраксия*, так и *Еупраксея*, как *Пелагия*, так и *Пелагея*.

Фамилия *Секѣринъ*, вероятно, происходит от существительного «секира». Б. О. Унбегаун отмечает написание *Секирин* [Унбегаун 1972, 156].

Итак, в рассмотренных текстах отмечено достаточно большое количество этимологически верных написаний с **ѣ**, замен же **ѣ** не так много.

Подобное соотношение может быть свидетельством того, что звук [ě] в период 1620–1660-х гг. на территории владимирских говоров еще только начинал утрачиваться. Показательным в данном случае является вышеприведенное написание *еѣздил* 133, в котором писец, вероятно, использовал графему **е**, но решил исправить её на **ѣ**, поскольку он знал, как

следует писать в соответствии с общепринятой нормой, но произношение с [ѣ] не соответствовало его речи. Тем более, что вероятность отсутствия именно в данной словоформе звука [ѣ] велика: после [j] он начинал утрачиваться раньше, чем в остальных позициях.

Можно предположить, что ещё не до конца утратившийся [ѣ] носил дифтонгический характер, так как присутствуют мены **Ѣ** на **и**. Так, В. В. Виноградов говорил о том, что писцы могут пользоваться лишь тремя буквами: **Ѣ**, **и**, **е**. Поэтому корректной передаче звука мешает как традиционная орфография, так и разнообразие фонетических ассоциаций писца. Через графему **и** могли передаваться и звук [и], и дифтонг [ие], и звуки [и<sup>е</sup>], [ѣ] [Виноградов 1923, 167–170].

С. И. Котков считал, что почти полное отсутствие в текстах примеров мены **Ѣ** на **и** под ударением при наличии фактов обратного порядка является свидетельством того, что под буквой **Ѣ** в данном говоре подразумевается дифтонг [ие] [Котков 1963, 49–50].

Итак, как уже было сказано выше, вероятно, фонема <ѣ> действительно существовала в XVII веке, хотя и уже начался процесс её совпадения с фонемой <е>. Возможной её реализацией был дифтонг [ие]. Доказательством реализации фонемы средне-верхнего подъема в дифтонгическом звуке является и пример *сиезжую* 208, в котором писец, вероятно, отразил звук [ие].

Перейдем теперь к рассмотрению результатов изменения [е] в [о]. В современных владимирско-поволжских говорах в основном отмечается последовательное произношение [ʔо] на месте этимологических \*е и \*ь после мягких звуков перед твердыми [ДАРЯ I, карта 38].

В исследуемых текстах отражено изменение [е] в [о], причем чаще всего после букв, которые обозначают непарные по глухости-звонкости звуки, а именно шипящие и [ц]:

*жон* (2 раза) 157, *жо<sup>н</sup>ки* 139, *жоно<sup>к</sup>* (4 раза) 139, *пришо<sup>н</sup>* (2 раза) 129, 130, *учоту* 24, *о чо<sup>н</sup>* 129, *чортова* 131, *пришо<sup>н</sup>* 208, *шо<sup>н</sup>* 154.

Однако, не всегда написание **о** на месте этимологического **е** или **ь** свидетельствует о результатах регулярного фонетического перехода [е] в [о]. Звук [о] перед твердым согласным может возникать аналогически. Такое явление характерно, например, для говоров Рязанской Мещёры, где переход [е] в [о] в основном не прошел, однако он представлен в суффиксах и окончаниях, которые употребляются не только после мягких, но и после твердых согласных [Аванесов 1952, 19].

В исследованных текстах, как ни странно, именно в таких суффиксах и окончаниях, в которых обычно в диалектах представлен [о], даже если в корнях переход [е] в [о] непоследователен, обнаружены написания с е:

*в бо<sup>н</sup>шеи* 152, *дьяче<sup>к</sup>* 127, *грабеже<sup>н</sup>* 127, *ящемь* 145.

Видимо, данные примеры отражают лишь орфографическую норму.

Но есть и показательные примеры непоследовательности перехода [е] в [о] с заменой е на ѣ:

*поклѣно<sup>н</sup>* (2 раза) 150, *поклѣну* 153, *поклѣнны<sup>х</sup>* (2 раза) 153, *трѣмь* dat. sg. 24.

Исходя из этого, можно сделать вывод о том, что процесс изменения [е] в [о] в XVII в. был еще непоследовательным, тогда как в середине XX века отмечается последовательное произношение [’о] на месте этимологических \*е и \*ь в изучаемых говорах.

Если рассуждать о вопросе изменения [а] в [е], следует отметить, что сейчас его результаты последовательно отражены в районе Шуи [ДАРЯ I, карта 43]. В текстах же XVII века были обнаружены следующие примеры:

*с Везнико<sup>е</sup>* (ср. в том же тексте: *к нам на Вязники*) 150, *по ноче<sup>н</sup>* 139, *вместо прихоже<sup>н</sup>* 153.

Пример *по ноче<sup>н</sup>* 139 скорее всего отражает общепринятую норму письма, но не реальное произношение. Как было отмечено выше, к XVII веку уже произошла «а-экспансия», то есть окончания dat. pl. во всех типах склонения были представлены со звуком [а] [Галинская 2016, 231–233].

Кроме того, пример *прихоже<sup>н</sup>* 153, вероятно, не является референтным, потому что, согласно словарю древнерусского ударения А. А. Зализняка, ударение в данной словоформе может падать и на второй слог: *прихожане* [Зализняк 2019: 241].

Итак, достаточно показательным является лишь написание *с Везнико<sup>е</sup>* 150. Этот пример, как и остальные менее надежные, был обнаружен в документе, относящемся как раз к территории Шуи. Однако, учитывая малый объем найденных примеров, можно предположить, что процесс перехода [а] в [е] лишь начинался.

Рассмотрим теперь систему безударного вокализма в первом предударном слоге после твердых согласных и в абсолютном начале слова. Данные современной диалектологии достаточно разнообразны. Для большей части владимирско-поволжских говоров характерно оканье, однако присутствует также [у] на месте [о], [о] на месте [а] независимо

от гласного под ударением, [ъ] или [оа] на месте [о] независимо от гласного под ударением и даже акающие модели [ДАРЯ I, карта 1].

В текстах XVII в. видим следующее: в большинстве примеров **о** и **а** употребляются этимологически верно. Более того, присутствует ряд примеров, в которых употреблена этимологически верно буква **о** там, где в дальнейшем в литературном языке начали писать **а** под влиянием аканья:

*коровая* 151, *розбоиники* 132, *розрят* 129.

Есть и примеры замены **о** на **а** и **а** на **о**.

Прямые замены:

*говарит* 129, *Леанида* (2 раза) 146, 214, в *акно* 139.

Обратные замены:

*ОфонасевGD* 138, *полаты* 142, *Товля* (3 раза) 129, *Товлеи* 129.

Отдельно скажем о написании имени *Тавлеи*. В розыскной речи 129 данное имя употреблено 18 раз с графемой **а**, 4 раза – с графемой **о**. Этимологически верным написанием скорее всего является **а**. Так, Б. О. Унбегаун отмечает фамилию **Тавльевъ**, которая, вероятно, является производной от этого имени [Унбегаун 1972, 776].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что в первой половине XVII в. во владимирские говоры начинают проникать элементы аканья, характерные часто лишь для определенных писцов и территорий.

И, наконец, рассмотрим безударный вокализм после мягких согласных.

Для современных говоров ситуация довольно однозначная. На всей территории в позиции после мягких <е> реализуется в звуке [е] перед мягкими согласными и в [о] перед твёрдыми [ДАРЯ I, карты 3,4]. На месте исконного <ё>, как правило, в настоящее время употребляется [е]. Спорадически встречается [а], а также [и] в позиции перед мягкими согласными [ДАРЯ I, карта 5]. Кроме того, иногда отмечается [о] в словоформах прилагательных типа *седой*, *слепой*, в словоформах существительных женского рода типа *река* и мужского рода типа *лес* [ДАРЯ I, карта 6].

Ситуация с фонемой <а> также однозначна: практически на всей территории владимирско-поволжских говоров отмечается отсутствие изменения [а] в [е] в первом предударном слоге после мягких согласных [ДАРЯ I, карта 7].

Итак, для современных говоров характерна следующая реализация фонем в первом предударном слоге после мягких:

Реализация в позиции перед твердым согласным	Фонема, реализуемая в 1-м предударном слоге	Реализация в позиции перед мягким согласным
о	*е	е
е	(*) $\hat{e}$	е
а	а	а

Теперь обратимся к данным, полученным в ходе исследования.

Примеры, найденные в текстах:

Замены **ѣ** на **е** перед твердыми:

*побежали* (2 раза) 131, *за двема* (2 раза) 139, *дела* 216, *хлебо<sup>с</sup>* 216.

Замены **ѣ** на **е** перед мягкими:

*извещал* 127, *детей* 129, *семянъ* 25, *сети* 213

Замены **е** на **ѣ** перед твердыми:

*долѣко* 151

Замены **е** на **ѣ** перед мягкими:

*вѣлеть* 214, *оу мѣня* 157

**и** на месте этимологического **е** перед мягким согласным:

*нивесть* 157.

В соответствии с этимологическим **е** иногда пишется **я** перед мягкими:

*знамяна* 135 (в словаре А. А. Зализняка отмечается как ударение на [e], так и ударение на [a]), *имяна* 129, *имяны* 131 [Зализняк 2019: 704].

Однако в данных примерах можно предположить влияние формы ном. sg. типа *имя* [Галинская 2002, 122].

Замены **я** на **е** перед мягкими:

*по десетина<sup>м</sup>* 133, *по священству* 131.

Не совсем ясно, как трактовать данные примеры. Это может быть гиперкоррекцией, но может являться и отражением реального произношения. Пример *по священству* 131 может быть и опиской под влиянием последующей **е**.

Таким образом, система вокализма первого предударного слога после мягких согласных в владимирских говорах XVII в. может быть реконструирована следующим образом:

Реализация в позиции перед твердым согласным	Фонема, реализуемая в 1-м предударном слоге	Реализация в позиции перед мягким согласным
е	*е	е, и
е	(*) $\hat{e}$	е
а	а	а, е (?)

Нельзя, однако, утверждать, что <е> перед твердыми согласными в XVII в. не реализовалась в каких-то случаях звуком [o], так как это просто могло не найти отражения в связи с особенностями графики. Таким образом, можно отметить, что вокализм после мягких согласных в первой половине XVII в. сформировался практически в том виде, в котором он представлен сейчас.

Итак, в результате проведенного исследования были сделаны следующие выводы. Ударный вокализм первой половины XVII в. имеет значительные отличия от вокализма современных владимирско-поволжских говоров. Система безударного вокализма после твердых согласных только начала изменяться, а система безударного вокализма после мягких согласных к XVII в. уже практически сформировалась.

### Список литературы

1. Аванесов Р. И. О качестве задненебной фрикативной согласной перед гласными переднего ряда в русских говорах // Доклады и сообщения Института языкознания АН СССР. М., 1952. С. 34–41.
2. Васильев Л. Л. К истории звука ʃ в московском говоре в XIV–XVII веках. // Известия ОРЯС (Отделение русского языка и словесности). СПб., 1905. Т. 10. кн. 2. С. 177–227.
3. Ващенко Т. Ф. К изучению отказных книг // История русского языка. Исследования и тексты. М., 1982. С. 19–40.
4. Виноградов В. В. Исследования в области фонетики севернорусского наречия. // Очерки из истории звука ʃ в севернорусском наречии. Петроград, 1923. Вып. 1. С. 150–409.
5. Галинская Е. А. Историческая фонетика русских диалектов в лингвогеографическом аспекте. М., 2002. 46 с.
6. Галинская Е. А. Историческая грамматика русского языка. М., 2016. С. 231–233.
7. Данилина Е. Ф. Древнерусские антропонимы Бажен и Бажена // Эволюция и предыстория русского языкового строя. Горький, 1982. С. 115–117.
8. Диалектологический атлас русского языка (Центр европейской части СССР). Вып. 1. Фонетика / Под ред. Р. И. Аванесова и С. В. Бромлей. М., 1986.
9. Зализняк А. А. Древнерусское ударение. Общие сведения и словарь М., 2019. 241 с., 704 с., 812 с.
10. Котков С. И. Южновеликорусское наречие в XVII столетии (фонетика и морфология). М., 1963.
11. Пауфошима Р. Ф. О распределении мягкости в двойных сочетаниях согласных в некоторых окающих говорах. // Исследования по русской диалектологии. М., 1973. С. 100–106.
12. Соболевский А. И. Лекции по истории русского языка. М., 1907.

13. Толкачев А. И. Основные факторы фонетических изменений в заимствованных греко-христианских именах в древнерусском языке // Славянское языкознание, VII международный съезд славистов Варшава, 1973, доклады советской делегации. М., 1973. С. 259–260.
14. Тупиков Н. М. Словарь древнерусских личных собственных имен. СПб., 1903.
15. Унбегаун Б. О. Русские фамилии // Oxford University Press. London, 1972.
16. Хабургаев Г. А. Локальная письменность XVI–XVII вв. и историческая диалектология // Изучение русского языка и источниковедение. М., 1969. С. 104–126.
17. Янин В. Л., Зализняк А. А., Гиппиус А. А. Новгородские грамоты на бересте. Т. 12. М., 2015.

**Alina I. Rozentsveig**

Moscow State University, Philological Faculty

Department of Russian Language

e-mail: cvtifibr2003@bk.ru

## **A DIACHRONIC ANALYSIS OF THE VOCALISM OF THE STRESSED AND THE FIRST PRE-VOCALIC SYLLABLES OF THE VLADIMIR'S DIALECTS ACCORDING TO THE DATA FROM THE MONUMENTS OF BUSINESS WRITING**

***Abstract:** This article is devoted to the study of the Russian language Vladimir-Volga Basin Dialects of the first half of the 17th century. Through studying business writing a reconstruction was made of how the system of vocalism of the stressed and the first pre-vocalic syllables had appeared. A comparison was made with the state of the 20th century dialects, and the dynamics of the dialect's development over three hundred years was revealed.*

***Keywords:** Russian historical dialectology; linguogeography; phonetics; diachrony and synchronicity; Vladimir Basin Dialects of Russian of the XVII century; modern Vladimir Volga Basin Dialects of Russian.*

**Халилова Гамида Азизага гызы**

Филиал МГУ имени М. В. Ломоносова в г. Баку, филологический факультет  
Институт языкознания им. Насими Национальной Академии Наук Азербайджана  
e-mail: hamida.khalilova@mail.ru

## **КОРПУСНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ НА МАТЕРИАЛЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО И РУССКОГО ЯЗЫКОВ. СОЗДАНИЕ КОРПУСА ТЕКСТОВ НИЗАМИ ГЯНДЖЕВИ**

***Аннотация:** Данная статья посвящена корпусному исследованию. Материалом исследования послужил перевод поэмы «Лейли и Меджнун» Низами Гянджеви на азербайджанский и русский языки. Цель исследования создать БД поэмы и корпус текстов Н. Гянджеви. Актуальность и новизна исследования заключается в применении методов корпусной лингвистики. Также следует особо отметить, что азербайджанский язык не представлен корпусами текстов. Данное исследование послужит формированию корпуса текстов азербайджанского языка.*

***Ключевые слова:** корпусная лингвистика; корпус; конкорданс; корпус текстов; база данных; азербайджанский язык; частотный словарь.*

Корпусная лингвистика зародилась сравнительно недавно, однако уже является одним из популярных и развивающихся направлений в лингвистике.

Вырос интерес к корпусным и лингвостатистическим исследованиям, что напрямую связано с развитием компьютерных технологий.

Корпусная лингвистика занимается созданием корпусов текстов, применяя при этом методы компьютерной лингвистики и лингвостатистики. «Корпусная лингвистика – раздел компьютерной лингвистики, занимающийся разработкой общих принципов построения и использования лингвистических корпусов (корпусов текстов) с использованием компьютерных технологий» [Захаров 2005: 3].

Изначально корпусная лингвистика считалась разделом (составляющей частью) компьютерной лингвистики, однако начиная с первой половины 90-х годов, корпусная лингвистика стала формироваться как самостоятельная наука. На сегодняшний же день корпусная лингвистика стремительно развивается, создаются корпуса текстов, ведутся разного рода исследования.

Основным понятием корпусной лингвистики является корпус текстов. Корпус текстов – это совокупность определенных текстов, даже своего рода, некий словарь этих текстов, составленный при помощи компьютерных технологий. Другими словами, корпус – это электронная поисковая система определенных текстов: Корпус текстов (лингвистиче-

ский, или языковой) – это электронно-информационные системы совокупности текстов, которые выявлены и составлены в соответствии с определенными правилами. «Под названием лингвистический, или языковой, корпус текстов понимается большой, представленный в электронном виде, унифицированный, структурированный, размеченный, филологически компетентный массив языковых данных, предназначенный для решения конкретных лингвистических задач» [Захаров 2005: 3].

Как известно, во многих языках есть корпуса языков, к примеру, Национальный корпус русского языка, Британский национальный корпус, Чешский национальный корпус и др. Помимо этого имеются также корпуса текстов отдельных писателей: корпус текстов Шекспира, корпус текстов Чехова, в ЛОКЛЛ филологического факультета МГУ идет работа над Корпусом текстов А. С. Пушкина и др.

Для чего же нужен корпус языка или сами корпуса текстов, в чем вообще преимущество корпусного исследования?

Корпусная лингвистика способствует решению следующих вопросов:

- Определение основополагающих принципов при устройстве корпус-менеджера и самого корпуса текстов;
- Сбор материала для создания корпуса,
- Выбор типа разметки (морфологическая, семантическая, синтаксическая и др.) и мн. др.,
- Создание электронных и частотных словарей,
- Составление конкордансов (конкорданс – это список «всех употреблений заданного языкового выражения (например, слова) в контексте, возможно, со ссылками на источник» [Фонд знаний «Ломоносов»]) и частотных словарей и др.

Благодаря корпусу языка\текстов исследователь может работать с массивом текстов, имея возможность извлечь оттуда интересующую его лексическую единицу, то есть исследователь может проанализировать или выявить поведение данной единицы в естественной языковой среде, не теряя при этом время на сбор материала, разметку и т. д.

Таким образом, одно из преимуществ корпусной лингвистики и самого корпусного исследования заключается в том, что такой подход позволяет провести разного рода исследования, основываясь при этом на естественный язык и реально существующие контексты.

За счет корпусов можно создать базу данных (БД), электронные и частотные словари, провести лингвостатистические анализы.

Следует отметить, что корпус языка важен тем, что он способствует сохранению языка, лексического состава языка, при помощи данного корпуса возможно выявить изменения, происходящие в языке на протяжении времени и т. д.

Как было отмечено выше, имеются также корпуса текстов отдельных писателей. Корпуса текстов отдельных писателей также очень значимы, за счет таких корпусов, к примеру, можно будет выявить особенности языка того или иного писателя.

Итак, данное исследование проводилось на материале азербайджанского и частично русского языков. Материалом послужили перевод поэмы «Лейли и Меджнун» Низами Гянджеви на азербайджанский и русский языки.

Цель исследования создать базу данных поэмы «Лейлы и Меджнуна» на азербайджанском языке, составить частотный словарь и конкорданс, в дальнейшем же создать корпус текстов Низами Гянджеви.

Составление частотных словарей ценно в связи с тем, что их применение имеет исключительное значение при автоматической обработке данных машинного перевода, реферировании, полиграфии, криминалистике, выявлении авторов анонимных записей и текстов [Vəliyeva 2018: 11–12].

Актуальность и новизна данного исследования заключается в применении методов корпусной лингвистики, а также лингвостатистических методов на материале азербайджанского и частично русского языков, которые позволят выявить особенности языка того или иного писателя, специфику художественного текста на языке оригинала и при переводе, а также характерные особенности языка художественных текстов. Также следует особо отметить, что в Азербайджане исследования в области корпусной лингвистики и лингвостатистики мало представлены. Так, азербайджанский язык не представлен корпусами текстов. Итак, данное исследование послужит формированию корпуса текстов азербайджанского языка, которое в дальнейшем послужит созданию корпуса национального азербайджанского языка (подробно этот вопрос будет рассмотрен в др. статье).

Выбор материала также не случаен. Интерес к личности и творческому наследию Низами Гянджеви не теряет своей актуальности. «Хамсе» знаменитого поэта и философа стало предметом всестороннего изучения как в Азербайджане, так и за рубежом. Важность изучения творческого наследия Низами подтверждает и контракт, подписанный

Центром Низами Гянджеви и Оксфордским университетом при содействии и участии ректора филиала МГУ в г. Баку, академика Наргиз Пашаевой.

Хотелось бы особо подчеркнуть, что идет работа над созданием подходящего для азербайджанского языка корпус-менеджера. В связи с тем, что работа над этим еще продолжается (чему будет посвящена отдельная статья), то большая часть работы (сбор материала, анализ текстов, создание БД лексического состава текстов) была произведена вручную.

Итак, исследование проходило следующим образом:

- Произведен лингвостатистический анализ текста. Частично была снята проблема многозначности;
- Составлена база данных (БД) лексических единиц перевода поэмы «Лейли и Меджнун» Низами Гянджеви на азербайджанский и частично русском языках;
- Получен конкорданс (работа продолжается);
- Составлен частотный словарь, который продолжает расширяться (с прилагающими контекстами),
- Составлен частотный словарь с прилагающим к нему конкордансом этноспецифической лексики «Лейли и Меджнун» на азербайджанском языке.

Результаты корпусного исследования на материале переводов поэмы «Лейли и Меджнун» Низами Гянджеви:

- Составлена БД лексических единиц перевода поэмы на азербайджанском и частично русском языках;
- Получен конкорданс переводов текста;
- Составлен частотный словарь поэмы, который продолжает расширяться (с прилагающими контекстами)
- Составлен частотный словарь с прилагающим к нему конкордансом этноспецифической лексики «Лейли и Меджнун» на азербайджанском и частично русском языках;
- Сопоставлено частотное соотношение некоторых лексических единиц перевода поэмы на азербайджанском и русском языках. На основе списка частотности по НКРЯ выбраны личные местоимения первого лица (я, мы) и предикаты (мочь, должен и хотеть).

Выявлено:

1. В переводе поэмы на азербайджанский язык личное местоимение «тəп» («я») употребляется в 534 контекстах, «biz» («мы») – в 79 контекстах, в то время как в русском варианте личное местоимение «я» употребляется в 477 контекстах (словоформа «меня» – 66 употр., «мне» – 110 употр., «мной» – 27 употр.), а «мы» – 86 раз (словоформа «нас» – 18 употр., «нам» – 28 употр., «нами» – 1 употр.).

Примеры контекстов с личными местоимениями «я» и «мы»:

*Услышав трели, что слагал певец,  
Слов драгоценных **я** раскрыл ларец.*

*Бесчинства желтоухие творят, –  
От гнева щеки **у меня** горят.*

***Я** помертвел, – выходит, что судьба  
Кольцо мне вдела шахского раба!*

*Продай **мне** жемчуг дивной красоты,  
И, поклянусь, не прогадаешь ты.*

*Любимая, кумир моей души,  
Молю тебя, души **меня** лиши.*

*Чтоб шах сказал: «Воистину слуга  
Передо **мной** рассыпал жемчуга!»*

*Едины **мы** и в горе, и в судьбе...  
Его оставляю в память о себе.*

*У вас невеста, а **у нас** жених,  
Благословит господь союз двоих.*

*Пергамент тот, который **нам** вручен,  
Судьбой давно заполнен с двух сторон.*

*Не предлагай нам жемчуг свой больной,  
Не затевай напрасный торг **со мной**.*

*Кейс жаждал смерти, больше ничего,  
«Ла Хаула! Спаси **нас** от него!»*

***Я**, как Меджнун, с бедой обручена,  
Но между **нами** разница одна.*

Примеры контекстов с личными местоимениями «*mən*» («я») и «*biz*» («мы») на азербайджанском языке:

*Mən hər gün düzəndə xoş qəsidələr,  
O da quraşdırır boş qəlidələr.*

*Ehram sındıranlar çoxdur dünyada,  
Bu şərdən **məni** gəl saxla, ey xuda!*

*Lütf etməni yazığa, sığındım sənə,  
Bir söz xəzinəsi bağışla **mənə**.*

*Bu iki aləmin xəznəsi **məndə**,  
Nolar bir müflisə bir pay verəndə;*

*Sən ey padşahım, böyüksən əgər,  
İltimas edərsən **məndən** bir hünər.*

*Uzun da, qısa da olsa qəddimiz,  
Yenə də ölməyə yaranmışıq **biz**.*

*Zəmanə barmaqla göstərdi **bizi**,  
Bu yara öldürər hər ikimizi.*

*Şəkər satmasanız bu yerdə **bizə**,  
Sirkə də tökməyin istəyimizə.*

*Olsaq da aləmdə süst tərpanənlər,  
Buradan keçməkdə bizdədir hünər.*

*Yaxşılıq gəlməsə əllərinizdən,  
İntiqam almayın qılıncla **bizdən**...*

В переводе поэмы на русский язык наиболее частотным из трех предикатов является «*мочь*» – 50 контекстов, далее «*быть должным*» – 21 употр. и «*хотеть*» – 15 употр. В то время как в переводе на азербайджанский язык наиболее частотным является глагол действия + «*bilmək*», соответствующий русскому «*мочь*» – 50 употр., далее «*istəmək*» («*хотеть*») – 42 употр. и предикат «*быть должным*», который выражается в азербайджанском языке посредством аффиксов модальности долженствования *-malı<sup>2</sup>(-malı/-məli)* – 16 употр. [Халилова, электронный ресурс].

Примеры контекстов на азербайджанском языке:

*Bir elim öyrənmək istədikdə sən, Çalış ki, hər şeyi kamil biləsən;  
Tapmaq istədiyin çox şeylər də var, Onları tapmasan, daha xoş olar!*

*O, adi gözlərlə görünə bilməz; Torpaq tuta bilməz bir yerdə qərar; Xəzinə sandıqda saxlana bilər; Bir umud işığı parlaya bilər.*

*Dünyanın borcundan qorxmalısan sən, Bir çöp olsa belə alacaq səndən; Yüksək olmalıdır bizim dilimiz, Yüksək yaranmışdır bizim nəslimiz; Bir can olmalıyıq ikimiz hər dəm. и 13 с мягкой (-məli): Bu yükün cövrünü çəkməliyik biz; Yenə mi qanlı su içməliyəm mən; Səbr etməliyəm ki, bir görüş sonra Ömür cilovunu çəkəcək hara; Aşiq də verməli ona bir əvəz; Dedi: “Yox... köməyi tez etməliyəm”.*

Таким образом, в результате исследования создана БД поэмы «Лейли и Меджнун» Низами Гянджеви на азербайджанском и частично русском языках, составлен частотный словарь переводов поэмы на азербайджанский и русский языки, частотный словарь этноспецифической лексики на азербайджанском языке, конкорданс (работа над которыми все еще продолжается), выявлено частотное соотношение определенных лексических единиц. Исследование планируется продолжить, и, как было отмечено выше, целью является создать корпус текстов Низами Гянджеви. Данное исследование также может послужить созданию параллельного корпуса, что также входит в дальнейшие задачи исследования. Однако уже на данном этапе можно сказать, что исследование имеет значимые результаты, оно также ценно тем, что даст начало созданию корпусов текстов азербайджанского языка.

### Список литературы

1. Захаров В. П. Корпусная лингвистика: Учебно-метод. пособие. СПб., 2005. 48 с.
2. Лаборатория общей и компьютерной лексикологии и лексикографии [Электронный ресурс]. URL: <http://www.philol.msu.ru/~lex/main.htm> (дата обращения 01.12.2022).
3. Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruscorpora.ru/index.html> (дата обращения 12.02.2023)
4. Низами Гянджеви Лейли и Меджнун. «Художественная литература», 1986. [Электронный ресурс]. URL: [https://royallib.com/read/nizami\\_gyandgevi/leyli\\_i\\_medgnun.html#20480](https://royallib.com/read/nizami_gyandgevi/leyli_i_medgnun.html#20480) (дата обращения 18.03.2023).
5. Фонд знаний «Ломоносов» [Электронный ресурс]. URL: <http://lomonosov-fund.ru/enc/ru/encyclopedia:01210:article> (дата обращения 08.02.2023).
6. Халилова Г. А. Лингвостатистический анализ на материале перевода «Лейли и Меджнун» Низами Гянджеви [Электронный ресурс]. URL: [https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov\\_2022/data/26116/146919\\_uid145271\\_report.pdf](https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2022/data/26116/146919_uid145271_report.pdf) (дата обращения 24.03.2023).
7. Mahmudov Məsud Kompüter dilçiliyi. Bakı: “Elm və Təhsil”, 2013, 356 s.
8. Nizami Gəncəvi Leyli və Məcnun. Bakı: “Lider nəşriyyat”, 2004, 288 səh.
9. Vəliyeva Kamilə Kompüter dilçiliyinə giriş. Bakı: “Elm və Təhsil”, 2018, 384 s.

**Hamida A. Khalilova**

Baku Branch of Lomonosov Moscow State University, Philological Faculty  
Institute of Linguistics named after Nasimi, National Academy of Sciences of Azerbaijan  
e-mail: hamida.khalilova@mail.ru

**CORPUS RESEARCH ON THE MATERIALS  
OF AZERBAIJANI'S AND RUSSIAN LANGUAGES.  
CREATION OF BY TEXT CORPUS NIZAMI GANJAVI**

***Abstract:** This article is devoted to corpus research. The material of the study was the translation of the poem "Leyli and Majnun" by Nizami Ganjavi into Azerbaijani and Russian. The purpose of the study is to create a database of the poem and a text corpus by N. Ganjavi. The relevance and novelty of the study lies in the application of corpus linguistics methods. It should also be specially noted that the Azerbaijani language is not represented by text corpora. This study will serve to form a text corpus in the Azerbaijani language.*

***Keywords:** corpus linguistics, corpus; concordance; corpus text; database; Azerbaijani language; frequency dictionary.*

**Халилова Екатерина Александровна**  
МГУ имени М. В. Ломоносова, филологический факультет  
кафедра иберо-романского языкознания  
e-mail: kkkkhalilova@mail.ru

## **К ВОПРОСУ О КЛАССИФИКАЦИИ КЛИТИКИ *SE* В ИСПАНСКОМ ЯЗЫКЕ**

*Аннотация:* Несмотря на существование большого количества исследований, посвященных изучению клитики *se* в испанском языке, на данный момент не существует одной общепринятой исчерпывающей классификации этого элемента. В настоящей статье делается попытка обобщения и описания значений клитики *se*, выделяемых в работах испаноязычных грамматистов.

*Ключевые слова:* испанский язык; классификация *se*; значения *se*; рефлексив; реципрок.

Описание клитики *se* – одна из классических тем исследований в области грамматики испанского языка: «*Son muchos los estudios, tanto de la gramática tradicional como de la lingüística reciente, los que, con mayor o menor extensión, tratan este tema*» [Curto 1998, 85]. Существует много работ, посвященных разным аспектам, связанным с *se*. Есть труды по описанию отдельных значений, выражаемых клитикой, например, работы, в которых анализируется употребление прономинальных конструкций [Zorraquino 1979], [Narbona 1984]; пассивных конструкций [Castro 1918], [Cortés 1939]; аспектуальных употреблений [Sánchez López 1996], [Ordóñez 1977] и др. Чуть меньший пласт исследований посвящен вопросу положения клитики по отношению к глаголу (контактное / дистантное, препозитивное / постпозитивное положения) [Cartagena 1972], [Cuervo 1874]. В значительном ряде работ предлагаются варианты классификации клитики *se* [Llorach 1968], [Chivite 1990], [Curto 1998]. Такие исследования являются наиболее разноплановыми как с точки зрения подхода к проблеме, так и с позиции полученных результатов. Полемичность вопроса подтверждается тем фактом, что даже в грамматиках Королевской Академии выделяются разные варианты значений.

Выбор подхода является ключевым в вопросе составления классификации. Для выделения типов *se* опираются на морфологический статус клитики (местоимение / морфема / грамматический элемент и др.); на значение, которое привносит клитика (рефлексив / инхоатив / аспект и др.); на грамматические характеристики глагола, с которым употребляется *se* (переход-

ный / непереходный), и на семантические (глаголы статики и динамики / глаголы изменения физического или психического состояния и др.)

Для описания значений клитики *se* нам представляется логичным, во-первых, поделить все возможные употребления на две обширные группы – с одной стороны, выделить все значения, в которых *se* выполняет синтаксическую функцию; с другой, все значения, в которых этого не происходит, и уже внутри этих двух групп выделить подгруппы.

### ***Se* синтаксическое**

Как правило, для описания синтаксических *se* исследователи используют термин *se diatélico*. Диатеза – соответствие между ролями и синтаксическими позициями участников, а грамматически маркированная в глаголе диатеза определяется как залог. На этом этапе возникает терминологическая сложность, поскольку традиционно выделяемые залого (активный / пассивный / средний) не соотносятся со всеми вариантами предложений с *se*, которое может быть названо синтаксическим (так, например, лишь в нескольких работах имперсонал (*impersonal*) назван отдельным безличным залогом).

Вслед за «Новой грамматикой испанского языка» мы предлагаем опираться на четырехчастную модель описания синтаксических значений и выделить *se* в активных, в средних, в безличных и в возвратно-пассивных конструкциях (в оригинальном тексте – *oraciones*). Следуя направлению «Грамматики конструкций» [Рахилина, Кузнецова, 2010], под конструкцией мы понимаем широкий термин – синтаксическое целое, в состав которого входят объединенные в речи языковые единицы, сочетающиеся друг с другом благодаря присущим им грамматическим свойствам.

### **1. *Se* в активных конструкциях**

Активными конструкциями мы считаем такие, в которых агенс, одушевленный участник ситуации, ее намеренный инициатор и контролер, выражается подлежащим. Внутри активных конструкций нам кажется логичным выделение подгрупп – с одной стороны – рефлексивные и реципрокальные конструкции, с другой – антипассивные.

#### **1.1. *Se* в рефлексивных и реципрокальных конструкциях**

Рефлексивные и реципрокальные конструкции с *se* характеризуются тем, что субъект одновременно является и агенсом, и пациенсом. Поскольку агенс по своей природе всегда одушевленный, пациентс в таких конструкциях тоже всегда будет одушевленным. Различие между этими группами значений заключается в том, что при рефлексиве рефе-

рент агенса и пациенса совпадает, а при реципроке множество референтов выполняет две роли (агентивную и пациентивную) таким образом, что каждый референт является одновременно и агенсом, и пациенсом по отношению к другому референту [Гестелец 2001]. Поскольку для выражения реципрокального значения необходимо множество референтов, оно может использоваться исключительно с глагольными и, соответственно, местоименными формами множественного числа. Несмотря на различия в семантике и ограничение на употребление реципрокального значения только с формами множественного числа, с точки зрения синтаксиса конструкции для выражения рефлексивных и реципрокальных значений одинаковые. И при рефлексиве, и при реципроке *se* может выступать как в роли прямого, так и в роли косвенного дополнения:

а. Рефлексивные (возвратные) значения:

*Nos* (objeto directo – дальше OD) *afeitamos cada uno a sí mismo*.

*Nos* (objeto indirecto – дальше OI) *afeitamos el rostro cada uno a sí mismo*.

б. Реципрокальные (взаимо-возвратные значения):

*Nos* (OD) *afeitamos el uno al otro*.

*Nos* (OI) *afeitamos el rostro el uno al otro*.

Исследователи по-разному определяют отношения между этими значениями. Альберто Мильян Чивите [1990] пишет о том, что реципрок является вариантом рефлексива; Эмилио Аларкос Льорак [1968] отмечает, что, поскольку грамматическая структура реципрока полностью совпадает с конструкциями для выражения рефлексива, нет необходимости выделять отдельную группу: «*Es una distinción sin sentido gramatical alguno. No hay verbos recíprocos*».

Из-за того, что рефлексивные и реципрокальные значения выражаются одинаково, в некоторых случаях для избежания двусмысленности добавляется лексический маркер, уточняющий характер действия («*término adyacente*» [Llorach 1968], «*elemento diferenciador*» [Chivite 1990]): для рефлексива – *cada uno a sí mismo*; для реципрока – *mutuamente, entre sí, el uno al otro* и др. В связи с тем, что конструкции *nos afeitamos, os besasteis, se enfadaron* могут иметь как рефлексивное, так и реципрокальное значение, можно встретить следующие употребления:

*Los novios se enfadaron con el camarero* – рефлексив.

*Los novios se enfadaron entre sí* – реципрок.

В целом можно говорить о том, что нет определенных глаголов, которые бы могли сочетаться с рефлексивным и реципрокальным значениями, однако в некоторых редких случаях лексическое значение глагола не позволяет двойную интерпретацию конструкции с *se*. В таких контекстах дополнительный уточняющий маркер не используется:

а. Исключительно рефлексивные значения:

OD: *Nos suicidaremos, os suicidaréis, se suicidirán*

OI: *Nos damos la gran vida, os dais la gran vida, se dan la gran vida*

б. Исключительно реципрокальные значения:

OD: *Nos carteamos, os carteáis, se cartean*

OI: *Nos llevamos mal, os lleváis mal, se llevan mal*

### 1.2. *Se* в антипассивных конструкциях

Второй тип конструкций среди активных с *se* имеет разную интерпретацию в научном сообществе: антипассив называют отдельным залогом, надзалоговой категорией, расценивают как один из вариантов среднего залога или активного залога. Вслед за Марго Виванко [2016] обозначим антипассив как один из вариантов реализации активных конструкций. Такая версия классификации объясняется синтаксической структурой антипассива: в этих конструкциях, в отличие от пассива, при котором подлежащее является пациенсом, а агенс выражен дополнением с предлогом или не выражен, здесь, наоборот, подлежащее представлено агенсом, а объект, пациенс, не выражен прямым дополнением, понижен в ранге – он либо отсутствует, либо вводится при помощи предлога [Летучий 2012].

В отличие от рефлексивных и реципрокальных конструкций, не имеющих ограничений на употребление определенных глаголов, выражение антипассивных значений предполагает определенную группу глаголов – как правило, глаголы в антипассивных конструкциях выражают эмоциональную или психическую реакцию субъекта.

Присутствие *se* превращает антипассивные конструкции в переходные, что препятствует употреблению объекта в качестве прямого дополнения, поэтому при появлении аргумента требуется использование предлога. В предлагаемых исследователями примерах это предлоги *de* или *a*:

а. *Juan se compadece (de los compañeros).*

б. *Me negué (a colaborar).*

Как правило, антипассивные конструкции имеют соответствующие им переходные конструкции, объект в которых выражен не предложным, а прямым дополнением:

*a. Juan aprovechó tu experiencia.*

*Juan se aprovechó de tu experiencia.*

*b. Juan compadece a los muchachos.*

*Juan se compadece de los muchachos.*

### **1.3. Se в медиальных (средних) конструкциях**

Вторая группа конструкций, в которых *se* выполняет синтаксическую функцию, имеет разные обозначения – средний залог, медиальный, медий. Такие конструкции характеризуются тем, что референт подлежащего не сам выполняет обозначаемое действие, но действие направлено на его [López 2002]. Субъект в подобных предложениях теряет свой агентивный характер и становится пациентом или экспериенцером, над которым действие совершается.

