



## ЛИНГВИСТИКА

УДК 811.1/8

### РАЗНОУРОВНЕВОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЫ МИРА

Н.В. Друзина

Педагогический институт Саратовского государственного университета,  
кафедра романских языков  
E-mail: natali\_ \_ya@mail.ru

В статье рассматривается соотношение понятий «языковая картина мира», «картина мира» и «концептуальная картина мира». Показываются возможности отражения языковой картины мира на различных языковых уровнях. Анализируется национально-культурная специфика фразеологизмов в разных языках.

**Ключевые слова:** языковая картина мира, картина мира, национальная концептосфера, антропоцентризм, фразеологизм, соматизм.

#### Multi-level Representation of the Language Picture of the World

N.V. Druzina

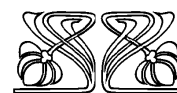
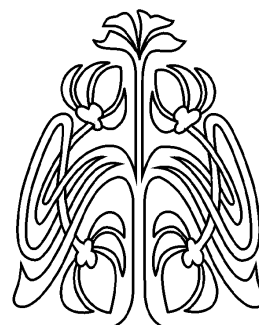
The article explores the correlation of the concepts of «the language picture of the world», «the picture of the world» and «the conceptual picture of the world», describes the possibilities of the reflection of the language picture of the world on different language levels and analyses the national peculiarities of idioms in different languages.

**Key words:** language picture of the world, picture of the world, national conceptosphere, anthropocentrism, idiom, somatism.

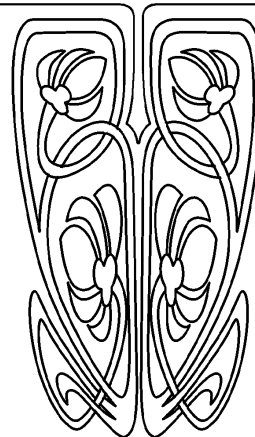
Как известно, в лингвистику понятие «языковая картина мира» было введено в 50-е гг. прошлого века немецким исследователем Л. Вайсгербером, который понимал под ним ту ситуацию, в которой сочетается субъективное «Человеческое» и объективное «Действительное»<sup>1</sup>. В дальнейшем ЯКМ получила множество трактовок, каждая из которых делала акцент на отдельных сторонах обозначаемого понятия, что и мешало перевести словосочетание «языковая картина мира» из разряда образных выражений в разряд терминов<sup>2</sup>.

Следует учитывать, что понятия «языковая картина мира» и «картина мира» не являются синонимами. Понятие «картина мира», все более активно используемое в гуманитарных исследованиях последних лет, строится на изучении представлений о мире и проявляется в виде национальной концептосферы. Национальная концептосфера, определяемая как «совокупность обработанных и стандартизованных концептов в сознании народа»<sup>3</sup>, отражает мировоззрение и миропонимание, свойственные конкретной нации на определенном этапе ее культурно-исторического развития. Это своего рода «сетка координат», которой данный народ «улавливает мир» и регламентирует свою деятельность в нем, передавая этот опыт в будущее<sup>4</sup>. Близкую по своей сути мысль высказывал в свое время Ф. Ницше, характеризуя картину мира следующим образом: «Благодаря тому, что в течение тысячелетий мы смотрели на мир с моральными, религиозными, эстетическими притязаниями, со слепым влечением, со страстью и страхом... этот мир постепенно стал удивительно пестрым ... он приобрел краски, но мы сами были его колористами...»<sup>5</sup>.

Ю.Н. Караулов отмечает, что все, что принято связывать с национальным характером и национальной спецификой, имеет только один «временной промер» – исторический, национальное всегда



НАУЧНЫЙ  
ОТДЕЛ





диахронно<sup>6</sup>. Вполне закономерно, что все, что отражает специфику психологического склада того или иного народа, самобытность национального мышления, особую, неповторимую проекцию инварианта бытия, находит преломление и наиболее яркое воплощение во фразеологии, образно называемой «кладезем народного духа». Фразеология действительно представляет собой, с одной стороны, «сгусток» истории языка, который фиксирует жизнь соответствующего языкового сообщества на всех этапах его развития, а с другой – своего рода зеркало соответствующей этнической психологии. Собственно, язык вообще сравним с зеркалом, отражающим своего создателя, народ. Ю.С. Степанов, представляя народ в виде отдельного существа, гиганта, утверждает, что этот гигант любит любоваться собой в это зеркало, «как делают, например, мужчины во время бритья»<sup>7</sup>.

Языковедами подчеркивается антропологический смысл термина «картина мира». В частности, А.В. Миллер считает нужным заметить, что данный термин не приложим к совокупности материальных объектов окружающей нас действительности. «Картина мира» – это не отражение мира, а «воплощение результатов духовной деятельности человека в этом мире». Из чего следует, что «картина мира» не может рассматриваться изолированно от человеческого сознания и его способности структурировать свои представления о действительности. Исследователь находит неслучайным становление названного термина именно на фоне общей тенденции к смещению интереса от исследования и освоения внешнего мира к изучению внутреннего смыслового пространства личности, выявлению новых образов познания и систем репрезентации знаний. Более того, он считает, что «фактически речь идет о попытке выйти за рамки теории отражения и обосновать существование особой “интенциональной реальности”, которая не только влияет на характер восприятия мира, но и сама способна порождать новое знание»<sup>8</sup>. (О возможностях иного понимания сущности картины мира см. статью Бондаренко)<sup>9</sup>.

Понятие «картина мира» берет свое начало из предположения о существовании двух миров – первичного и вторичного, независимого и зависимого. «Объективность этих двух миров – объективного и субъективного – не снимается ни при каких условиях, и только единственный вопрос – об отражении первичного мира во вторичном является принципиальным и существенным для жизнедеятельности человека»<sup>10</sup>. Считается, что вся информация из внешнего мира проходит через картину мира, представляющую собой систему понятий и символов, достаточно жестко зафиксированных в сознании человека. На интерпретирующую роль человеческого сознания указывал и Г. Гийом: «Мир глазами человека – это вид мира на основе обработки, которой мы умеем подвергать

мир, заключенный в нас»<sup>11</sup>. Эта ментальная схема, картина мира пропускает только ту информацию, которая предусмотрена ею. Важность информации оценивается с позиций культурных и этнических ценностей. Именно культурные ценности определяют в соответствии с картиной мира «нужность» или «ненужность» информации. В.И. Постовалова обращает внимание на то, что картина мира является собой центральное понятие концепции человека, выражающее специфику его бытия, «она есть его целостный глобальный образ мира, который является результатом всей духовной активности человека»<sup>12</sup>. Факт отражения в языке этого вторичного, идеального мира и позволяет оперировать понятием «языковая картина мира».

«Языковая картина мира» как совокупность реконструированных семантических полей, классов взаимосвязанных и взаимообусловленных единиц языка представляет собой вполне конкретную лингвистическую категорию. Наряду с лексикой она включает и релевантные для данного языка грамматические значения, и те, во многом бессознательные способы, которыми говорящий на том или ином языке организует языковую действительность, и те системы грамматических оппозиций, которые носители данного языка используют для языкового представления действительности. Если принять положение, что любой естественный язык некоторым образом концептуализирует окружающий мир, то языковая картина мира может быть определена как концептуальная картина мира человека. По мнению В.Н. Денисенко, в этой совокупности знаний о мире, запечатленных в единицах языка, имеются также и образы. Исследователь аргументирует свою позицию как более широким пониманием того, что такое знание вообще, так и более широким пониманием лексического значения, и справедливо замечает, что образ, как правило, формируется в системе знаний<sup>13</sup>. Отметим, что Г. Гийом в свое время говорил о видении человеком реальности «при обязательном посредстве образа, который он носит в себе» и считал это посредничество неотделимым от человеческого взгляда<sup>14</sup>.

Относительно использования понятия «концептуальная картина мира» следует заметить, что речь идет о модели представления логических связей, идеального образа мира в сознании человека и человечества, который строится по универсальным общечеловеческим законам. Основные концептуальные категории при этом универсальны в том смысле, что они присущи всем людям, независимо от исторической эпохи, и доступны для понимания всем языковым коллективам. В то же время концептуальная картина мира предполагает возможность разного восприятия этих категорий и разного отношения к ним в разных культурах, хотя картина логических категорий и не зависит непосредственно от языков<sup>15</sup>. Таким образом, концептуальная картина мира есть некая идеальная сущность, глобальный инвариантный



образ мира, лежащий в основе мировидения носителей той или иной культуры. В зависимости от сложности социокультурной стратификации таких инвариантных образов мира, как справедливо отмечает И.В. Палашевская, может быть сколько угодно, но при всем их разнообразии в пределах одной культуры всегда существует один инвариант<sup>16</sup>. Б.А. Серебренников считает необходимым различать две картины мира – концептуальную и языковую. Исследователь считает вероятным участие в образовании первой различных типов мышления, что и объясняет большее ее богатство по сравнению с языковой картиной мира<sup>17</sup>.

Информационный подход к культуре позволяет языковедам рассматривать картину мира как многогранный ментальный феномен, который связывает язык с мышлением, с окружающим миром, с культурно-эстетическими реалиями и содержанием сложных абстрактных понятий, функционирующих в самом языке. При этом язык наделяется универсальной структурой, национальные формы которой лишь взаимокompенсируют варианты этой структуры<sup>18</sup>.

Существование сложных отношений между картиной мира как отображением реального мира и языковой картиной мира как фиксацией этого отражения посредством языка – средства кодирования и передачи культурной информации – определяется тем, что «семантическая система ни структурно, ни функционально, ни содержательно не сводима к лингвистическим структурам»<sup>19</sup>. Концепты, включенные в концептосферу народов, говорящих на разных языках, как правило, во многом одинаковы по своей природе. Однако вербальное выражение понятийного (мыслительно-абстрактного) содержания, добытого человеком в процессе своей деятельности, вариативно и в способах номинации, и в развитии определенных оценочных значений на основе ассоциаций, в системе образных средств, в формировании фразеологического фонда языка.