Медий занимает промежуточное положение по сравнению с явной оппозицией активного и пассивного залогов. Эмиль Бенвенист [1966], сравнивая средний и активный залогов, определяет разницу следующим образом: «В активном залоге глаголы означают процесс, который исходит из субъекта и развивается вовне. В среднем залоге глагол указывает на процесс, который развивается в субъекте».

Санчес Лопес [2002], определяя функцию элемента *se* в подобных конструкциях, пишет о том, что, в отличие от рефлексивных употреблений, в которых можно определить субъектно-объектные отношения между подлежащим и *se*, в медиальных невозможно выделить отдельные семантические функции для субъекта и для клитики. Считается, что в среднем залоге переходные глаголы имеют непереходное среднее значение.

Как правило, в среднем залоге при глаголе используется наречие, определяющее характер действия:

*Esta camisa se lava muy bien con lejía.*

*Las luces reflectantes se ven fácilmente.*

### **1.3. Se в имперсональных (безличных) конструкциях**

Имперсональными конструкциями с *se* обозначают предложения, в которых отсутствует синтаксически выраженное подлежащее. Интересно, что некоторыми исследователями предпринимается попытка обозначить подлежащее в такого рода конструкциях: в некоторых работах отмечается, что подлежащим в предложении является глагольная флексия, в других делается предположение о том, что *se* в таких предложениях может обладать некоторыми функциями нулевого подлежащего, однако, на наш взгляд,

*se* в имперсональных конструкциях не обладает полным набором характеристик, свойственных классическим подлежащим и глагольным флексиям.

В безличных конструкциях с *se* клитика всегда предшествует глаголу в форме третьего лица единственного числа:

a. *Se vende objetos usados.*

b. *Niño, se dice gracias.*

Дополнение в таких конструкциях может быть и прямым, и косвенным:

a. *Se persigue a los narcotraficantes.* (OD)

b. *Se escribió a todos los suscriptores.* (OI)

Отдельно стоит обозначить, что в безличных конструкциях могут использоваться глаголы-связки (*verbos copulativos*) (a) и глаголы в пассивной форме (b):

a. *Se está muy bien en esta casa.*

b. *Se sufre mucho cuando se es traicionado por los amigos.*

#### 1.4. *Se* в возвратно-пассивных конструкциях

Конструкции, определяемые в испанском языке как *pasiva refleja*, имеют то же значение, что и предложения в перифрастической пассивной конструкции *ser + participio*. Разница заключается в том, что в конструкциях с перифрастическим пассивом имеет место употребление агентивного дополнения, которое совпадает с субъектом действия в аналогичной активной конструкции; в возвратно-пассивном залоге употребление агенса менее частотно. Синтаксически пассивные конструкции с *se* характеризуются наличием подлежащего, которое согласуется с глаголом. Референт подлежащего в такого типа конструкциях может быть как одушевленный, так и неодушевленный:

a. *Se buscan actores.*

b. *Se comenta la respuesta.*

Примечательно, что название *pasiva refleja* объясняется тем, что подлежащее является пациенсом (признак пассивного залога), а синтаксически конструкция похожа на рефлексив.

#### Спорные случаи *impersonal / pasiva refleja*

Поскольку безличные конструкции с *se* и возвратно-пассивные с *se* имеют ряд общих характеристик, в некоторых случаях оказывается сложным развести эти два значения. Двойственность интерпретации возникает, когда и глагол, и существительное стоят в единственном числе:

в таком случае существительное может трактоваться либо как подлежащее (*pasiva refleja*), либо как дополнение (*impersonal*):

a. *Se alquila esta casa* (S) – *pasiva refleja*.

b. *Se alquila esta casa* (OD) – *impersonal*.

Полемичными считаются и такие случаи, когда вместо существительного употребляется придаточное предложение:

a. *No se sabe si vendrá* (S) – *pasiva refleja*.

b. *No se sabe si vendrá* (OD) – *impersonal*.

## 2. *Se* лексическое

Вторую группу объединяет то, что *se* здесь имеет не синтаксическую, а лексическую функцию. В связи с отсутствием у *se* в таких конструкциях явной синтаксической функции некоторые исследователи предлагают термин *se abundante* (*se избыточное*). Деление конструкций с таким *se* на подгруппы представляется более неоднозначным, чем классификация синтаксических значений. Основная сложность заключается в отсутствии единой терминологии.

Для попытки классификации конструкций с лексическим *se*, в первую очередь, вслед за Аларкосом Льораком [1968] поделим значения на две группы – *se* внутренне присущее (*se intrínseco*) и *se* внешнее (*se extrínseco*). К первой группе отнесем глаголы, *se* в которых может считаться частью глагольной лексемы; во второй группе *se* не может быть названо частью глагола. Уже внутри двух этих подгрупп выделим отдельные значения.

### 2.1. *Se* внутреннее

Внутри группы, в которой *se* может считаться частью глагольной лексемы, выделим две подгруппы – в первую отнесем глаголы, которые никогда не употребляются без *se*; во вторую – глаголы, которые не употребляются без *se* в определенном значении.

#### 2.1.1. *Se* в исключительно прономинальных глаголах

В эту группу отнесем глаголы, которые никогда не употребляются без *se*. Предложения с такими глаголами без клитики считаютсяagramматичными, корректные варианты только такие:

a. *Yo me arrepiento de haberlo insultado*.

b. *Él se queja de los vecinos*.

Количество исключительно прономинальных глаголов в испанском языке достаточно ограничено. К этой группе среди прочих относят глаголы *arrepentirse*, *dignarse*, *jactarse*, *quejarse*, *ufanarse*, *fugarse*.

### 2.1.2. *Se* лексическое

К второй группе *se* внутреннего отнесем глаголы, которые при употреблении без *se* имеют другое значение. Отметим, что помимо семантического изменения при прономинальном употреблении меняется и синтаксис фразы – глагол с *se* требует предложного дополнения (а), не-прономинальный глагол имеет при себе прямое дополнение (б):

a. *Él se fijó en la antena.*

b. *Él fijó la antena.*

Синтаксическая функция элемента *se* в таких примерах не анализируется. Аларкос Льорак [1968], определяющий *se* в таких конструкциях как не обладающий функцией обязательный элемент (*incremento forzoso afuncional*), отмечает нецелесообразность выделения у такого *se* отдельной функции. Количественно таких глаголов больше, чем глаголов предыдущей группы. К этой группе относят глаголы *acordarse*, *apercibirse*, *burlarse*, *deshacerse*, *enterarse*, *fiarse*, *fijarse*, *ocuparse* и др.

### 2.2. *Se* внешнее

К второй группе лексического *se* отнесем контексты, употребление клитики в которых опционально. Среди исследователей существуют разные объяснения появления такого типа *se*. Сложность заключается в интерпретации привносимого *se* значения – клитика в таких случаях не меняет денотативное лексическое значение глагола, а добавочное коннотативное значение клитики не всегда является очевидным. Опишем две основные интерпретации опционального элемента *se*.

Наиболее частотное определение *se* в таких случаях – аспектуальное. Под аспектуальностью имеется в виду категория, содержанием которой является характер протекания действия [Бондарко 1987]. Исследователи [Llorach 1968], [Durán Domínguez 2006] сходятся во мнении о том, что *se* может выражать два аспектуальных значения.

Во-первых, клитика подчеркивает перфективный характер протекающего действия:

a. *Sara se ha fumado un puro.*

b. *Esa actriz se-fuma mucho.*

Анхела ди Туллио [2003], анализируя перфективный характер глаголов с *se* такого типа, пишет о том, что, как правило, *se* встречается с глаголами потребления (*verbos de consumición*):

*Juan se comió la manzana.*

*Juan se bebió todas las botellas de vino.*

Важно обратить внимание на то, что перфективные употребления с элементом *se* с некоторыми глаголами лексикализовались и из разряда опционального употребления с *se* такие контексты перешли в разряд обязательных. Два наиболее, на наш взгляд, репрезентативных примера – глаголы *ir(se)* и *dormir(se)*, в некоторых случаях не допускающие употребление без клитики:

*Me voy. ¡Hasta luego!*

*El viajero se durmió enseguida.*

Второе выделяемое исследователями аспектуальное значение, тесно связанное с перфективностью, – быстрая скорость протекания действия. Когда глагол употребляется с *se*, выражаемое им действие происходит немедленно. Интересно, что для употребления глагола с *se* характерно использование лексических маркеров, указывающих на быструю смену действия (а), а для употребления без *se* – наоборот (b):

a. *Se sacó inmediatamente un anillo.*

b. *Tomó el vino durante toda la noche.*

Появление опционального *se* может объясняться не только аспектуальностью, но и усилением значимости роли участника глагольного процесса. При такой интерпретации *se* связано не с лексическим значением глагола, а с субъектом, который выражен подлежащим при этом глаголе. Считается, что при употреблении *se* внимание акцентируется на активном включении участника в действие. Это действие может быть как добровольным, так и недобровольным:

a. *Se rió sin ganas.*

b. *Se murió ayer.*

Помимо этих двух вариантов объяснения опционального *se* существуют и другие, однако ограниченный объем статьи не позволяет описать множество существующих интерпретаций.

Таким образом, описанные значения элемента *se* могут быть выстроены в следующую систему:

1. *Se* синтаксическое

1.1. *Se* в активных конструкциях

1.1.1. *Se* в рефлексивных и реципрокальных конструкциях

1.1.2. *Se* в антипассивных конструкциях

1.2. *Se* в медиальных (средних) конструкциях

1.3. *Se* в имперсональных (безличных) конструкциях

1.4. *Se* в возвратно-пассивных конструкциях

## 2. *Se* лексическое

### 2.1. *Se* внутреннее

#### 2.1.1. *Se* в исключительно прономинальных глаголах

#### 2.1.2. *Se* семантическое

### 2.2. *Se* внешнее

Представленная классификация значений *se* не является бесспорной. Испанские грамматисты предлагают как альтернативные варианты классификаций, так и иную терминологию в обозначении *se*. Тем не менее, попытка формирования общей классификации, опирающейся на работы исследователей языка, позволила системно описать существующие значения элемента, а также указала на перспективность дальнейшего изучения темы.

### Список литературы

1. Бондарко А. В. Теория функциональной грамматики: Введение. Аспектуальность. Временная локализованность. Таксис. Л.: Наука, 1987. 348 с.
2. Рахилина Е. В., Кузнецова Ю. Л. Грамматика конструкций: теория, сторонники, близкие идеи // Лингвистика конструкций. М.: Азбуковник, 2010. С. 18–79.
3. Тестелец Я. Г. Введение в общий синтаксис. М.: Издательство РГГУ, 2001. 798 с.
4. Benveniste E. Problèmes de linguistique générale. Paris: Bibliothèque des sciences humaines, 1966. 356 págs.
5. Bogard S. S. Construcciones antipasivas en español // Nueva Revista de Filología, Hispánica, 1999. Págs. 305–327.
6. Cartagena N. Sentido y estructura de las construcciones pronominales en español. Chile: Publicaciones del Instituto Central de Lenguas, Universidad de Concepción, 1972.
7. Castro A. La Pasiva Refleja En Español [Электронный ресурс]. URL: <https://doi.org/10.2307/331086> (дата обращения: 14.11.2022).
8. Chivite M. A. Categorías, funciones y valores del *se* español: proyección didáctica // Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas, 1990. Págs. 161–201.
9. Cuervo R. F. Notas a la gramática de la lengua castellana de don Andrés Bello. Edición, variantes y estudio preliminar por Ignacio Ahumada Lara, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1981.
10. Letuchiy A. Indirect antipassives in Circassian // Conference Syntax of the World's Languages 5, 2012.
11. López S. C. Los pronombres enfáticos y la estructura subeventiva // Anuario Galego de Filoloxía. Verba, 1996. Págs. 147–175.
12. López S. C. Las construcciones con *se*. Madrid: Visor Libros, 2002. 416 págs.
13. Llorach E. A. Valores de *se* en español. Archivum, 1968. Págs. 21–28.

14. Mendikoetxea A. Construcciones con «se» medias, pasivas e impersonales // Gramática descriptiva de la lengua española / coord. por Violeta Demonte, Ignacio Bosque, Vol. 2, 1999. Págs. 1631–1722.
15. Curto M. C. El SE y su combinatoria en los verbos españoles // Interlingüística. 1998. Págs. 85–88.
16. Nueva gramática de la lengua española [Электронный ресурс]. URL: <http://aplica.rae.es/grweb/cgi-bin/buscar.cgi> (дата обращения: 11.02.2023).
17. Narbona A. Sintaxis y pragmática en el español coloquial // T. Kotschi, W. Oesterreicher y K. Zimmermann, El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica. Madrid: Iberoamericana, 1996. Págs. 223–243.
18. Ordóñez G. S. Sobre los dativos «superfluos» // Archivum, 1977–1978. Págs. 415–452.
19. Curto M. C. El SE y su combinatoria en los verbos españoles // Interlingüística. 1998. Págs. 85–88.

**Ekaterina A. Khalilova**

Moscow State University, Philological Faculty

Department of Ibero-Romance Linguistics

e-mail: kkkkhalilova@mail.ru

## TO THE QUESTION OF THE CLASSIFICATION OF THE *SE* CLITIC IN SPANISH

*Abstract:* Despite the existence of a large number of investigations devoted to the study of the clitic *se* in Spanish, at the moment there is no generally accepted exhaustive classification of this element. In this article, an attempt is made to generalise and describe the meanings of the clitic *se*, highlighted in the works of Spanish-speaking grammarians.

*Keywords:* Spanish; *se* classification; *se* meanings; reflexive; reciprocal.

**Шутова Лидия Ильинична**

МГУ имени М. В. Ломоносова, филологический факультет

кафедра русского языка

e-mail: lidia.shoutova@gmail.com

## **К ВОПРОСУ О ХАРАКТЕРЕ РЕДАКТОРСКОГО МЕТОДА КИЕВО-ПЕЧЕРСКИХ КНИЖНИКОВ НА ПРИМЕРЕ ИЗДАНИЯ ТОЛКОВОГО АПОКАЛИПСИСА 1625 Г.**

***Аннотация:** В работе устанавливается возможный оригинал Толкового Апокалипсиса 1625 г. – греко-латинская билингва 1596 г. Описывается также метод глоссирования, активно применявшийся киево-печерскими книжниками. Анализ разнофункциональных маргиналий позволяет, во-первых, определить отличительные черты работы переводчиков с оригинальным текстом; во-вторых, описать специфику грамматической и лексической редактур, проводимой книжниками с опорой на греческий текст и на актуальные представления о языке.*

***Ключевые слова:** типография Киево-Печерской Лавры; глоссирование; перевод Нового Завета.*

Издание Апокалипсиса с толкованиями святителя Андрея Кесарийского<sup>1</sup> было выпущено в типографии Киево-Печерской Лавры в 1625 г. и является второй книгой подобного типа после «Бесед Иоанна Златоуста на Послания Апостольские» 1623 г., «Бесед Иоанна Златоуста на Деяния Апостольские» 1624 г. Переводом, справой с иными редакциями и изданием в типографии занимались Лаврентий Зизаний, Захария Копыстенский и Памво Берында.

Многочисленные греческие или грецизированные чтения, помещаемые книжниками как в основном тексте толкового Апокалипсиса, так и в маргиналиях, требуют от нас поиска вероятного греческого источника. До настоящего времени вероятный греческий оригинал не был определен. Нами обнаруживается ряд сходств с греко-латинским изданием Апокалипсиса Bibliotheca Palatina 1596 г (Opus Graece nunc primum in lucem prolatum ex illustri bibliotheca Palatina Fridericus Sylburgius). На непосредственное обращение к рассматриваемому нами греко-латинскому изданию<sup>2</sup> указывают

---

<sup>1</sup>Апокалипсис с толкованиями Андрея Кесарийского // <https://kp.rusneb.ru/item/reader/tolkovanie-na-apokalipsis-4>

<sup>2</sup>Текст греко-латинского издания приводим по PG: [https://books.google.ru/books?id=Kx96gH38ta8C&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.ru/books?id=Kx96gH38ta8C&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false). В PG воспроизводится текст рассматриваемого нами издания со всеми особенностями старопечатного оригинала.



кого и Евфимия Чудовского. Т. В. Пентковская обращает внимание на тот факт, что ранние редакции Апокалипсиса отличаются характерной чертой – систематической передачей  $\acute{o}$   $\nu\alpha\acute{o}\varsigma$  как  $\text{цѣрькы}$ ; поздние редакции уже не являются столь однородными в переводе греческой лексемы. Чтение  $\text{храмъ}$  фиксируется уже в киевском толковом Апокалипсиса. Показательно, что Библия 1663 г. соотносит обе лексемы в рамках одного контекста:  $\text{храмъ}$  помещает на полях, а чтение  $\text{вѣркы}$  оставляет в основном тексте. Итак, последовательную передачу  $\acute{o}$   $\nu\alpha\acute{o}\varsigma$  как  $\text{храмъ}$  мы обнаруживаем только в Новом Завете книжного круга Евфимия Чудовского и Епифания Славинецкого (далее – НЗЕ). С этой точки зрения к НЗЕ примыкают толковые киевские издания (1623, 1624 и 1625 гг., соответственно), однако полной генерализации в употреблении слово  $\text{храмъ}$  в них не происходит [Пентковская 2019, 267; 268; 279; 282].

Аналогичным же образом отсутствующие в ОБ чтения существительного  $\text{Г}^{\text{т}}\text{мъ}$  и  $\text{вѣркѡмъ}$  и помещаются в квадратные скобки в соответствии с греческим оригиналом. Обратим внимание и на соответствии форм падежа и числа. **Откр. 10:5** И  $\text{лѣгъ}$ ,  $\text{егоже}$   $\text{вндѣхъ}$   $\text{стоѡща}$  на  $\text{морѣ}$  и на  $\text{земли}$ ,  $\text{вздвнже}$   $\text{рѣкъ}$   $\text{свою}$   $\text{деишю}$  на  $\text{н}^{\text{т}}\text{бо}$ , И  $\text{клатца}$   $\text{жнвѣщни}$  [ $\text{Г}^{\text{т}}\text{мъ}$ ]  $\text{вз}$   $\text{вѣкн}$  [ $\text{вѣркѡмъ}$ ]  $\text{ниже}$   $\text{сзда}$   $\text{н}^{\text{т}}\text{бо}$  и  $\text{гаже}$  на  $\text{немъ}$ , и  $\text{землю}$ , и  $\text{гаже}$  на  $\text{нен}$ , и  $\text{море}$ , и  $\text{гаже}$   $\text{вз}$   $\text{немъ}$ ,  $\text{такѡ}$   $\text{время}$   $\text{оуже}$  не  $\text{бѣдетъ}$ . л. 46. Καὶ ὁ ἄγγελος ὄν εἶδον ἐστῶτα ἐπὶ τῆς γῆς, ἤρε τὴν χεῖρα αὐτοῦ τὴν δεξιὰν εἰς τὸν οὐρανόν, καὶ ὡμοσεν ἐν τῷ ζῶντι [θεῷ] εἰς τοὺς αἰῶνας [τῶν αἰῶνων], ὅς ἔκτισε τὸν οὐρανὸν καὶ τὰ ἐν αὐτῷ, καὶ τὴν γῆν καὶ τὰ ἐν αὐτῇ, καὶ τὴν θάλασσαν καὶ ἃ ἐν αὐτῇ, ὅτι χρόνος οὐκέτι ἔσται. Стр. 308. Сравним с тем же периодом в ОБ: И  $\text{лѣгъ}$   $\text{его}$   $\text{же}$   $\text{вндѣхъ}$   $\text{стоѡща}$  на  $\text{морѣ}$  и на  $\text{земли}$ ,  $\text{вздвнже}$   $\text{рѣкъ}$   $\text{свою}$  на  $\text{небо}$  и  $\text{клатца}$   $\text{жнвѣщни}$   $\text{во}$   $\text{вѣкн}$   $\text{вѣркѡмъ}$ ,  $\text{ниже}$   $\text{сзда}$   $\text{н}^{\text{т}}\text{бо}$  и  $\text{гаже}$  на  $\text{немъ}$ , и  $\text{землю}$ , и  $\text{гаже}$  на  $\text{нен}$ , и  $\text{море}$ ,  $\text{гаже}$   $\text{вз}$   $\text{немъ}$ ,  $\text{такѡ}$   $\text{лѣтѡ}$   $\text{оуже}$  не  $\text{бѣдетъ}$ . Гл. 10. Важно отметить, что в случае с существительным  $\text{Г}^{\text{т}}\text{мъ}$  мы имеем дело с традиционным соответствием греческого Д. п. θεῷ церковнославянскому Тв. п. беспредложному. Второе же существительное  $\text{вѣркѡмъ}$  стоит в форме Д. п. мн. ч. приименного, что впоследствии в подобной позиции будет исправляться никоновскими справщиками.

В маргиналии книжниками помещается грецизм для славянской лексемы ( $\text{змин}$  –  $\text{дрѡкѡнъ}$ ), а в сам текст вводится важное смысловое и грамматическое дополнение (форма перфекта). При этом, естественно, внутритекстовые глоссы транспонируются книжниками осмысленно. Так,





БЫТЬ НМЗ ДА ПОЧНЮТЪ ЕЩЕ ВРЕМЯ МАЛОЕ, ДОНДЕЖЕ НЕПОЛНАТЪСА КЛЕВРѢТН НХЪ И БРАТІА НХЪ, НМѢШЫН НЗБИЕНИ БЫТИ ТАКѠЖЕ И ТИИ. л. 28. Καὶ ἐδόθη αὐτοῖς ἐκάστω στολὴ λευκὴ καὶ ἐρρέθη αὐτοῖς ἵνα ἀναπαύσωνται ἔτι χρόνον μικρὸν, ἕως οὗ πληρώσωσι καὶ οἱ σύνδουλοι αὐτῶν, καὶ οἱ ἀδελφοὶ αὐτῶν οἱ μέλλοντες ἀποκτείνεσθαι ὡς καὶ αὐτοί. Стр. 272. При сравнении с текстами Великих Миней Четых (далее – ВМЧ) и ОБ обнаруживаем, что в более ранних редакциях данный контекст читается именно с грецизмом. ВМЧ: И даны быша комѣждо нхъ ризы бѣлы; речен нмз бытъ, да почнютъ еще время малое, дондеже скончаютъса клеверѣтн нхъ, хотѣще нзбиени быти такоже и тин. Стлб. 1724. ОБ: и даны быша комѣждо нхъ ризы белы, и речено бытъ нмз да почнютъ еще время мало дондеже скончаютъса и клеверѣтн нхъ, и братіа нхъ хотѣщен нзбиени быти такоже и тин. гл. 6. В словаре РЯ видим, что лексема клеверѣтъ в значении «слуги или раба» встречается уже в Остромировом Евангелии 1057 г. (Не подобаше ли и тебе помножити клеверѣта своего, тако и азъ тебе помножахъ. Матф. XVIII, 33) [СлРЯ 7, 159]. Таким образом, в данном контексте реализуется та же стратегия киевских книжников по адаптации грецизмов через славянский эквивалент, что и выше. Срабницы – те, кто вместе с кем-либо пребывает в рабском состоянии, являясь помощником и товарищем. Лексема впервые встречается в житии Мученицы Феклы XVI века, то есть входит в переводческую практику позже, чем эквивалентный грецизм клеверѣтъ и славянизм *изработьникъ* [СлРЯ 27, 29].

Как отмечает Т. В. Пентковская, данная лексема (клеверѣтъ) по своему происхождению представляет заимствование из народной латыни (*collibertus*, *collivertus*). Как устойчивый переводной эквивалент для греческой лексемы *ὁ σύνδουλος* он известен с древних памятников. Попытки устранить данную переводную единицу известны уже в ранний период: так, в некоторых контекстах в Саввиной книге клеверѣтъ переводится как *подругъ*; этот же вариант встречается в ряде списков преславской редакции. Славянизм же *изработьникъ* является калькой с греческого: *-συν-* переводится приставкой *из*, корень *δουλ* соотносится со славянским вариантом *рабо* [Пентковская 2008, 174]. Киевские книжники калькированный вариант *рабницы*, являющийся однокоренным лексеме

взработьникъ, помещают в маргиналии, сохраняя в основном тексте чтение клеветъ.

Книжниками соотносятся два эквивалентных чтения, две синонимичные славянские конструкции –  $X^{\text{У}}$  приржзѣа и  $\text{ю } X^{\text{мз}}$  брлвзѣа; первое остается в основном тексте, второе помещается в маргиналии. **Толкование на Откр. 12:13–14** ѿгда глѣтъ дѣволъ  $X^{\text{У}}$  приржзѣа по Крѣщени побѣднѣа, и къ бѣгымъ ꙗплѣомъ взврѣжнѣа, пограмнѣа. Л. 57. Ὁτε, φησὶν, ὁ διάβολος τῷ Χριστῷ προσπαλαίσας μετὰ τὸ βάπτισμα ἠττήθη, καὶ πρὸς τοὺς ἁγίους ἀποστόλους ἠσχύνθη. Стр. 329. Словарь РЯ определяет значение глагола приржжати ѣа как «сильно ударяться, биться». Впервые данная лексема встречается уже в хронике Георгия Амартола: И волны нхъ вѣщъши лѣквѣхъ чехъ мѣжь приржжхѣа. Рассматриваемый предикат встречается в памятниках как эквивалент таким глагольным формам как προσεῤῥήγνυν, προσκρούοντες [СлРЯ 19, 262]. Характерно, что префикс проос часто передается славянской приставкой при; аналогичным образом она переводится и в варианте приржжати ѣа (для προσπαλαίσας). Глагол πάλλω значит «сражаться, бороться», а семантика греческой приставки с Д. п. такова: у, при, возле, вокруг [Ньюман 2012, 178]. Отметим, что основное чтение  $X^{\text{У}}$  приржзѣа соответствует тому, что мы видим в ВМЧ: ѿгда рече дѣволъ Христѣ приржждѣ ѣа и отпаде и на свѣтъа ꙗпостолы коорѣжнѣа погтыдѣ. Стлб. 1747. Чтение, аналогичное ВМЧ, воспроизводит форму Д. п. существительного  $X^{\text{У}}$ , которая ближе греческому оригиналу. Вероятно, вариант, помещаемый книжниками в маргиналии, свидетельствует о попытках иного варианта перевода греческой единицы: значение смежности, направления совершаемого действия (с кем? – импликация второго субъекта действия), характерное для приставки проос, передается с помощью предлога ю, меняющего падежное управление; для корня предложен иной эквивалент.

Отдельную категорию образуют глоссы, вносящие грамматические исправления в основной текст. Подобного типа исправление видим в следующем контексте: существительному с предлогом въ дѣѣ в маргиналии предлагается эквивалентная форма, меняющая падежную форму существительного – дѣомъ. **Откр. 1:10** быхъ въ дѣѣ в днѣ неделный, и слышахъ за собою гласъ велнѣа ѣакъ трѣбѣ глѣци: азъ емь алфа и омега, Первыи и послѣдннн Н, ѣакѣ виднши, напиши въ Книгѣ: и послан црѣквѣамъ ѣакѣ въ ꙗсин, въ ѿфегъ, и въ смврнѣ, и въ Пергамъ, и въ Фгалтнръ, и въ Сардию, и въ

Φιλαδέφειν, η Λαοδικίην. Л. 6. Греческий оригинал: Ἐγενόμην ἐν πνεύματι ἐν τῇ Κυριακῇ ἡμέρᾳ καὶ ἤκουσα φωνῆς μεγάλης ὀπίσω μου, ὡς σάλπιγγος, λεγούσης Ἐγὼ εἰμι τὸ α καὶ τὸ ω, ὁ πρῶτος καὶ ὁ ἔσχατος καὶ ἃ βλέπεις, γράφον εἰς βιβλίον καὶ πέμψον ταῖς ἐπτὰ Ἐκκλησίαις, εἰς Ἐφεσον, εἰς Σμύρνην, εἰς Πέργαμον, εἰς Θυάτειρα, εἰς Σάρδεις, εἰς Φιλαδέλφειαν, καὶ εἰς Λαοδίκειαν. Стр. 228. Чтение с существительным в форме единственного числа дѣломъ соответствует чтению, обнаруживаемому в ВМЧ: Бѣхъ дѣломъ в дѣнь недѣльных, η слышахъ за собою гласъ велии такъ грѣбѣвъ, гл҃ущь: еже видѣши написанъ въ книгы η послѣ едмн цр҃кѣвамъ въ ефезъ η въ нзмрηνъ η въ перга η въ фиаφнръ η в сардию η въ днладелφиу η въ лаодикію. Стлб. 1704. Форма, помещаемая книжниками в основной текст, вероятно, переводит греческое падежное управление и множественное число Εγενόμεν ἐν πνεύματι. Предложная мена типа въ + М. п. – Тв. п. беспредложный четко формируется в период афоно-тырновской книжной реформы. Так, характерной и последовательной спецификой Норовской Псалтири является передача греческой конструкции ἐν + Dat. славянской конструкцией въ + М. п. Подобная мена отличает Норовскую редакцию псалтири от Шоповской (старой) редакции, где данная конструкция передается формой беспредложного Тв. п. *Норовская (новая редакция)*: възвеелиши его въ радостнъ из лицемъ твоимъ; *Шоповская (старая редакция)*: радостнѣ [Норовская Псалтирь 1989, вып. 1:73–74]. Впоследствии никоновские справщики будут последовательно заменять предлог ω на въ, ориентируясь при этом на греческую грамматику [Успенский 2002: 461–462]. М. Смотрицкий в своей грамматике указывает на употребление предлога о как на специфически славянскую черту, отличающуюся от греческой нормы: ω вмѣсто во, Греческаго ἐν, Славяны употребляемо, томъже падежю сочиняется, яко возвеелиши праведникъ о Гдѣ вмѣсто во Гдѣ; о имени твоёмъ воздѣнѣ рѣцѣ моѣ, вмѣсто во имени. (Смотрицкий, 1648, л. 322 об.)

**Толкование на Откр. 11:14–17** Зане бѣ значала такъ бг҃ъ Цр҃тво имаше, приати наиз радн такъ чл҃къ нзволн. Л. 51. Греческий оригинал: ὅτι ἦν ἐξ ἀρχῆς ὡς Θεὸς βασιλείαν ἐκέκτητο, λαβεῖν δι' ἡμᾶς ὡς ἄνθρωπος ἠξίωσε. Стр. 317. Основной текст читается со славянской лексемой имаше (форма имперфекта); в маргиналии же помещается славянский произвольник ωдержалъ. Отметим, что в ВМЧ данный контекст читается с иной формой (деепричастием), корень которой, однако, совпадает с корнем лексемы

основного чтения: *ѣко еже имѣѡ исперѡа царство ѣко ꙗгъ, нагъ рѡди прѣтѡа ѣко ѡѣкъ сподобѣѡ.* Стлб.1742–1743. При обращении к греческому оригинальному тексту мы обнаруживаем, что данный контекст читается с глаголом *ἐκέκτητο*, стоящим в форме плюсквамперфекта. Соответственно, предложение киевских книжников носит характер грамматической редактуры: *ѣѣ* + л-форма *ѡдѣржалѡ* образуют аналитическую форму преждепрошедшего времени – плюсквамперфекта. Исправление имперфекта на плюсквамперфект направлено на приближение церковнославянского перевода к греческому оригиналу.

Таким образом, мы можем выявить ряд следующих черт редакторско-переводческого метода киевских книжников. Во-первых, безусловно авторитетным образцом переводчиками считалось рассматриваемое греко-латинское издание, что объясняет общее стремление к грецизации переводного текста. Во-вторых, буквализм в передаче оригинала проявляется и на уровне лексики (введение грецизмов), и на уровне грамматики (восстановление глагольных форм, поморфемные кальки).

### Список литературы

1. Пентковская Т. В. Рецепция книжной справы XIV в. в поздних церковнославянских переводах: московские книжники второй половины XVII в. Между церковнославянской и польской традициями // Славянское и балканское языкознание: Палеославистика – 2, 2019. С. 261–289.
2. Пентковская Т. В., Кузьмина Е. А. Афоно-тырновская книжная справа конца XIII–XIV вв. и ее рецепция на Руси // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. 2016. № 6. С. 9–25.
3. Ньюман Б. М. Греческо-русский словарь Нового Завета (пер. греческо-английского словаря Б. М. Ньюмана) // М.: Российское библейское общество, 2012.
4. СлРЯ: Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 1–30–. М., 1975–.
5. Пентковская Т. В. О лексических особенностях Чудовской редакции Нового Завета // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. 2008. Вып. 4. Ч. II. С. 174–181.
6. Норовская Псалтырь. Среднеболгарская рукопись XIV века: в 2-х ч. / Изд. подг. Е. В. Чешко, И. К. Бунина, В. А. Дыбо, О. А. Князевская, Л. А. Науменко. София: Издательство Болгарской академии наук, 1989.
7. Успенский Б. А. История русского литературного языка XI–XVII вв. М.: Издательство Аспект Пресс, 2002.

**Lidia I. Shoutova**

Moscow State University, Philological Faculty

Department of Russian Language

e-mail: lidia.shoutova@gmail.com

**THE 1625 EXPLANATORY APOCALYPSE EDITION  
AND THE NATURE OF THE KIEV-PECHERSK SCRIBES'  
METHOD OF EDITING**

***Abstract:** A probable Greek original (Greek-latin bilingual 1596) of the Explanatory Apocalypse is revealed in this paper for the first time. Moreover, a glossing method, which had been sequentially used by kiev-pechersk scribes, is characterized. Analysis of multifunctional margins allows us, firstly, to describe specific features of editorial method. Secondly, it helps to identify grammar and lexical correctios, which are based on Greek original text and on language standards, which were relevant for scribes.*

***Keywords:** printing house of Kiev-Pechersk Lavra; margins; New Testament translation.*





**Раздел II**

**ИССЛЕДОВАНИЯ  
В ОБЛАСТИ  
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ  
И КУЛЬТУРОЛОГИИ**



**Агапова Анна Александровна**  
МГУ имени М. В. Ломоносова, филологический факультет  
кафедра истории зарубежной литературы  
e-mail: eynnag@mail.ru

## **ОБРАЗ ЗАМКА ГОРМЕНГАСТА И ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФУНКЦИЯ В ТРИЛОГИИ М. ПИКА**

***Аннотация:** Работа посвящена анализу трилогии романов «Горменгаст» английского писателя и художника XX века Мервина Пика (1911–1968). В работе анализируется пространство Замка Горменгаста и его художественная функция в цикле романов. Важное место занимает рассмотрение архитектурной образности романов, пространство готического замка и художественные функции Горменгаста, отразившиеся в характерах и судьбах героев.*

***Ключевые слова:** Мервин Пик; Горменгаст; готический замок; хронотоп; жанр; образ; художественная функция; пространство; система образов.*

Проза английского писателя и художника Мервина Лоуренса Пика (Mervyn Laurence Peake) – уникальное явление в пространстве художественной литературе двадцатого века. При жизни Пик не получил широкого литературного признания, а был известен как талантливый художник-иллюстратор. Роман, прославивший Пика и принесший ему мировую известность – трилогия о Замке Горменгасте, предполагаемая писателем как цикл романов, объединенных историей наследника Замка и центрального персонажа произведения – Титуса Гроана. Развивающаяся болезнь не позволила Мервину Пику завершить свой замысел. К триптиху можно отнести набросок четвертого романа «Титус пробуждается», и примыкающий рассказ «Мальчик во мгле». В начале второй мировой войны М. Пик замышляет грандиозную эпопею о Титусе Гроане и его родовом Замке. Многогранный и сложный мир Горменгаста автор воплощал на протяжении двадцати лет своей жизни. Роман принесет писателю известность и поставит его в один ряд с известными фантастами двадцатого века.

Трилогия впитала в себя традиции богатой литературно-исторической почвы. Архетипические темы и сюжеты романа причудливо трансформируются под пером автора, роман не так прост, писатель играет с сознанием читателя, заставляя его погружаться все глубже в недра темного замка. Язык романа достаточно сложен. Он пестрит неологизмами, порою парадоксальными языковыми сочетаниями и соединениями. Языковая игра позволяет М. Пику создать уникальный мир Горменгаста. Наде-

лив вселенную замка собственным особым языком, автор заявляет о полноценности и значимости данного мира и его обитателей. Имена героев говорящие и призваны автором отразить сущность каждого персонажа. Можно выделить черты сюрреализма в прозе М. Пика – в выражении деформации пространства и времени, в экспериментальном характере прозы, хаотичности нарративных связей, новаторстве форм. Пик в истинных традициях сюрреализма зачастую выбирает местом действия сферу подсознания человека. В образах персонажей проскальзывают черты романтического мироощущения – это и оппозиция героев внешнему миру, желание бросить вызов обществу и его устоям, непреодолимая жажда свободы и духовная борьба (в Титусе). Или же мечтательница Фуксия, живущая в фантазиях, которые уносят ее прочь из Горменгаста. Одиночество дочери Гроанов, ее затворничество и отдаленность от водоворота замковой жизни, мира людей. Также можно обозначить тенденции натурализма в описаниях некоторых явлений жизни героев и Замка.

Трилогия весьма неоднозначна в сфере жанрового определения. Текст синкретично соединяет в себе многие жанровые черты и особенности, которые не всегда легко разграничить из-за особой природы текста. Можно выделить элементы эпопеи (как повествования от рождения и на протяжении духовного и физического развития героя), черты антиутопии (в большей степени характерные для третьей части трилогии), неклассического романа-фэнтези, также в романе прослеживаются элементы социальной драмы (неравенство определённых слоев и категорий героев, их противостояние). Яркой иллюстрацией может послужить пример устройства жизни Внешних, лишенных всего, вынужденных ютиться у подножия горы, и образ жизни в пределах Замка, отличающийся своей надменной пафосностью. Несомненно, для текста характерно отнесение к «готической прозе» – которой свойственно наличие мрачного многовекового Замка-исполина, играющего со своими героями. Элементы ужасов, темная давящая атмосфера, замкнутость героев в стенах замка и их нежелание и невозможность разорвать связь с вековым исполином – все это позволяет сделать закономерные выводы и обозначить данный жанр как один из главенствующих в характеристике анализируемого текста. Объединяющим жанровым началом становится жанр фэнтези, получивший активное развитие в литературе постмодернизма. Для данного жанра характерно использование и переработка мифологических элементов, погружение в неисторический контекст, к примеру, средневековый. В три-

логии наиболее интересно проявляются некоторые поджанры фэнтэзи, одним из которых будет «темное» фэнтэзи, связанное с готической прозой. Еще один интересный поджанр, который исследователи связывают с «Горменгастом» и выделяют в современном жанре фэнтэзи, – это «фэнтэзи нравов». Прозаический текст нередко перемежается причудливыми лирическими и эпистолярными вставками (все это позволяет расширить пространство Горменгаста, обогащая и делая созданный автором мир более выпуклым, объемным). Интересен необычный для текста фрагмент «потока сознания» на страницах первой части трилогии «Титус Гроан». Автор представляет «грезы» героев, умело погружая читателя в недра сознания персонажей. Элементы романа-воспитания, где основным вектором становится путь взросления и становления личности главного героя.

Отдельный интерес представляет третья часть романа – «Титус один», где вектор повествования смещается с Замка и полностью приковывается к личности главного героя. Погружаясь в недра своего сознания, пытаюсь обрести себя и свой истинный путь, Титус скитается по миру в поисках истинного предназначения, в попытках соединить два виденных им мира – причудливый гротескный, но родной Титусу мир Горменгаста и технически развитый, чужеродный мир за его пределами. Именно здесь прослеживаются явные черты антиутопии и параллели, так перекликающиеся с мирами Брэдбери, Хаксли, Оруэлла. Третья часть напоминает роман-путешествие, в философском ключе пересекаясь с элементами жанра хождения, где для героя характерен развернутый духовный поиск абсолютов. Эта явственная параллель с образом Титуса, который скитается по миру и не может найти себе пристанище, так как потерял свою духовную целостность, оставив родовое гнездо.

Отметим, что роман являет собой образец описательной прозы. М. Пик как будто создает художественные зарисовки при помощи словесных форм. Сюрреалистические образы, выходящие из-под пера автора, очень пластичны и выразительны. В них угадываются карикатурные, гротескные элементы. Но каждый образ уникален, будь то герой или же огромный Зал Блистающей Резьбы. Каждый персонаж имеет определенный изобразительный атрибут – это может быть бордовый цвет платья (Фуксия), колыхающееся море белых котов и стая птиц (Графиня), трость и глаза цвета запекшейся крови (Стирпайк). Все элементы романа: образы, атрибуты, пейзажные зарисовки прописаны автором до мельчайших

деталей. Подробная детализация позволяет автору полностью завладеть сознанием читателя, погрузив его в визуальные картины своего текста.

### **Своеобразие образа Замка Горменгаст**

Горменгаст – лабиринтообразный замок, скованный тяжким сном и оковами безумного и бессмысленного Ритуала. Гротескный исполин, зачарованный, таинственный и мрачный, заключенный в объятия цепкого изумрудного мха в меланхолическом танце. На протяжении действия оковы сна разрушаются, и Горменгаст начинает пробуждаться. Темный замок – существенный персонаж книги, его центральный герой. Но что есть Горменгаст? Наследие традиций и Ритуала? Или же основа основ рода Гроанов – их сила и место жизни, бесспорная часть их существования. Тёмный гигантский исполин угрожающе навис над каждым из героев. Для каждого из его обитателей Горменгаст – плоть и кровь, душа и основа. Изолированный во времени и пространстве, Замок представляет собой большой фантом, иллюзию. В нем сквозит дух поддельности, неискренности, все напоминает театральную декорацию: тягучий цепкий сон, в который погружен замок, его жители, носящие маски и играющие свои строго определенные Ритуалом роли. Ненастоящее, неживое владеет духом замка и его обитателями. В нем все имеет обратную сторону. Зловонию крови противопоставляется запах свежих хлебов на кухне Свелтера. Пугающая исполинская величавость Замка соседствует с вековыми разрушениями, обветшалыми Херувимами в церемониальной зале, заброшенными пустыми лабиринтами коридоров, по стенам которых стекает дождевая вода. Замок вырождается, теряет свое былое величие, но его мощь, темная сила и давление нисколько не уменьшается. Герои все так же находятся под его властью. Они носят маски, услужливо предложенные Ритуалом Замка, которые срослись с ними, стали их неотъемлемой частью. Отношения жителей замка искусственны, не искренни. Герои подчиняются вековой традиции, Замок правит ими. Их отношения лишь дань Замку, вынужденная необходимость, долг перед Горменгастом. Черный исполин становится миром, существующим и зиждущемся на основе внешних атрибутов и традиций, за которыми не стоит духовное объединяющее начало героев. Суть же замка, его душа заключена в традициях, в его Ритуале. Остов Ритуала, зыбкие традиции являют собой вековое наследие Замка. Горменгаст вдыхает в себя воздух, оставляя взамен пустоту для марионеток – его жителей. Так описывается сама суть Горменгаста [Пик, Горменгаст: 517]. Традиции Замка противны молодому поко-

лению. Они вызывают ненависть к власти стариков, к их авторитетам. Авторитеты становятся тем, что закрепощает Ритуал и уводит его все дальше от ключа жизни, лишает его воздуха. Но этот ключ есть в молодости и в ее представителях. Замок чужд им, но они – путь к пробуждению Горменгаста.

Для трактовки образа замка важна категория времени. Время Горменгаста относительно него самого. Оно бесконечное и тягучее, у Замка нет начала, конец его не определён. Он находится вне времени, вне пространства. Его готические шпили, устремленные в небо, витиеватые лестницы и пустынные залы – все существует по своим особым законам, и эти законы, в том числе, и временные. Временные каноны подчиняются Горменгасту и его Ритуалам. Традиции и обряды становятся мерой времени, все остальное выстраивается относительно их явлений и категорий. Только разрушив Ритуал, можно выйти за пределы ограниченного замком временного пространства. Интересно, что каждый герой ощущает время совершенно по-разному.

Все подавляет Горменгаст: любое душевное волнение, любую вспышку страсти, он не терпит проявления жизни в своих стенах и способен перемолоть в прах любое движение человеческого духа. Молодые представители Замка не могут ужиться с его традициями, с его устоями, как жизненный ключ, бьющийся и прорывающийся вперёд, Замок тянет их вниз. Столь чужды Горменгасту бурные сплетения чувств, что царящие за замковыми стенами стихийные страсти: ливни, смена погодных явлений, жестокий холод или жара не могут покачнуть твердыню Замка и его Ритуалов. Воздух замка болезненно-сер. В самом замке царит лютая хандра, серая меланхолия одолевает сердца людей, их не волнуют необузданные страсти стихий, настолько Горменгаст изолирует своих обитателей от остального внешнего мира. Но есть одно природное явление, близкое самой сути Горменгаста. Автор проводит параллель с летом, называя его «рыхлой мякотью» [Пик, Титус Гроан: 595], медленно влачащимся зноем. Однообразное и безразличное ко всему, лето напоминает сам Замок. Оно лежит на кровлях Горменгаста недвижно и бесчувственно, принимая форму того, что душит. В лете нет никаких ярких вспышек и проявлений бурных качеств, оно однообразно и безразлично ко всему. Автор подчеркивает особое состояние лета: оно уравновешенно, и в этой уравновешенности его удушливость, в ней нет проявлений жизни.

Интересно, что Пик часто характеризует Замок через физические материальные явления. Горменгаст такой же полноценный герой, Замок – некая личность со своим характером, и помыслами. Он способен оказывать влияние на других персонажей, деформировать героев под себя, перестраивать их. У Замка может быть свое настроение или же определенное «физическое» состояние.

### **Ритуал как основа Горменгаста**

Традиции – это участь Гроанов и закон Горменгаста. Но что же представляет собой Ритуал? Основу Горменгаста, его плоть и кровь, или же «неосмысленность» проводимых церемоний, а значит и полную бессмысленность их существования. По иронии, неосмысленность не делает Ритуал менее священным. Для старшего поколения обитателей Горменгаста Ритуал – основа основ, почва, на которой зиждется род Гроанов и стоит Горменгаст. Баркентин, как и Саурдуст, – седовласые шаманы ритуала, сами они не понимают смысла обрядов, но ценою своей жизни готовы стоять на страже, дабы сохранить их. Он корень Замка, укрепленный многовековой почвой, затвердевшей как скала. Любое волнение души должно быть подчинено Ритуалу. Ведь стоит пошатнуться вековым основам Ритуала, и разрушится каркас Горменгаста. Ритуал предстает как нечто мрачное, тягучее, безотрадное и «неодолимое», перемалывающее и сметающее все на своем пути. Это Ритуал «порывистой крови», который «бьется с цепкой тьмой» с проворством поглощая все вокруг [Пик, Горменгаст: 7]. Основная его черта – преемственность – древнейший догмат Замка. «Король умер, да здравствует король!» – приёмники словно актеры, ждущие своего часа. У каждого в замке своя роль, и стоит одному уйти, как на подмостки выходит новый герой. Законы сцены жёстки и в них суть основ Горменгаста. Драма Замка должна продолжать свое действие. Однако, несмотря на всю бессмысленность обрядовых действий, Ритуал направлен на поддержание духа рода, он создан для связи с прошлым, настоящим и будущим. Но новое поколение вышло за рамки «сакральности» Ритуала и не считает его более таковым. Для них Ритуал – это бессмысленная машина, способная перемолоть любое отступление от железных правил, угнетающая свободу духа.

И все же традиции для жителей Горменгаста – это незыблемая вера, их пристанище и поддержка в трудные минуты. Когда герои, окутанные липкой паутиной страха после побега Стирпайка, не знают, что делать, Замок опирается на установленные священные предписания

и традиции. Извечные церемонии становятся твердыней, на которую можно опереться. Для них Ритуал – это архаическая память о своих корнях то, что они впитали в себя как источник жизни и силы. Ритуал окормляет и укрывает их во время любых невзгод.

Нужно понимать, что Горменгаст не что-то фантастическое – это вполне реальное явление, метафора жизни. Каждый из жителей замка не слышит друг друга, не желает проникнуться сочувствием к другому, в Замке царят проблемы непонимания. Герои ограничены изжившими себя традициями. Их трагедия в том, что они потеряли свою свободу. Власть, которую представляет род Гроанов – безгранична, но при этом лишённая всякой осмысленности, она не приносит пользу. Это власть, подчинённая Ритуалу, вековым традициям Замка, являющаяся олицетворением самого Ритуала и зиждущаяся на нем. Возможности власти Гроанов, простираются и на время, настолько власть олицетворяет всю суть своей безграничности и бессмысленности. Но это не несёт ни счастья, ни целостности, подобная власть лишь дарует отверженность – от жизни, свободы и счастья. Власть становится долгом Гроанов по отношению к Замку. Своей властью Графиня изгоняет из замка Флея, самого верного слугу, неотъемлемую часть Рода и Замка. Флей чувствует себя обрубком, он не может навсегда расстаться с замком, ведь он – его душа и жизнь. Да, замок действительно неотвратимо проникает и завладевает душами своих героев, ведь при этом он остается их домом.

Столь же бессмысленна вражда Флея и Свелтера, двух слуг Горменгаста. Каждый из них по-своему предан замку, каждый является его неотъемлемой частью. Именно поэтому их смертельная жажда крови кажется вопиющей странностью, алогичностью, но в этом суть негласных законов Горменгаста, в их бессмысленности, в неспособности найти определенные мотивировки к поступкам героев. Законы следует выполнять, а не понимать. Вот девиз каждого из обитателей Замка. Схватка заклятых врагов происходит в Паучьей зале, которая становится символом и отражением самого Горменгаста. Темная комната, пропускающая лишь тусклые отблески света, опутанная сотнями тонких нитей паутины, и есть сам Горменгаст, окутанный тайнами, традициями и ритуалами, основа которого прогнившие балки. Стоит только сделать шаг, и ты уже провалился в объятия смерти. Не только Флей и Свелтер танцуют смертельный танец. Каждый житель Замка окутан этой тяжкой паутиной.

Замок наделяет героев безвозвратным и всеобъемлющим одиночеством – это их награда и их проклятие. Горменгаст не просто часть жизни каждого героя, – это часть сущности каждого из них. Попытка разорвать с путями Замка, это путь потери себя, своей целостности. Герой либо сходит сума, либо остаётся потеряннным для жизни, или же он становится безвозвратно одиноким человеком, – подобным образом Замок защищает себя от посягательств на свою священную неприкосновенность, на нерушимость его догматов и законов. Герои могут люто ненавидеть Горменгаст, но при этом они не могут вырвать его с корнем, ведь это означает вырвать из себя кусок собственной души. Даже жаждущий свободы Титус, лелеющий в своей душе мечту о большом мире за пределами Горменгаста, не может навсегда покинуть его. Замок тенью будет стоять за его спиной как верный страж и родовое проклятье. По этой же причине Замок никогда не отпускает Своих. Все те, кто покинул Замок, остаются навсегда его частью. Они становятся туманными призраками, живущими в недрах замка, теньями и отголосками прошлого, гулким эхом, разносящимся по лабиринтам Горменгаста. Каждый из героев навсегда принадлежит Замку. Вот почему так сложно покинуть Горменгаст, ведь духовная связь нерушима. Флей, оказавшийся изгнанником, возвращается в Горменгаст. Кида, странствующая за пределами Замка, не находит себе приют нигде, кроме скал Горменгаста. Даже Титус нуждается в Замке, ведь тот становится доказательством его существования.

Наступает момент, и Замок начинается пробуждаться. Бесконечное молчание замка и его меланхолия сменяются напряжённым тревожным чувством грядущих катастроф. Даже Роткод – вечно погруженный в сон обитатель Замка, начинает просыпаться вместе с Горменгастом. Он пробуждается и чувствует дух перемен, витающих в воздухе. Вографление Титуса – ритуал в честь наследника, графа Горменгаста, становится отправной точкой и новым началом для Замка. Но все новое пугает обитателей Замка, каждый чувствует витающий дух перемен, и этот дух тяготит героев и настораживает. Ведь Замок обретает дыхание, становится разумным и всё более и более самостоятельным, превращаясь в полноценную обособленную личность. Титус Гроан становится новым началом Горменгаста, символом его пробуждения. Он вдыхает жизнь в гулкие коридоры Замка. Постепенно, по мере того как возрастает мальчик, вместе с ним деформируется и изменяется сам Горменгаст. Пробуждение замка влияет на его обитателей. Род Гроанов начинает вырождаться. Но Титус –

его новое начало, он ключ к самому замку. Именно поэтому Замок движется по вектору развитию Титуса, он укрепляется вместе с ним, готовясь к грядущим переменам в борьбе с нарушителями священных догматов. Для Титуса же Горменгаст станет родовым домом, частью его самого, но той частью, от которой мальчик будет жаждать освобождения. Горменгаст для Титуса – оковы и его путь к свободе.

Но на самом деле так ли чудовищен замок? Так ли он бездуховен, уходя корнями в глубь бессмысленно-пустых ритуалов, на которых он зиждется. Ведь оплот ритуалов есть основа жизни и сердце самого Горменгаста. Бросив вызов Замку, Титус не осознает, что бросает вызов себе, разрушая основу своего источника жизни – связь с замком. Желая разрушить её, Титус ограничивает себя, ведь существовать без корней нельзя, это смерть. Вот почему Графиня осознает это. Она говорит Титусу, что «все дороги ведут в Горменгаст» [Пик, Горменгаст: 765]. Все становится рано или поздно на круги своя. И Титус никогда не сможет убежать от самого себя. Тень огромного исполина всегда будет незримо стоять позади него, наполнять его сны. Горменгаст его часть реальности, жестокий и гротескный, но являющийся частью души Титуса, его родовым гнездом.

### **Своеобразие архитектурной образности замка**

Устройство Замка на всех уровнях представляет собой сложную детализированную систему. В его географической структуре можно выделить характерные черты устройства китайского города и средневекового бастиона. За основу Горменгаста М. Пик берет два вида западноевропейского замка: средневековый романский и готический. Средневековый романский замок в большей степени был каменным укрепленным сооружением и являл собой весьма массивную конструкцию, его архитектура предполагала крепостную основу, т. е. замок в первую очередь был крепостью, находящейся на возвышении, чтобы можно было противостоять врагам, осаждающим замок. Готическая традиция, пришедшая на смену романскому стилю, привнесла некоторую легкость, изящность замковой архитектуре. Акцент замка-убежища смещался на замок, для которого была значимо иное смысловое и символическое значение. Готическая архитектура берет свое начало с религиозных сооружений, соборов, монастырей. Религиозная концепция предполагала обращение взора человека к небесам, и важной частью сооружения становятся величественность и красота, декоративная внешняя сторона архитектуры, которые должны

были показать особость, возвышенность и незыблемость священной твердыни.

Как и средневековый романский замок, Горменгаст расположен на возвышении – на Горе Горменгаст, и, наподобие средневекового замка, он окружен опоясывающей цепью поселений – лачугами Внешних. Вместе с этим Горменгаст сочетает в себе и готическую традицию. Множество острых шпилей и башен, устремленных ввысь, становятся характерной составляющей Горменгаста. Горменгаст не столь возвышен, как готический Замок, его архитектура перегружена излишними и громоздкими пристройками, которые невозможно сосчитать, шпили Замка выглядят устрашающе, как острие зубцов или скрюченные конечности, утопающие во мраке туманов и облаков. «Мрачные стены вздымались...словно узилища обреченных или изгибались гигантскими дугами беспощадного камня. Опоры, пласты неразличимых каменных украшений маячили, подобно выброшенным на берег чудовищам, чьи извергающие воду пасти и лбы сотворены сардоническими усилиями тысячи бурь» [Пик, Горменгаст: 37].

Для средневековых замков было свойственно наличие секретных помещений, ходов, лабиринтов. Особенно они пользовались популярностью в аббатствах и резиденциях знатных феодалов. Горменгаст пронизан сетью лабиринтов и коридоров, запутанных и затерянных во времени и пространстве. Он занимает собой огромную площадь, Горменгаст бесконечно простирается, его невозможно охватить. Протяженность Замка настолько большая, что сбежавший из кухни Стирпайк несколько дней и ночей пытается преодолеть бесконечное пространство Замка, перемещаясь по его крыше.

«Горменгаст, то есть главная глыба изначального камня...» [Пик, Титус Гроан: 13]. С этих строк начинается масштабная эпопея. Замок, как камень, воздвигнутый на прочной основе и являющийся его закономерным продолжением. Каменная твердыня символизирует вековую нерушимость, неуязвимость и священность своего естества; Горменгаст наследует в себе архаические отголоски своего прародителя камня. Каменный исполин столь же незыблем и нерушим, и способен осадить любого, кто посмеет нарушить его вековой покой и посягнуть на авторитет.

М. Пик создает особый мир, в который читатель погружается и словно наблюдает со стороны за происходящими событиями: мы слышим гулкий отзвук коридоров, чувствуем дыхание Горменгаста и следим

за его обитателями, погружаясь в пространство его бесконечных Ритуалов. Роман выводит галерею особых персонажей, действующих и живущих не по законам средневекового мироустройства. История Замка замыкается на образе Титуса Гроана, сюжетная линия которого не закончена. Основываясь на тексте романа и заметках, оставленных писателем, мы в силах предположить, что путь Титуса еще будет развиваться, ведь герой пробуждается. Освободившись от гнета Замка, Титус обретает свою завершенность. Замок его прошлое, его часть, но теперь Титус свободен от него. Герой осознает, что его мир реален и что Он сам реален. Пространство Горменгаста неразрывно сплетается с образом его обитателей и Титуса Гроана. Ведь Горменгаст – это его жители, те, кто чтут его дух и соблюдают традиции и Ритуалы Замка.

#### Список литературы

1. Пик М. Титус Гроан. М., 2014. 736 с.
2. Пик М. Горменгаст. М., 2014. 768 с.
3. Пик М. Одиночество Титуса. М., 2014. 416 с.

**Anna A. Agapova**

Moscow State University, Philological Faculty  
Department of History of Foreign Literature  
e-mail: eynnag@mail.ru

## REPRESENTATION OF GORMENGHAST AND ITS ARTISTIC FUNCTION IN THE TRILOGY OF NOVELS BY MERVYN PEAKE

*Abstract:* The article is devoted of the trilogy of novels “Gormenghast” by the talented English writer and artist of the XX century – Mervyn Peak (1911–1968). The work analyzes the space of Gormenghast Castle and its artistic function in the cycle of novels. An important place in the system of analysis of the trilogy is occupied by the consideration of the architectural imagery of the novels, the space of the Gothic castle and the artistic functions of Gormenghast and the way they influence the characters.

*Keywords:* Mervyn Peak, Gormenghast; Gothic castle; chronotop; genre; image; representation; artistic function; space.

**Винокурова Любовь Андреевна**

МГУ имени М. В. Ломоносова, филологический факультет  
кафедра славянской филологии  
e-mail: ficbespierre@mail.ru

## **ОБРАЗ ЧЕХОСЛОВАКИИ 1930-Х ГГ. В ПОЭТИЧЕСКОМ СБОРНИКЕ ЙОЗЕФА ГОРЫ «ТИХИЕ ПОСЛАНИЯ»**

***Аннотация:** В статье анализируется образ Чехословакии 1930-х гг., отраженный в сборнике «Тихие послания» (1936) Йозефа Горы, чешского поэта межвоенного периода. Уточнение его мироощущения в эти важные для страны годы ухудшения ситуации в предвоенной Европе, совпавшие с его разочарованием в коммунизме и поиском новой системы ценностей, позволит выявить специфику поэтики Горы, который, подняв в сборнике проблему общества, поэта и поэзии, противопоставил живительную музыку природы безмолвию духовной смерти.*

***Ключевые слова:** богемистика; Чехословакия; межвоенный период; чешская поэзия XX в.; Йозеф Гора; «Тихие послания»; поэт и поэзия; поэт и общество; поэтика тишины; мотивы природы; христианские мотивы.*

Йозеф Гора (1891–1945) – чешский поэт, писавший «стихи, сотканные из солнечных искр» [Zlomek 2005, 12], журналист, литературный критик первой половины XX века, один из самых авторитетных специалистов в области культуры и литературы своего времени. Принадлежа к крылу чешских левых интеллектуалов, он с самого образования Первой чехословацкой республики трудился на литературно-культурном поприще: занимался просветительской деятельностью, в 1934–1939 гг. был председателем Союза чехословацких писателей, входил в состав жюри литературных конкурсов, участвовал в присуждении государственных премий. Посмертно получил титул Народный деятель искусств Чехословакии (1945). В Чехии известны посвященные жизни и творчеству Горы монографии Р. Горалека<sup>1</sup>, А. М. Пиши<sup>2</sup>, Я. Моурковой<sup>3</sup>; в отечественном литературоведении поэзией Горы занималась ведущий отечественный богемист С. А. Шерлаимова<sup>4</sup>.

<sup>1</sup>Horálek R. In memoriam Josefa Hory. Kolín, 1945. 73 s.

<sup>2</sup>Píša A. M. Josef Hora. Praha, 1947. 61 s.

<sup>3</sup>Mourková J. Horova poezie času a ticha. // Česká literatura. Roč. 17, 1969. Č. 6, únor 1970. S. 583–595.

<sup>4</sup>Шерлаимова С. А. Социалистический реализм и борьба концепций человека в поэзии 30-х годов // Чешская поэзия XX века (20–30 годы) / Шерлаимова С. А. М., 1973. С. 401–440.

В России произведения Горы также неоднократно выходили в составе антологий, посвященных поэзии славянских народов XX века<sup>5</sup>.

Следя за европейским культурно-литературным процессом, Гора не мог остаться бесстрастным по отношению к политической ситуации в соседней с Чехословакией Германии. Осознание Горой возрастающей опасности Рейха совпало с периодом его разочарования в коммунизме, приведшим к полной смене системы ценностей поэта. Предвоенный период его лирики, когда Гора мучительно искал новые ориентиры для себя, для своей поэзии и для страны, получил название «поэзии времени и тишины» [Mourková 1969, 583], и «книгой итогового плана» [Шерлаимова 1973, 436] для этого периода стал сборник «Тихие послания» (*Tiché poselství*, 1936), который, несмотря на свое определяющее для мировоззрения Горы значение, ни в нашей, ни в чешской литературе пристально не рассматривался, хотя то, что он является ключевым для понимания творческой эволюции поэта, отмечается многими<sup>6</sup>.

В «Тихих посланиях» отразилась обеспокоенность поэта относительно судьбы человечества в существующих условиях. Рассматривая в сборнике роль поэта в современном обществе, Гора дает характеристику Чехословакии тридцатых годов и ищет те нравственные ориентиры, опираясь на которые, человечество избежит духовной гибели. Общество, по мнению Горы, может достичь вечности, исключительно опираясь на «нерушимые традиции страны и народа» [Štorek 1995, 304] – на веру в Бога и на поэзию родного края, отраженную в природе. Проводником для природной поэзии и будителем веры в обывателях становится поэт, через призму которого подан весь мир сборника. Плачевное состояние современного Горе общества отражено в «Тихих посланиях» с помощью образов города и деревни, характеризующихся мотивом духовного разложения, духовной смерти и мотивом бедности, затягивающих серых будней, сопряженным с мотивом тяжелого крестьянского труда.

---

<sup>5</sup>См., напр.: Йозеф Гора // Антология чешской поэзии XIX–XX веков в трех томах. Т. 3. / Ред. В. Мартемьянова. М., 1959. С. 143–174; Йозеф Гора // Поэзия социалистических стран Европы. Т. 171: Стихотворения и поэмы восточноевропейских авторов XX века. / Сост. Б. Щуплецов. М., 1976. С. 487–489; Йозеф Гора // Собратья. Стихи зарубежных поэтов в переводах Евгения Винокурова. М., 1980. С. 189.

<sup>6</sup>См., напр.: Fučík V. Básník ticha // Píseň o zemi / Fučík V. Praha, 1994. S. 31–39; Kožmín Z. Čas a prostor v Horově a Nezvalově poezii // Studie a kritiky. Kožmín Z. Praha, 1995. S. 456–475; Lehár J. Lyrika času a ticha. Hora, Seifert, Hrubin // Česká literatura od počátků k dnešku / Lehár J. Praha, 1998. S. 631–635.

Город и весь мир, согласно стихотворению «Больной», представляется Горе больницей, из которой нет выхода, ведь «все мертвы, все призрачно»<sup>7</sup> [Нога 2016, 41]. Город, а вместе с тем и чешское общество, опутан паутиной, и «мир перестал пить свет из бокала, хрупкого, как мечта»<sup>8</sup> [Нога 2016, 33]. Когда-то, считает Гора, в городе царило творчество, и мастера-стекольщики превращали «в серебро дух их работы»<sup>9</sup> [Ibid.]. Теперь же город обесцвечен: руки детей «прозрачны, они, возможно, лишь из стекла, лишь из стекла, чью хрупкость разбивают и радуга и голос, из хрусталя треснувшего и разбитых ваз, из ветреной фантазии, которая превращала солнечную мелодию в напрасный дар»<sup>10</sup> [Нога 2016, 34]. Стеклодувов заменили пауки-ткачи, и в город пришла разруха: «В цистернах нет кислоты, тускнеют и трескаются вазы в витринах, пауки прядут в точильнях»<sup>11</sup> [Нога 2016, 32].

Даже религиозное начало в душах людей, по мнению Горы, пребывает в полном запустении. Показательным является образ современной девы Марии, отраженный Горой еще в 1920 г. в стихотворении «Мадонна рабочего квартала», ставшем программным. «Спустишься в подвал, – пишет Гора в „Мадонне...“, – и увидишь в грязном полумраке плесень на стенах, ржавую кровать, а на кровати женщину, ... [которая] нынче без чудес – от человека... сына родила» [Гора 1976, 143] (пер. Б. Лейтина). В «Тихих посланиях», согласно стихотворению «Песнь к ангелам», уже «миллионы младенцев дышат навстречу жизни во тьме подвала, миллионы Марий тихо спят после скорбных мучений»<sup>12</sup> [Нога 2016, 29].

С религией как духовным ориентиром общества связано для Горы понятие родины. «Лудильщик, плешивый и старый, встретился мне на пере-

<sup>7</sup>«Jsou všichni mrtví, / tak jako mě je přelud strávil». Hora J. Tiché poselství [Электронный ресурс]. URL: [http://web2.mlp.cz/koweb/00/04/27/36/36/tiche\\_poselstvi.pdf](http://web2.mlp.cz/koweb/00/04/27/36/36/tiche_poselstvi.pdf). (дата обращения: 01.10.2023) В дальнейшем оригиналы цитат приводятся по этому изданию, перевод, если не указано иное, наш. – Л. В.

<sup>8</sup>«Svět přestal přijíjet světu / ze sklenky křehké jak sen» [Нога 2016, 33].

<sup>9</sup>«Proměňovala v stříbro / jejich robotný dech» – ibid.

<sup>10</sup>«Průsvitné ruce mají / a snad jen ze skla jsou, // jen ze skla, jehož křehkost / tříští i duha a hlas, // z křišťálu popraskaného / a z otlučených váz, // z větrné fantazie, / jež formovala tvar // slunečné melodie / v tak marnotratný dar» [Нога 2016, 34]

<sup>11</sup>«Dnes se však nedočká / v lázni kyselina, // vadnou a pukají / vázy ve vitrinách, // pavouci předou v brusech» [Нога 2016, 32]

<sup>12</sup>«Milion nemluvnátek dýše / vstříc životu v tmách sklepení, / milion Marií spí tiše / po úpěnlivém trápení» [Нога 2016, 29].

крестке, – пишет Гора во втором стихотворении цикла „Небо над Словакией“, – кланяется, на груди у него крест. Вот это родина»<sup>13</sup> [Hora 2016, 8]. Но ангелы, считает Гора, отвернулись от человечества, перестали помогать людям. «Ангелы на столбах, такие одинокие в своей каменной набожности, – упрекает их поэт, – бури бушуют над крышами – а кто из вас вспомнит о мире?»<sup>14</sup> [Hora 2016, 29]. При этом спасение, по Горе, может исходить исключительно от божественных сил. Поэт призывает ангелов разделить с людьми их судьбу: «Покиньте их [алтари], идите с нами через день живых, который воздвигается из болота»<sup>15</sup> [Hora 2016, 30], – и «пусть каждый мужчина, женщина, дитя надеются, что прикосновение ангельских крыльев осушит в них дыхание милосердного мира»<sup>16</sup> [Ibid].

Ведь лишь тогда, когда, придя к «безработным, которых убивает время; к отчаявшимся пьяницам, угнетенным дном стакана, бегом мгновений; к женщинам, которые крошат в пальцах время своей любви, и к мужчинам, которые их подбирают из грязи, как пророщенные колоски»<sup>17</sup> [Ibid.], ангелы соединят «нас, разъединенных»<sup>18</sup> [Hora 2016, 31], – тогда, как сказано в первом стихотворении цикла «Небо над Словакией», «бог светловолосый придет к людям в печали, чтобы повести тебя в свои синие виноградники»<sup>19</sup> [Hora 2016, 7], в «голубоватую долину»<sup>20</sup> [Hora 2016, 10], которая не что иное, как парафраз райских садов, где мы найдем «хлеб, и нож, и соль, и кувшин, и морщинистые лица»<sup>21</sup> [Ibid.].

Проблема лишь в том, что современная Горе деревня, при всей красоте ее природы, далека от этого образа. Рисуя штрихами портрет словацкой деревни в первом стихотворении цикла «Небо над Словакией»,

<sup>13</sup>«Drotar, plesnivý a stár, // mě potkal na křižovatce, / klaní se, na prsou má kříž. / Toť tedy domov» [Hora 2016, 8]

<sup>14</sup>«Andělé na sloupech, tak sami / ve zbožnosti své kamenné, / vichřice běsní nad střechami – / a kdo z vás na svět vzpomene» [Hora 2016, 29]

<sup>15</sup>«Opust' te je a pojed' s námi / dnem živých, jenž se z bláta zdvih» [Hora 2016, 30]

<sup>16</sup>«Každý z vás dej, nechať tuší / muž, žena, dítě, že v ně dých / omilostěnou světa suší / teď dotek křídel andělských» – ibid.

<sup>17</sup>«K nezaměstnaným zasedněte, / jež vraždí délka hodiny, / k zoufalým pijákům, jež hněte / dno číše, únik vteřiny, // k ženám, jež v prstech rozlámaly / na drobty chvil své lásky čas, / a k mužům, kdož ji posbírali / z bláta jak vydrolený klas» – ibid.

<sup>18</sup>«Sjednoťte rozdělené nás» [Hora 2016, 31].

<sup>19</sup>«K lidem v smutku přibíhá tě svěst / po modrých vinohradech svých bůh plavý» [Hora 2016, 7]

<sup>20</sup>«Padá, setba nepřeborná, / do modravého úvalu» [Hora 2016, 10]

<sup>21</sup>«Najdem tam chléb a nůž a slánku / a džbán a tváře vrásčité» – ibid.

Гора перечисляет: «Разрушенная хижина, робкие глаза детей, разорванная юбка, маленькое кладбище на склоне, безымянная часовня»<sup>22</sup> [Нога 2016, 7]. Используя олицетворение, Гора показывает, как ситуация в деревне влияет на словацкую реку Кисуцу, которой «снятся обугленные стропила, снятся покинутые вдовы, спят скупые выражения голода, как дети на кладбище»<sup>23</sup> [Нога 2016, 13]. В чешской деревне дела обстоят не лучше: «вкус полей, работы вздох»<sup>24</sup> [Нога 2016, 26] сопровождают легендарную чешскую гору Ржип и реку Лабу (Эльбу). Описанию жизни простой чешской женщины посвящено стихотворение «Мария Аубкова», названное так по имени бабушки Горы, у которой он провел детские годы: она, как и все женщины, стоит «на коленях»<sup>25</sup> [Нога 2016, 27] от свадьбы и до последней исповеди и, держа в руках «амулет покорности», «молча вкладывает его в руки своих детей»<sup>26</sup> [Ibid.].

Сравнение деревень Чехии и Словакии наиболее очевидно проводится в стихотворении «Вечное ристалище», в котором Гора сравнивает юг и север – Словакию и Чехию. Параллелизм усиливается анафорой «поля вечных сражений, битвы вспаханные»<sup>27</sup> [Нога 2016, 39–40], которая демонстрирует, что, несмотря на разницу, поле и для Чехии, и для Словакии – территория битвы за выживание, битвы, сопряженной с трудом и несчастьями. Однако при этом «горячее дыхание юга» противопоставляется Горой «холоду севера», «сладкие слова» любви на юге заменяются на севере «завистливым взглядом», на севере «тьма горит», а на юге ее «затапливает дождь улыбок» – словом, на юге сумеречные холмы усыпаны «мечтами, окутанными цветами», а на севере «чувствуется пустота» [Ibid.].

Очевидное преимущество в этом сравнении принадлежит Словакии – в основном благодаря ее природе, которой посвящен весь первый цикл сборника – «Небо над Словакией». Именно природа становится для Горы источником вдохновения для создания тонких метафор, построенных часто по принципу синестезии. «Я хотел бы, – пишет поэт, –

<sup>22</sup>«Chatř zborcená, / zrak plachých dětí, sukně rozedraná, // hřbitůvek v stráni, kaple bez jména» [Нога 2016, 7]

<sup>23</sup>«Kysúca sní a dumá, // sní ohořelé krovy, / sní opuštěné vdovy, // spí hlad v lakomých slovech / jak děti na hřbitovech» [Нога 2016, 13]

<sup>24</sup>«Chuť polí, práce vzdech» [Нога 2016, 26]

<sup>25</sup>«Klečící v kostele, <...>, klečící u plotny, <...> klečící nad ložem, <...>, klečící v modlitbách / za usmíření vin» [Нога 2016, 27]

<sup>26</sup>«Pokory amulet, / ježž tiše kladla jsi / do rukou dětí svých» – ibid.

<sup>27</sup>«Bojiště věčné, bitvy zaorané» [Нога 2016, 39–40]

всеми чувствами восхвалять суету тропинок под пологом утра, склоненные над розами девичьи фигуры и топот детей на улице, усыпанной колосьями света, по которой ко мне приближается радость от мгновений с тобой, сотканная из твоих солнц»<sup>28</sup> [Hora 2016, 16].

Однако именно на лоне чешской природы Гора, по его собственному признанию, смог увидеть во всем поэзию – этому его научила бабушка, которую он называет «ключом, ржавеющим в грязи и сверкающим в мечтах, чтобы открыть нам двери тьмы к звездам»<sup>29</sup> [Hora 2016, 26]. «Это ты, – обращается он к ней, – окутала меня наследием воспоминаний о туманной дымке над полем... о волнах родных рек, о зеркалах мечтаний, что качаются в их водовороте»<sup>30</sup> [Ibid.]. Например, так он описывает чешское утро: «От петушиного крика проснулось село, и белым запахом черемухи повеяло от реки. И испуганная тьма по росе убежала от света, стекающего в траву по ветвям»<sup>31</sup> [Hora 2016, 26].

Материальным отражением поэзии природы становится музыка, которую Гора, сходно с немецкими романтиками, понимает как некий универсальный язык, служащий вечным проводником, с помощью которого поэт словно перемещается во времени как вперед, запуская свою фантазию в свободный полет вместе с мелодией, так и назад, вспоминая вслед за музыкой те или иные исторические события или просто прошлое и осуществляя связь с предыдущими поколениями. Например, в «приглушенном пении» раковины из одноименного стихотворения поэт слышит одновременно отголоски настоящего – «разбитую песню дня, плач страдающих»<sup>32</sup> [Hora 2016, 44], – и прошлого – «эхо – тень трагедий, которые обрушились на мир живых»<sup>33</sup> [Ibid.]. А согласно стихотворению «Трубач», интерпретатор музыки природы наделен и пророческим даром: трубач добывает «увядшие цве-

---

<sup>28</sup>«Chtělo by se mi chválit smysly všemi / hemžení cest pod baldachýnem rána, // sklon dívčích těl v zahradách nad růžemi / a cupot dětí ulicí, jež stlána / je klasy světél, přes něž blíží se mi / radost tvých hodin, ze sluncí tvých stkaná» [Hora 2016, 16]

<sup>29</sup>«I ležíš v hrobě svém, / babičko, jako klíč, / jenž v hlíně rezaví / a v snu se leskne dál, / aby nám dveře tmy <...> do hvězd a do času / dokořán otvíral» [Hora 2016, 28]

<sup>30</sup>«To tys mě ovála / dědictvím vzpomínek / na mlhu nad polem, <...> na vlny rodných řek, / na zrcadlení snů, / jež rozhoupal v nich vír» – ibid.

<sup>31</sup>«V pokřiku kohoutů / ves probouzela se / a bílou vůní střemch / háj od řeky k ní dých. / A polekaná tma / prchala po rose / před světlem, tekoucím / do trávy po větvích» [Hora 2016, 26]

<sup>32</sup>«Zpěv dne rozbitý, / pláč trpících, křik proti duchu» [Hora 2016, 44]

<sup>33</sup>«Jen ozvěna je to, jen stín / tragedií, jež položily / se na svět živých» – ibid.

ты слов, обнимающих в мечтах гулкой металл, песню еще не свитых гнезд»<sup>34</sup> [Hora 2016, 46], то есть смотрит и в прошлое, и в будущее.