Как известно, антропоцентристская/этноцентристская традиция повлияла на создание известной теории лингвистической относительности<sup>20</sup>. Ее идеи уже около полувека активно обсуждаются и дополняются лингвистами (К. Леви-Строс, М. Блэк, В.А. Звегинцев, Г.А. Брутян, В.З. Панфилов, Е.М. Верещагин, В.Г. Костомаров, С.А. Васильев, М. Коул, С. Скрибнер, Ю.С. Степанов, А. Вежицкая). Как в свое время писал В. Гумбольдт, сформулировавший мысль о существовании особого языкового мировидения еще в начале XIX в., разные языки – это отнюдь не различные обозначения одной и той же вещи, а различные видения ее. У разных народов свои чувства, свои фантазии, которые рождают «индивидуальные образования». В последних и отражается индивидуальный характер нации. Именно поэтому невозможна полная синонимия слов разных языков, обозначающих одно и то же<sup>21</sup>. Иначе говоря, язык и образ мышления взаимосвязаны. С одной

стороны, в языке находят отражение те аспекты внеязыковой действительности, которые представляются релевантными носителям культуры, пользующейся этим языком; с другой стороны, «овладевая языком, носитель языка начинает видеть мир под углом зрения, подсказанным его родным языком, и сживается с концептуализацией мира, характерной для соответствующей культуры. В таком смысле возможно говорить о влиянии языка на «отражение» и «формирование» образа мышления носителей языка<sup>22</sup>.

А.А. Леонтьев вполне категорично заявляет: «Пора понять, что в основе мировоззрения и миропонимания каждого народа лежит своя система предметных значений, социальных стереотипов, предметных схем. Поэтому сознание человека всегда предметно обусловлено...» И далее: «... видение мира одним народом нельзя простым “перекодированием” перевести на язык культуры другого народа»<sup>23</sup>. В правомерности такого вывода убеждается любой изучающий иностранный язык.

Таким образом, языковая картина мира получает представление вербализованного образа действительности, существующего в сознании человека, оказывающего влияние на его когнитивную, ментальную деятельность, систему его убеждений и ценностную ориентацию. При этом языковая картина мира рассматривается не только как некая сумма знаний, результат развития языка, но и как источник его развития, отражающий тенденции преобразований в области взаимодействия языка и мышления. Актуальность исследования национально-культурной специфики картины мира признана в последнее время мировой наукой и практикой. Это, по мнению А.А. Залевской, вполне согласуется с общей тенденцией различных наук отводить культуре центральное место в теоретических построениях, в той или иной степени связанных с изучением человека<sup>24</sup>.

Национально-специфические черты, присущие языковой картине мира, получают выражение на всех уровнях: морфологическом, синтаксическом, фонетическом. Причем базовые представления о мире фиксируются, в первую очередь, в морфологии, которая выступает в качестве базы для формирования смысла. Именно морфологическая система отражает категоризацию наиболее важных участков концептуальной картины мира. Высказывается предположение, что грамматические категории, и морфологические в частности, составляют единство концептуального содержания и средств его выражения в каждом конкретном языке.

Любая единица языка может быть признана знаком, содержащим национально-культурный компонент<sup>26</sup>, но наиболее ярко последний проявляется в тех единицах, которые непосредственно отражают внеязыковую действительность и имеют образно-символическую основу. К числу таких единиц относятся как отдельные слова, и в



первую очередь безэквивалентная лексика<sup>27</sup>, так и фразеологизмы, крылатые выражения, афоризмы, паремии – языковые единицы, отражающие при помощи ограниченного числа средств особенности национального менталитета, мировосприятия носителя языка.

Проследим отражение языковой картины мира на материале французских, испанских, английских и немецких фразеологизмов. Ограничимся той частью национальных культур, которая связана с выделением одного из фрагментов бытия человека, а именно, его «самой неотторжимой собственностью», находящей языковое воплощение в соматизмах.

Наиболее активными в образовании рассматриваемых фразеологических единиц (ФЕ) оказались (в порядке убывания) следующие соматизмы:

фр. *coeur* сердце, *main* кисть руки, *oeil* глаз, *tête* голова,  *pied* ступня, *bouche* рот, *nez* нос, *langue* язык, *jambe* нога, *bras* рука;

исп. *ojo* глаз, *mano* кисть руки, *cabeza* голова, *cara* лицо, *corazon* сердце, *pie* ступня, *sangre* кровь, *uña* ноготь, *seso* мозг, *dedo* палец;

англ. *foot* ступня, *eye* глаз, *head* голова, *hand* кисть руки, *tongue* язык, *finger* палец, *heart* сердце, *leg* нога, *ear* ухо, *arm* рука;

нем. *Herz* сердце, *Hand* кисть руки, *Ohren* уши, *Augen* глаза, *Kopf* голова, *Maul* фам. рот, *Nerv* нерв, *Nase* нос, *Ader* вена, *Arterie* сосуд;

рус. *рука*, *голова*, *глаз*, *сердце*.

Примечательно, что именно эти соматизмы имеют большой удельный вес и высокую частотность в общем массиве ФЕ соответствующих языков. В частности, во французской фразеологии самой активной лексемой считают *tête*<sup>28</sup>, как правило, она входит в состав так называемых фразеологизмов интеллектуальной оценки, за ней называют *main*,  *pied*, *oeil*, *nez*<sup>29</sup>. В испанской фразеологии в качестве ключевых используются такие соматические компоненты, как *mano*, *ojo*, *pie*, *corazon*<sup>30</sup>. В немецком языке среди 17 наиболее частотных существительных в составе ФЕ обнаруживают 11 соматизмов, и среди них именно *Hand*, *Kopf*, *Auge (n)*, *Herz*, *Ohr* открывают список. В русском языке соответствующий список начинают соматизмы *глаз (а)*, *рука*, *голова*<sup>31</sup>.

Следует отметить, что при отсутствии каких-либо определителей соматизмы выступают в качестве символов различных качеств, характерных для человека, синтезируя универсальное и национальное.

Противопоставляясь голове, в которой локализуется интеллектуальная жизнь человека, сердце как средоточие эмоциональной жизни человека<sup>32</sup> символизирует и его «духовные центры»:

фр. *avoir le coeur* – *иметь мужество, осмелиться на что-л.*; нем. *ein Herz haben* – *быть сердечным, отзывчивым*.

В группе фразеологизмов с компонентом *рука* ясно различимы несколько архетипов. Например,

*рука* – символ власти, права, силы; *рука* – орудие приобретения материальных благ:

исп. *tener mano* – *заправлять, руководить*; рус. *иметь руку* – *располагать связями, протекцией, пользоваться покровительством, влиятельной поддержкой*.

Образы, составляющие национально-культурную специфику мышления, также соотносятся с универсальными понятиями:

англ. *have (got) guts* разг. *быть твердым, решительным человеком, иметь сильный характер, сильную волю*; нем. *Rückgrat haben* разг. *обладать твердым характером, твердо придерживаться своих принципов*; исп. *tener bigotes* – *быть стойким, непоколебимым (в решениях)*.

Как правило, соматизм сопровождается определением в виде одиночного прилагательного (в том числе количественного и притяжательного):

фр. *avoir un pied parisien* досл. ‘иметь парижскую ступню’ – разг. *быть истинным парижанином*; *avoir cent bras* – досл. ‘иметь сто рук’, *быть активным, деятельным*; *avoir sa tête à soi* досл. ‘иметь свою собственную голову’ – *иметь свой взгляд на вещи, проявлять характер*; исп. *tener narices largas* досл. ‘иметь широкие ноздри’ – *обладать тонким нюхом*; *tener muchos pies* досл. ‘у него много ступней’ – *легко на ногу*; англ. *have (got) long ears* досл. ‘иметь длинные уши’ – *быть любопытным*; нем. *gute Ohren haben* досл. ‘иметь хорошие уши’ – *обладать хорошим слухом*; рус. *иметь крепкую голову* – *не пьянеть*;

реже – причастия или существительного с предлогом:

фр. *avoir la tête bien meublée* ‘иметь хорошо меблированную голову’ – *иметь большие познания*; *avoir le nez de chien* досл. ‘иметь собачий нос’ – прост. *быть в стельку пьяным*; *avoir le coeur en marmelade* досл. ‘иметь сердце из мармелада’ – разг. *раскиснуть, расчувствоваться*; *avoir un bras de coton* досл. ‘иметь ватную руку’ – разг. *быть слишком слабохарактерным, податливым*; исп. *tiene la cara enfangada* досл. ‘иметь перепачканное лицо’ – *у него рыльце в пушку*; *tener un corazon de bronce* досл. ‘иметь бронзовое сердце’ – *иметь каменное сердце*; англ. *have one's mouth made up for smth* досл. ‘иметь рот, специально устроенный для чего-л.’ – *предвкушать что-л.*, *быть склонным к чему-л.*; рус. *иметь хорошо подвешенный язык* – *иметь красноречиво, сладко говорить*;

в отдельных случаях – сравнительной конструкции (аналогом которой в немецком языке часто выступает сложное слово) или придаточного предложения:

фр. *avoir une bouche comme le métro* досл. ‘иметь рот как метро’ – разг. *иметь рот до ушей*; исп. *tener la cabeza como una rueda de molino* досл. ‘иметь голову как мельничное колесо’ – *у него голова как котел*; англ. *have (got) eyes like a hawk* досл. ‘иметь глаза как у ястреба’ – *иметь острое зрение, быть очень наблюдательным*; нем. *ein Herz wie Butter haben* досл. ‘иметь сердце



как масло – *быть мягкосердечным*; *j-d hat eine Elefantenhaut* – *кто-л толстокож*; *кого-л. ничем не проймешь*; *avoir un oeil qui dit merde a l'autre* – *груб. быть косоглазым*; рус. *иметь руки как грабли* – о неумелом, неловком человеке.

Своего рода определением соматизма может служить указание на место его нахождения, например:

фр. *avoir la tête près du bonnet* досл. ‘иметь голову близко к шапке’ – разг. *быть крайне вспыльчивым, раздражительным*.

Любопытно, что одна из версий происхождения данной идиомы связывается с историческим фактом, согласно которому придворные шуты династии Валуа (XIV–XVI вв.) fous (сумасшедшие) имели право говорить монархам в лицо все что вздумается без каких-либо последствий для себя. Они носили специальные колпаки (bonnet), указывающие на их профессию. Таким образом, приведенное выражение характеризует человека, склонного к безрассудным поступкам, колпак же рассматривается как символ безумия<sup>33</sup>.

Как правило, характеризующая локализация одного соматизма связана с представлением другого соматизма:

фр. *avoir les yeux au bout des doigts* досл. ‘иметь глаза на кончиках пальцев’ – а) *обладать очень тонким осязанием*; б) *быть искусным в тонких ручных работах*; исп. *tener los sesos en los calcacales* – досл. ‘иметь мозги в пятках’ – *мозги набекрень (у кого-л.)*; англ. *have eyes at (in) the back of one's head* – досл. ‘иметь глаза на затылке’, *все видеть, все замечать*; нем. *Haare auf den Zähnen haben* досл. ‘иметь волосы на зубах’ – разг. неодобр. *быть зубастым (или ершистым), быть дерзким на язык*; рус. *иметь голову на плечах* – *быть умным, рассудительным, сообразительным*.

Такие формально локативные структуры особенно многочисленны в английской части анализируемого нами материала.

Примечательно, что даже незначительная, казалось бы, семантическая вариативность локативного элемента зачастую приводит к полному изменению значения ФЕ. Сравним:

фр. *avoir le coeur sur / à la bouche* (досл. ‘иметь сердце на устах’) – *говорить искренне, откровенно* – и *avoir le coeur au bord des lèvres* (досл. ‘иметь сердце у края губ’) – *испытывать тошноту, позывы к рвоте* (заметим, что в данном случае соматизм *coeur* ‘сердце’ вряд ли можно рассматривать как эвфемизм соматизма *estomac* ‘желудок’, ибо ФЕ *avoir l'estomac au bout des lèvres* имеет иное, вполне положительное значение: *il a l'estomac au bout des lèvres* – *у него слюнки текут*).

Именно неожиданность приписываемых соматизмам характеристик часто создает национальную специфику рассматриваемых ФЕ:

фр. *avoir les yeux plus grands que le ventre* досл. ‘иметь глаза больше живота’ – а) *быть завист-*

*ливым; иметь глаза завидующие*; б) *иметь большие претензии, чем способностей*;

исп. *tener sangre en el ojo* досл. ‘иметь кровь в глазу’ – *держат камень за пазухой*;

нем. *kalte Füße haben* досл. ‘иметь холодную стопу’ – разг. фам. *трусить, трепетать, дрожать от страха*.

Использование акваториальной лексики относятся к лингвокультурному этноспецифическому английскому образу и связывают со средой обитания носителей языка островного государства<sup>34</sup>, например:

*have good sea legs* – *не быть подверженным морской болезни, хорошо переносить качку*.

Авторы справедливо указывают на редкость полного совпадения в плане содержания и в плане выражения ФЕ разноструктурных языков<sup>35</sup>. Причем объясняют это не только национально-культурным своеобразием фразеологизмов, но и несовпадением техники вторичной номинации<sup>36</sup>.

Тем не менее в западноевропейских языках есть немало фразеологизмов, поддающихся дословному переводу на русский язык. В частности, из французского языка был заимствован фразеологизм *avoir une dent contre quelqu'un* – *иметь зуб на кого-л.*<sup>37</sup>. Оборот, употребляющийся с начала XIX в., вероятно, пришел из речи картежников: недовольный игрой партнера игрок в качестве протеста рисовал в записях игры против его имени зуб<sup>38</sup>. Примечательно, что в немецком языке также имеется данная ФЕ: *auf j-n einen Zahn haben*. Таким образом, не только в русском и французском языках соматизм *зуб (ы)* имеет значение агрессивности, связанное со способностью наносить укусы<sup>39</sup>. Это верно и для немецкого языка. Однако близкие по внутренней форме фр. *avoir toujours les mains dans ses poches* досл. ‘всегда держать руки в карманах’ и нем. *immer die Hand in der Tasche haben* досл. ‘всегда держать руку в кармане’ далеко не идентичны. Французский фразеологизм имеет значение *жить в праздности, ничего не делать, пальцем о палец не ударить*, а немецкий – *быть щедрым*.

Наличие отрицания в описываемых ФЕ – единичные реализации – обычно соотносится с негативной оценкой той или иной черты человеческого характера. Например:

фр. *n'avoir pas de moelle dans les os* разг. *il n'a pas de moelle dans les os* – *он слаб в коленках*;

исп. *no tiene manos limpias* – *он на руку нечист*;

англ. *not to have a leg to stand on* – *не иметь оправдания, извинения*;

нем. *keine Nerven (mehr) haben* – разг. *не выдерживать, не совладать с нервами*.

рус. *не иметь сердца* – *быть черствым, бессердечным*.

В силу метафорического характера анализируемых ФЕ конструкции с соматизмами реализуют вторичные значения и соотносятся прежде всего



с ситуациями, представляющими качественную характеристику субъекта, описывая поведение человека, его психическое состояние, отношение к другим людям, по-разному акцентируя ценностный аспект именно этой стороны бытия человека. Таким образом, в процессе коммуникации ФЕ данной структуры соматизмы функционируют как характеризующие знаки<sup>40</sup>.

В заключение повторим, что одна из основных функций языка состоит в накоплении и хранении культурно-значимой информации. Именно в качестве хранилища коллективного опыта его рассматривают как составную часть культуры. В связи с этим обращение к фразеологическим единицам, являющимся мощным средством компрессии информации, позволяет осмыслить восприятие окружающей действительности через призму ментальных моделей языковой картины мира в сознании разных народов. Это, в свою очередь, помогает глубже понять процесс формирования диалога языка и культуры в их взаимодействии<sup>41</sup>. Культура составляет содержательный аспект языка. В свою очередь, сам язык, созданный определенным человеческим обществом, признается важнейшим элементом его культуры. Очевидно, что выявление собственно национальных свойств единиц одного языка требует сопоставления с аналогами в других языках.

#### Примечания

- 1 Weisgerber L. Von den Kräften der deutschen Sprache. B. 2. Von Weltbild der deutschen Sprache. Düsseldorf, 1954.
- 2 См.: Корнилов О.А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов. М., 1999. С. 75.
- 3 Маслова В.А. Лингвокультурология. М., 2001. С. 64.
- 4 См.: Гачев Г.Д. Национальные образы мира. М., 1998. С. 44.
- 5 Ницше Ф. По ту сторону добра и зла // Ницше Ф. Сочинения. М.; Харьков, 1998. С. 31.
- 6 Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987. С. 39–40.
- 7 Степанов Ю.С. Характеры народов в зеркале их собственных языков // Вісник Харків. нац. ун-ту. 2000. № 471. С. 250.
- 8 Миллер Л.В. Художественная картина мира и национальная эстетическая традиция (о некоторых механизмах образования художественных смыслов) // Лингвистика, методика и культурология в преподавании русского языка как иностранного. СПб., 2003. С. 29.
- 9 См.: Бондаренко Е.В. Картина мира: опыт лингвокогнитивного синтеза // Вісник Харків. нац. ун-ту. 2004. № 635.
- 10 Колишанский Г.В. Объективная картина мира в познании и языке. М., 1990. С. 14.
- 11 Гийом Г. Принципы теоретической лингвистики. М., 1992. С. 144.
- 12 Постовалова В.И. Картина мира и жизнедеятельность человека // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. М., 1988. С. 18–19.
- 13 См.: Денисенко В.Н. Семантическое поле «изменение» в языковой картине мира // Вест. РУДН. Сер. Лингвистика. 2004. № 6. С. 123.
- 14 Гийом Г. Принципы теоретической лингвистики. С. 144.
- 15 См.: Михневич А.Е., Токарева И.И., Третьякова Г.Н. Предисловие // Язык. Знание. Коммуникация. Культура: В 3 ч. Минск, 2003. Ч. 1. С. 5–42.
- 16 См.: Палашевская И.В. Концепт «закон» в английской и русской лингвокультурах: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2001. С. 7.
- 17 См.: Серебренников Б.А. Как происходит отражение картины мира в языке // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. М., 1988. С. 105.
- 18 Колишанский Г.В. Соотношение субъективных и объективных факторов в языке. М., 1975. С. 187.
- 19 Павленис Р.П. Статус смысла в естественном языке // Методологические проблемы анализа языка. Ереван, 1976. С. 108.
- 20 См.: Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. М., 1993. С. 270–284.
- 21 См.: Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. М., 1984. С. 306.
- 22 Шмелев А.Д. Русская языковая модель мира: Материалы к словарю. М., 2002. С. 12.
- 23 Леонтьев А.А. Языковое сознание и образ мира // Язык и сознание: парадоксальная рациональность. М., 1993. С. 23.
- 24 См.: Залевская А.А. Национально-культурная специфика картины мира и различные подходы к ее пониманию // Языковое сознание и образ мира. М., 2000. С. 39.
- 25 См.: Беседина Н.А. Морфология как форма объективации языкового сознания // Филология и культура: Материалы IV Междунар. науч. конф. Тамбов, 2003; Иволгина С.В. К вопросу о соотношении грамматической категории и концепта // Когнитивная семантика. Тамбов, 2000.
- 26 Клоков В.Т. Концептный компонент значения языковых и речевых единиц // Романо-германская филология. Саратов, 2003. Вып. 3. С. 8–11.
- 27 См.: Нерознак В.П. От концепта к слову: к проблеме филологического концептуализма // Вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков. Омск, 1998. Вып. 1. С. 85.
- 28 См.: Соколова Г.Г. Фразеобразование во французском языке. М., 1987. С. 42.
- 29 Клоков В.Т. Французский язык в Африке. Лингвокультурологическое исследование. Саратов, 2000. С. 83.
- 30 См.: Яковлева Е.С. О понятии «культурная память» в применении к семантике слова // Вопр. языкознания. 1998. № 3. С. 83.
- 31 См.: Райхштейн А.Д. Сопоставительный анализ немецкой и русской фразеологии. М., 1980. С. 92–93.
- 32 См.: Шмелев А.Д. Русская языковая модель... С. 34–35.
- 33 См.: Назарян А.Г. Почему так говорят по-французски. М., 1968. С. 43–44.
- 34 См.: Столбовая Л.В. Корреляция фразеологических единиц в русском и английском языках // Форма, значение и функции единиц языка и речи: Материалы докладов междунар. науч. конф.: В 3 ч. Минск, 2002. Ч. 3. С. 38.