Поэт-интерпретатор является единственным, кто способен уловить музыку природы и истолковать ее, ориентируясь на то, что вызывает в нем резонанс, и его задача – уловить мелодию окружающего мира и перенести это на бумагу на доступном всем языке. Звуки, складывающиеся в слова, «разрушают одиночество»<sup>35</sup> [Hora 2016, 48] поэта: «мягкие, как дыхание ветра, тени, огнем разлитые»<sup>36</sup> [Hora 2016, 10], эти слова «возвращают нам мечты»<sup>37</sup> [Ibid.] и, «словно обещание весны, колеблют нагие ветви»<sup>38</sup> [Hora 2016, 59]. Музыка же помогает поэту слиться с природным и божественным началом: в стихотворении «Мечта» поэт идет по реке, практически как Иисус, чувствуя «негу всех песен, которые звучали в его голове»<sup>39</sup> [Hora 2016, 50]. «Как я могу утонуть, – обращается поэт к тем, кто хочет забрать его в лодку, – сам будучи волной, колыханием времени и песнью?»<sup>40</sup> [Ibid.]

Между тем, фигура поэта-пророка, соединяющего в себе божественное, природное и человеческое начала, глубоко трагична: с одной стороны, поэт как часть общества так же, как и общество, болен, и «уже воск желтых свечей готов для его гроба»<sup>41</sup> [Hora 2016, 41]. С другой стороны, именно поэт является проводником для голоса истины, которую слышит в песнях природы, – более того, в нем, как «кристалл в ржавый металл»<sup>42</sup> [Hora 2016, 51], закована его собственная мелодия, резонирующая с мировой музыкой, и спят «светлые души»<sup>43</sup> [Hora 2016, 31] ангелов, которые он тщетно пытается пробудить, чтобы приблизить наступление «синих виноградников» Господа, упоминавшихся выше.

Гора боится смерти, боится небытия: «Бесконечен ужас не дочитать тебя, недоконченная книга»<sup>44</sup> [Hora 2016, 18]. Зато способна пере-

<sup>34</sup>«Přeludné květy slov, / objímajících v snění // doznívající kov, / zpěv hnízd, jichž ještě není» [Hora 2016, 46]

<sup>35</sup>«Samotu mou rozbila» [Hora 2016, 48]

<sup>36</sup>«Měkká jak dech vánku, / vy stíny ohněm rozlité» [Hora 2016, 10]

<sup>37</sup>«Sny, sny, jež nám vrátíte» – ibid.

<sup>38</sup>«Jak slib jara třese / holými větvemi» [Hora 2016, 59]

<sup>39</sup>«Cítil jsem něhu / všech písní, jež hlavou mi bloudily» [Hora 2016, 50].

<sup>40</sup>«Bláhoví, kterak se utopit mohu, / sám jsa jen vlna, kyv času a zpěv?» – ibid.

<sup>41</sup>«Vosk žlutých svící / je připraven již pro mou rakev» [Hora 2016, 41]

<sup>42</sup>«Přiliv melodií, / vsazených v duši mou jak krystal v rzivý kov» [Hora 2016, 51]

<sup>43</sup>«Vy světlé duše, jež v nás spaly» [Hora 2016, 31]

<sup>44</sup>«Bez konce hrůza nedočíst, / nedokončená kniha, tebe» [Hora 2016, 18]

жить смерть «песня его, этот трепещущий волосок», которая «не утрашится блеска ножа [смерти]»<sup>45</sup> [Hora 2016, 63], – мелодия природы, распознанная поэтом в попытке пробудить спящих внутри человечества ангелов. Это позволяет ему верить – тихо, несмело – в возможное обновление человеческих душ, и воплощением этой хрупкой, зыбкой веры становится голубка, символ надежды и мира, которую поэт видит в руках потрескавшейся статуи – отражения духовного распада человечества, символа агонизирующей родины поэта, «великой земли, которая... крошится, и шатается, и гниет, и, вновь расцветая, обращается в статую и убегает в вечность»<sup>46</sup> [Hora 2016, 62]. И именно в руках этой статуи, по виску которой «течет ручеек крови»<sup>47</sup> [Ibid.], дремлет голубка «мгновение, капля столетий, сестра [поэта] в пожаре жизни»<sup>48</sup> [Ibid].

Сборник «Тихие послания» вышел в печати в 1936 году, в один год с «Войной с саламандрами» Карела Чапека, одного из самых известных современников Горы, и за два года до подписания Мюнхенского соглашения (1938) и несет на себе печать тяжелого, неясного времени, когда над Чехословакией стали сгущаться тучи. «Так трудно идти, – пишет Гора, – когда с выставленных ладоней аллеи ладоней читаешь сообщение за сообщением. Так трудно идти, и каждое из них ранит тебя, замыкая круг пустоты вокруг нас»<sup>49</sup> [Hora 2016, 42]. Отзываясь на процессы, происходящие в обществе, Гора приводит свою трактовку мотива тишины, молчания, безмолвия, идущего еще из романтизма. Но тишина Горы – мертвая: тиха деревня, молча трудящаяся, несущая свой «амулет покорности» [Hora 2016, 27], и тих город, лишившийся творческого пыла. Тихо и в человеческих душах: ангелы спят в них крепким сном, делая невозможной духовную жизнь человека. Доказательством омертвения, охватившего весь мир, становится для Горы обволакивающая серость тяжелых будней в деревне и духовная пустота города.

---

<sup>45</sup>«Jenom píseň má, ten třesoucí se vlas, / ó smrti, nezděsí se lesku tvého nože» [Hora 2016, 63]

<sup>46</sup>«Ta zem veliká, / jež krouží chtivě po daleku // a drolí se a kymáci / a zahrívá a kvetouc zase / se v postoj sochy navrací / a do věčnosti rozbíhá se» [Hora 2016, 62].

<sup>47</sup>«Pramínek krve k skráním lne» – ibid.

<sup>48</sup>«Na dlani sochy ji zřím, dřímá, / vteřina, kapka století, / má sestra se rty ohnivýma» – ibid.

<sup>49</sup>«Tak těžko se jde, když z nastavených dlaní / z aleje dlaní čteš za vzkazem vzkaz. / Tak těžko se jde a každý z nich tě raní, / uzavíraje kruh prázdna kolem nás» [Hora 2016, 42]

С этим омертвлением, считает Гора, сможет справиться лишь искусство, умение видеть во всем поэзию, на что, по его мнению, на данный момент способны лишь поэты – с их чувством жизни и творчества. Мертвому, обволакивающему все безмолвию Гора противопоставляет голос вечной, живой поэзии, слышимый в музыке природы, которую может распознать только поэт, – в музыке, которая должна разбудить все лучшее, что есть в человеке, – «светлые души» [Hora 2016, 31] ангелов. Делая поэта единственным, кто может распознать эту музыку, Гора отражает свои представления о месте творца в обществе: поэт, по его мнению, выполняет роль переводчика с языка так называемой чистой поэзии (музыки природы) на язык обывателей (в данном случае чешский).

Но поэт недаром называет «Тихие послания» «тихими». В отличие от Чапека, едкого сатирика, бросающего вызов современному обществу, Гора отнюдь не стремится бороться за лучшее, отдав на эту борьбу все свои силы. Мертвое безмолвие проникает и в душу поэта, пропитывает его, заставляя с грустью наблюдать за происходящим: наблюдать – и только. «Оттенок неизбывной грусти» [Шерлаимова 1973, 436], лежащий на «Тихих посланиях», определяет пассивную позицию Горы в этой борьбе. «Подуйте на руку, которая держит в трясущихся ладонях пулемет, – милосердно, как дышит холод на влажный, ядовитый цветок»<sup>50</sup> [Hora 2016, 31], – вот методы борьбы, к которым он готов. Гора-поэт «всего лишь мечтает, даже не надеется на изменение, а только мечтает о нем, сознавая безутешность, несбыточность этой мечты» [Шерлаимова 1973, 438], он молчалив и печален, он может лишь следить за происходящей вокруг него агонией и, слыша в природе песню-литанию, посвященную умирающей духовности человечества, присоединить к ней свой тихий голос, надеясь, что «Тихие послания», отражение его боли за родину и человечество, будут звучать и впредь – коротко, печально, тихо.

### Список литературы

1. Йозеф Гора // Антология чешской поэзии XIX–XX веков в трех томах. Т. 3. / Ред. В. Мартемьянова. М., 1959. 510 с.
2. Йозеф Гора // Поэзия социалистических стран Европы. Т. 171: Стихотворения и поэмы восточноевропейских авторов XX века. / Сост. Б. Щуплецов. М., 1976. 832 с.

---

<sup>50</sup>«Dechněte na ruku, jež třímá / v třesoucích dlaních kulomet, / — milosrdně, jak dýchá zima / na vlhký, jedovatý květ» [Hora 2016, 31]

3. Йозеф Гора // Собратья. Стихи зарубежных поэтов в переводах Евгения Винокурова. М., 1980. 272 с.
4. Шерлаимова С. А. Социалистический реализм и борьба концепций человека в поэзии 30-х годов // Чешская поэзия XX века (20–30 годы) / Шерлаимова С. А. М., 1973. 460 с.
5. Fučík B. Básník ticha // Píseň o zemi / Fučík B. Praha, 1994. 445 s.
6. Hora J. Tiché poselství [Электронный ресурс]. URL: [http://web2.mlp.cz/koweb/00/04/27/36/36/tiche\\_poselstvi.pdf](http://web2.mlp.cz/koweb/00/04/27/36/36/tiche_poselstvi.pdf). (дата обращения: 01.10.2023)
7. Horálek R. In memoriam Josefa Hory. Kolín, 1945. 73 s.
8. Kožmín Z. Čas a prostor v Horově a Nezvalově poezii // Studie a kritiky. Kožmín Z. Praha, 1995. 635 s.
9. Lehár J. Lyrika času a ticha. Hora, Seifert, Hrubin // Česká literatura od počátků k dnešku / Lehár J. Praha, 1998. S. 631–635.
10. Mourková J. Horova poezie času a ticha. // Česká literatura. Roč. 17, 1969. Č. 6, únor 1970. S. 583–595.
11. Mourková J. Josef Hora: Studie s ukázkami z díla. Praha, 1981. 369 s.
12. Píša A. M. Josef Hora. Praha: Vydavatelství ministerstva informací, 1947. 61 s.
13. Štorek B. Josef Hora. // Dějiny české literatury. IV. Literatura od konce 19. století do roku 1945. / Red. J. Mukařovský. Praha, 1995. 714 s.
14. Zlomek J. Verše utkané ze slunečních paprsků. // Naše pravda. R. 2005. Č. 25, 22. 6. S. 12.

**Liubov A. Vinokurova**

Moscow State University, Philological Faculty

Department of Slavic Philology

e-mail: ficbespierre@mail.ru

## AN IMAGE OF CZECHOSLOVAKIA IN THE 1930S IN JOSEF HORA'S COLLECTION OF POETRY *TICHÉ POSELSTVÍ*

**Abstract:** *The article analyzes the image of Czechoslovakia in the 1930s as reflected in the collection *Tiché poselství* (1936) by Josef Hora, a Czech poet of the interwar period. The clarification of his worldview in these important years of the deterioration of the situation in the pre-war Europe, which coincided with his disillusionment with communism and his search for a new system of values, will reveal the specificity of Hora's poetics, who, raising in the collection the problem of society, poet and poetry, contrasted the life-giving music of nature with the silence of spiritual death.*

**Keywords:** *Bohemistry; Czechoslovakia; interwar period; 20th century Czech poetry; Josef Hora; Tiché poselství; poet and poetry; poet and society; poetics of silence; nature motives; Christian motives.*

**Каргов Никита Сергеевич**

МГУ имени М. В. Ломоносова, филологический факультет  
кафедра истории русской литературы  
e-mail: nkargov@yandex.ru

## **В. Г. БЕНЕДИКТОВ КАК ПРЕДВЕСТИК ПОСТМОДЕРНИЗМА**

***Аннотация:** В статье предлагается опыт прочтения стихов В. Г. Бенедиктова с точки зрения постмодернистской эстетики. Предпринимается попытка выявить в поэзии Бенедиктова такие черты, как тематический и стилистический эклектизм, интертекстуальная игра, авторская ирония. В работе рассмотрен вопрос о «незапланированном комизме» в стихах Бенедиктова, а также проанализирован ряд пушкинских цитат и реминисценций, используемых Бенедиктовым.*

***Ключевые слова:** В. Г. Бенедиктов; постмодернизм; эклектизм; игра цитатами; ирония; неразличимость серьезного и смешного; отсутствие иерархий.*

Стихотворения В. Г. Бенедиктова (1807–1873) неоднократно прочитывались в контексте произведений последующих эпох. Так, К. А. Шимкевич обнаруживает «футуристичность» Бенедиктова, сопоставляя его стихи с сочинениями А. Е. Крученых и В. В. Маяковского [Шимкевич 1929]. Параллели между Бенедиктовым и К. Д. Бальмонтом проведены еще раньше – в начале XX века. Кроме того, в науке поднимался вопрос о том, каким образом художественные поиски поэта – младшего современника Пушкина предвосхищают творческую практику модернистов. По мнению одного из исследователей, бенедиктовская поэтическая система «заключает в себе возможность иного, „непушкинского“ способа приятия и отражения мира. Без преувеличения можно назвать этот тип восприятия модернистским» [Пилипчук 2003, 134]. Полагаю, что литературные эксперименты Бенедиктова выходят за рамки не только «предмодернистской», но и собственно модернистской эстетики. Уже упомянутый К. А. Шимкевич отмечает: «...с каждым поэтическим новаторством имя Бенедиктова или отдельные его „курьезы“ всплывают наружу» [Шимкевич 1929, 110]. Думается, что новаторство постмодернистов также способно выявить те черты бенедиктовской поэтики, которые опережают свое время и устремлены в будущее. В настоящей статье предпринимается попытка представить Бенедиктова как предвозвестника постмодернизма.

Одной из ключевых особенностей постмодернистской эстетики можно считать «отсутствие жестких иерархий, асимметричных оппозиционных пар (высокое – низкое, реальное – воображаемое, субъект – объект, целое – часть, внутреннее – внешнее, поверхность – глубина, Восток – Запад, муж-

ское – женское и т. д.)» [Петровская, Померанц, 2010]. С точки зрения словоупотребления поэзия Бенедиктова обращает на себя внимание благодаря соединению разнородных стилистических пластов: в стихах поэта «беспощадно смешаны славянизмы и архаизмы, городское просторечие, „галантерейные“ выражения, деловая речь и проч., и проч.» [Гинзбург 1939, 333–334]. Хрестоматийными стали такие строки поэта: «Прихотливо подлетела / К паре черненьких очей»; «Ты глядишь, очей не жмура» [Бенедиктов 1983, 87]; «По длинным, по мшистым усам гренадера / Украдкой сбежала красotka слеза» [Там же, 102]. Здесь Бенедиктов словно стирает границу между возвышенной и разговорной речью, демонстративно нарушает принцип строгого стилистического расслоения, провозглашенный школой Батюшкова–Жуковского.

Также нельзя не упомянуть тематический эклектизм, наблюдаемый в лирике Бенедиктова. Л. Я. Гинзбург называет Бенедиктова поэтом, совместившим «романтику Шиллера с галантерейным языком» [Гинзбург 1939, 333]. Исследовательница также отмечает, что в стихах поэта активно развиваются натурфилософские темы (одухотворение явлений природы), однако результат этого выглядит весьма фривольным. Например, в стихотворении «Жалоба дня» день и ночь изображаются как возлюбленная пара, однако этот образ сменяется «эротической метафорой, все больше конкретизирующей, вплоть до ложа и покрывала» [Гинзбург 1939, 326]:

Вслед за ней туманы пыли,  
Облаков катился стан;  
Тучки ложем ей служили,  
Покрывалом был туман.  
Я горел мечтой огнистой:  
Так мила и так легка!  
Покрывало было чисто,  
Не измяты облака [Бенедиктов 1983, 57].

Схожим образом в стихотворении «Пожар» разбушевавшееся пламя предстает страстным юношей:

Идет и растет он – красавец опасный!  
Над хладной добычей он бурно восстал,  
К ней жадною грудью прильнул сладострастно,  
А кудри в воздушных кругах разметал;  
Сверкают объятия, дымятся лобзанья...  
Воитель природы, во мраке ночном,  
На млеющих грудях роскошного зданья  
Сияет победным любви торжеством [Там же, 115].

Настолько романтически изысканные стихи могут порождать комический эффект. «Бенедиктовская приподнятость <...> оказалась на грани серьезного и смешного» [Гинзбург 1939, 327], что в XIX веке не раз давало повод к пародированию. Ходила даже карикатура на поэта, обыгрывающая строки из стихотворения «Озеро»: на ней к сидящему за столом Бенедиктову подходит чиновник и объявляет: «Есть нужные бумаги к докладу», – на что поэт отвечает: «Вы дайте мне лесу! дремучего лесу!» Заметим, что в постмодернистской культуре стирание границ между смешным и серьезным является обычным приемом, а тотальное пародирование становится средством релятивизации действительности и привычных ценностей. Впрочем, вопрос о том, подразумевал ли сам Бенедиктов возможность комического осмысления своих произведений, остается открытым. Наиболее убедительной мне видится точка зрения Г. М. Кружкова, который утверждает, что «говорить о „незапланированном комизме“ у Бенедиктова нет <...> никаких оснований: он хорошо знал, что делает, и обладал достаточным арсеналом приемов, чтобы делать именно то, что хочет» [Кружков 1997, 67]. В подтверждение своих слов исследователь цитирует стихотворение «Позволь»:

С зарей уйду, потом обратно  
Приду в лучах другой зари, –  
Лишь на мои ущербы, пятна  
Ты снисходительно смотри [Бенедиктов 1983, 226].

По мнению Г. М. Кружкова, эти строки идейно восходят к лирике Анакреона. «Любовная лирика Бенедиктова в некотором смысле пародийна, но это пародия в античном смысле, то есть без функции осмеяния. У него, так же как у Готье и у Бодлера, а ранее у поэтов-маньеристов и метафизиков (и, само собою, у греческих лириков), тема любви, Эроса, изначально содержит *ритуально-комедийный аспект*» [Кружков 1997, 68]. Примечательно, что и Л. Я. Гинзбург, которая называет потенциально комические стихи Бенедиктова «бессознательным Козьмой Прутковым» [Гинзбург 1939, 328], обращает внимание на стихотворение «Позволь», а также на стихотворение «Земная ты»:

И соразмерив все движенья  
Покорных спутников своих,  
Вокруг себя ты водишь их  
По всем законам тяготенья [Бенедиктов 1983, 243].

Она совершенно уверена в том, что эти произведения звучат «пародией на самого себя» [Гинзбург 1939, 330], а такая пародия едва ли может быть незапланированной.

Следует упомянуть о ряде иронических стихотворений Бенедиктова, комизм которых построен на смешении разнородной лексики и на совмещении несовместимых элементов. Так, в стихотворении «Признание в любви чиновника Заемного банка» обыгрывается несочетаемость канцеляризмов и жанра любовного послания:

*Кредитом* страсти изнывая,  
Красавица! – у ног твоих  
Горю тобой, о *кладовая*  
Всех мук и радостей моих!  
По *справке* видно самой верной,  
Что я – едва узрел твой лик –  
Вмиг красоты твоей безмерной  
Я стал *присяжный ценощик*.  
Но *цифры* все мои ничтожны,  
Все *счеты* рушиться должны,  
По *всем статьям итоги* ложны,  
Я вижу: нет тебе цены! [Бенедиктов 1983, 466]

С этой точки зрения представляет интерес стихотворение «В музее скульптурных произведений». В нем лирический герой не без иронии вспоминает о деяниях античных богов, скульптуры которых выставлены в «музее». Вот такая, например, характеристика дана Зевсу-громовержцу:

И ты, Юпитер, здесь. Проказник! Шут-потешник!  
Здорово, старый бог! Здорово, старый грешник!  
Здорово, старый черт! – Ишь как еще могуч  
Старинный двигатель молниеносных туч!  
Охотник, лакомый до этих нимф прелестных!  
Любил земное ты и в существах небесных [Там же, 531].

С этими строками соседствует абсолютно серьезное, можно сказать, элегическое размышление о вечном великолепии античных статуй и о переходящей красоте человеческого тела, которая остается незамеченной:

Мы сходны участью: я так же изможден,  
Расшибен страстию и в членах поврежден;  
Но есть и разница великая меж нами:

Все восхищаются и в переломке вами,  
Тогда как мне – увы! – сужден другой удел, –  
Не любовались мной, когда я был и цел [Там же, 530].

Таким образом, некоторые стихотворения Бенедиктова носят подчеркнуто ироничный характер, а в отдельных из них смешное неотделимо от серьезного. Авторская ирония может находиться в непосредственной близости с меланхолическими мыслями. Бенедиктов словно играет со своим читателем, не раскрывая свою позицию до конца. Даже знаменитые «Кудри», в которых восторженно воспеваются красота женских локонов, имеют «меланхолическую концовку» [Кружков 1997, 69]: «Появились, порезвились, / И, как в море вод хрусталь, / Ваши волны укатились / В неизведанную даль» [Бенедиктов 1983, 98]. Все это напоминает такие принципы постмодернизма, как игра с читателем и неразличимость смешного и серьезного.

Бенедиктовская поэтика во многом противоположна пушкинской. Как отмечал К. А. Шимкевич, «у Бенедиктова почти все демонстративно противоречило Пушкину» [Шимкевич 1929, 110]. В то же время в стихах Бенедиктова часты реминисценции пушкинских строк. Встречаются и почти буквальные цитаты, например: «И он восстал... и зрит... и внемлет...» («Грехопадение») [Бенедиктов 1983, 207]. В некоторых случаях выявление цитат проблематично, но общая атмосфера стихотворения, его размер, тематика и образы могут вызывать в памяти совершенно конкретные произведения Пушкина. Сравним:

После тщетных походов  
И бесплодных бранных дел  
Храбрый рыцарь к мирной сени  
Возвратиться захотел [Бенедиктов 1983, 497].

*(Бенедиктов. «Рыцарь»)*

Жил на свете рыцарь бедный,  
Молчаливый и простой,  
С виду сумрачный и бледный,  
Духом смелый и прямой [Пушкин 1977: 113].

*(Пушкин. «Жил на свете рыцарь бедный...»)*

Или:

Друзья! Вы – люди деловые.  
Я ж в деле – чуть не идиот,  
Вы просто – мудрецы земные,  
А я – безумный рифмоплет [Бенедиктов 1983, 481].

*(Бенедиктов. «Рифмоплет»)*

Родов дряхлеющих обломок  
(И по несчастью, не один),  
Бояр старинных я потомок;  
Я, братцы, мелкий мещанин [Пушкин 1977: 197].  
(Пушкин. «Моя родословная»)

Нарочитая апелляция к пушкинскому творчеству может свидетельствовать не только о личном восхищении, которое Бенедиктов испытывал к своему старшему современнику, но и о желании вступить в интеллектуальную игру с читателем. Подчас поэт обращается с цитатами весьма вольно. Рассмотрим такой пример. Стихотворение Бенедиктова «Три власти Рима» начинается словами: «Город вечный! Город славный!» [Бенедиктов 1983, 191] Эта строчка прочно ассоциируется с пушкинским: «Город пышный, город бедный...». В то же время эти два произведения разительно различаются между собой. Если пушкинское стихотворение иронично, то бенедиктовское – абсолютно серьезно. Даже упомянутые строчки контрастируют друг с другом: Пушкин использует антонимы (*пышный – бедный*), Бенедиктов – контекстные синонимы (*вечный – славный*). Возникает некий диссонанс. Думается, что это некая интертекстуальная игра со стихами великого предшественника и с читателем, который сможет опознать скрытую реминисценцию. Это очень напоминает постмодернистское жонглирование цитатами, технику пастиш, жанр центона и т. п.

В заключение приведу строки Бенедиктова, выражающие провидческую уверенность в том, что творческие открытия поэта окажутся востребованы у будущих поколений:

И первый я на чистые ступени  
Таинственной обители вхожу,  
Я стану здесь. Довольно, что молений  
Допущен я к святому рубежу!  
Вослед за мной, по светлому призыванью,  
Сюда придут с обильной чувства данью  
И первого пришельца обойдут;  
Избранники торжественно и прямо  
Пройдут в алтарь доступного им храма,  
Где, может быть, последних обретут  
Ближайшими к святыне сокровенной,  
Возвысится служенья стройный чин,  
И гимны раздадутся... Я один  
На паперти останусь, оглашенный! [Бенедиктов 1983, 164]

К. А. Шимкевич заметил по поводу этих строк: «Перед нами свидетельство не только о сознательности своих исканий, но и о сознании размеров своего таланта» [Шимкевич 1929, 110]. Думается, в этой неканонической вариации темы «памятника» выразилось и открытость поэзии Бенедиктова будущим парадигмам русской литературы – от модернистской до постмодернистской.

### Список литературы

1. Бенедиктов В. Г. Стихотворения. Л., 1983. 816 с.
2. Гинзбург Л. Я. Бенедиктов // Она же. Работы довоенного времени: Статьи. Рецензии. Монография. СПб., 2007. С. 316–354.
3. Кружков Г. Владимир Бенедиктов на фоне волн и холмов // Арион. 1997. № 3. С. 55–69.
4. Петровская Е. В., Померанц Г. С. Постмодернизм // Новая философская энциклопедия: В 4 т. М., 2010. [Электронный ресурс]. URL: <https://iphlib.ru/library?el=&a=d&c=newphilenc&d=&rl=1&href=http:%2f%2f2378.html> (дата обращения: 05.10.2023).
5. Пилипчук Е. Д. В. Г. Бенедиктов и поэты XX века: традиции и преемственность // Вестник Томского государственного университета. 2003. Вып. 2 (30). С. 133–139.
6. Пушкин А. С. Полное собрание сочинение: В 10 т. Л., 1977. Т. 3. 496 с.
7. Шимкевич К. Бенедиктов, Некрасов, Фет // Поэтика. Временник отдела словесных искусств ГИИИ. Вып. 5. Л.: Academia, 1929. С. 105–134.

**Nikita S. Kargov**

Moscow State University, Philological Faculty

Department of History of Russian Literature

e-mail: nkargov@yandex.ru

## VLADIMIR BENEDIKTOV AS A HARBINGER OF POSTMODERNISM

**Abstract:** *The article examines Vladimir Benediktov's works in terms of postmodern aesthetics. It attempts to identify such features of his poetry as the eclecticism of themes and styles, intertextual game and irony. The article considers the "involuntary comedy" in Benediktov's poems and also analyzes a series of quotes and reminiscences from Pushkin, used by the author.*

**Keywords:** *Vladimir Benediktov; postmodernism; eclecticism; play with quotes; irony; indistinguishability of serious and funny; lack of hierarchies.*

**Конкина Александра Максимовна**  
МГУ имени М. В. Ломоносова, филологический факультет  
кафедра истории зарубежной литературы  
e-mail: alexa170501@yandex.ru

## **НАРОДНАЯ РЕЛИГИОЗНОСТЬ В ОБРАЗЕ ЙОХАННЕСА В НОВЕЛЛЕ К. БРЕНТАНО «ИЗ ХРОНИКИ СТРАНСТВУЮЩЕГО ШКОЛЯРА»**

***Аннотация:** Статья анализирует новеллу К. Brentano «Из хроники странствующего школяра» (1818) и рассматривает образ ее главного героя Йоханнеса с точки зрения народной религиозности и представления романтиков об эпохе Средневековья. Преобладание религиозных мотивов в новелле Brentano можно объяснить такими аспектами гейдельбергского романтизма, как ортодоксальная христианская религиозность и комплекс народничества, а также мировоззрением самого Brentano-католика и его автобиографическими мотивами.*

***Ключевые слова:** романтизм; гейдельбергский романтизм; Клеменс Brentano; стилизация; Средневековье; религиозность; ортодоксальность; христианство; народ; народность; Йоханнес; радость.*

«Хроника странствующего школяра» К. Brentano занимает особое место в литературе немецкого романтизма. Многие исследователи обращаются к «Хронике» как к примеру блестящей романтической стилизации под эпоху Средневековья, а также отмечают, что Brentano при написании «Хроники» был успешен в воссоздании средневековых деталей, а также сознания и мировоззрения людей того времени [Menhennet 2016, 162]. Новелла – подлинно романтическое воссоздание эпохи, которое свидетельствует о ностальгии современности [Menhennet 2016, 162], т. е. романтизма, по многим мелочам Средневековья, ведь романтики видели в нем «золотой век религиозной жизни» человека [Жирмунский 1996, 122]. Таким образом, в «Хронике» в унисон изображению средневековой жизни раскрывается и «сущность средневекового христианства» [Жирмунский 1996, 191], где идеалом «божеской жизни выставлены <...> невинность и смирение» [Жирмунский 1996, 191], и в этой связи особенно интересно обратить внимание на образ народной религиозности, которая воплощена в новелле в её главном герое, Йоханнесе. Следует вначале отметить, что понятие народной религиозности у Brentano тесно сопряжено с понятием радости. Кроме того, именно радость как христианское понятие дополняет романтические мотивы «Хроники».

Изображение народной религиозности является частью брентановской стилизации под эпоху Средневековья. Важно заметить, что «Хроника» была написана в 1818 году, что можно отнести к поздним романтикам, к гейдельбержцам, а для них народность имела особое значение. Вспомним, что аспектами гейдельбергского романтизма являются, во-первых, ортодоксальная христианская религиозность (интересно, что нередко в качестве такой религиозности предстает католицизм, хотя эта религия является не самой распространенной в Германии). Во-вторых, важным аспектом гейдельбержцев является также и комплекс народничества. Именно народ стоит в центре интересов и картины мира гейдельбержцев, поскольку он является носителем высшей религиозной правды. Стоит также отметить, что образ народа совмещается в данной литературной школе с гениоцентризмом: если автор гений, то его свобода безгранична, и он свободен от необходимости романтического воспарения, важного для йенских романтиков, а значит, может обратиться к «негениальному», то есть к народному творчеству, поскольку, по поздним романтикам, в народе кроется мудрость веков. Также гейдельбержцы пытались пробудить в немцах духовное начало. Долгие годы длилась раздробленность Германии, отсутствие единства шло буквально из корней нации (можно вспомнить Священную Римскую Империю Германской Нации и количество земель и княжеств в её составе). Поэтому гейдельбержцы, как было сказано, пытались пробудить в немцах духовное начало, которое бы объединило нацию, поэтому романтикам был так важен образ крестьянства и народа. В этом свете также представляется интересным обратиться к новелле Брентано «Из хроники странствующего школяра».

Если вернуться к упомянутой цитате В. М. Жирмунского о том, что романтики видели в Средневековье «золотой век религиозной жизни», то в этой связи носителем высшей религиозной правды выступает сам народ. Так, Йоханнес, герой «Хроники», происходит из низкого, крестьянского, сословия. Одной из первых ассоциаций, возникающих при упоминании «крестьянства», является бедность. Даже сам Йоханнес называет себя «бедным» школяром («*der arme fahrende Schüler*» [Brentano 1852, 4]). В этом можно усмотреть гейдельбергскую философию крестьянства, а именно философию нищеты, которую начал Новалис, а продолжил Брентано [Берковский 2001, 346]. Н. Я. Берковский отмечает, что в «Хронике», «в этой средневековой повести для Брентано всё мило. Бедность жизни, бедность стремлений ему приходится по мысли и по вкусу»

[Берковский 2001, 346]. Однако в этой нищете герой новеллы Йоханнес видит, напротив, богатство своей жизни («о Herr, war ich nicht reich, wer ist reicher als ein neugebornes Kindlein? – Ja, ich war so reich, daß ich meiner lieben Mutter Freud und Leid verdoppeln konnt» [Brentano 1852, 16]), а также важнейшей частью своего богатства герой видит то, что в своей жизни он имел мать («Aber ich bin doch nicht lang arm geblieben; denn ich fand eine unaussprechlich liebe Mutter» [Brentano 1852, 15]). Кроме того, герой убежден, что его бедное и рваное пальтишко спасет его и поможет войти в жизнь вечную («O Johannes, du undankbarer Freund, willst du, gerettet, mich nicht auf deinen Schultern in ein Gotteshaus tragen und aufstellen als ein Gedächtnis, daß sich Gott deiner erbarmet?» [Brentano 1852, 5]).

Итак, подобная философия нищеты у крестьянина дополняется мотивом радости. Радость – центральное понятие христианства, из чего в подобном мотиве можно увидеть аллюзии на книгу Иова или, например, на «Цветочки» католического святого Франциска Ассизского, в частности на VIII главу, где он говорит о «совершенной радости». Она проявляется в том, чтобы сносить все тяжести и несправедливости жизни терпеливо и с радостью, «помышляя о муках благословенного Христа, каковые и мы должны переносить ради Него» [Франциск Ассизский 2022, 31]. Получается, что Йоханнес радуется бедности и тяготам жизни, которые следуют из бедности, – и именно таково народное средневековое представление, по Brentano, о том, как следует жить.

Обращает на себя внимание, что подобное учение Йоханнес вынес из детства, а именно от своей матери, которую считал святой, а та переняла учение от своих родителей. Иными словами, такое представление уходит будто бы в глубь веков, что характерно для народного сознания (как, например, сказки, которые собирали немецкие фольклористы, передавались из поколения в поколение; или как позже в XX веке появится теория коллективного бессознательного К. Г. Юнга, по которой архетипы уходят своими корнями в пра-прошлое). Подобное учение, восходящее к пра-эпохам и уходящее в пра-времена, дополняет образ народной религиозности: она не существует в «замкнутом» времени и пространстве, не ограничивается существованием лишь в эпоху Средневековья, к которой гейдельбергские романтики обратили свое внимание, а напротив, представляет из себя некий архи-комплекс устоев и обычаев. В связи с этим уместно предположить, что подобную народную религиозность можно

считать основой и стержнем уже не народа, но нации (определение которой только начиналось складываться в Германии в эпоху романтизма).

В связи с народной религиозностью в новелле и отсылками к книге Иова или к «Цветочкам» представляется показательным то, что Йоханнес в то же время не впадает в рефлексию, не задается глубинными вопросами о первоисточнике, об устройстве мира, о неудобных вопросах религии, о философии религии и т. д. Герой просто верит и верит в то, что надо жить так, как он живет: радуясь всему, что с ним происходит, как бы тяжело ни было. Если вернуться к цитате В. М. Жирмунского о том, что в Средневековье романтики видели золотой век *религиозной* жизни, а также к идее, что именно в Средневековье находится романтический «идеал человека, проникнутого божественным», то из этих высказываний можно вывести формулу «простота и смирение» как идеал романтиков, воплощенный в народе Средневековья. Важно дополнить, что подобная простота является в некотором роде «детской». Например, можно проследить, какие эмоции Йоханнес испытывает в эпизоде, когда герой обнаружил новый камзол, присланный ему его Рыцарем-покровителем. Подобная радость новой вещи изображена действительно как будто детская. Йоханнес радуется чувством искренним, полным («совершенным», если пользоваться определением Франциска Ассизского), и в этом можно усмотреть аллюзию на призыв Христа в Нагорной проповеди «быть как дети», иначе не удастся войти в Царство Небесное (Мф. 18:3).

Следует отметить, что детство предстает у Брентано как место идиллическое. Конечно, в детстве Йоханнеса были тяготы и горе, даже у святой, как её видит герой, матери в её детстве были страдания, как, к примеру, смерть её матери или несчастливая любовь. Однако все тяготы жизни в детстве нивелирует то, с какой искренностью, простотой и радостью повествуется «Хроника», как просто и смиренно описывает события Йоханнес. Детство в новелле предстаёт скорее как идиллическое место, пусть и с изъянами. В большинстве сцен детское счастье представляет собой смесь воображения и реальности, что может объясняться тем, что радости, описанные Брентано, почти полностью относятся к удовольствиям раннего детства, которые человек, если и помнит, то в основном лишь неточно и отрывочно [Schaub 1973, 89–90] Вероятно, этим можно объяснить и повышенную экспрессивность, наивность и искренность, с которой Йоханнес описывает свою жизнь, своё детство и детство матери. Однако все же представляется, что детство в новелле Брентано

предстает как место идиллическое, – и это отвечает романтическому образу ребенка и детства.

В связи с категорией детства важно отдельно говорить о чувственности и чувствительности героя «Хроники». Наивность, кротость и смирение Йоханнеса описывают также его детскость, эти чувства в новелле отчасти гиперболизированы. То, с каким восторгом Йоханнес радуется новому камзолу, а затем стыдится этого перед своим старым пальто, напоминает поистине детские эмоции. Даже в целом в новелле, если герой и испытывает какое-то чувство, то оно всегда яркое, неподавленное, полное. Это может соотноситься с «*полнотой жизни*» [Берковский 2001, 320], о которой Брентано писал своей сестре. Подобная полнота чувства, «*гипербола чувствительности*» [Берковский 2001, 334] у Брентано связана с его желанием найти способ к спасению мира. Получается, что именно в детстве и в крестьянстве, которым соответствуют наивность и смирение, а также простота и полнота чувства, кроется возможность сделать мир лучше, привести его к Богу.

В связи с категорией детства и детскости как части народной религиозности интересно обратить внимание на автобиографические мотивы новеллы. Сам Брентано называл себя «ребёнком» (das Kind): многие исследователи отмечают его темпераментность, а также то, что даже в его «*строптивости* <...> было что-то детское» [Аверинцев 1985, 16–17]. Сложный характер автора, вероятно, заключался в том числе в его полном и «сверхчувствительном» переживании любой эмоции. Более того, так же сильно Брентано переживал католическую веру, а именно «*внимание к боли*» [Аверинцев 1985, 28], поскольку тема страданий в католицизме имеет большое значение, ведь в своих страданиях человек будто бы погружается в страдания самого Христа и тем самым приближается к нему. В этом уместно рассмотреть аллюзию и на «Цветочки» Франциска Ассизского, по которому «совершенная радость» заключается в безропотном и благодарственном переживании тягот своей жизни, а также и на книгу Иова, который верил, что все страдания ниспосланы Богом и не являются напрасными. Таково рассуждение и Йоханнеса в «Хронике», и Брентано вместе с ним: они не ропшут на Бога, но с радостью принимают всё происходящее с ними.

Представляется, что к понятию народной религиозности в «Хронике» можно отнести также религиозное единство средневекового человека, по представлению романтиков: в то время никто не отделял себя друг от друга, и люди представлялись будто бы единым целым. В этом также

усматривается аллюзия на Библию и религиозное мировоззрение, поскольку в Раю отсутствуют какие-либо различия, а все люди являются друг другу братьями. Подобная идея читается у Брентано в его картине средневекового города. В частности, здесь можно говорить о почти братских отношениях Йоханнеса, бедного школяра, и его покровителя Рыцаря. Конечно, герой новеллы обращается к Рыцарю почтительно (не по имени, но на «Herr» или «Mein gnädiger Herr und Ritter»), соблюдая сословную разницу, однако беседа их выглядит очень дружественной. Йоханнес беспокоится о том, чтобы не огорчить своими словами Рыцаря, спешит утешить его, когда тот грустит, а Рыцарь же искренне интересуется судьбой Йоханнеса, его мнением, а также с заботой покупает ему камзол, чтобы Йоханнес не ходил в рваной одежде. Во всём этом читается братство людей, даже несмотря на разницу сословий, благодаря чему рисуется картина общности всего человечества в эпоху Средневековья. Впрочем, вероятно, как одну из причин этому можно назвать тенденцию к интернационализму в Европе: например, когда Ф. Шиллер в оде «К Радости» изменил строчку «Нищие станут братьями князей» («Bettler werden Fürstenbrüder» [Schiller 1943, 169]) 1785 года на «Все люди станут братьями» («Alle Menschen werden Brüder» [Schiller 1983, 185]) в 1805 году, – к этому времени у Брентано складывается замысел «Хроники». С другой стороны, в этом также можно усмотреть усталость европейцев от нескончаемых войн, в том числе религиозных, в частности после событий Великой Французской Революции, где ставился вопрос об отмене сословий. Но все-таки такое сословное братство (или стремление к нему) можно трактовать и как часть народной религиозности, часть мировоззрения средневекового крестьянства.