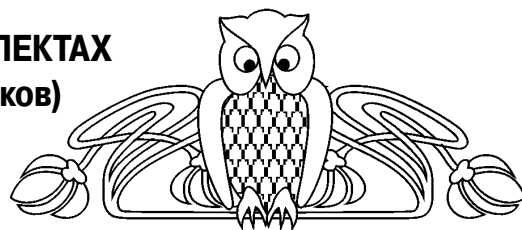
- <sup>35</sup> См.: Бреева Л.В. Некрасова Н.В. Универсальное и национальное в английской фразеологии // Филология. Саратов, 1999. С. 52. Вып. 4.
- <sup>36</sup> См.: Добровольский Д.О. Национально-культурная специфика во фразеологизмах (I) // Вопр. языкознания. 1997. № 6. С. 37.
- <sup>37</sup> См.: Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. М., 1974. С. 149.
- <sup>38</sup> Словарь русской фразеологии: историко-этимологический справочник / Сост. А.К. Бирих, В.М. Мокиенко, Л.И. Степанова. СПб., 2001. С. 318.
- <sup>39</sup> См.: Колодочкина Е.В. Продуктивные фразообразовательные модели французского языка и их использование при создании переводческих аналогов: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1996. С. 96.
- <sup>40</sup> См.: Фролова И.Е. О номинативной функции фразеологизмов с соматическими компонентами шея, Hals, neck в русском, немецком и английском языках // Филология. Саратов, 1999. Вып. 4. С. 59.
- <sup>41</sup> См.: Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурный аспекты. М., 1996. С. 217.

УДК 811.161.1'37+811.111'37

## КОНЦЕПТЫ ВРЕМЕН ГОДА В РЕЛИГИОЗНОМ И СИМВОЛИЧЕСКОМ АСПЕКТАХ (на материале русского и английского языков)

Т.В. Салашник

Педагогический институт Саратовского государственного университета,  
кафедра начального языкового и литературного образования  
E-mail: sal-a-tv@mail.ru



Статья посвящена рассмотрению концептов времен года в русской и английской лингвокультуре в религиозном и символическом аспектах. Религиозные и символические компоненты встречаются преимущественно в ассоциативном слое концептов. Наличие ассоциаций религиозного характера свидетельствует о существенной роли религии в формировании национального видения мира. Символика способствует более глубокому проникновению в культуру народа, его менталитет, систему верований.

**Ключевые слова:** концептосфера, концепты времен года, религиозный символ, символика, религия, лингвокультура.

### Season Concepts in Religious and Symbolic Aspects (in the Russian and English Languages)

T.V. Salashnik

The article deals with the season concepts from the religious and symbolic perspectives in the Russian and English linguistic cultures. Religious and symbolic components can be generally found in the associative layer of concepts. Religious associations are indicative of the substantial role religion plays in the shaping of the national viewpoint on the world.

**Key words:** conceptsphere, season concepts, religious symbol, symbolism, religion, linguistic culture.

Концепты времен года входят в категорию культурных концептов. Будучи единицами национальных концептосфер, они аккумулируют в себе природные, географические, бытовые, религиозные и другие особенности каждой из лингвокультур. Совокупность концептов нации представляет собой концептосферу, которая образована всеми связями концептов носителей языка. Чем богаче культура нации, ее фольклор, литература, наука, изобразительное искусство, исторический опыт,

религия, тем богаче концептосфера народа. В настоящее время, когда религиозные доктрины широко распространяются в современном обществе, исследователи проявляют неподдельный интерес к вопросу о том, какую роль религия играет в формировании национальной картины мира этноса. Чтобы ответить на него, на наш взгляд, необходимо определить, какое место в структуре культурных концептов занимают религиозные компоненты и как часто они встречаются. Иными словами, необходимо выявить национально-культурную специфику концептов.

Под концептом понимается единица коллективного знания/сознания, отправляющая к высшим духовным ценностям, имеющая языковое выражение и отмеченная этнокультурной спецификой<sup>1</sup>.

Концепт как единица структурированного знания состоит из компонентов, которые образуют различные концептуальные слои. Разделяя в этом отношении точку зрения В.В. Колесова и Ю.С. Степанова<sup>2</sup>, мы будем выделять в структуре концептов времен года этимологический, образный, понятийный, ассоциативный и символический слои<sup>3</sup>.

Послойный анализ концептов времен года с точки зрения выявления в них этнокультурной специфики позволяет увидеть национально-специфические компоненты, которые обнаруживаются в каждом из слоев концепта, но наиболее этноспецифичным представляется ассоциативный слой.

Так, в ассоциативных реакциях, данных русскими информантами на время года «весна», религиозный характер имеет ассоциация (*будет*



Пасха), отражающая специфику жизни русского народа. В ассоциативном слое других времен года религиозные компоненты отсутствуют.

В ответах англоязычных респондентов национально-специфичными являются ассоциации *Halloween, Thanksgiving Day, Trick-or-treats, Christmas, Christmas lights, carol singers at Christmas, Easter*. Данные ассоциации отражают религиозные традиции англичан и американцев.

Заметим, что ассоциация *Christmas* встречается в ответах англоговорящих 21 раз, у русских ассоциация *Рождество* – всего 2 раза. В англо-американской культуре Рождество является одним из самых широко отмечаемых праздников, в отличие от русской культуры, где на первый план выступает празднование Нового года. Ассоциация *Пасха* в ответах русских респондентов встречается всего один раз, в реакциях носителей английского языка – 9 раз. Как видим, религиозный компонент оказывается более значимым для англоязычной культуры, о чем свидетельствует большее, нежели у представителей русской культуры, количество реакций, связанных с религиозными праздниками. Следует отметить, что в ассоциациях религиозного плана у англоговорящих отсутствует реакция *Крещение*, у русскоговорящих не встречаются ассоциации *Halloween, Thanksgiving Day*, что обусловлено культурными особенностями наций. Общими праздниками для русской и англоязычной культур, нашедшими отражение в ассоциативных реакциях респондентов, являются *Рождество* и *Пасха*.

В текстах русских поэтов<sup>4</sup> XIX–XX вв. ассоциативный слой представлен разными типами ассоциаций: референтными, ситуативными, образными, когнитивными. Компоненты религиозного плана встречаются в когнитивных ассоциациях (например, у А.С. Пушкина *На волю птичку выпускаю При светлом празднике<sup>5</sup> весны...*).

У А. Фета среди когнитивных ассоциаций присутствуют *Воскресение Христа, Христос*: «Весна! Христос встает из гроба, – / Чело огнем озарено; «Христос воскрес!» – клик весенний».

Когнитивный тип ассоциаций А. Ахматовой имеет преимущественно религиозный характер: *рождественская ель, святки, Божий Ангел (Божий Ангел зимним утром...; Не верится, что скоро будут святки...)*.

В текстах английских поэтов<sup>6</sup> XVI–XX вв. религиозная тематика отсутствует.

Заметим, что в ассоциативном слое рассматриваемых концептов лишь в поэтических текстах наряду с религиозными встречаются ассоциации, относящиеся к мифу, причем мифологические компоненты присутствуют и у русских, и у английских поэтов: «Соседи шумною толпою / Взошли, прервали тишину, / Садятся; чаш внимаем звону: / Все хвалят *Ваха* и *Помону*<sup>7</sup> / И с ними красную весну...» (А.С. Пушкин); «Дождемся ль апреля Лугов молодых, крылатого *Леля*<sup>8</sup> / Ковров доро-

гих?; Но они расцветут еще лучше, коль *Брама*<sup>9</sup> После бурь ниспошлет весны благодатной дыханье...» (А. Фет); «Through autumn mists and took *Peona's*<sup>10</sup> hand» (J. Keats); «And yet the *ichor*<sup>11</sup> of the spring» (S. Plath).

Понятийный слой концептов времен года содержит меньшее количество религиозных компонентов. В наивном дефинировании носителей русского языка они встречаются лишь при толковании времени года «зима» (*Празднование Крещения, Рождества*). В лексикографических источниках наличие компонентов религиозного плана присуще толкованиям энциклопедического характера. Так, в Словаре В.И. Даля религиозные компоненты встречаются в словарных статьях всех четырех лексем (например: *На Благовещенье третья встреча весны (Весна зиму поборола); на Сретенье зима с летом встретилась; На севере с Ильина дня считают поворот лета на осень*<sup>12</sup>). В этом словаре информация религиозного характера представляет собой выборку из народного календаря. В Энциклопедическом словаре Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона религиозный компонент выделяется лишь с толкованием лексем «весна» и «лето». Авторами Словаря привлекался не только христианский народный календарь («весна от Благовещеньева дни до Рождества Ивана Предтечи...»), но и библейские тексты (*Ревекка для встречи Исаака оделась «в ризу летнюю»*). Из толкования лексемы «весна», предложенного в этом словаре, можно вычленил еще один компонент – мифологический (*Весна у славян представала красивой девушкой с венком из цветов, девушку звали Ляля, а солнцу давалось имя Ярило*)<sup>13</sup>. В английской лингвокультуре данный слой не включает подобных понятийных компонентов.

В этимологическом и образном слое концептов времен года религиозные и мифологические компоненты отсутствуют.

Как видим, ассоциации религиозного характера преобладают у представителей англоязычной культуры, что, на наш взгляд, свидетельствует о более серьезном укоренении религиозных традиций и обычаев у данного народа. В русской лингвокультуре данные ассоциации у современных носителей встречаются редко. Религиозные компоненты понятийного слоя представлены в основном в словарях XIX в. Данный факт указывает на меньшую степень привязанности современных носителей русского языка к религиозным праздникам и обычаям. Однако заметим, что наличие таковых компонентов в концептах, далеко не относящихся к религиозной сфере, позволяет сделать вывод о достаточно глубоком проникновении религии в сферы современного человеческого общества.

Мифологические компоненты в большей степени свойственны русской лингвокультуре. В английской лингвокультуре данные компоненты встречаются всего два раза в текстах J. Keats и S. Plath. Такое соотношение указывает на преоб-





ладание языческого характера верований русского народа.

За счет создания и распространения мифов и религиозных учений в древнем обществе происходило укрепление символических связей. Постепенно мифы, религия и символы становились важнейшими элементами культуры, а сама символика отражает существенную часть культуры нации.

В Малом академическом словаре русского языка дается следующее определение символа: «Предмет, действие и т.п., служащие условным обозначением какого-либо понятия, идеи»<sup>14</sup>.

В русской лексикографической традиции принято особо выделять значение, связанное с художественно-выразительной функцией символа – «Художественный образ, условно передающий какую-либо мысль, идею, переживание», а также «Художественный образ, в котором условно выражены идеи и переживания, преимущественно мистические (лит., искус.)»<sup>15</sup>.

Е.В. Шелестюк считает, что важным свойством всех древних символов является архетипичность. Представления древних весьма отличались от современных понятий, и ядро этих представлений составляли те образы и первичные идеи, которые называются архетипами. Первичные образы и идеи воплощаются в виде символов в мифах и верованиях, в произведениях литературы и искусства. С эволюцией мышления происходит движение многих ядерных сем к периферии. Благодаря этому движению вокруг ядра сосредотачиваются «символические» семы, определяющие представления пралогического и мифологического мышления, которые образуют своеобразные наслоения смыслов. Они создают вокруг соответствующих понятий «символическую ауру», которая во многих случаях осознается и современными людьми<sup>16</sup>. Эта аура носит древний, архетипический характер или обусловлена стереотипными для данной культуры ассоциациями. При актуализации имени в соответствующем контексте аура воплощается в переносном символическом значении.

По мнению Е.И. Варюхиной, символ выражает сущность чувственного образа как формы познания окружающего мира, с этим связаны его центральное положение в системе культуры и тот интерес, который вызывает это понятие. Символ может наполняться конкретной реальностью только в соотношении с определенной системой – это может быть идейно-композиционная структура отдельного произведения, индивидуально-поэтическая система писателя или культурно-историческая традиция в целом. В данной системе символ проявляет себя через символические формы. Символическими формами могут быть и художественный образ, и метафора, и аллегория, и миф. Приобретая символическое значение, они начинают указывать на нечто отличное от себя, но при этом сохраняют и самостоятельную

поэтическую ценность. Символичность вытекает из самой специфики поэтического слова, главным признаком которого является многозначность, семантическая осложненность, одновременная актуализация нескольких смысловых структур, взаимодействующих друг с другом. В поэтической системе слово выходит за пределы собственно лексического значения, приобретает символическую значимость.

Выделяются следующие типы символических образов: традиционные (мифологические символы, библейские символы, фольклорные эмблемы, литературные реминисценции); индивидуально-авторские (контекстуально-ограниченные, лейтмотивные). Традиционные, универсальные символы, значимые в культуре в целом, могут иметь архетипический характер, приближаться по структуре к мифу, с ними связано множество закрепленных мифопоэтической традицией ассоциаций. Их символическое значение определяется прежде всего экстралингвистическими факторами, обусловлено культурной традицией<sup>17</sup>. Именно такие архаические ассоциации представляют символический слой концептов времен года.

Исследованию архаической символики славянских народов посвящены работы А.Н. Афанасьева, Н.Н. Велецкой, Л.Н. Виноградовой, В.В. Иванова, В.Н. Топорова, В.Я. Проппа<sup>18</sup>. По мнению исследователей, год у древних делился на две половины: зиму и лето. Начинаясь год с марта, так как с этой поры, по представлению древних славян, природа пробуждается от мертвого сна к жизни и светлые боги приступают к созиданию благодатного царства. Чувствуя пробуждение благотворных сил природы, человек стремился обрядами закрепить их и связать эту животворящую силу со своей собственной судьбой. Отсюда и весенняя обрядовая поэзия, веселые песни и пляски молодежи, средневековые воинские весенние потехи, отсюда и эротические мотивы в весенних песнях и играх, время сватовства и любовных гаданий. Весна, например, выступала как дева, украшенная красотой и добротой, всеми любимая. Лето представлялось как тихий муж, богатый, красивый, который питает людей, смотрит за своим домом, любит работу. Осень – как старая, богатая, многодетная жена, иногда довольная плодами, тихая, безмятежная. Зима у славян – это старуха, вредная, злая, хотя иногда она может и миловать<sup>19</sup>.

Как видим, символические образы, связанные с временами года, имели у славян антропоморфический характер. Всякое явление, созерцаемое в природе, делалось понятным и доступным древнему человеку только через сближение со своими ощущениями и действиями. Он невольно переносил на божественные стихии формы собственного тела или знакомых ему животных, но эти формы были более совершенными, идеальными. В мифах и сказаниях природа исполнена разумной жизни, наделена высшими духовными дарами: умом,



чувством и словом; к ней обращается человек со своими радостями, горем и страданиями и всегда находит сочувственный отзыв. Пранарод жадно вглядывался в картины обновляющегося весною мира, с трепетом ожидал восхода солнца и подолгу засматривался на блестящие краски утренней и вечерней зари, на небо, покрытое грозowymi тучами, на старые девственные леса, на поля, красующиеся цветами и зеленью. Первые наблюдения человека принадлежали миру физическому, к которому тяготели и его религиозные верования, и его начальные познания; все это составляло одно целое и было проникнуто одним пластическим духом поэзии<sup>20</sup>.

Антропоморфный характер образов времен года сохранила русская поэзия<sup>21</sup>. У А.С. Пушкина весна предстает в образе красавицы: «Вылетела первая пчелка, / Полетела по ранним цветочкам / О красной весне поразведать...»; у А. Фета весна крепит, учит верить: «Весна! Весна! о, как она крепит, / Как жизненной нас учит *верить силе!*». А. Фет создает образ воспламеняющей весны на основе представлений славян о пламенном Леле, мечущем из рук огненные искры. Именно огонь, согласно народным традициям, дарует жизнь: «Тихонько движется мой конь По вешним заводям лугов, И в этих заводях *огонь* Весенних светит облаков...». Весенний огонь А. Фета восходит к аналогии небесного света со светом обыкновенного огня. А. Фет связывает идею жизни со светом и теплотой вслед за народной культурой. Лето у А. Фета представлено в виде зноя и дождя. Дождь, в соответствии с народными представлениями, воспринимается как дар божий и как кара небесная: «Рад я *дождю* / От него тучнеет мягкое поле, Лист зеленеет на ветке, и воздух становится чище; / Зелени запах одну за одной из ульев многошумных / Пчел вызывает... / Но нестерпим ты мне ночью бессонною...; / И пресыщенная *дождями*, / Не верит солнышку земля...; / Под кровлей влажной и раскрытой / Печально праздное житье...».

В летнем контексте А. Фета часто употребляются слова со значением «огонь, горячий»: «Все изменяется, как тень за долгий день *горячим* летом», / Как здесь свежо под липою густою – / Полдненный *зной* сюда не проникал... / А там вдали, сверкает воздух *жгучий*, / Колебяся, как будто дремлет он...». Уподобление дождя небесным слезам отсылает к традициям славянской культуры. Рядом с мифическим представлением облаков как бровей и ресниц слезы стали метафорическим названием дождя и росы. Слезы неба – дожди – создавались из слез божьих. Дождь дарует жизнь, воскрешает все, что «умирает» под лучами «огнедышащего ока». Вслед за народной культурой автор признает священный, божественный характер происхождения радуги: «Я – ничего не могу; / Один лишь может, кто могучий, / Воздвиг *прозрачную* дугу / И живоносные шлет тучи».

Представления поэта об осени связаны с увяданием природы, уменьшением количества тепла

и света: «Устало все кругом: *устал* и цвет небес, / И ветер, и река, и месяц, что родился, / И ночь, и в зелени потусклой спящий лес, / И желтый тот листок, что, наконец, свалился...; / Вот и летние *дни убавляются*. / Где ж лета лучи золотые? Только серые брови сдвигаются, / Только зыблются кудри седые; / И болью сладостно-суровой / Так радо сердце вновь зануть, / И в ночь краснеет лист кленовый, / Что, жизнь любя, *не в силах жить*». Печать уныния, увядания, смертельного недуга, сна природы лежит на всем. Природа постепенно погружается в «неподвижный полусон», многое уже умерло, но эта осенняя смерть не торжественное зимнее окаменение природы, а процесс угасания, то состояние, которое приведет к зимней сказочной зачарованности. Эта картина осеннего увядания и угасания усиливается мотивом тишины и человеческого одиночества. Тишина осенней природы напоминает царство мертвых, траурную процессию. В стихах А. Ахматовой осень – заплаканная вдова, подруга, Тамерлан: «Заплаканная осень, как *вдова*, / В одеждах черных, все сердца туманит...; / И снова осень валит *Тамерланом*...; / Здесь северно очень – / И осень в *подруги* / Я выбрала в этом году...». У А.С. Пушкина осень – это нелюбимое дитя: «Красою тихою, блистающей смиренно / Так *нелюбимое дитя* в семье родной / К себе меня влечет...».