Народной религиозности в образе Йоханнеса соответствует также представление героя о том, что «во всём конечном проявляется бесконечное» [Жирмунский 1996, 7]. Иными словами, к образу народности можно отнести натурфилософию, важную для ранних романтиков. В подтверждение этому тезису можно привести два эпизода из «Хроники». Первый эпизод рассказывает о моменте из детства Йоханнеса, когда тот в рассвете увидел самого Бога («...und sah mit großer Seligkeit in den Glanz der Morgensonne, die über dem Lahntal hervorstieg. „Ach, Mutter,“ rief ich aus, „ist dieses Gottes Angesicht?“») [Brentano 1852, 26]), в результате чего рождается метафорический образ Бога, разлитого в природе, и природы, которая в каждом своем проявлении имеет частицу Божества. Во втором эпизоде уже взрослый Йоханнес беседует с ласточкой поутру. В этом диалоге герой

укрепляется в своей уверенности в необходимости «радоваться в скорби» и, соглашаясь с тем, о чем поет птица, Йоханнес тем самым будто причисляет себя к ней. Данный эпизод заслуживает отдельного внимания, поскольку помимо слияния с природой, а значит, и с Богом, который проявляется в природе, здесь также читается мысль о том, что надо радоваться всегда и всем горестям и тяготам жизни. Все они ниспосланы Богом, а значит, они есть благо (как к этому призывали святые апостолы: «*О сем радуйтесь, по скорбев теперь немного*» (1Петр. 1:6), «*Всегда радуйтесь. Непрестанно молитесь*» (1Сол. 5:16–17), «*Мы радуемся, когда мы немощны*» (2Кор. 13:9), «*Ныне радуюсь в страданиях*» (Кол. 1:24)). И примечательно, что радоваться этому надо просто, «невинно и смиренно», что отвечает не только идеалу романтиков в представлении о народе, но и «Цветочкам», т. е. религиозному наставлению католического святого. Иными словами, радоваться надо радостью «совершенною» – полным чувством, каким могут радоваться только дети, которые и смогут войти в Царство Небесное.

Таковым видится представление Brentano о народной религиозности, которое воплощено в образе Йоханнеса: эта религиозность отвечает представлениям романтиков об эпохе Средневековья, а также дополняется религиозными мотивами и мировоззрением самого Brentano-католика.

#### Список литературы

1. Аверинцев С. С. Поэзия Клеменса Brentano // Clemens Brentano. Romanzen von Rosenkranz. Gedichte. М.: Raduga, 1985. С. 7–37.
2. Берковский Н. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. 512 с.
3. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Новое время, 1996.
4. Франциск Ассизский. Цветочки. СПб.: СЗКЭО, 2022. 288 с., ил.
5. Brentano C. Aus der Chronika eines fahrenden Schülers // Gesammelte Schriften. Hg. v. Chr. Brentano. 4 Bd. Der kleinen Schriften. 1. Theil. Frankfurt am Main: Sauerländer, 1852. S. 2–48.
6. Menhennet A. The romantic movement. London, New York: Routledge, 2016. 276 S.
7. Schaub G. Le Génie Enfant. Die Kategorie des Kindlichen bei Clemens Brentano. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1973. 256 S.
8. Schiller F. An die Freude // Schillers Werke: National-Ausgabe. Bd. 1: Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1776–1799. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1943. S. 169–172.
9. Schiller F. An die Freude // Schillers Werke: National-Ausgabe. Bd. 2: T. 1: Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1779–1805. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1983. S. 185–187.

**Alexandra M. Konkina**

Moscow State University, Philological Faculty

Department of History of Foreign Literature

e-mail: alexa170501@yandex.ru

**FOLK RELIGIOSITY IN THE IMAGE OF JOHANNES  
IN THE SHORT STORY BY C. BRENTANO  
“FROM THE CHRONICLE OF A WANDERING SCHOOLBOY”**

***Abstract:** The article analyzes the short story by C. Brentano “From the Chronicle of a Wandering Schoolboy” (1818) and examines the image of its main character Johannes from the point of view of popular religiosity and romantics’ ideas about the Middle Ages. The predominance of religious motives in Brentano’s novella can be explained by such aspects of Heidelberg Romanticism as orthodox Christian religiosity and the complex of populism, as well as the worldview of Brentano as a Catholic, and his autobiographical motives.*

***Keywords:** Romanticism; Heidelberg romanticism; Clemens Brentano; stylization; Middle Ages; religiosity; orthodoxy; christianity; people; nationality; Johannes; joy.*

Лисова Ульяна Алексеевна

МГУ имени М. В. Ломоносова, филологический факультет  
кафедра истории зарубежной литературы  
e-mail: n.astroff@mail.ru

## ОБРАЗ ЖАННЫ Д'АРК В «МИСТЕРИИ ОБ ОСАДЕ ОРЛЕАНА»: К ВОПРОСУ О СРЕДНЕВЕКОВОЙ КОНЦЕПЦИИ ПРАВЕДНОГО ВОИНА

*Аннотация:* В статье рассматривается образ Жанны д'Арк в «Мистерии об осаде Орлеана» как репрезентация концепта праведного воина в соответствии с культурными, социальными и религиозными представлениями эпохи позднего Средневековья. Особое внимание уделено изучению формирования литературной легенды Жанны на основе памятника средневековой драматургии.

*Ключевые слова:* Средние века; Франция; Орлеан; Жанна д'Арк; мистерия; праведность.

История Жанны д'Арк благодаря сложности и парадоксальности порождает помимо мистификаций множество литературных памятников, первым из которых по праву можно назвать «Мистерию об осаде Орлеана». Феномен Жанны д'Арк, Девы-спасительницы, «возможно понять только в неразрывной связи со всей историей Столетней войны, сложной эволюцией ее характера, в контексте определенной исторической эпохи... особенностей менталитета человека Средневековья: вмешательство Бога в жизнь людей рассматривалось им как естественное и реальное» [Басовская 2010, 321] Появление Жанны, простой крестьянки, на политической арене в качестве активного деятеля поначалу не представлялось возможным. Речи о том, чтобы никому не известная юная крестьянка повела армию на Орлеан, и быть не могло: «немыслимо было, чтобы женщины, лица женского пола, вооружались мечом; женщина не могла участвовать в действиях во имя мира и правопорядка» [Дюби 2001, 15] Фигура долгожданного спасителя, воина, способного выстоять против английской армии и избавить Францию от войны, существовала ещё со времён поражения при Пуатье (1356 г.). После слов Эдуарда III о том, что «грандиозное поражение французского войска – проявление воли Бога» [Басовская 2010, 194] (после первой победы англичан при Слейсе в 1340 г.), освободительница в лице Жанны д'Арк стала для народа знаком свыше, милостью Господа. Вере в Жанну посодествовали и известные в те времена пророчества Мерлина – легендарные записи предвеща-

ли политические и мировые явления. Полные аллегорий, они с лёгкостью поддавались трактовке, выгодной актуальному политическому курсу; и потому в XV в. пророчество о деве из леса Канута, способной иссушить своим дыханием т. н. «колодцы зла», приписывалось образу появившейся Жанны.

Существует легенда, которую пересказал автор «Хроник первых четырех Валуа»: «...некоему крестьянину из отдаленного уголка Шампани явился ангел и сообщил, что король Иоанн будет разбит, если вступит в сражение вблизи Пуатье. Избранный Богом крестьянин прошел пол-Франции, чтобы рассказать королю об этом видении. Однако Иоанн не послушался предостережения, принял бой, был разбит и пленен. Таким образом, за семьдесят с лишним лет до Жанны д'Арк родилась идея избрания Богом для спасения Франции человека из народа» [Басовская 2010, 323].

Помимо многочисленных «проверок», комиссий и допросов, выпавших на долю Жанны, немаловажную роль в установлении праведности девушки сыграла доктрина *discretio spirituum*, которая была направлена на различие «истинных» святых и лжепророков, во Франции XIV–XV вв. она служила своеобразным символом, подтверждающим святость судимых. В отношении Жанны д'Арк это привело к ещё большим сомнениям: судьи могли сослаться лишь на её собственные слова: «*La Pucelle, qui se dit estre envoyee de par Dieu*» [Тогоева 2016, 65], однако сама процедура так и не пришла к завершению, святость Девы официально признана не была. По мнению О. Тогоевой, «подтверждением тому, что *discretio spirituum* оказалось значительно больше растянуто во времени, чем считалось до сих пор, является и тот факт, что до отбытия Жанны д'Арк под Орлеан сторонники дофина Карла плохо представляли себе точные цели, которые она преследовала. Главная цель отвечала требованиям времени: оказать помощь королю в войне и освободить Францию» [там же, 65]. В действительности же, лозунг, поддерживаемый благосклонностью Божьей воли по отношению к Франции, был мощным оружием в средневековом обществе.

Однако с самого начала военной карьеры Жанны д'Арк существовали сомнения на её счёт; некоторые были убеждены, что Жанна – оружие дьявола, а не Бога. Этим объясняется её внезапное возникновение в разгар ожесточённого противостояния, длившегося на тот момент практически сто лет. Стоит упомянуть, что после побед кампании 1429 г.

в университетских кругах появился трактат, обличающий дьявольский характер миссии Жанны: сторонники Карла полемизировали с анонимным сочинением текстами, доказывающими праведность и божественность деяний девы: таким образом развернулся спор, «в ходе которого у церковников, связанных с оккупантами, выкристаллизовалась мысль о предании Жанны церковному суду. Ее осуждение стало для Парижского университета делом собственного престижа» [Райцес 1964, 54].

О. И. Тогоева предполагает, что ответы Жанны в ходе трибунала провоцировали недоверие судей: в определённом смысле её самоотверженность и безусловная вера в божественную правую силу как бы дискредитировали её перед лицом суда. Жанна отказалась прочесть «Отче Наш» на одном из заседаний – и это стало весомым аргументом в пользу предположения о том, что она – ведьма (колдуньи не читали молитв, потому как боялись выдать себя, перепутав слова). Вся жизнь Орлеанской девы рассматривалась чрезвычайно пристально, ведь понятие ереси тесно связывалось с иллюзией, заблуждением, способностью обманывать и обманываться (связь и с колдовством, которое официально не могло быть причиной помещения человека под официальное следствие и рассмотрения дела инквизиционным судом) – и потому военные неудачи Жанны, ознаменовавшие последние полгода её карьеры, будто бы открывали глаза на ее истинную сущность. Но следствие «лишь подтолкнуло процесс формирования образа святой Жанны д'Арк, о чем свидетельствует его более тщательная проработка в текстах 30–40 гг. XV в.» [Тогоева 2016, 176], к числу которых относится «Мистерия об осаде Орлеана».

Религиозный театр на протяжении долгих лет являлся инструментом познания мира и Бога: в эпоху Средневековья «сам процесс восприятия произведения искусства состоял прежде всего в том, чтобы постичь отраженную в нем частицу божественного бытия» [Некрасова 2012, 14]. Причины возникновения драмы в замкнутом мире католической литургии разнообразны: среди них Т. В. Емельянова выделяет драматизм библейского повествования (прежде всего – диалогизм, изобилие деталей, множество монологичных и зрелищных сцен, потенциально возможных для театрального представления) и драматизм службы, участники которой естественным образом берут на себя роли актёров (священнослужители) и зрителей (паства) [Емельянова 1998, 23].

Однако мистерия в жанровой системе средневековой религиозной драматургии занимает особое место в виду специфики обращения к лите-

ратурному источнику (всегда – Ветхий или Новый завет) и синкретического характера инсценировки. На ранних стадиях мистерия приобретала форму мимических действий (т. н. «мимические мистерии»): сюжеты литургических действий имели пантомимическое воплощение. Согласно мнению Л. Пети де Жюльвиля, для жанра в целом характерны крупные объемы, временная и пространственная протяжённость, а также разнообразие действующих лиц. Единственным ключевым приёмом является применение категории чудесного (=трансцендентальность изображаемого), что, по мнению учёного, «есть принципиальное основание и принципиальная движущая сила» [Petit de Jullevile 1880, 242]. Вопреки представлению о некой сюжетной разрозненности мистерии, она не лишена внутреннего единства, «так как каждый самостоятельный эпизод был составной частью большого библейского или евангельского цикла» [Мокульский 1956, 57] Что касается соседства категории мистической и обыденной, житейской, в мистерии наблюдается именно синтетические отношения этих двух начал – не борьба. Каждая из парадигм рождает собственный внутренний конфликт, не вступая при этом в конфликт друг с другом – это вновь отсылает нас к мировоззрению средневекового человека, для которого любое необъяснимое событие причислялось к действиям Господа (или дьявола). Теологически открытый, средневековый мир допускал это вмешательство легко.

В жанре мистерии также находили отражение черты карнавальности – гиперболизация и материальные снижающие образы. В ряде случаев сюжет мистерии строится вокруг некоего исторического события (в качестве примера приведена «Мистерия об осаде Орлеана» и «Действо о Трое»). Доминирующий образ Христа и дальнейшая сакрализация и обожение – концепция возвращения к первообразу, которое заключено и в образе Спасителя. Логическим завершением этой драматургической линии можно назвать вочеловечивание Христа параллельно с тем, как мистериальный герой приближается к Богу в том числе через познание себя. Поэтому «глобальная религиозная идея „воцерковления“ мира (в котором вся жизнь – литургия, совместное служение Богу), замещается идеей мира как театра <...>, в котором все актеры, а Бог со святыми, – зрители и режиссеры, научающие с небес» [Емельянова 1998, 25].

Театр становится посредником между трансцендентным знанием и человеком; коммуникативная универсальность проявляется в театральном чтении литургии: так, «идея „воцерковления жизни“ замещается иде-

ей „театрализации жизни“, – процесс, который органически связан с общей мировоззренческой установкой средневековья на массовость, зрелищность, театрализацию – поведения, поступка, слова» [Емельянова 1998, 39] Тем сложнее определить однозначное предназначение мистерии; с одной стороны, христианский аскетизм не мог допустить проникновения театральности в священнодействие; но именно театральность делала священный текст доступнее, зрелищнее, а значит – понятнее и ближе для верующего. Одно можно сказать точно – как эпохальные взгляды влияли на формирование жанра мистерии, так и мистерия как особый вид площадного, позже – театрального действия влияла на восприятие литургии и религиозных догм, раскрывая значение эпизодов Священного писания под иным углом.

«Мистерия об осаде Орлеана» – анонимное произведение, создание которого традиционно относят к первой половине XV в. Вопрос об авторстве мистерии до сих пор остаётся открытым. Согласно выводам Огюста Валлет де Виривилья, среди писателей XV в. существовала особая система «сокрытия» личности автора под маской анонимности и вместе тем «раскрытия» в форме личностного доверия между создателем и читателем<sup>1</sup>. Установление авторства практически невозможно. Виривилье пишет о понятии косвенного доверия и косвенного раскрытия, анализируя эпизод встречи Жанны д'Арк и Жана де Маскона в соборе Сант-Круа. Жан, по всей видимости, был одним из настоятелей: однако в историографических источниках (в т. ч. в мартирологах) имя Жана де Маскона никак не фигурирует. Некий Гийом де Маскон, орлеанский каноник (вероятно, отец Жана), в записях числится, что позволяет установить дату написания мистерии (приблизительно 1445–1450 гг.). Факт авторства за клириком позволяет иначе взглянуть на мистерию и в особенности на линию Жанны как святой Девы, т. к. образ Орлеанской девственницы создаётся не только на основе народных легенд, но и в соотношении с авторской интерпретацией её истории (несмотря на то, что личность автора скрывалась, а авторская интерпретация ещё не существовала).

По своей художественной форме «Мистерия об осаде Орлеана» – восьмисложник с перекрёстной рифмой. В первую очередь, мистерия

---

<sup>1</sup>Ce système consiste en même temps à voiler le nom de l'auteur sous le masque général de l'anonyme, et à le révéler, sous la forme d'une confidence indirecte, faite chemin faisant au lecteur [Viriville 1864, 4]

примечательна фокусом не на библейском сюжете или сценах из жизни святых, а на важнейшем эпизоде Столетней войны; и в числе главных героев вместо мучеников появляются генералы, короли и Жанна д'Арк. Небесную «плеяду» составляют Господь, Богородица, архангел Михаил и вознёсшиеся святые Эвуртий и Аниан – покровители Орлеана. Традиционная для мистерии *la lutte du bien et du mal* в «Мистерии об осаде Орлеана» видоизменяется, и зло представлено, безусловно, врагами Франции. Инфернальный пафос сцен с участием англичан вносит разлад во французскую картину мира – стремление к дисгармонии, нарушению баланса, разрушению и в общем смысле «выворачиванию» мира как такового является целью английской стороны.

Чтобы лучше понять, каким образом происходит сакрализация образа Жанны д'Арк в мистерии, анализ следует начать с эпизода молитвы Карла. Примечательно, что здесь он уже назван королём, хотя первая половина произведения посвящена событиям до коронации 1429 г. Благодаря этой детали возможно отделить «авторский голос» от жанровых особенностей, необходимых в свете обучающей риторики: одним словом, дофин Карл – уже король не только для упрощения соотнесения литературного образа с реальным прототипом. Он назван так ещё и под влиянием патристического пафоса: автор мистерии был убеждён в истинности происхождения Карла и предвидел его становление полноправным монархом.

Король «бросается на колени» и произносит молитву: [8, 264]

O Dieu très digne et glorieux,  
Puissant, eternal roy des cieulx!  
Je vous pry, ayez souvenance  
De moy desplaisant, soucieux,  
Quant je regarde de mes yeulx  
Mon royaume qui est en doubtaunce<sup>2</sup>.

Традиционное обращение к Господу как к небесному властителю, духовному вседержителю здесь обыгрывается на метафорическом уровне – с одной стороны, это потенциальный разговор *d'égal à égal*, общение короля земного и небесного; с другой стороны, Карл молится как простой смертный и избирает в качестве собственной характеристики при-

---

<sup>2</sup> О Господь, достойнейший и славнейший / Всемогущий, вечный небесный король / Я умоляю Вас, вспомните же / обо мне, досадном и обременённом заботами, / Когда смотри сам / На своё королевство, которое находится в страхе.

лагательное *desplaisant* (букв. досадный, обидный – что относится к его поведению, вероятно далёкому от праведного: т. е. это Бог должен быть расстроен его отношением к духовному закону и к собственным обязанностям в качестве наследника французского престола). Он просит Господа стать заступником Франции, иначе страна будет разрушена и потеряна навсегда («*Or voy ge la destruction Du royaulme et la perdicion / Se vous ne mettez à garant*» [8, 265]); и, коль скоро на то будет высшая воля, ему останется лишь покинуть страну – и он честно в этом признаётся («*Je vueil delessier le pays / Et me consent estre desmis, / Vray Dieu, se c'est vostre plaisir*» [8, 266]). Важнейшая тема сострадания и искупления вины будет на протяжении всей мистерии связывать Карла и персонажей небесной плеяды.

Первой на молитву дофина отзывается Богоматерь, и образ её становится принципиально важен для образной системы «Мистерии об осаде Орлеана». Она чётко отстаивает профранцузскую позицию и, в отличие от Господа, с самого начала занимает сторону французов в военном конфликте: англичан она называет пренебрежительно *ces anglois, anemis* (враги), подчёркивает отсутствие их права находится на территории Франции («*...N'ont nul droit en icelle terre / De France, n'à eulx l'appartient<sup>3</sup>*» [8, 266]). Обозначенная вертикальная иерархия подразделяется на две большие группы – сторонников Франции и её противников – такая формулировка будет наиболее точной, т. к. поддержку англичан среди обитателей небесного царства не выражает никто, однако у Господа есть стремление испытать французов – и именно в рассматриваемой сцене он посылает им помощницу в лице Жанны, прервав молчание и вмешавшись в конфликт. На идеологическом уровне Богоматерь и Жанна могут являться двойниками: помимо чёткой идеологической позиции на это указывает также каноническое сходство (чистота, праведность, самоотречение во имя Господа).

Защита французов от бесчестных соперников, образ которых представлен как inferнальный, демонический, обретает новый смысл: победа над англичанами означает победу над всеобщим злом. Однако ответ Господа весьма неожиданный: он не только отказывает Богородице в просьбе, но и утверждает, что французы заслужили нынешние беды и испытания; и причина тому – пренебрежение божьим законом («...Ведь

---

<sup>3</sup> «[Они] не имеют никакого права в этой стране / Франции, не им она принадлежит».

они совершенно не помнят ни обо мне, ни о Вас»), порочность. Грозный ответ обостряет внутренний конфликт на небесах, т. к. воля и решение Господа – решающие; и в начале его твёрдое решение – испытать французов, ведь «если они выдержат это несчастье, приговор будет честным». Тем не менее, путём долгих увещаний Богоматери и святым удаётся переубедить Бога, и тогда он обращается к архангелу Михаилу с приказом отправиться в Домреми и разыскать некую девушку: в этой речи впервые встречается описание Жанны из уст самого Господа [8, 271]:

...Là trouverras, sans plus enquerre,  
 Une pucelle par honneur.  
 En elle est toute douceur,  
**Bonne, juste et innocente,**  
**Qui m'aime du parfont du cueur,**  
**Honneste, sage et bien prudente.**  
 Tu luy diras que je luy mande  
**Qu'en elle sera ma vertu,**  
 Et que par elle on entende  
 L'orgueil des François abatu;  
 Et que je me suis consentu  
 Recouvrer le royauhne de France,  
**Et par elle sera debatue**  
**Contre les Anglois par oultrance<sup>4</sup>.**

Одним из важнейших драматургических моментов является т. н. свидание в Шиноне – первая личная встреча Жанны д'Арк и дофина Карла. В «Мистерии об осаде Орлеана» эта встреча обрамлена долгими приготовлениями, что усиливает эмоциональное напряжение на сцене: и, хотя зрители догадываются, что всё пройдёт благополучно и дофин даст согласие на исполнение плана Орлеанской девы, своеобразное волнение передаётся и им (памятуя о тесной связи актёров и зрителей действия, включении последних в происходящее на сцене на эмоциональном и ду-

---

<sup>4</sup> Там легко отыщешь / Девушку благочестивую. / В неё – вся нежность, / Добрая, справедливая и невинная [праведная], / Которая любит меня до глубины души, / Честная, мудрая и довольно осторожная. / Ты скажешь ей, что я приказываю ей / Чтобы в ней была моя добродетель, / И что с её помощью [через неё] поймут, / Что гордыня французов сражена, / И что я соглашаюсь / Покровительствовать французскому королевству, / И что через неё будут полностью побеждены англичане.

ховном уровне). Разворачивается сцена, в которой Жан де Мец сообщает Карлу о прибытии Жанны, и реакция его неоднозначная: он говорит, что сегодня принять деву не сможет, однако завтра непременно встретит её – Pour aujourd'uy, la chose est telle / Que je suis ung peu empesché; / Mès vous direz à la Pucelle / Son fait sera demain despeché<sup>5</sup> [8, 379]

С одной стороны, подобные слова – совершенно естественные для будущего монарха, который не был предупреждён о визите (в мистерии Жанна в сопровождении людей из Вокулёра выдвигается напрямую к королю); с другой стороны, психологический момент сомнения становится в сценах в Шиноне основным – именно за счёт неуверенности и недоверия строится композиционная схема этой части мистерии. Отправная точка схемы «насмешка → обдумывание → согласие» меняется, и насмешка следует за обсуждением: Карл собирает верных советников, полагаясь во всём на их мнение, и после этого приходит к решению проверить Жанну на предмет избранности – вдруг она окажется очередной самозванкой, коих было несчётное количество. Перед этим он вызывает к себе Жана де Меца и Бертрана де Пуланжи, чтобы расспросить их о девушке; здесь можно отметить основное качество Карла – осторожность (*prudence*) и некая ведомость (исходя из его мистериального образа) [8, 407]:

L'ont trouvée **ferme, vraye ancelle,**  
**Saige, prudente, bien aprise.**  
Ne en elle riens n'ont trouvé  
Que **tout bien, vertu et honneur;**  
Et tout son fait bien esprouvé,  
**Tout est de Dieu le créateur<sup>6</sup>.**

В этой реплике появляется новый эпитет – *vraye ancelle* – который в литургических текстах существовал в качестве постоянной характеристики Девы Марии; так параллель между Жанной д'Арк и Богородицей раскрывается на образном уровне. Эта связь будет наблюдаться и дальше, т. к. Богородица в мистерии обладает твёрдой позицией и встаёт на французскую сторону; мотив покровительства и т. н. «духовного переноса» –

---

<sup>5</sup> Что касается сегодняшнего дня, дело в том, / Что я немного занят; / Однако Вы передадите Деве, / Что её дело [случай] будет завтра ускорено [завтра же его рассмотрят]

<sup>6</sup> Нашли её твёрдой [в своих помыслах], истинной служанкой Божьей, / Мудрой, осторожной, наученной. / В ней они [совет] обнаружили лишь / Одно благо, добродетель и честь; / И её дело одобрено, / Всё – от Бога-создателя.

Жанна как миссионерка и даже визионерка диктует Господнюю волю – становится основным. Здесь также эпитеты религиозные, божественные сочетаются с земными, «вассальными» – *vertu, honneur* как характеристика доблестного преданного вассала. Соединение земной и небесной парадигмы неслучайно сопутствует Жанне: избранная самим Господом, только она способна спасти Орлеан и принести победу французскому войску.

Психологический мотив небесного заступничества стал решающим в последующих битвах под руководством Жанны. В связи с этим наблюдается естественный набор эпитетов, сопутствующих описанию Орлеанской девы в «Мистерии»: помимо того, что это – *une fille juste et bonne* (девушка справедливая и добрая), *pauvre simple bergière* (бедная простая пастушка), она осторожна (*prudente*), верна Господу (*ancelle* в качестве слуги Господней: эпитет, относящийся к деве Марии) – *une vraye pucelle*. Вдобавок к этому, важная черта Жанны – т. н. *clairvoyance* (букв. предвидение, проицательность) – дар, ниспосланный ей свыше, служит дополнительной поддержкой при дворе, а также убеждает окружающих в божественном происхождении её появления. Героиня надевает мужское платье, доспехи, овладевает оружием (следовательно, театральное амплуа ассоциировалось с актёрами-мужчинами). Это – ещё одно чудо Жанны, ведь юная девушка легко носит доспехи, подобно настоящему воину: предосудительное с точки зрения морали того времени ношение женщиной мужской одежды становится также знаком ее святости и ниспосланности Богом. Помимо вассальной иерархии (Жанна – слуга, вассал Господа), немаловажен и концепт святости как посредничества между миром земным и небесным, активно развивающийся в XV в.: и святость Жанны – борьба. Таким образом Жанна является воплощением вековой идеи единства церкви и воинства (ср. образ Турпина или рыцарей-крестоносцев), однако в «Мистерии...» показаны новые грани этого союза.

### Список литературы

1. Басовская Н. И. Столетняя война: леопард против лилии. М.: Астрель: АСТ, 2010.
2. Дюби Ж. История Франции. Средние века. От Гуго Капета до Жанны д'Арк. 987–1460 / Пер. с фр. Г. А. Абрамова, В. А. Павлова. М.: Междунар. отношения, 2001.
3. Емельянова Т. В. Типология жанра мистерии в английской и русской драматургии первой половины XX века (Ч. Уильямс, Дороти Сэйерс, К. Фрай и Е. Ю. Кузьмина-Караваева): дис. канд. филол. наук: 10.01.05. М., 1998.
4. Мокульский С. С.; Бояджиев Г. Н.; Финкельштейн Е. Л. История западноевропейского театра. Т. I. М.: Искусство, 1956.

5. Некрасова И. А. Французская мистерия в зеркале отечественной мысли // Французские чтения. 26–31 марта 2012 г. / Материалы XLI Международной филологической конференции. СПб., 2012. С. 71–76.
6. Райцес В. И. Процесс Жанны д'Арк. СПб.: Наука, 1964.
7. Тогоева О. И. Еретичка, ставшая святой: две жизни Жанны д'Арк. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016.
8. Le mystère du Siège d'Orléans. Paris: Imprimerie impériale, 1862. 809 p. [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/lemisteredusiege0000sieg/page/803/mode/2up> (дата обращения: 29.03.2023).
9. Petit de Julleville L. Histoire du théâtre en France. Les Mystères. Paris, 1880. [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/lesmystres02petiuoft/page/16/mode/2up> (дата обращения: 29.03.2023).
10. Viriville, A. Vallet de, «Examen critique du Mystère du siège d'Orléans», Bibliothèque de l'École des chartes, 5e s., 5, 1864, p. 1–17. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.persee.fr>

**Ulyana A. Lisova**

Moscow State University, Philological Faculty  
Department of History of Foreign Literature  
e-mail: [n.astroff@mail.ru](mailto:n.astroff@mail.ru)

## **THE LITERARY IMAGE OF JOAN OF ARC IN 'THE MYSTERY PLAY OF THE SIEGE OF ORLÉANS': CONCERNING THE CONCEPT OF A GODLY WARRIOR**

***Abstract:** The article examines the image of Jeanne d'Ark in the "Mystery of the Siege of Orleans" as a representation of the concept of the godly warrior in accordance with the cultural, social and religious ideas of the Late Middle Ages. Special attention is paid to the study of the formation of the literary legend of Joan on the basis of the monument of medieval drama.*

***Keywords:** Middle Ages; France; Orléans; Joan of Arc; mystery play; righteousness.*

**Миронова Ольга Алексеевна**  
МГУ имени М. В. Ломоносова, филологический факультет  
кафедра теории литературы  
e-mail: lelyamironova.2003@gmail.com

## **ПРОСТРАНСТВО В РОМАНАХ Ф. К. СОЛОГУБА «МЕЛКИЙ БЕС» И Ю. В. МАМЛЕЕВА «ШАТУНЫ»**

***Аннотация:** В статье рассматриваются типы пространств, представленные в романах Ф. К. Сологуба «Мелкий бес» и Ю. В. Мамлеева «Шатуны». Автором работы проводится их сравнение, анализ особенностей выбранных локаций; изучаются приемы и способы их создания, роль в тексте, взаимодействие с традицией их изображения.*

***Ключевые слова:** Ф. К. Сологуб; Ю. В. Мамлеев; пространство; локация; лес; путь; дорога; сон; темнота.*

Выбранный для исследования материал обуславливается отсутствием источников информации, анализ которых охватывал бы все локации в текстах. Автором работы проводится их сравнение, которое выявляет преемственность и трансформацию традиции изображения того или иного топоса Ф. К. Сологубом в романе «Мелкий бес» и Ю. В. Мамлеевым в романе «Шатуны», что представляет новизну работы.

В ходе исследования в обоих текстах были выявлены и проанализированы следующие локации: «провинциальный городок», «улица, площадь», «домашний уклад», «лес», «путь», «дорога», «сон», «темнота». Последние представляют особый интерес и будут рассмотрены в статье, так как их воплощение достаточно нетипично.

В данных произведениях природа изображена в основном при помощи пространства леса, в которое входят описания оврага, поляны, парка и сада. В обоих романах лес, являясь пространством, сближается с понятием «состояние»: Саша и Людмила из «Мелкого беса» Сологуба и Федор, его родители, Анна, «метафизические», Лидинька и Паша, Михай из «Шатунов» Мамлеева, попадая в лес, ведут себя особым образом, например, о Федоре: «... Разрыхляясь пошел вглубь, в лес, в сумасшествие...»; они оказываются в лесу не случайно: авторы наделяют их возможностью свободно входить в лес и покидать его, не блуждая; при этом ни в одном из романов нет указания на то, что герой выходит из леса не по своему желанию, а потому, что закончилось физическое пространство, что также наделяет образ леса семей «безразмерность».

Традиционно помещение героя в пространство природы указывает на его связь с ней, присущую «естественному человеку» по Ж. Ж. Руссо. Такому герою характерны чуткость, интуиция, чистота помыслов, доброта, отзывчивость и непринужденность. Примерами являются образы Аси из повести «Ася» И. С. Тургенева и Олеси из повести «Олеся» А. И. Куприна. Образы Людмилы и Саши романа Сологуба «Мелкий бес» наследуют эту особенность: героям чужда жажда материального, их чувства невинны, привязанность искренна, а открытости их душ соответствует открытое пространство. Появление природного пейзажа становится средством выражения авторской позиции, так как это единственные герои, которым автор дает возможность выхода из города для слияния с природой. При этом они спускаются в овраг. В понимании автора исследования, этот топос соотносится с семей пагубной страсти, разрушительной любви, показанной на примере Катерины и Бориса из «Грозы» А. Н. Островского, свидание которых проходит именно в овраге; то же место, с той же целью выбирают и Марк с Верой из «Обрыва» И. А. Гончарова. Сологуб заимствует этот комплекс значений не полностью, что подтверждает авторское расположение героям: овраг становится только местом зарождения их чистой, неосознанной, не знающей выхода страсти.

Людмила и Саша способны оценить красоту окружающего их мира, в то время как Передонов, оказавшись в Летнем саду перед прудом, всерьез спрашивает у Володина, зачем здесь грязное зеркало. Когда же Передонов возвращается с собственной свадьбы и видит необычайной красоты закат, он возмущается и бормочет: «Наляпали золота кусками, аж отваливается. Где это видано, чтобы столько тратить!».

Интересно, что и в пространстве города детали природы соотносятся с персонажами аналогично: Передонов среди всей растительности замечает только неказистые цветы белены, чувство досады же он сравнивает с жжением от крапивы, которой густо зарос его дом и которой натирается Варвара по совету Преполовенской, чтобы стать полнее. Практически каждый выход Передонова из дома сопровождается замечанием «было пасмурно», сам автор отмечает, что «Передонов чувствовал в природе отражения своей тоски, своего страха под личиною ее враждебности к нему» и что внутренней жизни, которая создает глубокие истинные отношения между человеком и природой, у него нет, а потому он «слеп и жалок».

Показан и сад Вершиной, вначале романа наполненный поздними плодами и цветами, описание которого к концу ограничивается только упоминанием сырости, голых стволов и кустов. Сам сад на протяжении всего романа не самоценен, а лишь играет роль места, в которое Вершина заманивает Передонова, чтобы сблизить с Мартой; в беседке в саду Вершина курит и выпивает с гостями, что продолжает заданный в романе мотив поруганной красоты. В то же время для образа Людмилы характерна такая деталь, как постоянное благоухание ароматов, цветы – сирень, цикламен, ирис, роза, корилопсис – сопутствуют ей всюду, этот запах передается и Саше; в ее горнице пахнет духами, сосной и березовыми ветвями; пришедшая к Рутиловым для разговора тетка Саши отмечает, что растения в доме тщательно ухожены. Кроме того, во сне к Людмиле приходит осознание того, что она влюблена в Сашу, и чувство воплощается именно при помощи природных образов: Саша предстает перед ней то змеем, то лебедем на озере.

Появление пространства леса для выражения авторской позиции есть и в «Шатунах» Мамлеева: способность попасть в лес как в метафизическое пространство доступна только героям, чьи духовные искания побуждают прикоснуться их к основам бытия. Отец Федора, испытывая невесту, отправляется с ней в лес, который становится показателем принадлежности героя к условно «своим». В лесу они впоследствии зачинают Федора. В настоящем времени романа все убийства Федор совершает в лесу; после убийств своих детей Паша всегда сбегает в лес; для умерщвления плода Паша и Лидинька отправляются в лес; туда уходит Федор, когда его подозревают в убийствах; на лесную поляну приводит Федора Анна для знакомства с «метафизическими»; в лес норовит убежать от Федора фыринский старичок-родственник; в заброшенном парке Федор заводит дружбу с Михеем. Лес для них – родная стихия, он для них не является местом смертельной опасности, каким он неизменно оказывается для обычных людей, а становится местом концентрации сил и самовыражения. Единение с природой дает им свободу, в лесу герои неуловимы. При этом они становятся полноправной частью природы: труп, который оставляет в лесу Федор, наутро напоминает сгнившее бревно, а сам Федор, когда в потемках ищет его, по ошибке ночует у поваленного дерева – настолько близко сходство; абортированного в лесу ребенка Лидиньки автор сравнивает со сморчком; так, рукотворное (то, что производят герои в пространстве природы) получает статус нерукотворного (со-

зданного природой). Также герои, выходя из пространства леса, привносят его часть в другие локации: закутки в доме Клавы именуются «норами»; прощание Федора и Михея в Фырино снабжается ремаркой «разошлись по норам». Дома, собирающие многих героев, называются гнездами: «большое гнездо» Лебединое, «малое гнездо» Фырино, Падовское гнездо, новое гнездо Клавы. Подобные детали ставят героев на один уровень с животными, исконными обитателями леса и утверждают роль леса как материнского пространства для главных героев.

Так как с погружением в пространство леса Сологуб и Мамлеев связывают мотив духовных исканий, актуализируется локация «путь». Понятия «путь» и «дорога» различаются: появление дороги мотивировано средой, а пути – субъективно-волевыми факторами героя [Шутая 2007, 30]. Путь – четкое направление для достижения цели, по которому герой движется без отклонений, в то время как пространство дороги непредсказуемо и рассредоточено.

Среди героев «Мелкого беса» пространство пути доступно только Саше и Людмиле. Своим путем идет Людмила, влюбленная в Сашу. Например, она, не в силах терпеть тоску, наугад выходит в город и встречает его; они свободно выходят на природу. Другие же герои, Варвара и Передонов, находятся в иллюзии того, что они движимы собственными целями, поэтому то, что может показаться реализацией пространства пути, на самом деле является «дорогой». Так, Варвара, стремясь выйти замуж за Передонова, разъезжает по городу, чтобы организовать получение им поддельных писем, которые обеспечили бы свадьбу; она чувствует себя хозяйкой положения, но, когда после венчания свадебный поезд осмеян и «обгажен», Варвара теряет контроль над ситуацией. Передонов воображает, что он на пути становления инспектором, но в реальности стоит на месте, а сама столица показана недостижимой вершиной, на которой расположилась мифическая княгиня [Табатадзе 2009, 238]. Когда обман вскрывается, Передонова охватывает ярость, и он ведом другой целью: убить Павлушу. В тот момент ему кажется, что он контролирует жизнь Павла, что он просчитал каждое движение, но сразу после убийства безумие поглощает его. Отдельную линию составляет мнимый путь Передонова, который заключается в его якобы тайных доносах Рубовскому, о которых знает весь город, и перевоспитании мальчиков, о жестокости обращения с которыми в итоге рассказывают директору и даже

печатают в газете. Кроме того, в городе узнают, что именно Передонов сдал Вершиной слесарят, измазавших дегтем ей ворота.