Зима у А.С. Пушкина представляется старухой, проказницей, волшебницей, матушкой, вождем: «Вот север, тучи нагоняя, / Дохнул, завыл – / И вот сама / Идет *волшебница* зима; / Блеснул мороз, и рады мы / Проказам *матушки* зимы; / Когда могущая зима, / Как бодрый вождь ведет сама / На нас косматые дружины / Своих морозов и снегов...». Зима в творчестве А. Фета предстает в образе сна, постели, смерти: «Вот утро севера – *сонливое*, скупое – / Лениво смотрится в окно волоковое...; / Как гроздья винограда, / Ветвей концы висят, – / И радостен для взгляда / Весь *траурный* наряд...; / Сегодня вдруг исчезло лето; / Бело, *безжизненно* кругом...; / Где холм причудливый, как некий мавзолей, Изваян полностью, – круженье вихрей дальних / И блеск торжественный при звуках *погребальных*; Так, заверша / Сбирается в серебряной тиши / Глубокой и холодной постелью...». Зима – это время в народном календаре после смерти и до возрождения природы, время, которое не явлено в человеческой жизни, но присутствует в жизни природы. А. Фет создает образ зимы на основе общеславянских традиций. Это время года выражает художественные представления о небытии, о мире ином в его отношении к цветущему земному бытию. Зимнее царство изображается с опорой на народные представления о мире мертвых, об ином мире. Так же как и в народной культуре, фетовская зима изображается тождественной отрезку человеческой жизни – старости и смерти<sup>22</sup>.

Несмотря на индивидуальность образов, русская поэзия XIX–XX вв. в основе своей сохранила



архаические символы времен года до наших дней, но привнесла много индивидуального и своеобразного в их трактовку.

В английской поэзии времена года включают меньшее количество символических компонентов, хотя в каждом из концептов присутствуют ассоциации антропоморфного характера. Например, «Spring» антропоморфизму подвергается только двумя ассоциациями: *enchanted* (очарованная) и *green-kirtled spring* (весна, одетая в зеленый киртл), эти ассоциации встречаются у Дж. Китса и отсутствуют у других двух поэтов.

Олицетворение времени года «summer» просматривается из ассоциаций: *summer dies* (лето умирает), *summer grows old* (лето стареет), *blush'd* (румянец лета), *summer head* (голова лета), *summer's honey breath* (медовое дыхание лета).

Антропоморфизм времени года «autumn» выражен в ассоциациях: *autumn's blush* (румянец осени), *bold* (смелая), *cold-blooded* (хладнокровная, жестокая).

«Winter» соотносится с образом старого человека, жестокого и злого, с холодным дыханием, об этом свидетельствует ассоциация *winter's ragged hand* (жестокая рука седой зимы), *breath of winter* (дыхание зимы).

Символическая составляющая концептов времен года наиболее ярко просматривается в произведениях русских поэтов; в английских текстах встречается меньшее количество символических ассоциаций. На наш взгляд, причина этого – большая соотнесенность природы с мифом и религиозным верованием у представителей русской лингвокультуры, их более глубокое желание через символы понять психологические, религиозные и социальные корни человеческого бытия, понять суть объектов и происходящих вокруг событий. Это не случайно, так как одной из черт русского сознания является упование на неизведанные возможности жизни, случай, созерцательность, тяга к чему-либо мистическому, сакральному. Англо-американскую же культуру отличают рационализм, прагматический подход, деятельность, абстрактность мышления.

Таким образом, наличие религиозных компонентов в культурных концептах свидетельствует о том, что религия играет существенную роль в формировании нравственного сознания народа, его менталитета, а также национального видения мира. Кроме того, религиозные учения и верования способствуют формированию и укреплению символических связей.

Обращение к символике необходимо для более глубокого осмысления культур, их содержания и развития, так как фиксация общественных знаний осуществляется через знаковые системы (слова и символы). Символика может рассматриваться как особый инструмент, главным назначением которого являются хранение и передача зафиксированной культурной информации.

## Примечания

- 1 См.: Воркачев С.Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании // Филологические науки. 2001. № 1.
- 2 Колесов В.В. Философия русского слова. СПб., 2002; Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. М., 1997.
- 3 Этимологический слой выявлялся на основе анализа словарных статей этимологических словарей; образный и ассоциативный (в ряде случаев ассоциативный переходит в символический) слои – с помощью анализа свободного и направленного ассоциативного экспериментов, а также текстов поэтов разных веков; понятийный слой был восстановлен на основе анализа толковых словарей и наивного дефинирования.
- 4 В качестве источников взяты произведения А.С. Пушкина, А. Фета, А. Ахматовой.
- 5 Светлый праздник – Благовещение.
- 6 В качестве примеров были взяты произведения У. Шекспира, Д. Китса и С. Плат.
- 7 Помона – в римской мифологии богиня плодов. Вакх – в римской мифологии бог вина и виноделия.
- 8 Лель – в славянской мифологии юный бог любви.
- 9 Брама – в индийской мифологии творец и вседержитель мира, отец богов и людей.
- 10 Пеон – в греческой мифологии врачеватель богов.
- 11 Ихор – миф. «кровь богов».
- 12 Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 2 т. М., 1981.
- 13 Энциклопедический словарь / Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. СПб., 1896.
- 14 Малый академический словарь: В 4 т. М., 1988. Т. 4. С. 57.
- 15 Там же.
- 16 Шелестюк Е.В. О лингвистическом исследовании символа // Вопр. языкознания. 1997. № 4.
- 17 См.: Варюхина Е.И. Смысловая структура символов растений в польской поэзии. СПб., 1997.
- 18 См.: Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М., 1994. Т. 3; Велецкая Н.Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. М., 1978; Виноградова Л.Н. Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян. Генезис и типология колядования. М., 1982; Иванов В.В., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие системы. М., 1965; Протн В.Я. Фольклор и действительность. Избр. статьи. М., 1976; Он же. Язычество древней Руси. М., 1987; Он же. Поэтика фольклора: Сборник трудов. М., 1998.
- 19 См.: Афанасьев А.Н. Древо жизни: Избранные статьи. М., 1983.
- 20 См.: Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. Т. 3.
- 21 В концептах времен года символический компонент присутствует в составе ассоциативного слоя и вычленяется при анализе текстов русских и английских поэтов разных эпох.
- 22 Фирсова Т.Г. Творчество А.А. Фета и русский фольклор: Дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2004.

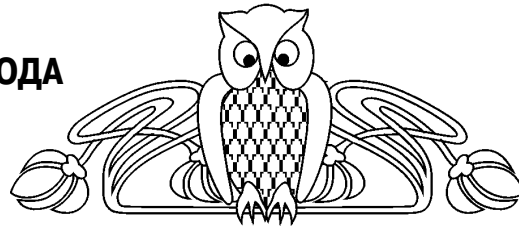


УДК 821.134.2.09

## МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ КАК СПОСОБ РЕАЛИЗАЦИИ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОГО КОНЦЕПТУАЛЬНО-МЕТАФОРИЧЕСКОГО КОДА

Н.В. Красовская

Саратовский государственный университет,  
кафедра романской филологии  
E-mail: Kranelli@yandex.ru



Магический реализм представляет собой оригинальное направление латиноамериканской литературы XX в., обладающее своеобразной концептуальной системой. В произведениях магического реализма в органичном сочетании элементов реальности с фантастическими и мифологическими мотивами отражается «чудесная» действительность континента. Стремясь выявить и утвердить самобытность культуры Латинской Америки, писатели сознательно отбирают и видоизменяют фольклорно-мифологический индейский и негритянский субстрат. Следствием нового способа изображения действительности являются многозначность, повышенная образность и символичность художественного языка.

**Ключевые слова:** художественные константы латиноамериканской культуры, концептуально-метафорическая доминанта, художественный код культуры, магический реализм, концепция «реальности чудесного», языковая и образная поливалентность, мифосимвол, фольклорно-мифологический субстрат, культурная самобытность Латинской Америки.

### **Magic Realism as a Way of Representing the Conceptual Metaphor Code of Latin America**

N.V. Krasovskaya

Magic realism is an original area of Latin American Literature of the 20<sup>th</sup> century which possesses a peculiar conceptual system of its own. The «miraculous» reality of the continent is represented in the works within magic realism through a combination of reality elements and fantastic and mythological motifs. The writers deliberately choose and modify folk and mythological substratum of Indian and Black cultures in order to reveal and proclaim the cultural identity of Latin America. Polysemanticism, excessive imagery and the symbolic language of the text are the consequences of the new way of depicting reality.

**Key words:** fiction constants of Latin American culture, dominating idea of conceptual metaphor, fiction code of culture, magic realism, the concept of the «reality of the miraculous», linguistic and imagery polyvalence, mythological symbol, folk and mythological substratum, the cultural identity of Latin America.

Стремление к переосмыслению европейских мифологем, составляющее специфику латиноамериканской литературы, проявилось уже в испаноамериканских хрониках и документах XVI в., когда возникла одна из ключевых культурных оппозиций – «Старый Свет – Новый Свет», – составившая способ реализации латиноамериканского художественного сознания и воплотившая принципиально важную идею: Америка – это иной

мир, в корне отличный от европейского<sup>1</sup>. Эта идея нашла отражение во множестве мотивов важнейших художественно-идеологических констант латиноамериканской культуры, таких, например, как «рай Америки» и «Ад Америки» (индейский Рай и индейский Ад) или категория «чудо», применяемая по отношению к американской реальности, с сопутствующим мотивом «изумления» и чувством смещения европейской нормы. Эти константы, образованные путем переосмысления, «иначтения» европейских традиционных представлений и породившие целую разветвленную систему образов и мотивов, составляют основу общей латиноамериканской концептуально-метафорической доминанты – художественного кода культуры этого континента<sup>2</sup>.

Говоря об особенностях своей культуры, А. Карпентьер, знаменитый писатель и идеолог магического реализма, отмечал, что для нее характерно «все незаурядное, выходящее за рамки установленных норм»<sup>3</sup>. А.Ф. Кофман, исследуя функционирование мифологических матриц в латиноамериканском художественном сознании, пришел к выводу о наличии одной свойственной латиноамериканской ментальности константе – «инаковости», выражающейся в непрременной сверхпредельности, нарушении европейских норм, границ и канонов<sup>4</sup>. Изучая эту же проблему, Ю.Н. Гирин справедливо замечает, что сознание европейца XV в., жившего в обществе, основанном на традиции, подчинялось иерархически выстроенной системе понятий и нормативов, формировавших общую упорядоченную картину мира<sup>5</sup>. Именно по этой причине для жителей Средиземноморья в тот исторический отрезок времени все, что оказывалось вне пределов родственного им пространства, представлялось «иным» миром, т.е. пространством, отменяющим все «посюсторонние» нормы. Когда группа обитателей традиционного мира, став конкистадорами и отправившись в опасное путешествие, «преступила» архетипический порог, совершив этим серьезный инициационный акт, это событие отразилось в их сознании как «преступление» некоего предела, края. Следовательно, оказавшись вне нормативно обустроенного и ценностно структурированного мира, пересекающие океан авантюристы, пока еще не превратившиеся в колонистов, начинали



воспринимать мир в категориях трансцензуса, сверхпределности и обретали статус социокультурной инаковости. Факт пересечения границы, преступления «культурной межи» означал отказ от прежних цивилизационных нормативов и установок, а в ином мире естественным образом вступал в силу иной порядок. Данный тип преступившего европейскую норму и меру человека, по мнению исследователя, заложил генетический код будущей «латиноамериканскости» и одну из основ культурного кода Латинской Америки – категорию «инаковости»<sup>6</sup>.

Осознанная потребность переосмыслить устоявшиеся образы и мифологемы объясняет и такую важную специфическую особенность латиноамериканской художественной культуры, как ее ярко выраженную поли- или, чаще всего, амбивалентность – мировоззренческую, эстетическую, языковую, образную<sup>7</sup>. Следствием такой поливалентности латиноамериканского культурного кода выступает своеобразная избыточность, многозначность, повышенная символичность на всех уровнях: лексико-семантическом, образно-метафорическом, жанрово-стилистическом, символическом. Особая амбивалентность проявляется в художественных представлениях о латиноамериканском природном пространстве, вызывающем одновременно и восторг, и ужас, а также в трактовках персонажей, воплотивших отголоски полемики о «добром» и «злом» дикаре<sup>8</sup>. Это явление, отражающее такую доминантную черту латиноамериканского художественного сознания, как стремление преодолеть исходную дисгармоничность, порожденную изначальным конфликтом культур и цивилизаций, попыткой их возможной синкретизации, прослеживается на всем протяжении формирования литературы Латинской Америки и достигает апогея в самой репрезентативной форме «нового» латиноамериканского романа – в романе магического реализма.

Магический реализм – это литературное направление, имеющее вполне конкретную и обозримую во времени историю и довольно четко прослеживаемые корни, а также ярко выраженные идеологию (основные концепты), нарративную структуру и дискурсивные особенности, что делает произведения магического реализма удобным объектом лингвистического исследования<sup>9</sup>.

Магический реализм считается одним из наиболее радикальных методов художественного модернизма, который основан на отказе от характерной для классического реализма онтологизации визуального опыта. Роман магического реализма представляет собой модель латиноамериканской культуры в целом: это драматическое противостояние и соединение конфликтующих начал в новом единстве, которое должно было снять исходное противоречие между европейской и индейской (негритянской) культурами<sup>10</sup>.

Термин «магический реализм» функционирует в латиноамериканской критике и куль-

турологии на различных смысловых уровнях. В узком смысле он понимается как течение в латиноамериканской литературе XX в.; иногда трактуется в онтологическом ключе – как имманентная константа латиноамериканского художественного мышления. История термина отражает существенное свойство латиноамериканской культуры – поиск «своего» в «чужом», т.е. заимствование западноевропейских моделей и категорий и приспособление их для выражения собственной самобытности<sup>11</sup>.

Термин «магический реализм», впервые появившись в 20-е гг. XX столетия в работах немецкого искусствоведа Франца Ро применительно к авангардистской живописи, был подхвачен латиноамериканскими писателями в 40-е гг. Наибольшее распространение понятие магического реализма получило в 60–70-е гг., в период так называемого «бума латиноамериканского романа», и в настоящее время определяет одно из наиболее интересных направлений прозы Латинской Америки.

В своей монографии «Постэкспрессионизм (магический реализм): проблема новой европейской живописи» Ф. Ро, исследуя творчество таких художников, как Эрнст, Кирико, Магритт и др., обозначил особенность их произведений в том, что они представляли привычные предметы в непривычном виде, выявляя их сокровенную магическую сущность. Магия для них была как бы скрытой от внешнего взора обратной стороной реальности<sup>12</sup>.

В 1948 г. формулу Ро, активно использовавшуюся европейской критикой в 30-е гг., но позже исчезнувшую из научного обихода, уже применительно к литературе возродил венесуэльский писатель и критик А. Услар-Пьетри для характеристики своеобразия креольской прозы<sup>13</sup>. Главный импульс к распространению этого понятия в Америке по отношению именно к литературе дал кубинский писатель А. Карпентьер, который в 1949 г. в предисловии к своей повести «Царство земное» предложил концепцию «реальности чудесного» (*lo real maravilloso*). В сущности, концепция Карпентьера сводится к четырем основным принципам: 1) сама реальность Латинской Америки (история, география, этнический состав, культура, верования) органически «чудесна»; 2) обилие чудесного, а также характерное смешение фантастического (мифологического) с реальным обусловлены верным отражением чудесной действительности континента; 3) «чудесное» латиноамериканского искусства принципиально отличается от внешне схожих явлений искусства европейского модернизма и противопоставлено им как подлинное мнимому, естественное искусственному; 4) «мир чудесного» есть одно из основных отличительных свойств латиноамериканской литературы<sup>14</sup>.

Следует отметить, что магический реализм изначально является продуктом только лати-



ноамериканской литературы, хотя впоследствии типологически сходные явления возникли и в искусстве других стран. В своем «чистом виде» магический реализм представлен очень небольшим количеством произведений и является всего лишь тенденцией латиноамериканской литературы, которая в своем развитии претерпевала многообразные изменения, переосмысливалась, широко использовалась в произведениях других направлений. В связи с этим выделяют произведения целиком или в основном отвечающие параметрам эстетики магического реализма и произведения с элементами магического реализма. Так, даже в творчестве одного писателя магический реализм может оставаться в рамках одной из тенденций, поэтому считается, что он представлен в латиноамериканской литературе не группой писателей, а группой произведений<sup>15</sup>.

Основными элементами, присущими произведениям магического реализма, принято считать:

- наличие фантастического элемента;
- богатство чувственно-описательных деталей;
- активное использование символов и образных средств;
- включение элементов фольклора и легенд;
- придание огромной значимости эмоциям в социальном бытии человека;
- принятие персонажами логики «магического»;
- отношение к времени не как к линейному, последовательному, а как к циклическому;
- искажение привычных причинно-следственных отношений<sup>16</sup>.

«Реалистичность» магического реализма заключается в том, что в центре внимания автора всегда находится некоторое общество в определенной фазе своего развития (в текстах всегда приводятся даты, как реальные, так и вымышленные, описываются имевшие место и исторически значимые, а также выдуманные события). «Магичность» магического реализма – это результат включения в тексты элементов фантастического, сказочного, а также фольклорного.

Многие исследователи полагают, что понятие магического реализма обретает целесообразность только в том случае, если применяется по отношению к конкретному кругу произведений латиноамериканской литературы XX в., которые имеют ряд специфических черт, принципиально отличающих их от европейского мифологизма и фантастики. Эти черты, ясно воплотившиеся в первых произведениях магического реализма – в повести А. Карпентьера «Царство земное» и в романе М.А. Астуриаса «Маисовые люди» (оба 1949 г.), – сводятся к следующему: героями произведений, как правило, являются индейцы либо негры; в качестве выразителей латиноамериканской самобытности они рассматриваются как существа, отличающиеся от европейцев иным

типом мышления и мировосприятия. Их дорациональное сознание и магическое мировидение делают весьма проблематичным, а то и невозможным их взаимопонимание с белым человеком; в персонажах магического реализма личностное начало приглушено: герои выступают как носители коллективного мифологического сознания, которое становится главным объектом изображения, и тем самым произведения магического реализма обретают черты психологической прозы; писатель систематически заменяет свой взгляд цивилизованного человека взглядом примитивного человека и пытается высветить действительность через призму мифологического сознания; изображаемая действительность предстает в восприятии мифологического сознания и формируется по его законам, подвергаясь различного рода фантастическим абберациям<sup>17</sup>.

По вопросу об истоках магического реализма в критике установились две противоположные концепции. Согласно одной из них, получившей широкое распространение, магический реализм является латиноамериканской разновидностью сюрреализма, точнее, результатом развития и преобразования французского сюрреализма на латиноамериканской почве. Безусловно, определенное влияние различных европейских культурных течений на латиноамериканскую литературу имело место, но отождествление магического реализма с сюрреализмом принципиально неверно. Концепции этих направлений значительно различались: сюрреалисты искали чудесное за гранью действительности, в индивидуальном бессознательном и с помощью автоматического письма; напротив, Карпентьер, Астуриас и их последователи стремились увидеть чудесное в реальности, в коллективном бессознательном, в мифе, тщательно констатируя и продумывая повествование.