В подобной ситуации оказывается и Грушина, которая плетет интриги, то помогая Варваре и подделывая письма, то устраивая позорище на ее свадьбе; в конце концов разглашается ее роль в обмане Передонова, а весь город, включая директора, не верит ее сплетням. Сбивается пути Вершина, раз за разом заманивающая Передонова в сад для сближения с Мартой, когда узнает о его предстоящей женитьбе на Варваре. В смешном положении оказываются также Передонов с Володиным, сватающиеся к Адаменко и уверенные в успехе своего мероприятия.

Мамлеев также выделяет пространство пути: свою цель преследует Федор, собираясь «побродить по Расеи»; приезжает в Фырино Падов; уходит из Лебединого Михай с Милой; оставляет Лебединое и заводит новое гнездо Клава; становится отшельником Алеша Христофоров; собираются у Падова «метафизические». В то же время автор показывает, как пространство пути Падова сменяется «дорогой», когда тот теряет связь с реальностью и идет «навстречу скрытому миру, о котором нельзя даже задавать вопросов...». Подобное происходит и с остальными «метафизическими»: Анна, Ремин и Извицкий в какой-то момент понимают, что на пути к «зачеловеческому сознанию» не могут контролировать себя. Сашенька и Вадимушка и вовсе во время вечера у Падова «чего-то не выдержали и попросились домой». С пути сбиваются Пырь, теперь убивающий с бандой подростков людей просто так, и Иоганн, молящийся убиенным им крысам в монастыре. На пространство дороги попадает и дед Коля, семья которого разрушена. Вначале его уход с Михеем с Милой напоминает «путь», но вскоре они прогоняют его, после чего «совсем обезумев, дед рыщет по всей Расеи». Достаточно показателен путь «учителя жизни» Андрея Никитича Христофорова, проповедующего христианство, который на пороге смерти сходит с ума, превращаясь в непознаваемый «куро-труп», впоследствии становящийся «кубом».

В обоих романах духовные поиски героев продолжают в их снах, но сон представлен особым метафизическим пространством, действующим по своим законам, и они выше воли попавших в него. В большинстве случаев во сне герои не могут ни управлять происходящим, ни до конца понять его. В романе Сологуба «Мелкий бес» это характерно для Марты, у которой во сне отбирают найденные деньги; Передонова, который не может помешать издевающимся над ним карточным фигурам,

и которого «словно кто-то повлек» к устрашающим его Пыльнику и коту. Даже в первых снах Людмилы ей становится «темно и жутко», когда Саша наклоняется к ней, а в следующем сне она смеется «долго, неудержимо, смехом самозабвения и смерти...». Проиллюстрированная особенность распространяется на все описанные в «Шатунах» Мамлеева сны героев. Федор, пьющий во сне пиво на улице Лебединого вдруг чувствует, что пьет пиво не он, о кто-то огромный «выше домов»; Падову чудится «непознаваемое»; Анна со стороны видит себя во сне в виде пустоты, и это пугает ее. Это приводит к осознанию ими сна как опасного, враждебного места и уязвимо, сковывающего состояния, преодолеть которое можно только проснувшись. Может быть, именно поэтому автор отмечает, что Федор «не любил снов».

Введение такого приема как сон можно связывать с выражением авторской позиции, так как в условном пространстве сна оживают тайные мысли, переживания и мечты героев, которые здесь воплощаются во всей полноте, так как стираются границы возможного. Так, в «Мелком бесе» Сологуба недалекость и приземленность желаний Марты, Передонова, Володина, Варвары и Грушиной выражается в том, что во сне Марта на богатой свадьбе находит сто рублей в еде, которые их у нее отнимают, после чего она плачет и расстраивается наяву. Передонову снятся золотые браслеты и кошмары, а Володину – он на троне среди баранов. Варваре с Грушиной снится нечто грязное и похабное, о чем они перешептываются при гостях и не говорят мужчинам. Грезы Саши и Людмилы же определяют их чувства друг к другу до того, как они признаются себе в этом сами, таким образом, сны еще и отчасти становятся кульминационным моментом переживания, что приводит к развязке внутреннего конфликта наяву. Этот же эффект имеют и кошмары Передонова, становясь своеобразными «выплесками» его напряжения: осмеянный им Пыльников и измученный им кот уводят его куда-то по мрачным переулкам; карточные фигуры лезут и дразнят его. Сон также являются выражением авторской позиции в романе Мамлеева: показаны погружающимися в него некоторые из тех героев, которые чутки к потустороннему, – обывателям сны недоступны. Автор упоминает спящими Клаву и знакомого Падова, чью комнату использовали для собрания всех «метафизических», подробно же описываются сны Федора, Падова, Анны.

Условность пространства в «Мелком бесе» проявляется как причудливая комбинация реальных локусов, либо известных героям, либо

просто реалистических по своему изображению, в которые проникает фантастическое. Так, к Людмиле в горницу заползает змей с Сашиним лицом, на озере к ней подплывает сказочный лебедь. В другом сне появляется великолепная палата с отроками, а далее во сне она вылавливает у городского моста Сашу на удочку. Комната Передонова наполняется вылезшими из колоды карточными фигурами; Пыльник и кот появляются на пороге его дома и далее влекут Ардальона Борисовича по мрачным переулкам; Володин оказывается на поле баранов, но при этом сидит на троне; Марта на чужой свадьбе находит деньги в блине. В романе Мамлеева во снах метафизическое тоже прорывается в реальное: Анна во сне оказывается в Сонновском доме, но ее комната выглядит как та, в которой она жила в Москве, а за окном – синее пространство; Падову стучит в дверь посланник он «непознаваемого», а во сне Федора нечто потустороннее оказывается рядом с ним на знакомой ему улице.

Стоит отметить, что в «Шатунах» Мамлеева значимость пространства сна растет по сравнению с «Мелким бесом»: оно уже осознается не как добавочное, а как полноценный мир, куда можно переместиться, например, Федор отмечает, что ему снился сон, «который был более реален, чем жизнь», а один знакомый Падова и вовсе предпочитает проводить все время во сне. Сологуб задает идею того, что сон накладывает свой отпечаток на находящегося в нем, а тело буквально становится лишь проекцией героя, активно действующего в другом пространстве, что проявляется в эпизодах, когда Варвара наблюдает беспокойный, крепкий сон Передонова с бредом «о чем-то страшном и безобразном». Мамлеев же развивает этот прием, описывая то, как внешне проявляется на спящем его пребывание за пределами реальности: у Анны, которой видится кошмар, на внутренней стороне ног выступает пот, «словно влага жалости и пощады»; знакомый Падова тихо загибает руки во сне, а про его открытый рот автор делает замечание, что туда будто «вставила палец вышедшая из сна галлюцинация»; у Федора бурет от сна лицо. Также Федор, противясь погружению во враждебное пространство, пытается оградить себя от него, сохраняя для этого атрибуты реального мира: «Федор иногда любил спать одетым, словно ему нравилось отчуждение от сна», но это удается ему не в полной мере, так как тело остается неподвижным, но голова ворочается «как живая». Следы пребывания в этом пространстве сохраняются и на недавно проснувшихся, например, про заспанную Клаву говорится, что она «в пятнах от снов». Риторический вопрос Клавы

Федору о том, не «порешил» ли он кого, чтобы «сны слаще снились», позволяет сделать предположение, что герои Мамлеева настолько серьезно воспринимают свою жизнь в пространстве сна, что пытаются моделировать ее воздействием на реальность.

Схоже с пространством сна пространство темноты. В данных произведениях оно в основном изображено при помощи пространства ночи, которое действует по своим законам, но не исчерпывается им. Темнота проникает в реальность, изменяя ее. Как и сон, она стирает границы, а преобразование контуров знакомых предметов во тьме влечет раскрытие их новых свойств. Как и пространство леса, темнота является своеобразным испытанием для героев, например, кошмары, усугубляющие психическое расстройство Передонова из «Мелкого беса», являются только в темное время суток, когда в горнице темно; его устрашают сумерки и поздние возвращения, впоследствии он сходит с ума. Та же участь постигает Христофорова-старшего из «Шатунов», который вел благообразную жизнь, но ночью на пороге смерти его душа от страха перед загробной жизнью ушла «в неизвестную тьму». Таким образом, темнота предстает до конца непознаваемой, враждебной человеку.

Как было отмечено, значительную роль в изображении топоса темноты играет пространство ночи, которое неразрывно связано естественной сменой дня и ночи, что обеспечивает регулярность появления этого пространства в художественном мире романов. Соответственно, с минимальной опасностью для себя в нем могут находиться только те герои, чья связь с природой и, в особенности, пространством леса, налажена, так как они могут жить в согласии с ритмом природы. Например, сестры Рутилковы из «Мелкого беса», когда к ним приходит под ночь свататься Передонов, выбегают к нему по очереди смеясь, сам же он дрожит от страха. В потемках и Саше удастся незамеченным пробраться в дом Рутиловых, чтобы поехать с ними на маскарад; ночь скрывает его и на пути обратно домой. Немаловажное значение играет ночь и для героев «Шатунов»: ночью проявляет свои способности невеста отца Федора; ночью Федору удастся незамеченным для всего дома пробраться к Лиде; ночью Анна буквально слышит голоса звезд. В то же самое время ночь является местом борьбы: Передонову Сологуба снятся кошмары, как и Анне с Падовым Мамлеева; ночью Старик Христофор сходит с ума.

В обоих текстах пространству ночи соответствует преобразование пейзажа природы или города: «Все предметы за тьмою странно и неожи-

данно таились, словно, в них просыпалась иная, ночная жизнь, непонятная для человека и враждебная ему» (Сологуб); «Тьма охватила лес и деревья слились с темнотой» (Мамлеев). Пробуждение двойственной природы вещей связано с проникновением и господством мистического ночью, соответственно, герои, застигнутые тьмой, оказываются ведомы потусторонними силами, и потому подчиняются ночи: «Ночь <...> обступила со всех сторон и заставляла замедлять шаги» (Сологуб); «— Не договорил я многого, — вдруг сказал Соннов. — Темно стало» (Мамлеев).

Закономерно этому, ночью у героев Мамлеева, который развивает взаимодействие своих персонажей с этим пространством, появляется возможность прикоснуться к метафизическому: ночью Федор испытывает максимальную близость к потустороннему во время совокупления с Лидой, кульминация которого совпадает с ее смертью; ночью отец Алеши Христофорова вплотную подходит к порогу смерти; именно ночь выбирает Федор для убийства главных «метафизических», которое открыло бы ему новые горизонты. Более того, опускающаяся ночь становится порталом в метафизическое, поэтому для героев романов ночь становится временем мистерий и обрядов: поющих и танцующих девиц Рутиловых из романа «Мелкий бес» автор сравнивает с ведьмами на Лысой горе; ночью проходит маскарад, в конце которого люди действительно перевоплощаются, но не в героев своих костюмов, а в диких зверей, стихийно нападающих на победителей; ночью герои «Шатунов», Михай и Федор, пробираются на сектантскую службу; ночью Клава похищает труп Пети для странного «обряд» поедания тела.

Ночь обладает свойством условно «пропитывать» собой все, поэтому Сологуб отдельно выделяет значение мрака для героев, который наступает в помещении с приходом ночи. Пространство темноты в помещении изображается при помощи изменения черт интерьерных деталей, что создает эффект превращения знакомого пространства в чужое и таящее в себе опасность, то есть попавший в темноту становится гостем в собственном доме: «По стенам, по кровати пробежали боязливые тени, — шмыгали злые чертики». При этом темнота в доме Передонова носит как бы фрагментарный характер: причудливые тени; мрак, прыгающий по стенам и кривляющийся Передонову. Мамлеев более широко использует пространство темноты при описании помещений: тьма проявляется уже не как отдельные сгустки, а как обволакивающая оболочка. Например, в романе «Шатуны» упоминается, что в гнезде Лебединое очень

много комнат, «полутемных закоулков» и «человечьих нор», погруженных во тьму, сам дом предстает полуосвещенным и потому безразмерным, так как границы стираются. То же самое можно отнести и к гнезду Падова: в нем всего одна комната, но и к ней примыкает множество разных закутков. Подобные описания гнезд наводят автора исследования на мысль о том, что тьма участвует в расширении их пространства так, что они способны вобрать в себя бесконечное количество героев, чьи помыслы и устремления соответствуют духовным исканиям хозяев гнезд. Так, постепенно Лебединое вбирает в себя сначала Анну и Федора, потом «шутов» Анны, куро-трупа, Падова, Извицкого и Михея. К Падову тоже приезжают Анна и Извицкий, Сашенька и Вадимушка, незваным гостем к ним приходит Федор. Такое притяжение отчасти характерно и для малого гнезда Фырино, в которое приезжает Федор, а затем Падов.

Первое гнездо Клавы примечательно также тем, что оно буквально уходит «корнями» во тьму из-за огромного подпола, который был «дик и неправдоподобно глубок». В пространстве подполья безраздельно главенствует тьма: «Мгла в подполье шевелилась»; а Федор, вглядываясь в нее, вдруг решает, что «в дальнем углу есть разум». Так, дом в Лебедином представляет собой условную модель пространства двоимирия, и воссоздает древний фольклорный образ дома, подземная часть которого была местом потусторонних сил, куда жильцы специально погружались для взаимодействия с ними.

Стоит отметить, что Сологуб задает мотив одиночества героя, оказавшегося в темноте, что ярче всего проявляется на примере Передонова, который раз за разом, страшась темноты, возвращается домой один. В тексте находим эпизоды, когда он перестает бояться темноты, возвращаясь домой с Варварой, но если принять во внимание тот факт, что с Варварой у Передонова (как и с остальными героями) нет духовного единства, и они, находясь вместе, все равно по отдельности, то это лишь подтверждает мысль исследователя. До полноты своего воплощения этот мотив доходит в романе Мамлеева, где герои, находясь в темноте даже не могут успешно коммуницировать друг с другом: Федор перестает разговаривать с трупом, как только на лес спускается мгла; в доме Клавы все герои находятся как бы вместе, но и по отдельности, каждый в своем мрачно-уютном закутке; в доме Падова разговор между героями абсурден, так как каждый из них погружен в себя и не настроен вдумываться в высказанные мысли другого.

Таким образом, Сологуб и Мамлеев в своих романах «Мелкий бес» и «Шатуны» создают сложную систему пространства при помощи разнообразных приемов.

#### Список литературы

1. Табатадзе Х. Ш. Мифологема провинциального города в романе Ф. Сологуба «Мелкий Бес» // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст. Вип. XXII. Бердянск, 2009. С. 230–242.
2. Шутая Н. К. Типология художественного времени и пространства в русском романе XVIII–XIX вв. М., 2007. 35 с.

**Olga A. Mironova**

Moscow State University, Philological Faculty

Department of Theory of Literature

e-mail: lelyamironova.2003@gmail.com

### THE SPACE IN THE NOVELS OF F. K. SOLOGUB “THE SMALL DEMON” AND YU. V. MAMLEEV “THE SHATUNY”

*Abstract:* The article considers the types of spaces presented in the novels of F. K. Sologub “The Small Demon” and Yu. V. Mamleev “The Shatuny”. The author of the research compares them, analyzes the features of the chosen locations, explores the methods of their creation, their role in the text, interaction with the tradition of their representation.

*Keywords:* F. K. Sologub; Yu. V. Mamleev; space; location; forest; way; road; sleep; darkness.

**Мишина Дарья Игоревна**

МГУ имени М. В. Ломоносова, филологический факультет  
кафедра истории русской литературы  
e-mail: dashunchik.mishina@gmail.com

## **АЛЛЕГОРИЧЕСКИЙ РАССКАЗ Н. И. НОВИКОВА «СИДИ У МОРЯ ТИХОГО, ЖДИ ПОГОДЫ ТЕПЛЫЯ»: ИДЕЯ И КОНТЕКСТ**

***Аннотация:** Статья посвящена анализу рассказа, вошедшего в цикл «Пословицы Российские» Н. И. Новикова. Предпринимается попытка выявить в рассматриваемом тексте элементы масонской образности и интерпретировать сюжет с позиций гностического учения. Объясняется связь общей идейной основы «Пословиц» с авторскими стратегиями, сопровождающими их журнальную публикацию. Делается вывод о наличии в одном из текстов положений масонской философии и их обусловленности просветительскими установками Новикова.*

***Ключевые слова:** Просвещение; русская литература XVIII века; масонство; гностицизм; журналистика XVIII века; пословицы; аллегоризм.*

Николай Иванович Новиков – один из ключевых деятелей русского Просвещения. Получивший широкую известность как книгоиздатель, Новиков был в числе первых просветителей, откликнувшихся на появление «Всякой всячины» Екатерины II и оказавших значительное влияние на оформление отечественной неакадемической журналистики после 1769 года. На страницах его журналов «Трутень», «Пустомеля», «Живописец» и «Кошелек» обличались общественные пороки; журналы масонской ориентации «Утренний свет», «Вечерняя заря» и «Покоящийся трудолюбец» были направлены на «популяризацию нравоучительно-философской беллетристики» [Мартынов 1981, 86]; газета «Московские ведомости» и тематические приложения к ней поражали разнообразием материала. Вместе с тем просветительская деятельность Новикова не может быть адекватно воспринята в отрыве от его масонских поисков, определивших идейную направленность его публицистики и выбор литературного материала, включаемого в периодику или вышедшего отдельным изданием.

С этой точки зрения нас будут интересовать «Пословицы Российские», которые на протяжении 1782 года печатались Новиковым в «Городской и деревенской библиотеке...» – журнале, рассчитанном, как следует из полного названия, на «забавы и удовольствия разума и сердца в праздное время». «Пословицы» представляют собой цикл, состоящий

из 16 рассказов, заглавием каждого из которых служит та или иная пословица. В процессе повествования раскрываются причины ее возникновения: Новиков связывает появление каждой пословицы с конкретным происшествием, случаем, событием, тем самым наполняя универсальный характер самого жанра пословицы конкретным содержанием. Композиционным стержнем, объединяющим разные сюжеты, является апелляция к народной мудрости. Однако представляется, что один из рассказов, включенных Новиковым в цикл, не вписывается в общую тематику «Пословиц», на что указывают как содержание, так и авторские стратегии Новикова, сопровождающие публикацию этого текста. В первую очередь, обращает на себя внимание тот факт, что во второй и четвертой части «Городской и деревенской библиотеки...» помещены два рассказа, иллюстрирующих одну и ту же, почти дословно воспроизводящуюся пословицу. Сравните: пословица «Сиди у моря, жди погоды» во второй части журнала и «Сиди у моря тихого, жди погоды теплая» в четвертой. Представляется, что использование одной и той же пословицы в заглавии двух разных текстов неслучайно и мотивировано определенными причинами.

Обратимся к содержанию рассказа «Сиди у моря, жди погоды». В основе сюжета – повествование о недальновидном князе, окруженном льстецами, вследствие интриг которых правитель отправляет добродетельного царедворца Усерда в ссылку на дальний остров. Однако во время отсутствия Усерда при дворе интриганы и льстецы доводят государство до общего запустения. Невозможность противостоять захватчикам убеждает монарха в необходимости вернуть Усерда ко двору. Решение князя о его возвращении из ссылки убеждает героя в истинности слов «сиди у моря, жди погоды», отчего эта пословица и вошла в народ. Интерпретация пословицы дополняется и собственно историческим контекстом: в данном сюжете можно видеть отсылку к истории опального графа Петра Ивановича Панина, призванного во время восстания Пугачева командовать войсками [Берков 1952, 406]. В рассказе Новикова именно начавшаяся в княжестве война вынуждает монарха вернуть Усерда, слывшего искусным полководцем.

Напротив, в рассказе «Сиди у моря тихого, жди погоды теплая» развитие сюжета осложняется возможностью аллегорического толкования. Текст открывается сатирическим пассажем о власти золота над людьми: высмеивается стремление к обогащению художников, купцов, философов, дворян и самого повествователя, который спешит «с листом в типографию для получения золота» [Новиков 1951, 252]. Между тем комическое обыг-

рывание жажды золота, данное в начале, задает ложный тон для интерпретации мотива золота в последующей части рассказа. Герою, пытающемуся найти золото с помощью химических опытов, слышится глас, возвещающий о прибытии корабля, капитан которого будет нуждаться в химике. Отправившись вместе с капитаном на золотые острова, герой находит «золотую материю». Происхождение же пословицы «сиди у моря тихого, жди погоды теплая» объясняется тем, что именно эти слова были высечены химиком на монументе, который герой воздвиг на месте своего ожидания.

Представляется, что данный текст содержит элементы масонской образности, допускающие интерпретацию рассказа через призму гностического учения. Поскольку мудрость в масонской символике отождествляется с золотом, то возникает возможность трактовки центрального мотива – поиска золота – как стремления к обретению гнозиса. Подобной интерпретации соответствует образ героя, занимающегося познанием химических наук. Более того, в его опытах по добыче золота усматривается мотив философского камня, поиск которого составлял один из главных предметов герметической науки розенкрейцеров. Напомним, что в это время Новиковым и его сподвижниками из Дружеского ученого Общества, которые одновременно были и его единомышленниками по недавно учрежденному в России Ордену Злато-Розового Креста, ведется активная работа над переводами и изданиями книг по практической химии. Кроме того, Новиков изучает многие герметические тексты, объясняющие химические явления с точки зрения философии. К таковым можно отнести «Химическую Псалтырь» Парацельса, напечатанную в 1784 году, «Пробирной камень» Германа Фиктульда. В типографии Лопухина в это время ведется работа над переводом «Хризомандера», в которой в аллегорической форме представлен процесс добычи золота и философского камня и которая выходит в свет в 1783 году. Иными словами, в круг чтения Новикова в эти годы входят многочисленные тексты о химической науке, многие из которых «посвящены истолкованию философского смысла химических процессов» [Билинчис 1994, 78].

В этой связи показательно уподобление алхимического процесса духовному совершенствованию человека, связанное с программой розенкрейцеровских знаний, расположенных по девяти степеням ордена. Таким образом создаются предпосылки для восприятия мотива золота в гностическом контексте, в рамках которого поиск золота приравнивается к обретению Премудрости и эксплицируется через аллегорическое толкование, восходящее к масонской символике. Следует принять во внимание то, что значение золота

в тексте амбивалентно. Так, если в начале рассказа мотив золота задействован для сатирического мотуза, то последующее развитие сюжета трансформирует первоначально заданный буквальный смысл. Включение в текст аллегории, восходящей к практике розенкрейцеров, позволяет концепту золота расширить свои ассоциативные возможности, за счет чего образуется метафорическое соотнесение добычи золота с духовным поиском человека.

Помимо масонского толкования концепта золота в текст инкорпорированы и иные элементы, маркирующие присутствие масонской образности. Представляется неслучайным упоминание Офира, «изобилующего златом» [Новиков 1951, 252]. Библейское происхождение этого образа органично сопрягается с христианской мистикой розенкрейцеров. Так, согласно Святому Писанию, в Офир направлялся корабль царя Соломона. В девятой главе третьей книги Царств читаем: «И послал Хирам на корабле своих подданных корабельщиков, <...> отправились они в Офир, и взяли оттуда золота <...> и привезли царю Соломону» [Библия 2008, 467]. В данном случае представляет интерес экспликация через топос Офира ключевых для масонского учения образов царя Соломона и мастера Хирама. Образ Соломона используется в масонских ритуалах при посвящении в высшие градусы и соотносится с концептом Премудрости. При этом «основная тема этих герметических ступеней относится к той части жизни Соломона, в которой он предался изучению магии и алхимии» [Папюс 2006, 45]. Активно задействуется в обрядовой символике масонов и легенда о мастере Хираме, архитекторе Иерусалимского храма. Показательно, что мотив строительства воспроизводится и в финале рассказа, завершающегося возведением золотого монумента, который проецируется на строительство храма Соломона.

Тем самым мотивный комплекс, базирующийся на масонской символике, реализуется в двух различных огласовках. Если в начале рассказа топос Офира и образ царя Соломона были использованы в обличающем контексте («нужду в золоте и мудрейший <...> Соломон и глупейший <...> Лаподур имеют» [Новиков 1951, 252]), то в конце комическое звучание снимается. Представляется, что амбивалентность, связанная с концептом золота и образом царя Соломона, не является случайной и обусловлена авторской стратегией Новикова. Так, принципиально различные трактовки золота – как жажды богатства с одной стороны и как аллегории духовного совершенствования с другой – направлены на столкновение в тексте двух различных картин мира. Если для обывателя концепт золота связан с жаждой материальных благ, то для просвещенного человека первостепенное значение име-

ют стремление к гнозису. Выражение двух принципиально противоположных миропониманий через один и тот же мотив показывает, насколько отличны жизненные установки духовно развитого и обычного человека. В этой антитезе усматривается характерное для западноевропейского масонства и восходящее к античным гностикам жесткое ограничение людей, для которых доступна возможность просветления, узким кругом избранных: Божественное знание доступно «пониманию одних избранных, которым дано находить смысл и значение предметов, непостижимых для простого рас­судка» [Логинов 1867, 50]. Дополнение философско-аллегорического содержания комическим модусом, реализованным в предуведомлении, позволяет также согласовать данный рассказ с общей тематикой цикла «Пословиц Российских».

На введение в текст мотивов, генетически связанных с практическими работами розенкрейцеров, указывает специфическая химическая терминология, появление которой неожиданно в художественном тексте, к тому же помещенном в журнале, рассчитанном на широкую читательскую аудиторию. Так в вопросе моряков, ищущих химика, встречается фразеология, восходящая к розенкрейцерской герметической практике: «Нет ли здесь химика, знающего посредством *диссолюции и коагуляции* находить *Адамову землю* и, извлекая из оной *квинтэссенцию герметрическим* образом, найти то, что производит золото?» [Новиков 1951, 252]. Уточним, что Адамовой, или Адамической землей в алхимии называли «чистое масло золота» или «первоначальный элемент» [Блаватская 2009, 26], поэтому занятия главного героя могут быть отождествлены с герметической практикой розенкрейцеров.

Дальнейшее повествование в аллегоричной форме согласует внешний сюжет с гностической мистикой. Представляется возможным соотнести голос, возвестивший главному герою о прибытии корабля, с «призывом Христа», в котором античные гностики видели передачу божественного знания. В интерпретации гностиков передача Божественного знания и духовное преображение человека могут осуществиться только благодаря божественному свету и призыву, обращенному, однако, не ко всем, а лишь к некоторым избранным, о чем говорилось выше. Этот факт служит лишним подтверждением того, что поиск золота в контексте рассказа уподобляется поиску Божественной Премудрости. Интересно и то, что локализация золотых островов, на которые отправляется герой и на которых обретает золото, то есть Божественную Премудрость, про-

странственно не определена: их местонахождение ни на одной «морской и географической карте не назначено», «чтоб вся Европа <...> возгорев желанием злата, не поплыла к сим неизвестным островам» [Новиков 1951, 253]. Таким образом, гностическая идея поиска тайного знания, имплицитно введенная в сюжет, подкрепляется идеей избранничества, восходящей к гностическому разделению людей на гиликов, психиков и пневматиков.

Символически насыщенным представляется и сам глас, слышимый главным героем. Голос возвещает химику ждать «девять зарей утренних и столько же вечерних» [Новиков 1951, 252], по истечении которых придет корабль. С одной стороны, указанный срок актуализирует масонскую солярную символику: «Солнце, луна и звезды напоминают вам, что вы должны день и ночь бдеть над своими действиями и просить помощи Того, который солнцу и луне повелел остановиться в Гибеоне...» [Соколовская 2008, 53]. В то же время вечерняя и утренняя заря интертекстуально соотносится с журналами масонской ориентации, издаваемыми Новиковым. Так, «девять утренних зарей» могут быть интерпретированы как неявная отсылка к девяти выпускам «Утреннего света», выходявшим в период с 1779 по 1780 год (в первом издании). «Вечерняя заря» ассоциируется с философским журналом Новикова, появившимся в печати в том же, 1782 году, что и выпуски «Городской и сельской библиотеки», в которые были включены «Пословицы Российские». Таким образом, в тексте создается узнаваемое интертекстуальное поле, отсылающее читателей к мистико-философской группе журналов, издаваемых Новиковым.

Наконец, с масонской символикой согласуется и образ корабля, «прибывшего с *восточной* стороны» [Новиков 1951, 252]. Представляется, что предыдущий контекст позволяет видеть в Востоке аллюзию на масонскую мифологию, в которой Восток выступает в качестве символа мудрости и знания (неслучайно именно там герой обретает золото). В то же время в масонской терминологии Востоком называется часть ложи, на которой «находятся Досточтимый Мастер, Оратор и Секретарь ложи» [Карпачев 2008, 115–116]. В свете этого готовность героя «сносить труды и беспокойства морская жизни» [Новиков 1951, 253] на пути обретения золота, то есть Премудрости, соотносится с нравственно-этическими принципами масонского жизнестроительства.

Итак, разработка комплекса мотивов, представленных в рассказе, допускает возможность аллегорического толкования сюжета через призму масонской символики, гностического учения и розенкрейцерской гер-

метической практики. Подобная интерпретация подтверждается и историческим контекстом: публикации «Пословиц» предшествует возвращение в феврале 1782 года из заграничной поездки Ивана Григорьевича Шварца, привезшего московским братьям систему «строгого наблюдения» от герцога Брауншвейгского и розенкрейцерский теоретический градус от Тедена и Вельнера. То есть ко времени написания и публикации «Пословиц» в кружке Новикова идет активное изучение литературы и идей ордена Злато-Розового Креста, объясняющее включение в текст гностического элемента и аллегорий, построенной на химической практике розенкрейцеров. Поэтому вполне обоснованным будет предположение о том, что повествование представляет собой аллегорическое воспроизведение духовного совершенствования человека, преподнесенного через масонскую масонскую и – уже – розенкрейцерскую символику и мифологию. Поиск золота же соотносится с обретением гнозиса.

Однако для понимания авторских стратегий Новикова необходимо упомянуть еще один факт. В четвертом выпуске «Городской и деревенской библиотеки» сразу же после рассказа «Сиди у моря тихого, жди погоды теплая» следует текст, иллюстрирующий пословицу «Свое добро теряет, а чужого желает». Главный герой, дворянин, ищет способы с помощью химических наук получить из железа золото, однако, не умея читать «писаную не по-русски» [Новиков 1951, 253] книгу, обращается за помощью к французу. Последний, создавая видимость работы, на протяжении долгого времени пользуется деньгами дворянина и в конечном итоге доводит его до полного разорения: «Богатый дворянин наш сделался <...> так беден, как француз, а француз так богат, как дворянин» [Новиков 1951, 254]. Вся история обыгрывается в комическом ключе, при этом в финале признается невозможной добыча золота из других элементов.

То, что Новиков располагает друг за другом тексты с абсолютно противоположным содержанием, на первый взгляд может показаться непоследовательностью. Действительно, в первом случае герой добывает золото и достигает своей цели, во втором – растрчивает свое состояние и выставляется в комической роли жадного, но глупого и недалёковидного дворянина. Однако представляется, что это была сознательная установка Новикова, направленная на то, чтобы комизм второго текста исключил возможность толкования предшествующего рассказа исключительно с позиций герметических опытов. Важно принимать во внимание то, что в рассказе «Сиди у моря тихого, жди погоды теплая» для Новикова важна не сама химиче-

ская практика, а именно метафорическое осмысление поиска золота как пути к обретению Божественной Премудрости. Внешняя же сюжетная рамка, связанная с химическими экспериментами, препятствовала иносказательному толкованию текста. Поэтому сатирическая дискредитация герметической практики в последующем рассказе открывает пути для более широкого и абстрактного понимания мотива поиска и обретения золота. В этом смысле паратекстуальная рамка помогает избежать буквального и, конечно же, упрощенного понимания текста «Сиди у моря тихого, жди погоды теплая» как утверждения потенциальной возможности извлечь золото из других металлов путем химических опытов. Помещенный вслед за этим рассказом сюжет о дворянине, доверившемся шарлатану и наивно надевавшемся получить золото из железа, компрометирует заявленную в предшествующем тексте алхимическую практику и тем самым побуждает искать в рассказе более глубокий, неочевидный смысл. К выше сказанному следует также добавить, что размещение текста, сатирически изобличающего практические занятия химическими науками, в непосредственной близости с рассказом, иллюстрирующим, на первый взгляд, совершенно противоположный вывод, было необходимо также для обеспечения журнальной публикации последнего. Поэтому подобное расположение материала могло быть продиктовано в том числе и цензурными соображениями.

Таким образом, «Пословицы Российские» Новикова обнаруживают содержание, обусловленное не только линейным развитием сюжета, но и аллегорическим толкованием. В рассказе «Сиди у моря тихого, жди погоды теплая» поиск золота отождествляется с обретением Божественной Премудрости, причем идея духовного совершенствования преподнесена в гностической огласовке и насыщена масонской символикой. Особый интерес представляют авторские стратегии Новикова, сопровождающие публикацию текста, не вписывающегося в общую тематику «Пословиц».

Во-первых, нетипично использование одной и той же пословицы в заглавии двух противоположных по смыслу текстов. Рассказ «Сиди у моря, жди погоды» представляет собой нравоучительное повествование, в котором в просветительском духе противопоставлены порочные вельможи и добродетельный придворный Усерд, ставший жертвой интриг своих недругов. «Сиди у моря тихого, жди погоды теплая» отражает масонские увлечения Новикова и начало его деятельности в недавно учрежденном в России Ордене Злато-Розового Креста. Почти одинаковые заглавия позволяют не допустить привлечения внимания к тексту с ми-

стико-философским содержанием и на формальном уровне вписать данный текст в общую для всего цикла «Пословиц» морально-дидактическую тематику. Поэтому, обращаясь к одной и той же пословице и объясняя ее происхождение с помощью двух принципиально различных сюжетов, Новиков допускает две возможности толкования. Через одну пословицу, фигурирующую в заглавии этих рассказов, Новиков как бы сопоставляет два видения мира: предметное, связанное с повествованием о благородном царедворце Усерде, и абстрактно-аллегорическое, представленное в истории о поиске золота и Божественной Премудрости.

Во-вторых, в качестве механизма понимания сюжета Новиков использует ближайший в рамках журнальной публикации контекст. Так, для смещения акцента с герметической составляющей текста Новиков сразу же после «Сиди у моря тихого, жди погоды теплая» помещает рассказ «Свое добро теряет, а чужого желает», сводящий на нет представленную в первом сюжете химическую практику и позволяющий обратить внимание на более глубокое аллегорическое содержание.

В-третьих, соответствие рассказа «Сиди у моря тихого, жди погоды теплая» общей направленности «Пословиц» реализуется благодаря сатирическому обыгрыванию жажды золота, предвещающему основной сюжет. Амбивалентность концепта золота, возможность его толкования в буквальном и иносказательном смысле, последний из которых сопряжен с масонской символикой, делает понимание текста доступным лишь истинно просвещенному человеку.

Наконец, нельзя исключать и содержащиеся в художественном тексте возможные аллюзии на журналы Новикова «Утренний свет» и «Вечерняя заря» – журналы явно масонской ориентации. Включение же текста масонского содержания в журнал, рассчитанный на широкий круг читателей, становится частью просветительской программы Новикова. Неслучайно подобные идеи находят воплощение именно в «пословице», апелляция к которой подразумевает верификацию представленных в тексте идей народной мудростью. Это также представляет собой интересную особенность авторской стратегии Новикова: включение в фольклорный жанр пословицы масонско-розенкрейцерской образности и актуализируемых с ее помощью смыслов становится оригинальной попыткой стилизации учения западноевропейского масонства под народную мораль.

Как видно из приведенного анализа, содержание «Пословиц Российских» Новикова не исчерпывается нравоучительной направленностью.

В то же время как цикл «Пословицы» обладают целостной структурой, из-за чего адекватное восприятие отдельных текстов возможно лишь при рассмотрении всей их совокупности. При этом расположение материала при журнальной публикации также может оказывать влияние на толкование текстов.

### Список литературы

1. Берков П. Н. История русской журналистики XVIII века. М.; Л., 1952. 572 с.
2. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. В Синодальном переводе с комментариями и приложениями. М., 2008. 2047 с.
3. Билинkis М. Я. «Герметическая библиотека» Н. И. Новикова // 500 лет гностицизма в Европе. Материалы конференции, 26–27 марта 1993 г. М., Рудомино, 1994 г. С. 74–79.
4. Блаватская Е. П. Теософский словарь. М., 2009. 576 с.
5. Карпачев С. П. Масоны. Словарь. Великое искусство каменщиков. М., 2008. 634 с.
6. Лонгинов М. Н. Новиков и московские мартинисты: исследование М. Н. Лонгинова. М., 1867. 384, 176 с.
7. Мартынов И. Ф. Книгоиздатель Николай Новиков. М., 1981. 176 с.
8. Новиков Н. И. Избранные сочинения. М.; Л., 1951. 744 с.
9. Папюс. Генезис и развитие Массонских символов: История ритуалов. Происхождение степеней. Посвящения. Легенда о Хираме. (То, что должен знать Мастер). М., 2006. 192 с.
10. Соколовская Т. О. Статьи по истории русского масонства. М., 2008. 337 с.

**Daria I. Mishina**

Moscow State University, Philological Faculty  
Department of History of Russian Literature  
e-mail: dashunchik.mishina@gmail.com

## N. I. NOVIKOV'S ALLEGORICAL STORY "SIT BY THE SEA, WAIT FOR WARM WEATHER": IDEA AND CONTEXT

***Abstract:** The paper is devoted to the analysis of a story included in the cycle "The Russian Proverbs" by N. I. Novikov. The author demonstrates the elements of the Masonic imagery in that text and interprets the plot from the standpoint of the Gnostic teaching. The connection between the common conceptual basis of "The Proverbs" and Novikov's journal strategies is explained. The study shows that one of these texts represents the Masonic philosophy, reflecting Novikov's enlightening program.*

***Keywords:** Enlightenment; Russian literature of the XVIII century; Freemasonry; Gnosticism; journalism of the XVIII century; proverbs; allegorism.*

**Никитин Никита Романович**

МГУ имени М. В. Ломоносова, филологический факультет  
кафедра славянской филологии  
e-mail: nikitinnikita.01@mail.ru

## **ПОСЛЕДНЯЯ САМОВИЛА БЛАЖЕ КОНЕСКОГО (ФОЛЬКЛОРНЫЕ МОТИВЫ В РАССКАЗЕ БЛАЖЕ КОНЕСКОГО «ЛЮБОВЬ»)**

*Аннотация:* Блаже Конески, македонский поэт, писатель и лингвист, внёсший неоценимый вклад в кодификацию современного македонского языка, известен также благодаря своему интересу к македонскому фольклору. Древние традиции, верования, обряды нашли своё отражение в рассказе писателя 1967 года «Любовь», сформировав тем самым его подтекст.

*Ключевые слова:* Македонская литература; Блаже Конески; фольклор; традиции славянской свадьбы.

Блаже Конески (1921–1993), классик македонской литературы и один из кодификаторов македонского языка, не раз обращался в своём творчестве и в своих исследованиях к фольклору. Тем не менее до сих пор литературоведы обращали внимание в основном на связь поэзии Блаже Конеского с народной традицией. Мы же обратимся к прозе и на примере рассказа «Любовь» из сборника «Виноградники» (1955 г.) попытаемся показать влияние фольклора на его поэтику.

Рассказ «Любовь», как несложно догадаться, о любви, причём о любви несчастной. Его главный герой, старик Соколе, влюбляется в гимназистку Лилу. Когда на летних каникулах она уезжает из Македонии в Сербию, он «не знает, как жить дальше». Фотография Лилы – вот и всё, о чём просит Соколе: «Если бы она [фотография] была у него, ушла бы тоска, которая держала его в клещах, ни на секунду не отпуская, растаяла бы, как лёд весной, и тогда он нашёл бы себе утешение, а может быть, и тихую радость. Тогда он хоть в какой-то степени был бы защищён от мук любого, даже и последнего расставания»<sup>1</sup>. Страх Соколе обоснован: приближается Вторая мировая война. Характерный эпизод: в сентябре 1939 года собравшиеся в цирюльне Боце старики обсуждают последние события, пытаясь понять, какой ангел, согласно Откровению

---

<sup>1</sup> Здесь и далее перевод принадлежит автору статьи.

Иоанна Богослова, сейчас трубит. Боце, хозяин цирюльни, настаивает: трубит седьмой ангел, возвещающий о приближении Страшного суда. Соколе возражает: трубит только пятый, и время ещё есть. И все-таки его терзают сомнения. Соколе боится за Лилу, боится за свою любовь. Он отчаянно спорит в старенькой парикмахерской, будто пытаюсь умолить седьмого ангела остановиться и не трубить.

Связь любви с войной, жизни со смертью, праздника с трагедией, и если брать шире, любого соединения с разъединением, прослеживается на протяжении всей мировой литературы. «Любовь» Блаже Конеского не исключение. Это рассказ о свадьбе, которой не могло быть, о пире во время чумы. Это рассказ об умирании и надежде, протканый традиционными мотивами, которым автор дарит новую жизнь.

Имя главной героиня, Ли́ла, вероятно, неслучайно вызывает ассоциации с самовилой или просто вилой. Самовилы встречаются в песнях и сказках южнославянских народов. Они обычно добрые, но всё-таки непредсказуемые создания: могут указать клад, покачать ребёнка, наделить богатырской силой, а могут и влюбить в себя и даже попытаться убить. Много из известного нам о самовилах присуще и образу Лилы. Попробуем выделить основные черты, характерные для мифологического существа и героини рассказа македонского писателя.

Как и самовилы, главная героиня невероятно красива. Её красота поражает не одного старика Соколе, но и молодого студента Крсте. Также особое значение для самовилы имеет связь с водой [Славянские древности 2001, 283]. Лилу главный герой постоянно видит на берегу реки.

Самовилы одеваются по-особенному, не так, как местные. Существуют фольклорные записи свидетельств тех, кому удалось с ними познакомиться [Вражиновски 1995, 33]. Многие сразу по одежде понимали, что эти девушки не из их села и заговаривали с ними по-албански или по-влашки. Ли́ла тоже неместная, она совсем недавно переехала с отцом из Сербии. Её платье без рукавов удивляет Соколе. Самовила является людям не всегда в человеческом облике. Она может превращаться и в животных, нередко в бабочку [Там же, 26]. Именно с бабочкой сравнивается Ли́ла в своём новом платье.

Особое свойство самовилы – музыкальность [Славянские древности 2001, 283]. В рассказе Ли́ла не поёт, но студент Крсте называет её источником всех песен.

Самовилы приносят урожай [Там же, 283]. Неслучайно во сне Лила является Соколе посреди виноградника, где лозы сгибаются под тяжестью гроздей. С другой стороны, конечно, здесь очевидна и реминисценция с библейской Песнью песней.

Вилы избавляют людей от болезней [Там же, 284]. Именно с болезнью сравнивает Соколе своё состояние во время отсутствия Лилы. Излечить его может только её фотография.

Часто в песнях о самовилах, например, в песне «Пастух Стоян и самодива» [Песни южных славян 1976, 53] герой крадёт у красавицы некоторый предмет, чтобы лишить её силы, женится на ней, но она хитростью возвращает предмет себе и уходит от героя. Нечто похожее происходит с Соколе: он крадёт из ателье фотографию Лилы. Однако на фотографии вместо неё он видит какую-то незнакомку. О способности самовилы менять свой облик известно, например, из песни «Рабро-юнак и старая Юда» [Там же, 49]. Соколе, поняв, что его обманули (самовилы любят обманывать), поступает, как королевич Марко из песни «Королевич Марко и Вида-самовила» [Там же, 44], внимая данному ему совету: «Зря ты молишься этой курве, помолился бы рукам юнацким». Фотографию, заполучить которую он так долго мечтал, Соколе сжимает в кулаке и тут же разрывает на кусочки. Однако Лиле, в отличие от Виды-самовилы, удаётся улизнуть: в конце рассказа мы узнаём о том, что она вышла замуж и уехала в Сербию. Сказка закончилась, началась война. Интересно, что, согласно мнению носителей традиционной македонской культуры [Вражиновски 1995, 26], самовилы водились в Македонии до самого начала Второй мировой войны, а после, кажется, совсем перевелись.

Фольклорная основа рассказа проявляется и в поступках главного героя. На протяжении всего повествования Соколе, возможно, неосознанно для себя (но для автора ли?) совершает ряд ритуальных действий свадебного обряда. Но начнём с его имени. Известно, что сваты, приходя к родителям невесты, выспрашивали их согласия в иносказательной форме, говорили, что хотели бы поймать соколицу для своего сокола [Брак у народов Западной и Южной Европы 1989, 143]. В русских свадебных песнях жених и невеста сравниваются соответственно с соколом и голубкой [Гура 1997, 681] (голубкой Лилу в рассказе называет Гога, помощник Соколе). Вспомним, также, что другого помощника главного героя, который тоже влюбился в Лилу, зовут Крсте, имя родственное русскому «крест». Как известно, ни одно венчание не обходится без креста, кото-

рый целуют жених с невестой. Кроме символизма имён, можно привести целый ряд аллюзий на традиционный свадебный обряд. Вот они:

До брака молодые (в нашем случае не все молодые молоды) имели возможность получше узнать друг друга: поводом для встреч было хождение девушек за водой [Брак у народов Западной и Южной Европы 1989, 141]. А как уже было сказано, Соколе и Лила постоянно встречались у реки.

Выражение интимных чувств контролировалось обществом, парни, чтобы признаться в любви, старались выхватить у девушки какой-нибудь предмет [Там же, 141]. Соколе тоже хочет заполучить что-нибудь, принадлежащее Лиле («какой-нибудь платочек или тетрадку или карандаш, которым писала её рука».)

Переход в брачный возраст демонстрировался изменением в одежде и поведении [Там же, 140]. Лила появляется перед Соколе в платье, какого тот никогда раньше не видел, а он сам подкрашивает усы и перестаёт носить чётки. Парень нередко провожал девушку с хора дома домой [Там же, 142]. Соколе провожает Лилу в школу.

В самом начале рассказа Лила сравнивается с белым и мягким хлебом. Слово «хлеб» ни в какой другой связи в рассказе не употребляется. Между тем хлеб – важный свадебный символ. Приготовление хлебов, начинавшееся за несколько дней до свадьбы, считалось её «заквашиванием» [Там же, 145].

Половина всего действия рассказа происходит в цирюльне. Тем временем, бритьё – свадебный ритуал, которому придавали особое значение. Перед свадьбой жениха брили впервые в его жизни. Даже если жених не носил бороды или усов, над ним всё равно совершали символический обряд [Там же, 147].

Есть в рассказе и свадебное деревце – груша, под которой Соколе, задремав, видит во сне Лилу. Правда, для самого обряда использовались обычно веточки дерева, но в области Габрово (община Падеж) в Македонии бракосочетание в далёком прошлом при нецерковном венчании могло происходить под деревом [Гура 2011, 137]. В качестве свадебного деревца, символизировавшего потерю девичества и создание новой семьи, обычно использовали ветви ели, дуба и фруктовых деревьев. В западной Болгарии особой популярностью пользовалась груша, приносящая жениху, согласно поверьям, мужскую силу [Там же, 138].

Если девушка после обручения с парнем решала выйти за другого, парень имел право её выкрасть [Брак у народов Западной и Южной Европы

1989, 154]. Вспомним, что во сне под «свадебным деревцем» Лиля прощается с Соколе, и той же ночью он похищает её фотографию. В похищении парню обычно помогали друзья и родственники девушки. Однако, попытки Гуго и Крсте, двоюродного брата подружки Лилы, что-нибудь сделать, успехом не увенчались. Соколе решил взять дело в свои руки.

Свою «первую брачную ночь» («Соколе будто во второй раз женился. Но эта ночь совсем не похожа на ту ночь со Спасией, о которой ему и думать сейчас стыдно. Тогда женилось его тело, а нынче женится его душа, всю свою жизнь, жаждавшая любви») главный герой проводит целомудренно в духе лучших македонских традиций – он гладит фотографию. У македонцев в районе Штипа первая брачная ночь откладывается на три дня, в районе Делчево новобрачные не спят вместе в первую субботу после свадьбы [Гура 2011, 524].

Соколе уходит спать во двор. Известно, что повсюду у славян место ночлега новобрачных устраивалось в холодных, неотопляемых помещениях [Там же, 511]. На улице не так уж тепло (Соколе носит куртку). И тем не менее, он следует древнему обычаю не спать в первую брачную ночь «под землёй», то есть под земляным потолком [Там же, 511]. Между прочим, земляной потолок в рассказе упоминается при описании цирюльни Боце, в которую по мере развития своих чувств к Лиле Соколе всё реже и реже заглядывает.

Автор обращает внимание на то, что, ложась с Соколе располагается под виноградом. Известен обычай южных славян украшать спальню новобрачных растениями. Например, македонцы района Дебара в целях оберега рассыпают по спальне папоротник [Там же, 511]. Соколе перед сном не раздевается, а только снимает туфли. Обычай разувания – один из обычаев первой брачной ночи. Например, в Хорватии молодые разувают друг друга, в Черногории невеста разувает свёкра и деверя и т. д. [Там же, 517].

Итак, в анализируемом нами тексте, помимо лежащего на поверхности пласта, состоящего из христианских мотивов (реминисценций с Песнью песней, прямых цитат из Откровения Иоанна Богослова), присутствует другой, скрытый пласт, отсылающий читателя к многовековой славянской культуре. Фольклорные мотивы вносят свою лепту в создаваемое автором ощущение трагедии, вырастающей из столкновения любви Соколе и неумолимо приближающейся войны. Укутывая эту несвоевременную любовь в традиции своего народа, Блаже Конески делает

почти то же самое, что живописцы, помещая рядом два тона, тёплый и холодный: усиливает звучание тёплого, который, в свою очередь, заставляет холодный казаться ещё холоднее.

В конце рассказа упоминается богатый урожай осени 1939 года. Приведём короткую юнацкую песню «Заклятие князя Лазаря» [Песни южных славян 1976, 218], которая может помочь нам в интерпретации этой детали (в 1939 году Югославия отмечала 550 годовщину Косовской битвы, до апрельской войны оставалось всего два года):

Вот послушайте, старый да малый,  
Лазарь-князь так заклинал перед боем:  
«Ничего от рук тех не родится,  
Кто на бой на Косово не выйдет, –  
Ни на поле белая пшеница,  
Ни на склонах лозы винограда».

Винограда на склонах у Соколе много, как никогда, Соколе любит впервые в жизни, но не предвещает ли изобилие жатву, любовь – смерть, светлое – тёмное? Синкретическое видение мира позволяет почувствовать единство этих противоположностей: без зимы не будет весны, без вечера – утра. Едва ли нас утешит эта вера в гармоничное устройство мира, но любовь Соколе, в которой Блаже Конески словно бы спрятал от надвигающейся катастрофы столько важного как для себя лично, так и для всего македонского народа, не позволяет ли она ещё раз убедиться в том, что есть такие вещи, которые, несмотря ни на что, живут, если не вечно, то очень долго, появляясь там, где их совсем не ждали.

### Список литературы

1. Агапкина Т. А. Деревья в славянской народной традиции: Очерки. М.: Индрик, 2019. 656 с. (Традиционная духовная культура славян. Современные исследования.)
2. Брак у народов Западной и Южной Европы. М.: Наука, 1989. 248 с.
3. Гура А. В. Брак и свадьба в славянской народной культуре: семантика и символика. М.: Индрик, 2011. 936 с. («Традиционная духовная культура славян. Современные исследования»)
4. Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. 911 с. («Традиционная духовная культура славян. Современные исследования»)
5. Песни южных славян. Библиотека всемирной литературы, серия первая т. 11. М.: Художественная литература, 1976. 478 с.

6. Славянские древности этнолингвистический словарь в 5 томах, том I. М.: Алетея, 2001. 590 с.
7. Вражиновски Танас Народна демонологија на македонците. Скопје, Матица Македонска, 1995. 161 с.
8. Конески, Блаже. Лозје–Скопје, Наша книга, 1988. 149 с.

**Nikita R. Nikitin**

Moscow State University, Philological Faculty

Department of Slavic Philology

e-mail: nikitinnikita.01@mail.ru

### **THE LAST SAMODIVA OF BLAŽE KONESKI (FOLKLORE MOTIVES IN THE SHORT STORY “LOVE”)**

***Abstract:** Blazhe Koneski, a Macedonian poet, writer and linguist, who contributed to the codification of the standard Macedonian language, was also known for his interest in Macedonian folklore. Certain traditions, beliefs and rituals have affected his short story “Love”, published in 1967, forming its subtext.*

***Keywords:** Macedonian Literature; Literary Influence; Blazhe Koneski; folklore; traditions of Slavic wedding.*

**Петин Андрей Сергеевич**

МГУ имени М. В. Ломоносова, филологический факультет  
кафедра истории зарубежной литературы  
e-mail: akadpr62@gmail.com

## **МОТИВ СНА В ТВОРЧЕСТВЕ ЧАРЛЬЗА БРОКДЕНА БРАУНА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ «ВИЛАНД», «ЭДГАР ХАНТЛИ» И ФРАГМЕНТА «СОМНАМБУЛИЗМ»)**

***Аннотация:** В статье через призму романов Ч. Б. Брауна «Виланд», «Эдгар Хантли» и фрагмента «Сомнамбулизм», комментирующих характерные для эпохи писателя представления о сне и парасомнических состояниях, прослеживается становление в американской литературе рубежа XVIII–XIX вв. эстетической категории сна: в рассматриваемых произведениях ей сопутствует особая иррациональность повествования, позволяющая подвергнуть переосмыслению раннеамериканские политические и религиозные идеалы.*

***Ключевые слова:** Чарльз Брокден Браун; сон; сомнамбулизм; американская литература рубежа XVIII–XIX вв.*

Чарльз Брокден Браун – один из наиболее ярких представителей американской литературы конца VIII – начала XIX вв. Его влияние признавали такие мастера западноевропейской романтической литературы, как Перси Биши Шелли, Мэри Шелли, Уильям Годвин. Талантливый журналист и публицист, он пропустил через своё творчество традицию английской готической литературы, а его произведения стали предтечей американского романтического романа. В его творчестве выведена оригинальная реакция на нравы и убеждения американского общества поздней эпохи Просвещения; романы Брауна, заимствуя характерные элементы западноевропейской готической литературы, тем не менее, адаптируют готическую топику к реалиям американского общества на рубеже XVIII–XIX вв. Основания американского ривайвализма, сложная психология американской добродетели, обретающейся во «мраке» иррационального бессознательного, проблема взаимоотношений коренного населения и представителей квакерского сообщества проходят в его произведениях многоступенчатую эстетическую дистилляцию, продуктом которой является довольно противоречивое по своей сути осмысление автором американской национальной морали, того, что будет эксплицитно выражено Ральфом Эмерсоном в эссе «Доверие к себе». Ранние романы Брокдена Браун – квинтэссенция «недоверия» к себе: писатель

ставит под вопрос идеалы американской жизни, обращаясь к пограничным явлениям человеческой жизни – в частности, к сомнамбулизму и вентрологии.

Роман «Виланд, или Трансформация» («Wieland; Or, the Transformation», 1798) – первое крупное произведение автора – был опубликован в 1798 году. Роман рассказывает о семействе Виланд – о брате и сестре Теодоре и Кларе – и их друзьях, также брате и сестре, Генри и Катерине Плейел. Судьба предков семейства Виланд как со стороны отца, так и со стороны матери необычна и так или иначе связана с помешательством: дед со стороны матери совершил самоубийство; отец ещё в юном возрасте обнаруживает для себя учение секты Камиссаров, наводящее его на глубокие размышления о Боге и добродетели. Учение секты становится для Виланда-старшего источником приобретения индивидуального теологического знания. Он приобретает Библию и погружается в её изучение, понимая описываемые в книгах Писания события через призму доктрины Камиссаров. Виланд-старший посвящает этому занятию ночные часы, убеждённый, что спасение заключается в постоянной бдительности и молитвах. Приобщение к культуре бдительности, отказ от сна в пользу духовных занятий «вписывает» поведение Виланда-старшего в американскую интеллектуальную атмосферу рубежа XVIII–XIX вв. Резкий эмоциональный контраст, с которым он сталкивается во время занятий теологией, наводит на размышления об особой, «наэлектризованной» природе ночного бдения Виланда-старшего, близкой к трансу или так называемому «кошмару наяву», для которого характерна обостренность чувств и сосредоточенность субъекта восприятия на самом себе, обращенность «вовнутрь». Соседство эпизода с описанием религиозного опыта даёт представление о том, насколько плотно в американском сознании постреволюционного периода соприкасались представления о трансе как об одержимости и как об источнике религиозного пробуждения [Friedman 2014, 84–85].

Виланд-старший перебирается из Саксонии в Америку, чтобы вести миссионерскую деятельность среди индейцев, становится одержимым сверхъестественной печалью, проводя всё больше времени в храме, выстроенном на скале неподалёку от дома. Фатальный час приходит, и в одну полночь отец семейства идёт к храму, чтобы через несколько минут таинственным образом исчезнуть навсегда. Исчезновение Виланда-старшего сопровождается инфернальным свечением от неизвестного

источника, проникающим наружу сквозь окна храма. В скором времени после исчезновения отца дети сближаются с семейством Плейелов – братом и сестрой Генри и Катериной; Теодор впоследствии берёт в жёны Катерину, а Клара постепенно осознаёт любовную привязанность к Генри.

В размеренную жизнь двух семейств вмешивается некто Карвин – недавно прибывший в Америку англичанин, старый знакомый Плейела, некогда занимавшийся изучением культуры и географии Испании, практически ассимилировавшимся с испанским обществом. Само его появление вносит сонмические элементы в повествование: Клара поражена необычным внешним видом Карвина, который заходит к ней домой, чтобы попросить воды. Она запечатлевает черты лица Карвина на портрете и проводит целый день, размышляя о нём. Она одновременно испытывает отторжение от Карвина и симпатию к нему: амбивалентность чувств, противоречивое восприятие незнакомца напоминает деталь из сна, которая внезапно приходит на ум и становится навязчивой идеей, одолевающей бодрствующего человека. Происхождение и прошлое Карвина также сокрыто в тумане неизвестности, его появление в жизни героев будто подчиняется иррациональной логике сна. Образ Карвина принадлежит области сновидения, ночного кошмара, и поэтому настолько неорганичными и потусторонними кажутся Кларе его внешность и поведение при свете дня. Тем не менее, именно Карвин первым указывает на возможное естественное происхождение голосов, которые слышат герои – он упоминает искусство подражания и приводит несколько объяснений, которые кажутся ему наиболее правдоподобными. Парадоксальным образом Карвин, с появлением которого Клара связывает начавшиеся в её семье бедствия, рационализирует происходящие с героями мистические события, пытается подчинить их логике причинности.

Один из ключевых и наиболее напряженных эпизодов романа – сон, увиденный Кларой в её любимой беседке со скамьями, сокрытой в углублении в скале. Сон предсказывает разрешение интриги романа: Генри заманивает Клару на дно пропасти, её спасению и пробуждению способствует предупредительный окрик «Стой!» («Hold!») [Brown 1811, 144]. Яркое и интенсивное сновидение лишает Клару способности различать сон и явь, по пробуждении она некоторое время остаётся в неведении относительно своего местоположения и времени, прошедшего с момента засыпания. Постепенно вспомнив события, предшествовавшие засыпанию, Клара узнаёт, что голос реален и принадлежит некоему невидимому блажелателю, пре-

дупреждающему её об угрожающей ей опасности: героиню собираются убить, и, чтобы остаться в живых, ей следует избегать беседки. Источник голоса находится будто бы в углублении скалы за решёткой беседы, в том месте, где сидела Клара. Во сне он также доносится до Клары из-за спины: её будто хватают за руку. Голос словно бы разрушает трансцендентность сна, становится связующим звеном между реальностью сновидения и происходящим наяву, а также влияет на события, последовавшие за пробуждением Клары. В психоаналитическом литературоведении сон Клары неминуемо толковался как проявление инцестуальных наклонностей к брату; однако Джемс Руссо в статье «“The Chimeras of the Brain”: Clara’s Narrative in “Wieland”», придавая меньшее значение содержанию сна, обращает внимание на «смычку» реальности сна с действительностью, а именно восклицание «Стой!» («Hold!»). Исследователь обнаруживает нарушение логики повествования: восклицание соотносится с содержанием сна Клары, но тот же голос предупреждает её после пробуждения [Russo 1981, 60–88]. Объяснение Карвина в финальных главах романа так же не проливает свет на противоречие, возникающее между обстоятельствами проникновения голоса в сон Клары. Клара вспоминает сон в беседке, оказавшись в похожей ситуации, – ночью, после срыва попытки признаться в любви Плейелу, она решает перечитать рукопись, излагавшую воспоминания Виланда-старшего, и направляется за ней в чулан. Тот же голос приказывает ей остановиться, и героиня, не найдя в своей комнате никого, кому бы он мог принадлежать, сравнивает происходящее с содержанием сна, увиденного в беседке. Опираясь на полученные в результате сопоставления выводы, она приходит к выводу о том, что за дверью чулана – её брат, желавший довести её до гибели и во сне. Читательское воображение поражает следующая за этим эпизодом сцена появления Карвина, с тех же рационализаторских позиций объясняющего своё пребывание в чулане желанием навредить Кларе и рассказывающего о некой таинственной силе, являющейся его давним врагом и помешавшей ему преодолеть добродетель Клары.

Как полагает Джеймс Руссо, несоответствия событий логике повествования наводят на размышления о тёмной, сокрытой от поверхностного читательского внимания стороне текста Брауна, о ненадёжности рассказчика. Сомнительна вероятность того, что Карвин, во время финального признания Кларе в качестве основной мотивации для своих действий указавший любопытство, даже будучи в сговоре со служанкой, смог проникнуть в чулан и прочитать дневник девушки. Невероятным

кажется и то, что Карвин для объяснения своего присутствия ночью в доме Клары лжет о том, что собирался убить девушку: не было бы проще сразу раскрыть свои истинные намерения, которые намного безобиднее озвученных? Гипотеза Джеймса Руссо о том, что многое в романе на самом деле снится Кларе, и что у неё есть свои, пусть и подсознательные, основания желать несчастья брату, строится на идентификации определенных элементов романа как явно сомнических. Наличие у Карвина чудесного дара чревоуещания конституирует многоплановую реальность сна, в которой человек способен физически находиться в одном месте, а говорить будто бы из другого. Лицо, которое Клара видит внизу лестницы в ночь убийства семьи Виланда, вопреки объяснению Карвина, слишком демоническое, чтобы принадлежать человеку: оно будто бы искажено вырвавшимся на свободу воображением Клары. Когда героиню застигают на месте убийства Катерины, она сомневается в реальности происходящего, принимая пришедших на помощь людей за фантомы воображения [Russo 1981, 60–88].

Клара два раза видит сны с достаточно очевидным профетическим содержанием – в беседке на берегу реки и у себя дома накануне пожара. Их значение лежит на поверхности; гораздо большей интерпретационной ценностью обладают несостыковки в логике сюжета, свидетельствующие об антидиалектическом духе произведения Брауна: мотив сна в нём в ряде эпизодов преобладает над сюжетом, при этом сомнический характер повествования наиболее ярко проявляет себя в эмоционально напряженных, представляющих ключевое значение для художественного мира романа сценах, в которых поведение героини, а следовательно, и субъекта повествования обусловлено состоянием аффекта.

Роман «Эдгар Хантли, или воспоминания сомнамбулы» повествует о юноше Эдгаре Хантли, желающем найти убийцу своего друга Валдгрейва, с сестрой которого он помолвлен. В романе отражены распространённые в последнем десятилетии XVIII века представления и заблуждения о сомнамбулизме: известно, что Брокден Браун читал сочинение врача и натуралиста Эразма Дарвина «Зоономия, или законы органической жизни» («Zoonomia», 1794–1796) и основные познания о сомнамбулизме приобрел через этот труд [Friedman 2014, 204]. Произведение вступает в противоречивые отношения с концепцией американской добродетели, демонстрируя, каким образом снохождение вмещивается в спокойное течение событий, подчиненное человеческой логике и сообразное нрав-

ственным убеждениям главного героя. В романе Брокдена Брауна сомнамбулическая эстетика, отображающая популярный в американской готической литературе концепт «невротического субъекта» («nervous self»), совмещающий автономию воображения с механическими движениями, неподконтрольными разуму, нивелирует диадические отношения ночи и дня, представляя ночное время в качестве условия, ограничивающего бодрствующее сознание [Hengstebeck 2020, 41]. Построение в романе специфической ночной картины мира сопровождается демонстрацией невозможности в рамках просвещенческого жанра записок раскрыть готическую эстетику ночи: особенности данной формы повествования не позволяют переступить через конституированную Дж. Локком непрерывность сознания, а поэтому ночные сцены, как правило, опускаются.

Сомнамбулизм показан глазами Эдгара Хантли уже в первой главе романа: герой застаёт Клифери, слугу-ирландца из дома Инглфила, подвязом за странным занятием: «The shape of a man, tall and robust, was now distinguished. Repeated and closer scrutiny enabled me to perceive that he was employed in digging the earth. ... Before my resolution was formed, he ceased to dig. He cast aside his spade and sat down in the pit that he had dug. He seemed wrapped in meditation; but the pause was short, and succeeded by sobs, at first low and at wide intervals, but presently louder and more vehement» [Brown 1857, 10]. В изображении Брауна сомнамбулизм не ограничен чисто механическими движениями, он насыщен эмоционально, несмотря на то что сам сноходец не помнит произошедшего с ним во время сеанса. Клифери-сомнамбула раскапывает и закапывает ларец, содержащий мемуары дорогой его сердцу госпожи Евфимии Лоример, в то время как бодрствующий Клифери не подозревает о месте его нахождения. Механика воздействия обстоятельств реальной жизни на акт сомнамбулизма у Брокдена Брауна напоминает аналогичную механику в обычном сне, за исключением того, что сноходец не осознаёт себя и не видит сновидений. То же самое происходит впоследствии и с Эдгаром Хантли: он утрачивает письма Валдгрейва, но впоследствии выясняет, что сам же спрятал их на чердак дома своего дяди во время снохождения. Передавая адресату своих писем – Мэри Валдгрейв – свои соображения по поводу взаимосвязи наличия тяжелого душевного недуга и неспособности к здоровому сну («The incapacity of sound sleep denotes a mind sorely wounded. It is thus that atrocious criminals denote the possession of some dreadful secret» [Brown 1857, 12]), Эдгар задаёт тематические

границы, в пределах которых нарушения сна представляли интерес для эпистемологической науки, психологии и этики эпохи Просвещения. Сон в эпизоде первой встречи с Клифферо маркирует переход от достоверного эмпирического знания к информации, сокрытой от обывательского ума, а сам Эдгар сталкивается с необходимостью признать независимость действий, совершаемых Клифферо в состоянии сомнамбулизма, от общечеловеческих правил и норм. Эдгар при этом заходит на территорию неопределённости, невозможности однозначно ответить на вопрос о степени присутствия индивидуальной воли в действиях сомнамбулы, и через прикосновение к этой территории сам заражается бессонницей и лунатизмом.

Центральным в романе становится эпизод засыпания и пробуждения Эдгара Хантли, между которым герой переходит символическую черту – происходит акт снохождения, словно «доставшегося» Эдгару в наследство от внезапно исчезнувшего Клифферо. По мере того, как Хантли пробуждается ото сна, он приходит к осознанию того, что его обволакивает непроглядная тьма. Мотив потери зрения и его повторного приобретения важен для понимания особого смысла, которым надел акт сомнамбулизма в данном эпизоде: истощенный долгими похождениями в бессознательном состоянии, Хантли словно заново рождается. Описание пробуждения Эдгара после сомнамбулического забвения сопровождается констатацией героем разгула мыслей и свободы воображения при полном двигательном параличе и недоступности сведений об окружающей обстановке: «I emerged from oblivion by degrees so slow and so faint, that their succession cannot be marked. When enabled at length to attend to the information which my senses afforded, I was conscious for a time of nothing but existence» [Brown 1857, 144]. Специфика «возвращения» к бодрствованию, во время которого Эдгар сталкивается с сонным параличом, и готического топоса подземной пещеры, в которой обнаруживает себя герой, свидетельствуют об изменении Брауном порядка, в соответствии с которым освобождались от пут сна герои традиционных рассказов о религиозном пробуждении. За пробуждением Эдгара следует не торжество ясного самосознания, а безвестность ночи, сон разума и буйство воображения, предлагающего одну за другой догадки по поводу происходящего. Дальнейшие сцены демонстрируют ещё большее высвобождение подсознательной «животной» силы, которая до сего момента уступала место разуму. Добросовестный, искренне надеющийся помочь заблудившемуся Клифферо Эдгар преображается, становится неот-

личимым от дикарей-индейцев, в противоборство с которыми вступает, с поражающей воображение точностью убивает в перестрелке преследовавших его делаваров, пробирается по скалистой возвышенности, с высоты прыгает в горный поток и чуть не попадает под пулю поискового отряда. Место действия – фронтир – особенно соответствует тому «ночному кошмару», что наблюдает Хантли: это граница, некое лиминальное пространство, на котором реализуются анти-законы страшного сна. Рассказывая о своих приключениях, герой неоднократно использует слово «mania»: то, что с ним происходит – реальное сумасшествие, которому подвержен и Клиферио, внезапно узнавший о том, что его благодетельница жива: он вознамеривается во что бы то не стало довести свой замысел до конца, убить миссис Лоример, подарить ей покой. Сидни Крауз в статье «“Edgar Huntly” and the American Nightmare» утверждает, что сумасшествие, равно как возвращение к дикому, первобытному образу жизни, является в романе «Эдгар Хантли» своеобразным результатом переизбытка добрых намерений как у Хантли, так и у Клиферио: излишнее рвение к справедливости, желание соответствовать раннеамериканским нравственным идеалам преломляются через иррационализм снохождения и обращают американскую национальную добродетель в «американский национальный кошмар» [Krause 1981, 294–302]. Похожим образом рационализирует несоответствие изначально благих намерений Эдгара трагическому развороту сюжета Эрик Хегстенбек в диссертации «Hypnaesthesia: The Perception of Sleep in Brown, Poe, and Melville»: по его мнению, этическая позиция, с которой Брокден Браун критикует в личной переписке просвещенческую аргументацию необходимости отговорить самоубийцу, позволяет понять его отношение к намерениям Хантли и непредсказуемому сценарию их осуществления. Хегстенбек понимает неудачу Эдгара как отражение метаморфоз, происходящих с интенциональностью героя на протяжении романа. Эпизод пробуждения в пещере свидетельствует о гиперболизации преследуемых Эдгаром целей, извращённом понимании раннеамериканской концепции бодрствующего сознания; юноша буквально превращается в рафинированный субъект, у которого отсутствуют органы чувств и отличительные особенности, он знает только о том, что существует [Hengstebeck 2020, 59–21].

Несмотря на сравнительно малое число случаев реальных убийств, осуществленных в состоянии сомнамбулизма, в произведении Брокдена Брауна снохождение ассоциировано с преступлением, темной стороной

человеческой психики, наконец, сумасшествием в связи, очевидно, с бытовавшими на рубеже XVIII–XIX веков представлениями о сомнамбулизме, ещё не перешедшими полностью под юрисдикцию ученых и врачей. Тем не менее, в романе писатель создаёт и закрепляет в американском литературном сознании принципиально новый образ сомнамбулы-убийцы, совершающего преступление в бессознательном состоянии. В художественной канве романа сон предстаёт материальным условием, определяющим параллелизм как дня и ночи, так и жизни и смерти, при этом сомнамбулизм идентифицируется как передающееся от человека к человеку лиминальное состояние ходячего «невротического субъекта», воплощающего национальную и общечеловеческую повестку отказа от сна. Через мотив расстройства сна в романе также раскрывается индивидуальное наднациональное сходство между Эдгаром и Клифферо; таким образом, подвергая критике политические и религиозные принципы раннеамериканского образа жизни, Чарльз Брокден Браун выходит на более широкую этическую проблематику.

Так же, как в романе «Эдгар Хантли», в прозаическом фрагменте «Сомнамбулизм» смысловой доминантой сюжета является феномен снохождения, однако Брокдена Брауна в большей степени интересуют противоречия внутренней жизни человека, коллизии составных частей его психики. Главный герой произведения, юноша Элторп, гнетомый опасениями за возлюбленную, предается меланхолическому переживанию и перебирает в уме всевозможные опасности, «надуманные и преувеличенные», которым гипотетически подвергаются внезапно покинувшие обитель его дяди гости. Рассказчик истории объясняет излишнее беспокойство главного героя в описываемых обстоятельствах особым влиянием убеждения, лишённого рационального основания: «The strength of a belief, when it is destitute of any rational foundation, seems, of itself, to furnish a new ground for credulity. We first admit a powerful persuasion, and then, from reflecting on the insufficiency of the ground on which it is built, instead of being prompted to dismiss it, we become more forcibly attached to it» [Brown 1805, 336]. Однако подобное обоснование загадочного поведения молодого человека оказывается недостаточным. Необходимость существовать среди жестких ограничений общества и романтический пыл, овладевающий Элторпом в связи с его молодостью и одержимостью девушкой, порождают трагическое противоречие во внутреннем мире героя. Интересным оказывается и выбор лексики, осуществляемый Брауном для изображения образа жизни общества, в которое помещен

главный герой: несколько раз повторяются слова «традиция» («custom»), «запрет» («bound») [Cody 2002, 41–55]. Оказавшись во власти сна, Элторп предается воле абсолютного индивидуализма, реализует потайные намерения и желания, объяснение которым он силится найти наяву. В пространстве сна он действует вопреки соображениям благоприличия, что приводит к печальным последствиям: герой собственноручно лишает жизни возлюбленную, становится причиной трагедии. При описании онейрического состояния Браун последовательно воссоздает ореол неопределенности, недосказанности, окружающий размышления Элторпа: он грезит об опасностях ночного пути, ему видится нападение на мистера Дэвиса и его дочь неизвестным, наконец, во сне юноша убивает того, кто осмелился посягнуть на жизнь его возлюбленной. Главный герой, услышав по пробуждении трагическую историю об убийстве возлюбленной в пересказе доктора, повергается в ужас. То, что в лишенном логики реального мира сне кажется само собой разумеющимся, «просочившись» в действительность через акт сомнамбулизма, при посредничестве самого Элторпа, приводит к шокирующим последствиям. Не ограниченная условностями здравого рассудка, могучая деструктивная энергия иррационального вмешивается в ход событий и становится источником абсурдного летального насилия. Исследуя природу глубинных психологических сил, действию которых человек подвержен в минуты бессознательности, Браун мастерски демонстрирует, насколько опасна коллизия областей рационального и иррационального.

В своих романах Брокден Браун так или иначе придерживается готической традиции изображения сна, но наполняет его новым значением – национальным и культурно-специфическим, открывая новые возможности функционирования мотива сна в рамках готического романа. В отрывке «Сомнамбулизм» писатель исследует парасомническое расстройство как область взаимодействия рациональной и иррациональной составляющих человеческой психики и наглядно демонстрирует трагический результат их столкновения.

### Список литературы

1. Brown, Charles Brockden. *Edgar Huntley or, Memoirs of a Sleep-Walker*. London: Minerva Press, 1803.
2. Brown, Charles Brockden. *Somnambulism: A Fragment*. // *The Literary Magazine, and American Register*. Philadelphia: John Conrad & Co, 1805. No. 3. P. 335–347.
3. Brown, Charles Brockden. *Wieland, or the Transformation, an American Tale*. London: H. Colburn, English and Foreign Public Library, 1811.

4. Cody, Michael. Sleepwalking into the Nineteen Century: Charles Brockden Brown's "Somnambulism". // *Journal of the Short Story in English*, No. 39 (2002). P. 41–55.
5. Friedman, Kristen Anne Keerma. *Soul Sleepers: A History of Somnambulism in the United States, 1740–1840*. Cambridge: Harvard University Press, 2014.
6. Hengstebeck, Eric. *Hypnaesthesia: The Perception of Sleep in Brown, Poe, and Melville*. Evanston: Northwestern University Press, 2020.
7. Krause, Sydney J. *Edgar Huntly and the American Nightmare*. // *Studies in the Novel*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1981. No. 13.3. P. 294–302.
8. Sydney J. *Edgar Huntly and the American Nightmare*. // *Studies in the Novel*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1981. No. 13.3. P. 294–302.
9. Russo, James R. "The Chimeras of the Brain": Clara's Narrative in "Wieland". // *Early American Literature*. North Carolina: University of North Carolina Press, 1981. No. 16.1. P. 60–88.

**Andrei S. Petin**

Moscow State University, Philological Faculty  
 Department of History of Foreign Literature  
 e-mail: akadpr62@gmail.com

## THE MOTIF OF SLEEP IN THE WORKS OF CHARLES BROCKDEN BROWN (BASED ON "WIELAND", "EDGAR HUNTLEY" AND "SOMNAMBULISM")

*Abstract:* Through C. B. Brown's novels "Wieland", "Edgar Huntley" and fragment "Somnambulism", which comment upon the perception of sleep and parasomnias characteristic of Brown's epoch, the article examines the formation of the aesthetic category of sleep in American literature at the turn of the 18th–19th centuries: in these works it is accompanied by the specific irrationality of the narrative, which makes it possible to reconsider early American political and religious ideals.

*Keywords:* Charles Brockden Brown; sleep; somnambulism; American literature on the turn of the 18th–19th centuries.

**Храмова Анна Александровна**

МГУ имени М. В. Ломоносова, филологический факультет  
кафедра теории литературы  
e-mail: khramova.a.a@yandex.ru

## **«БЕЗУМСТВУЮЩИЙ ЭЛЛИН»: ПОНИМАНИЕ ИНТУИТИВИСТСКОГО ТЕЧЕНИЯ ИСТОРИИ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ О. Э. МАНДЕЛЬШТАМА (1912–1915 ГГ.)**

*Аннотация:* В данной статье рассматривается один из ключевых периодов становления литературного бергсонизма в творчестве О. Э. Мандельштама. Автор описывает философско-эстетическое осмысление Мандельштамом истории как «чистой длительности» при помощи философии интуитивизма, что позволяет вывести точку отсчета начала формирования «литературного бергсонизма» поэта.

*Ключевые слова:* интуитивизм; античность; эллинство; литературный бергсонизм; Мандельштам; Бергсон.

В отечественном литературоведении принято считать, что влияние философии интуитивизма Анри Бергсона на творчество Осипа Мандельштама начинается с эссе «О природе слова» (1922), где поэт напрямую ссылается на работу французского интуитивиста. Непосредственных цитат из «Творческой эволюции» в тексте эссе не встречается, поэт прибегает к косвенному упоминанию отдельных концептов и метафор из труда Бергсона. Это приводит к возникновению мнения об ошибочной трактовке Мандельштамом принципов интуитивизма, что накладывает отпечаток на все его последующее творчество. Но если мы обратимся к принципу «литературного бергсонизма»<sup>1</sup> и посмотрим на то, какие этапы в раннем творчестве поэта могли предшествовать становлению собственной формы литературного интуитивизма, то придем к следующему выводу: изначально поэт предпринимает попытки перенять частные идеи и образы (1911–1914), в последующих редакциях статей и стихах уже заметно более полное (1914–1916), а затем следует и более критическое понимание концепций французского философа (1917–1920). Рассмотрим один из этих периодов на предмет становления интуитивистской картины исторической чистой длительности в творчестве Мандельштама.

---

<sup>1</sup>Термин «литературный бергсонизм» [Arbour 1959] опирается на философский труд Ж. Делеза «Бергсонизм», автор которого выдвигает концепцию, обобщающую основные позиции теории французского интуитивиста, так как, несмотря на то, что в своей основе философия Бергсона дуалистична, все причастные к ней явления (чистая длительность, жизненный порыв, память) есть суть одного целого – интуиции.

Время с 1912 года по 1915 можно назвать периодом первых «экспериментов» в творчестве Мандельштама над бергсоновской картиной мира. Поэт постепенно отступает от точечного цитирования и использования метафор французского интуитивиста, вводит в текст наравне с концептами философа свои эстетико-философские идеи, выстраивает основу для становления собственного литературного бергсонизма. Поэт смело играет с «историческими интервалами», ставит рядом отдаленные друг от друга эпохи, таким образом расширяя возможности чистой длительности, в некотором смысле поэтизируя ее. Наиболее полно данные эксперименты поэта в рамках интуитивистской картины истории нашли свое отражение в стихотворениях и эссе, которые, так или иначе, затрагивают тему Древней Греции и Римской империи.

Среди особенностей характера заглавного героя эссе «Петр Чаадаев» (1915) Мандельштам выделяет дуалистическую природу: «Еще более необычным для России был дуализм Чаадаева, ясное им различие материи и духа» [Мандельштам 2017, 402]. Именно дуализм в качестве основы и отличительной черты интуитивистской системы Бергсона выделяет в своей работе Ж. Делез, в том числе и пару *материя / дух*. Далее поэт продолжает анализировать феномен непохожести Чаадаева на своих современников и говорит об особенностях его интеллектуально-нравственной организации: «Глубокая гармония, почти слияние *нравственного* и *умственного* элемента придают личности Чаадаева особую устойчивость» [Мандельштам 2017, 403] (курсив наш – А. Х.). Данное эссе в целом выступает как личная критика Мандельштама по отношению к позитивизму, в образе Чаадаева поэту свойственно видеть начало борьбы с данным философским течением, несмотря на его популярность в период творчества героя эссе. Синтез нравственного (чувственно-религиозного, интуитивного) начала и умственного (интеллектуально) повторяет ту гармонию, которую преследует французский интуитивист в своей концепции. Это единство, по Мандельштаму, определяет «строй избранных умов» [Мандельштам 2017, 403], так как даже интеллектуальное начало должно происходить из нравственного. По мнению поэта, Чаадаев был и остается одним из ярких примеров философов, которым удалось реализовать гармоничное сочетание двух составляющих мыслительного процесса.

Далее Мандельштам поднимает проблему истории, ее существования и сосуществования с людьми определенных эпох. Среди достижений Чаадаева Мандельштам отмечает европейское ощущение «единства» исто-

рического процесса. Поэтом порицается идея начала новой истории, нового временного промежутка: «Не хватает преемственности, единства. Единства не создать, не выдумать, ему не научиться. Где нет его, там в лучшем случае – „прогресс“, а не история, механическое движение часовой стрелки, а не священная связь и смена событий» [Мандельштам 2017, 404]. Исторический процесс синтезирует в себе регрессивность и прогрессивность времени в теории Бергсона, этому же следует и Мандельштам.

По своей структуре этот текст похож на эссе «Франсуа Виллон» (1910), фигура Чаадаева становится для поэта олицетворением единомышленника на данном этапе формирования его собственного литературного бергсонизма.

Заключительной статьей данного периода можно считать эссе «Скрябин и христианство». Точную дату написания текста, как и для многих других произведений Мандельштама, установить проблематично: среди возможных годов создания текста встречаются разные временные промежутки с 1915 по 1917 годы. Надежда Яковлевна Мандельштам отмечала в своих мемуарах сложную судьбу данного текста: «Статья эта нигде *не печаталась*. О. М. прочел ее в виде доклада в каком-то петербургском обществе – не религиозно-философском ли?» [Мандельштам 2021, 163]. Действительно, примерно в 1915–1916 годах Мандельштам выступал с докладом о Скрябине в петербургском Религиозно-философском обществе, привлечшим особое внимание и заинтересовавшим своей проблематикой многих слушателей. Позднее рукопись была утеряна руководителем общества С. П. Каблуковым, который после выступления попросил Мандельштама подарить ему текст доклада. Для поэта данная потеря была весомой, так как в этом эссе впервые получает свое оформление отношение Мандельштама к смерти художника как к творческому акту. В 1925 году женой поэта были найдены фрагменты черновика лекции, что позволило ему восстановить текст доклада и сделать на его основе статью. Учитывая тот факт, что Религиозно-философское общество перестало существовать в 1917 году, а период активных встреч и семинаров пришелся на 1915 год (в этом же году трагически погибает и композитор – герой доклада), мы можем предположить, что доклад Мандельштама и первый вариант текста о Скрябине и Пушкине, легший в основу статьи, были созданы и произнесены именно в 1915 году, что позволяет нам отнести эссе к периоду начала оформления авторской интерпретации бергсонизма.

Если в более ранних текстах мы, скорее, увидим попытку оформить начало творческого пути поэта по принципу бергсоновской чистой длительности, то здесь мы встречаем следующий пассаж: «Мне кажется, смерть художника не следует выключать из цепи его творческих достижений, а рассматривать как последнее, заключительное звено» [Мандельштам 2017, 408]. Несмотря на смерть автора произведения, оно живет благодаря его «собеседникам» (читателям), а, значит, продолжает жить и сам художник. Такую концепцию Мандельштам ниже называет христианской, по всей видимости, помещая на позицию Бога поэта, а на место верующих – преданных существующих и будущих его собеседников. Освобождая творческую жизнь от «покрова времени», поэт и читатель создают для нее возможность вернуться к своей первопричинности – смерти, образовать свободное течение для существования мысли, слова для самих себя.

Сравнение смерти Пушкина и Скрябина с похоронами двух светил русской культуры под покровом ночи (времени) приводит поэта к высказыванию о том, что именно Пушкин и Скрябин своим творчеством ознаменовывали начало определенных вех эллинства в русской культуре. Что же касается связи данных художников с христианством, то поэт считает необходимым для каждого жизненного интервала чистой длительности наличие своего Орфея, который бросит «лиру в клокочущую пену» [Мандельштам 2017, 409] океана времени, тем самым победит и ход истории, и прогресс, повернув часовые стрелки Вечности вспять. Скрябин смог стать тем самым «безумствующим эллином» [Мандельштам 2017, 410], способным обуздать самое свободное (а значит, и самое близкое к христианству) искусство – музыку. По мысли Мандельштама, Скрябин борется с забвением путем эллинизации смерти: композитор воспринимает ее не как конец всего живого, а как новый этап, новую ступень развития.

Для более полной картины проблематики данного творческого периода стоит обратиться к стихотворению «Нет, не луна, а светлый циферблат...», написанному немногим ранее, в 1912 году. Диск луны осмысляется поэтом как циферблат часов, который своим светом озаряет Вечность как некоторую абсолютную временную концепцию. Для поэта осознание себя частью непрерывной длительности существования не только мира и истории, но и чего-то большего, называемого Вселенной, становится необходимым. Стоит отметить, что есть некоторое сомнение в том, что именно луна стала прообразом циферблата чистой длительности. В статье «Камень» Л. Я. Гинзбург вспоминает историю, которую очень любил рассказывать

Гумилев своим студийцам, о том, как во время вечерней прогулки (компания «Цеха поэтов» провожало Ахматову на Царскосельский вокзал) Осип Мандельштам обратил внимание на освещенный луной циферблат и прочел то самое стихотворение про циферблат луны [Гинзбург 1990, 265]. А в своих заметках, посвященных впечатлениям от болезни К. Н. Батюшкова, Мандельштам объяснял странность ответа поэта на обыденный вопрос его стремлением к единению с природой и историей, в которой он и видит единственный источник верного жизнеисчисления. «Млечность» звезд, созвучная с волнующей поэта Вечностью, открывает «третье» образно-временное пространство: есть время и эпоха, единовременные поэту, в момент которых он видит лунный циферблат, есть Вечность, незнакомая Мандельштаму, но, по всей видимости, близкая Батюшкову, а есть некий синтез двух дуальных категорий, который воплощается в сиянии звезд, свет которых доходит до Земли гораздо позднее, тем самым происходя словно из небесной Вечности.

В сборнике «Шум времени» есть небольшой отрывок, датируемый 1910-ми годами, где Мандельштам продолжает сравнение вечности, истории с ходом часового механизма: «Прогресс – это движение часовой стрелки» [Мандельштам 2016, 288]. Но далее поэт говорит, что такое прогрессивное понимание времени представляет некоторую опасность для истории. Именно эта фраза позволяет нам сказать, что скорее всего данный отрывок был написан в промежуток между 1910 и 1912 годами. В работе С. Голдберга мы находим сравнение этого фрагмента с проанализированным выше эссе «Петр Чаадаев», в котором исследователь говорит о том, что этот отрывок имеет непосредственную идейную связь с данным текстом. Но если мы внимательно посмотрим на эссе «Петр Чаадаев», то найдем там развитие идеи связи русского человека, в первую очередь – русского поэта-современника Мандельштама, с Римом и эллинской культурой, к чему, как мы отметили выше, поэт пришел немного позднее, в 1914 году.

Именно стихотворение этого же года «Природа – тот же Рим и отразилась в нем...» можно считать манифестом окончательного принятия философии Бергсона Мандельштамом. Для Бергсона античное мировоззрение является полностью интеллектуальной, она берет определенные идеи, но не обращает внимание на их источник и совместимость. Такой подход нарушает законы чистой длительности. Этим подходом пользовался Мандельштам в своих ранних стихах – он был той «раковиной», которую выбросило на берег моря (стихотворение «Раковина»), оторвало

от Вечности, от длительности времени, он боялся эффекта *durée pure* только по причине попыток интеллектуального осмысления ее. В то время как философия эллинства, философия Рима инстинктивно подходит к ощущению длительности, она отходит от постулата о том, что в неподвижном содержится суть жизни. Несмотря на то что «эллинами» в русской историографии принято называть жителей Древней Греции, сам термин появился в VII веке до н. э., немногим после формирования римской цивилизации. Именно поэтому часто и у Бергсона, и у Мандельштама отмечается тяготение «эллинов» к новому типу культурного осмысления и мышления, сходного римскому, которое и ложится в основу отличительных признаков, создающее противопоставление античности и эллинства, нового мышления древних греков, которое могло принять на себя влияние новой, возникшей в данный период римской цивилизации. Римская культура не только созидает, она строит, ровно как акмеизм по отношению к символизму отличается прогрессивным отношением к времени: немного неуверенное, но полное надежды «Тем чаще думал я: из тяжести недоброй / И я когда-нибудь прекрасное создам» [Мандельштам 2017, 44] сменяется точным и осмысленным «Есть внутренности жертв, чтоб о войне гадать, / Рабы, чтобы молчать, и камни, чтобы строить!» [Мандельштам 2017, 55]. Это смелое понимание того, в чем заключается истинная роль поэта, окажет большое влияние на переосмысление философии интуитивизма и, в действительности, на формирование собственного «литературного бергсонизма» Мандельштама.

В лирике 1915 года тема соотношения эллинистического и античного начала в русской истории продолжает волновать поэта. Для Мандельштама город с вековой историей становится интуитивной точкой отсчета поэтического существования, которое замыкается в чистую длительность. Поэт, видевший в римской цивилизации не варваров и завоевателей, а тех, кто сумел восстановить единство временных интервалов, писал: «Я в Риме родился, и он ко мне вернулся» [Мандельштам 2016, 63]. «Возвращенным Римом» для него стала Европа, именно эта мысль получила свое развитие в стихотворениях 1916 года.

Среди текстов, помещенных в сборник «Tristia», образ забытого Богом Рима и эллинства находит свое отражение в цикле «Петрополь». Само название Санкт-Петербурга, построенное на эллинистический лад и вынесенное в заголовок, говорит об ощущении Мандельштамом тесного сходства в рамках поэтической картины мира этих двух «мировых держав».

Во втором стихотворении цикла мы впервые встречаемся с характерным для более поздних поэтических текстов поэта, посвященных римской и греческой культуре, смешением наименований, относящихся к разным философским системам. Например, в одной строфе соседствует упоминание древнеримской богини подземного царства Прозерпины и древнегреческой богини мудрости Афины. Созвучный с Акрополем, самой укрепленной и защищенной частью древнегреческого города, так называемым «верхним городом», Петрополь из царства вышедшей из морской пучины, океана времени Афины (в стихотворении она названа «богиней моря») превращается в подземное царство Прозерпины. Подобная контаминация, с одной стороны, может расцениваться как попытка возвышения римской культуры над греческой, а с другой, более явной и схожей с бергсоновским учением, стороны – как попытка отразить тесную связь всех жизненных интервалов в ходе чистой длительности Вечности.

Как уже было отмечено ранее, для Мандельштама и Бергсона под эллинизмом кроется стремление к новому типу мышления (неинтеллектуальному в своей основе, близкому к римской культуре). В связи с этим для нас большой интерес представляет стихотворение «Собирались эллины войною...» (1916). Основой данного текста становится история Саламинских войн, которые шли между Афинами и Мегарой в VII–VI веке до н. э. Учитывая, что стихотворение создано в разгар Первой мировой войны, можно расценивать данную метафору как отклик на формирование и укрепление новой державы – Германской империи, – которая, как и Римская империя, сразу же заняла активную позицию в борьбе за достижение мирового господства. Создается впечатление, что снаряжающие российские корабли «друзья-островитяне» (т. е. англичане), не любившие ранее европейскую землю, должны вспомнить период, когда их страна была частью великой Римской империи (как и Франция). Поэтому сопоставление с Европы с новой Элладой лишь подчеркивает желание поэта напомнить о тесной связи временных интервалов, об их влиянии на течение времени и истории, о необходимости параллельного хода двух частей песочных часов, который подчеркивает единое вечное сосуществование всех людей, стран и государств в общем «океане времени».

Таким образом мы можем сказать, что лирика второй половины 1910-х годов, как и проза этого периода, показывает, что поэт постепенно отходит от философии Анри Бергсона как таковой, старается отразить

свое личное понимание интуитивизма и его составляющих в рамках зарождающегося «литературного бергсонизма». Подобная попытка обуздать историческое течение времени интуитивным осмыслением при помощи поэтического искусства делает Мандельштама похожим на «безумствующего эллина», каким поэт считал Скрябина, усмирившего и подчинившего пугающее древних греков искусство музыки.

### Список литературы

1. Бергсон А. Творческая эволюция / Пер. с фр. В. Флёровой. 2-е изд. М., 2019. 319 с.
2. Гинзбург Л. Я. Камень // Мандельштам О. Камень /сост. Л. Я. Гинзбург, А. Г. Мец, С. В. Василенко, Ю. Л. Фрейдин. Л., 1990. С. 261–276.
3. Голдберг С. Мандельштам, Блок и границы мифопоэтического символизма / пер. с англ. В. Третьякова. М., 2020. 344 с.
4. Делез Ж. Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза: Пер. с франц. М., 2001. 222 с.
5. Мандельштам Н. Я. Воспоминания / Надежда Мандельштам; [вступ. ст. Д. Быкова; примеч. А. Морозова]. М., 2021. 222 с.
6. Мандельштам О. Э. Воспоминания. Шум времени / авт.-сост. М. П. Николаева. М., 2016. 288 с.
7. Мандельштам О. Э. Стихотворения. Проза. М., 2017. 640 с.
8. Arbour R. Le bergsonisme dans la littérature française // Revue Internationale de Philosophie, 1959. Vol. 13, No. 48 (2). P. 220–224.
9. Bergson H. L'évolution créatrice. Paris: Félix Alcan, 1913. 399 p.

**Anna A. Khramova**

Moscow State University, Philological Faculty  
Department of Theory of Literature  
e-mail: khramova.a.a@yandex.ru

## “THE MAD HELLENE”: UNDERSTANDING THE INTUITIONISTIC FLOW OF HISTORY IN THE INTERPRETATION OF O. E. MANDELSTAM (1912–1915)

*Abstract:* The article deals with one of the key periods of the formation of literary Bergsonism in O. E. Mandelstam's works. The author describes Mandelstam's philosophical and aesthetic understanding of history as “pure duration” turning to the philosophy of intuitionism, and deduces the starting point of the formation of the poet's “literary Bergsonism”.

**Keywords:** intuitionism; antiquity; Hellenism; literary Bergsonism; Mandelstam; Bergson.

**Юрченко Евгения Феликсовна**

МГУ имени М. В. Ломоносова, филологический факультет  
кафедра истории зарубежной литературы  
e-mail: ef.iurchenko@inbox.ru

## **СОВРЕМЕННАЯ ИТАЛЬЯНСКАЯ ЖЕНСКАЯ ПРОЗА В КОНТЕКСТЕ ФЕМИНИСТСКОГО ДВИЖЕНИЯ**

***Аннотация:** В статье рассматривается традиция итальянской женской литературы в контексте развития феминистского движения 70-х годов XX века и его влияния на становление женского письма в Италии. Отмечается, что именно феминистская литературная критика вносит вклад в формирование женского литературного канона и выделение характерных черт женской прозы современности. На примере сборника «Io sono il Nordest» выявляется реконструкция женской гендерной идентичности в художественном тексте: основной идеей, воплощенной в рассказах, становится обретение самосознания через самоанализ и отказ от прежних социальных устоев и стереотипов. Для восстановления связи с собственным женским «я» важен процесс обретения l'autocoscienza, который зачастую происходит через исследование телесности.*

***Ключевые слова:** гендерная идентичность; женское письмо; итальянский феминизм; современная итальянская литература; телесность.*

Итальянский феминизм, или же неофеминизм, по времени соответствующий феминистической «второй волне», характеризуется изначальным отсутствием единого цельного движения. Обычно это отдельные небольшие сообщества, иногда связанные со студенческими группами, и занимающиеся выпуском печатных изданий. Именно через феминистические журналы Италия начинает знакомиться с феминизмом, а женские организации – друг с другом: «Движения, зародившиеся между 70–80-ми годами, нашли в издании журналов свой главный способ коммуникации и популяризации своих идеалов; кроме того, в журналах они сумели создать экспериментальную сцену гендерных исследований, литературного и художественного изучения, трамплин для культурных, социальных и политических инициатив» [Banci: Электронный ресурс]. В 1970–х годах одним из крупнейших женских организаций становится сообщество «Женский мятеж» под руководством Карлы Лоцци, Эльвиры Банотти и Карлы Аккарди. Труды сообщества «Женский мятежа» были важны тем, что они впервые начали практиковать и исследовать в рамках философии и политики опыт «самосознания» («l'autocoscienza»), который привлекает внимание исследователей даже в терминологическом плане: «Паола Боно и Сандра Кемп <...> выделяют именно в этом небольшом

языковом отклонении одну из характерных черт этого опыта внимания к себе: „В отличие от английского выражения ‘consciousness raising’, термин *autocoscienza* делает акцент на направленности процесса достижения новой осознанности именно на себя. Это процесс открытия и переустройства себя – одновременно как отдельной женщины и как коллективного ощущения: поиск женщины как субъекта“» [Guegga: 96]. Семидесятые годы прошлого века, таким образом, становятся для итальянского феминизма началом активного развития и становления через первые попытки объединения и дискуссии; творческий потенциал движения в это время достигает своего пика. Следующие десятилетия в Италии уже развивается феминизм академический – исследования и дискуссии переходят из публицистики в область научного освещения.

Современная женская литература в Италии во многом обязана своей нынешней популярностью и распространенностью именно феминистскому движению. Подобно другим европейским литературам, писательницы в Италии находились скорее на художественной периферии, не получая того же признания, которым довольствовались произведения авторов-мужчин. Современные исследования женской прозы и поэзии часто направлены на устранение лакун и белых пятен в литературной критике и историографии, которые долгое время поддерживали образ «литературной истории в виде монолога, полностью или почти мужского: образ традиции „одноголосия“, значимой, авторитетной, часто необыкновенной, но все еще ограниченной по своему существу, так как она была основана на отсутствии» [Zambon: 1]. Лаура Фортини утверждает, что именно благодаря феминистской критике присутствие женщин в литературе было обозначено; более того, речь шла о продолжительности и преемственности черт, что позволяет говорить о наличии женской литературной традиции. Идея женщины как субъекта – также идея феминистическая, связанная с тем самым процессом самосознания («*l'autocoscienza*»), предполагающим новое ощущение реальности, в первую очередь направленное на самое себя.

Одним из примеров того, как опыт женского самосознания раскрывается в литературе Италии современности, может считаться сборник писательниц северных регионов Италии «*Io sono il Nordest*». Антология, выпущенная в 2016 году в поддержку кризисного центра для женщин в городе Падуя, представлена восемнадцатью сочинениями писательниц северо-восточных регионов страны: Венето, Ломбардия, Трентино-

Альто-Адидже и Фриули-Венеция-Джулия. Рассказы сборника, различаясь в изображаемых исторических эпохах, социальных группах, в описании образа мышления, жизненного опыта и мотивировок действий главных героинь, оказываются тем не менее объединены общей системой представлений – в первую очередь, о женщине как о субъекте в истории и в современности. Для решения сложившегося конфликта героиням рассказов прежде всего требуется та самая *l'autocoscienza*, а ее отсутствие иногда оказывается более необратимым, чем неразрешенность основной проблемы. Каждый рассказ раскрывает как минимум одну сферу деятельности женщины, в рамках которой формируется ее личность: чаще всего это материнство, работа и любовные отношения. По мере развития сюжета каждого рассказа происходит постепенная смена оптики – система женских социальных ролей остается прежней, однако фундаментальные представления женщин о себе претерпевают изменения, постепенно дополняясь и совершенствуясь. Таким образом, женская гендерная идентичность в сборнике показана в своем развитии и формировании – что оказывается обусловлено развитием общественных процессов в реальности.

Когда в XX веке итальянская женская литература переживает подъем и становление, под этим имеется в виду прежде всего уравнивание ее в значимости с «мужской» – через введение новых, «экзотических» для литературы тем (в том числе тех, на которые веками было наложено своего рода табу: феминизм, сексуальное насилие над женщинами, беременность, аборт и т. п.) и обозначения их универсальности, а также через появление женщины-субъекта, о чем уже упоминалось ранее. Женщина-субъект – не просто факт введения в сюжет главной героини, но создание полноценного женского Персонажа, не рассматриваемого со стороны мужского взгляда и не выполняющего по отношению к героям-мужчинам функции матери, сестры, дочери, проституированной женщины, объекта любви, дружбы, желания и т. д. Создание женщины-субъекта часто связано с фактами автобиографии писательниц и представляет собой литературное исследование себя и своей идентичности – темы и проблемы женской литературы поднимаются от исключительно частных до распространенных и общезначимых, а значит и универсальных. В сборнике «Io sono il Nordest» исходной точкой, от которой женский образ начинает свое развитие, является «идеал» женщины, показанный через ее соответствие традиционным ролям – самоотверженность, жертвенность и смирение в материнстве и любовных отношениях, кро-

потливость, усердие и полная самоотдача в работе. В соответствии с этим идеалом в рассказах женщина выступает как мать, жертвующая собой ради детей («Tempi di Erode», «Io mi salverò»), неспособная простить себя после абортирования своего ребенка («Clochard dagli occhi di ghiaccio», «Il mondo è pieno di stronze»), предпочитающая полное посвящение себя ребенку вместо попыток совместить материнство и карьеру («Save the Date»); как верная жена, сталкивающаяся с безумием, насилием или неверностью мужа («Noi Tre», «Due donne», «Senza lacrime cattive», «Io mi salverò»), как объект мужского желания, используемый против своей воли – ради сохранения отношений, должности или условий жизни («Vorrei che tu morissi», «Pranzo d'anniversario», «Un colpo di clava», «Senza lacrime cattive», «Julia non è qui», «Betty la Bella»). Зачастую построение идеального женского образа основано на противопоставлении с мужским: мужчина чаще связывается с безумием, равнодушием, насилием, смертью; женщина – с любовью, красотой, жизнью. Добровольное участие женщин (называемых «portatrici di vita e non di morte») в качестве активного деятеля военного конфликта («Tempi di Erode») представляется противоестественным, они описываются как пассивный объект деструктивного действия: «l'elemento femminile, a cui s'attaccano i più deboli, vecchi e bambini», «il primo bersaglio, trattato con una spietatezza», «gente indifesa, miserabile e degna di pietà», «l'anello di forza da spezzare». «Salvare una vita» для женщин составляет часть их внутреннего врожденного убеждения («Salvare una vita ammaccata è comunque meglio che perderla: questa filosofia di umile resilienza sta alla base della lunga, feroce, estenuante battaglia difensiva che l'essere donna ha spesso reso necessario, in luoghi e forme e situazioni diversissime fra loro...») [Visentin et al.: 19] – напротив, когда субъектом «salvare la vita» становятся турецкие солдаты, это лишь один из способов уничтожения личности, отличный от физического насилия и убийства лишь уровнем жестокости («i modi per spezzarle»): «...salvando loro la vita a patto della sottomissione e del totale isolamento e perdita di identità» [Visentin et al.: 15]. Важной в воссоздании женской сущности оказывается постоянная природная метафора, которая часто встречается в рассказах, и в которую мужчина почти никогда не включен: дети представляются как «esili pianticelli», растущие к солнцу посредством заботы и ласки («Tempi di Erode»); вовлеченность женщины в жизнь и отношения с людьми на контрасте с погруженностью в работу описывается через возвращение растения: «La vita è fatta dai rapporti

umani, Cristo Santo, Monica. Se tu nascondi dietro un Save the Date che risposti vuoi avere? <...> Come fai a crescere una pianta se non semini?» [Visentin et al.: 107]; неспособность иметь детей сравнивается с бесплодностью почвы или дерева – «io ero un legnetto secco», «sono come un vaso di terra integro ed accogliente, ma non darò più frutti»; героиня «Vorrei che tu morissi», будучи объектом одержимого увлечения со стороны ровесника, размышляет о себе как о растении, не имеющем возможности сдвинуться с места: «A volte si guarda i piedi e le pare di vedere dei fili neri che spuntano dalle dita, come delle radici o dei lacci. Scrive che per un secondo pensa di essere un albero o una prigioniera come dice sua madre quando si chiude dietro alla porta» [Visentin et al.: 50]. При этом образ мужчины в рассказах часто граничит с образом зверя или первобытного человека, подпитываясь от соответствующих сравнений: «...come un falco che protegge i propri piccoli, [il marito] aperto le sue [braccia] su di loro», «Questi uomini, <...> che arrivavano a casa a qualche cena o mi salutavano per strada li [il marito] guardava come se fossero altri leoni, o dei selvaggi di una tribù rivale»; «La voce dell'uomo è come tutte: mezza voce ha un'urgenza da animale, l'altra mezza ha un'arroganza da padrone»; на сравнении домогающегося мужчины с пещерным человеком построен иронический рассказ «Un colpo di clava»: «La Poveraccia, <...> intanto pensa a un cartone animato che ha visto il giorno prima, che mostrava un uomo primitivo di fronte ad una femmina: "Io! Tu! Caverna!", colpo di clava in testa... e via nell'antro» [Visentin et al.: 143–144]. Смена точки зрения происходит через изменение идеи основного конфликта произведения: с каждым последующим сюжетом в фокус конфликтной ситуации все чаще попадает внутренняя неудовлетворенность собой и происходящим в своей жизни. Переходу от идеального женского образа к «новой» женственности способствует corporeità – крайняя телесность, проявляющаяся в описаниях женского тела. Телесность женщины не связывается с ее красотой, еще одним качеством идеального образа, а скорее противопоставлено ей: «Sapevo di non essere un bel vedere in tuta da ginnastica, i capelli tenuti insieme dal mollettone, il segno delle mutande sotto i pantaloni, gli zoccoli della sanitaria» [Visentin et al.: 126], «La spugna gratta la pelle irritata dal sudore, lo smalto sulle unghie dei piedi è ormai sbiadito, la lametta passata qualche giorno prima ha reso i piedi duri come matite di legno» [Visentin et al.: 207]. Отсутствие красоты воспринимается героинями как потеря части своей личности, а если следом за этим происходит потеря любви, вину героиня принимает на себя:

«Il mio corpo è sempre più decadente. A volte mi vergogno e mi copro con il lenzuolo mentre lui monta sopra di me. <...> Il mio seno è sempre più cadente. Sì è colpa mia. Per quello lui non mi bacia, non mi accarezza, quando facciamo l'amore» [Visentin et al.: 172]. Именно с потери внешней красоты начинаются размышления героинь о своей сущности. Так в рассказах происходит построение женского субъекта, все еще исполняющего свои социальные роли, но больше не определяемого через них. Женское тело в рассказах представляется прежде всего как «corpo abusato» – насилие над женским телом – и над самой женщиной – совершается годами материнства, тяжелой работы, попыток сохранить брак: «E' che il mio corpo ha memorie, difese e intelligenze cha la mia testa non sa stragli dietro» [Visentin et al.: 72], «Ansimava, ti stringeva forte, con una violenza che ti feriva e che non riuscivi a comprendere... E tu scambiavi, sempre, questa foga, questa violenza, per ardore...» [Visentin et al.: 151], «Mi sento stanca. Mi sento vecchia. Sì sto invecchiando velocemente, perché non sono felice. La tristezza rende brutti» [Visentin et al.: 180], «Le smagliature, sempre più accentuate, sono il ricordo di una gravidanza ormai lontana. La perdita del peso è legata ai dispiaceri, paure, malesseri. Il copro e la mente saturi» [Visentin et al.: 207]. Личность женщины, как и ее тело, растворяется в ее социальных функциях: «Noi donne, attrici versatili, calchiamo le scene mutando ruolo con naturalezza» [Visentin et al.: 209], «Invece [del padre] c'era sempre la mamma. Oppure quello che era rimasto di me. Ero madre, padre, donna, uomo, moglie... tutto fuori che me stessa» [Visentin et al.: 172]. И при осознании этого основной целью женщины становится принятие себя и своих чувств вне общественных отношений и вне традиционного идеального образа: «Perché non trovo il coraggio di essere semplicemente me stessa? <...> Non sono bella, né istruita, ma ho dato una seconda opportunità alla mia azienda e alla mia famiglia. Allora perché non riesco ad essere felice?» [Visentin et al.: 210], «Voglio essere me stessa. Semplicemente me stessa. Perché sono stanca di essere ciò che altri si aspettano che io sia: la moglie perfetta, la madre integerrima, l'amica sempre presente, la sorella premurosa. Ecco io non sono nulla di questo. Sono una donna imperfetta» [Visentin et al.: 187].

Началом возвращения своей собственной личности для женщины становится отказ – единственное средство, которое способно спасти женщин от бескорыстной растраты себя на нужды других. Но не только – идея отказа в сборнике вырастает до общего непринятия сложившегося уклада жизни и положения женщины в обществе, идущего вразрез

с ее натурой, потому как его основа – отсутствие выбора. Отказ от принятия этого положения, как первый самостоятельный выбор в жизни женщин, принимает самые различные формы, когда-то проявляясь в банальном жесте, когда-то в решительном поступке: в рассказе «*Senza lacrime cattive*» героиня прекращает поддаваться насилию со стороны своего мужа и вместо попыток вернуть прежнюю любовь между ними закрывает дверь в свою спальню; Изабелла из «*Io mi salverò*» начинает свое освобождение из чуждой ей роли примерной хозяйки поездкой к косметологу, отказываясь посвятить очередной вечер выполнению просьб членов семьи. В закрывающем сборник рассказе Ф. Визентин «*Betty La Bella*» отказ героини также играет ключевую роль. Находясь под гнетом финансовых проблем и неудач на работе, связанных с ее неуютностью начальству и безотказностью самой женщины, Бетти начинает понимать, что ее прошлое представление о своей личности красивой и талантливой женщины было ложным, основанным на ее временном соответствии идеалу в глазах общества. Вместе с ушедшей красотой и молодостью, а также из-за отказа вступить в отношения с начальством ушел и весь успех, который прочили ей работодатели-мужчины. Первым шагом героини к красоте и свободе, в первую очередь внутренним, становится ее отказ в очередной просьбе руководителю: «*Si alzò, ridendo: "No. Non accetto". Se ne andò. E si sentì Bellissima*» [Visentin et al.: 230]. Женщина-субъект, образ которой сборник формирует через анализ личных и общественных конфликтов, отношений женщины с обществом и ее внутренних ощущений, характеризуется новой женственностью, основанной прежде всего на индивидуальности личности и праве свободного выбора.

Вводя в итальянскую литературу женский опыт – как частный, так и общественный, «*Io sono il Nordest*» становится продолжателем начатой еще в прошлом веке тенденции, которую в своих произведениях поддерживали Сибилла Алерамо («*Una donna*»), Дачиа Мараини («*La lunga vita di Marianna Ucrìa*»), Голиарда Сапиенца («*L'arte della gioia*», автобиография «*Lettera aperta*»), Франка Рапе (драматический монолог «*Stupro*»), Эльза Моранте («*L'isola di Arturo*» и «*La storia*»), Наталия Гинзбург (сборник «*Lessico familiare*») и другие. Сущность этого явления косвенно связана с феминистским лозунгом, появившимся в начале XX века – «*Il personale è politico*», и стоящего за ним утверждения о существовании прямой связи между личным жизненным опытом и историко-социальным контекстом; таким образом, для решения частных проблем необходимо

было обратить внимание на их политическое, экономическое и социальное происхождение, и одним из первых шагов к их решению стали бы самосознание и объединение. Подобные явления современной литературы можно считать как и успешной попыткой продолжения линии женской прозы, сосредотачивающейся на социо-политическом контексте женского мира, так и практикой гендерного самоисследования, воплощенного в художественной форме.

### Список литературы

1. Banci M. Le riviste femministe in Italia // Vitamine vaganti, 23.11.2019. [Электронный ресурс]. URL: <https://vitaminevaganti.com/2019/11/23/le-riviste-femministe-in-italia/> (дата обращения: 20.05.2020)
2. Guerra E. Femminismo/femminismi: appunti per una storia da scrivere // Genesis: rivista della Società Italiana delle Storiche. A. III. N. 1. Roma: Viella, 2004. Pp. 87–111.
3. Io sono il Nordest / a cura di F. Visentin. Rovigo: Apogeo Editore, 2016.
4. Zambon P. Scrittrici: Scrittori, saggi di letteratura contemporanea. Padova: Il Poligrafo, 2011.

**Evgeniia F. Iurchenko**

Moscow State University, Philological Faculty  
Department of History of Foreign Literature  
e-mail: ef.iurchenko@inbox.ru

## MODERN ITALIAN WOMEN'S PROSE IN THE LIGHT OF THE FEMINIST MOVEMENT

***Abstract:** The article examines the tradition of Italian women's literature in the context of the development of the feminist movement of the 70s of the XX century and its influence on the development of women's writing in Italy. It is stated that it is feminist literary criticism that contributes to the formation of the women's literary canon and highlights the particular features of modern women's prose. Using the example of the collection of short stories "Io sono il Nordest", the reconstruction of female gender identity in a literary text is revealed: the main idea embodied in the stories is the acquisition of self-awareness through introspection and rejection of previous social foundations and stereotypes. To reconnect with one's own feminine self, the process of acquiring l'autocoscienza is important, which often occurs through the study of physicality.*

***Keywords:** gender identity; women's writing; Italian feminism; modern Italian literature; corporality.*

**Text. Young Scholars' Research. 2023. № 1-2(8-9):** Collection of articles / Ed. by A. A. Lippart, Yu. L. Obolenskaya. – Moscow : MAKS Press, 2023. – 256 p.

ISBN 978-5-317-07111-0

DOI: <https://doi.org/10.29003/m3786.978-5-317-07111-0>

This digest includes scientific articles of Humanities students and graduate students of the Lomonosov Moscow State University (MSU). The articles cover a wide range of topics, ranging from historical linguistics, sociolinguistics, political discourse and language teaching methods to history and theory of literature, literary criticism and narratology. The collection, previously published under the title "Works of the Young Researchers of the Faculty of Philology of the Lomonosov Moscow State University" (issues 1–3), is intended for philologists, journalists, historians, philosophers and representatives of other fields of Humanities.

*Key words:* linguistics; phonetics; literary studies; translation studies; political linguistics; sociolinguistics; discourse analysis; folklore; Russian literature; European literature; Latin American literature; journalism; indigenism.

Научное издание

ТЕКСТ  
ИССЛЕДОВАНИЯ МОЛОДЫХ УЧЁНЫХ  
2023 год. № 1–2 (8–9)

*Сборник статей*

Под редакцией *А. А. Лингарта, Ю. Л. Оболенской*  
Составитель: *А. А. Невокшианова*

Технический редактор: *И. В. Стефанчиков*  
Оригинал-макет: *И. В. Стефанчиков*  
Обложка: *А. М. Хохлова*

Издательство «МАКС Пресс»  
Главный редактор: *Е.М. Бугачева*

Отпечатано с готового оригинал-макета  
Подписано в печать 20.12.2023 г.  
Формат 70х100 1/16. Усл. печ. л. 20,8.  
Тираж 8 экз. Заказ 203.

Издательство ООО «МАКС Пресс»  
Лицензия ИД N 00510 от 01.12.99 г.  
119992, ГСП-2, Москва, Ленинские горы,  
МГУ им. М.В. Ломоносова, 2-й учебный корпус, 527 к.  
Тел. 8(495)939-3890/91. Тел./Факс 8(495)939-3891.

Отпечатано в полном соответствии с качеством  
предоставленных материалов в ООО «Фотоэксперт»  
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42,  
корп. 5, эт. 1, пом. 1, ком. 6.3-23Н