Несравненно большее признание получила противоположная точка зрения, согласно которой истоком магического реализма объявляется действительность Латинской Америки в тех или иных ипостасях; при этом влияние европейской культуры либо отрицается, либо сводится к минимуму. Чаще всего источником магического реализма считают не всю «насквозь чудесную» действительность Латинской Америки, а лишь ее часть – реально существующий мифологический и фольклорный субстрат континента<sup>18</sup>.

Следует заметить, что наличие таких прямо противоположных подходов к решению проблемы происхождения магического реализма, не являющегося ни оформленной литературной школой, ни особым творческим методом типа классицизма или романтизма, а также не имеющего четко очерченного круга своих эстетических концепций и своих произведений, в очередной раз доказывает сложность и уникальность этого литературного феномена.

Действительно, поэтика и художественные принципы магического реализма в немалой



степени сложились под влиянием европейского авангардизма. Общий интерес к первобытному мышлению, магии, примитиву, охвативший западноевропейские интеллектуально-художественные круги в первой трети XX в., стимулировал интерес латиноамериканских писателей к индейцам и афроамериканцам. В лоне европейской культуры была создана и концепция принципиального отличия дорационалистического мышления от цивилизованного. У авангардистов, главным образом сюрреалистов, писатели Латинской Америки заимствовали некоторые художественные средства, а также принципы фантастического преобразования действительности. Вместе с тем в соответствии с логикой развития латиноамериканской культуры эти стимулы и заимствования были обращены на свою культурную почву, переименованы, приспособлены для выражения собственного, латиноамериканского мировидения<sup>19</sup>.

Бесспорно, несмотря на наличие индейского культурного субстрата, латиноамериканская литература магического реализма развивалась при постоянном контакте с европейской литературой, используя ее направления и достижения, но процесс ее становления неизбежно сопровождался неосознанным или открытым отталкиванием от европейской традиции, которое происходило на фоне политической борьбы с метрополией и роста национального самосознания<sup>20</sup>. Так, в литературе магического реализма представлен качественно новый принцип отношения писателя к действительности; внимание художника перемещается с внешних объектов – отличий (природа, быт, этнокультурная среда, фольклор, и т.п.) на внутренние: мироощущение, мифологическое сознание, восприятие окружающего мира. При этой смене ракурса меняются и способы отражения действительности, соответственно изменяется и художественный язык, возникает своеобразный исследовательский подход к материалу. Писатели магического реализма не просто отражают окружающую действительность, пассивно используя сохранившийся в культуре Латинской Америки мифологический субстрат, но ищут подобный материал, отбирают его, сознательно видоизменяют, придавая ему форму в соответствии со своим замыслом. По словам А.Ф. Кофмана, абстрактный дикарь в произведениях магического реализма, в отличие от близких этому направлению традиций литературы костюмбризма или индеанизма, обретает этнокультурную конкретность и явственность; концепции разных типов мышления проецируются в плоскость культурного, цивилизационного противостояния Латинской Америки и Европы<sup>21</sup>.

Таким образом, магический реализм в особом контексте Латинской Америки – это не только определенное мироощущение, но и сама действительность, необычная и часто «чудесная» в представлении европейского читателя, во многом сохраняющая свою первозданность, идет ли речь

об огромных пространствах нетронутой природы или о коллективном фольклорно-мифологическом мировосприятии значительных масс индейского и негритяно-мулатского населения. Для «магического», или «мифологического» реализма предметом изучения и инструментом художественного познания жизни становится богатейшая мифология американских негров и индейцев. Магический реализм характеризуется неограниченной свободой, с которой писатели Латинской Америки сращивают сферу заземленности быта и сферу сокровенных глубин сознания.

Идеологическую основу литературы магического реализма составляет стремление писателей Латинской Америки выявить и утвердить самобытность латиноамериканской действительности и культуры, идентифицируемой с мифологическим сознанием индейца либо афроамериканца.

### Примечания

- 1 См.: Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. М., 1997. С. 16.
- 2 См.: Земсков В.Б. Латиноамериканская литература как модель культуры // Латинская Америка. 1991. № 7. С. 63.
- 3 Карпентьер А. Барочность и чудесная реальность // Мы искали и нашли себя. М., 1984. С. 109.
- 4 См.: Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. С. 17.
- 5 См.: Гурин Ю.Н. К вопросу о латиноамериканской модели мира // Латинская Америка. 1993. № 9. С. 66.
- 6 Гурин Ю.Н. Указ. соч. С. 68.
- 7 См.: Земсков В.Б. Указ. соч. С. 66.
- 8 Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. С. 19.
- 9 Ермакова Е.В. О некоторых аспектах романа С. Рушди «Дети полуночи» // Коммуникативные и социокультурные проблемы романо-германского языкознания: Материалы межвуз. науч. конф. 29 ноября 2006 г. Саратов, 2007. С. 170.
- 10 Земсков В.Б. Указ. соч. С. 67.
- 11 См.: Кофман А.Ф. Проблема «магического реализма» в латиноамериканском романе // Современный роман: опыт исследования. М., 1990. С. 199.
- 12 См.: Roh F. Nach-Expressionismus (Magischer Realismus): Probleme der neuesten Europäischen Malerei. Leipzig, 1925.
- 13 Uslar-Pietri A. Letras y hombres de Venezuela. Mexico, 1948. P. 161–162.
- 14 См.: Карпентьер А. Предисловие к повести «Царство земное» // Писатели латинской Америки о литературе. М., 1982. С. 49–53.
- 15 См.: Кофман А.Ф. Проблема «магического реализма»... С. 198.
- 16 Ермакова Е.В. Указ. соч. С. 171.
- 17 Кофман А.Ф. Проблема «магического реализма»... С. 195.
- 18 См.: Тертерян И.А. Образы фольклора в современном реализме Бразилии и модернизм. М., 1964; Кутейци-



кова В.М., Основат Л.С. Новый латиноамериканский роман. 50–70-е годы. М., 1983; Земсков В.Б. Указ. соч.

<sup>19</sup> См.: Кофман А.Ф. Проблема «магического реализма»... С. 200.

<sup>20</sup> См.: История литератур Латинской Америки. М., 1985. Кн. 1.

<sup>21</sup> См.: Кофман А.Ф. Проблема «магического реализма»... С. 201.

УДК 81'37:7

## КРЕОЛИЗАЦИЯ ТЕКСТА В СФЕРЕ ИСКУССТВА

Е.А. Елина

Саратовский государственный социально-экономический университет,  
кафедра связей с общественностью  
E-mail: sarelina@mail.ru

Произведение изобразительного искусства рассматривается в аспекте его двукодовой семиотической организации – иконической и вербальной, т.е. как феномен креолизованного текста.

**Ключевые слова:** иконический знак, вербальный знак, изобразительный текст, креолизованный текст, иконический субстрат, двукодовая организация, коммуникативный эффект.

### Creolization of the Text in the Field of Art

E.A. Yelina

The article investigates a piece of fine arts from the perspective of its double-coded semiotic structure (iconic and verbal), i.e., as a phenomenon of the creolized text.

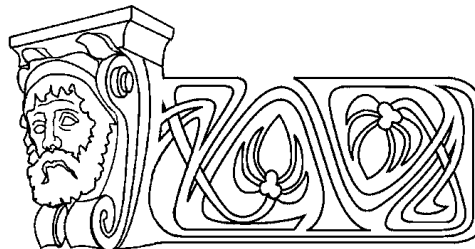
**Key words:** iconic sign, verbal sign, text of art, creolized text, iconic substratum, double-coded structure, communicative effect.

Что смысл иконического знака не всегда так отчетлив, как думают, подтверждается тем, что в большинстве случаев его сопровождает подпись; даже будучи узнаваемым, иконический знак может толковаться неоднозначно и поэтому требует, когда нужно точно знать, о чем идет речь, закрепления в словесном тексте.

У. Эко

Текстом традиционно считается осмысленная последовательность вербальных знаков с формальной связностью и содержательным единством. Однако такое толкование текста, будучи верным узколингвистически, оставляет за рамками своего содержания семиотические варианты, не имеющие линейной вербальной структуры. Таким образом, понятие текста неизбежно сужается, лишаясь семиотической широты и многоплановости.

Однако этимологическое значение понятия «текст» (ткань, связь, сплетение) отсылает к широкому пониманию термина, которое трактует текст как определенным образом устроенную совокупность любых знаков, обладающую формальной связностью и содержательной цельностью. Всякая знаковая структура, передающая определенное целостное значение, есть текст с семиотической точки зрения. Иначе говоря, текстами в широком значении можно считать совокупность имеющих



знаковую природу социальных феноменов, составляющих культуру, т.е. любые созданные человеком семиотические системы. Анализируя широкое и узкое понимание текста в герменевтике, Г.И. Богин отмечает: «Самая широкая трактовка понятия “текст” заключается в том, что текст выступает как общее название для продукта человеческой целенаправленной деятельности, т.е. как материальный предмет, в генезисе которого принимала участие человеческая субъективность»<sup>1</sup>.

Таким образом, не только вербальная информация, но и различные культурные артефакты, в частности кино, музыка, фотография, архитектура, географические локусы и др., являются текстами, подчиняются семиотическим законам и изучаются как семиотические системы.

Произведение изобразительного искусства (живописное изображение, картина) правомерно также рассматривать как эстетически значимый текст с его цельностью, связностью его элементов и формально-содержательным единством. Такой «изобразительный текст» (далее ИТ) в своем основном, «чистом» виде функционирует как иконический (основанный на знаках-изображениях), континуальный (непрерывный, сплошной) пространственный (имеющий два измерения на плоскости) семиотический текст.

Но никакой ИТ, становясь фактом культуры, не может оставаться единственным и только изображением: он должен вступать в эстетическую коммуникацию со зрителем, должен приниматься обществом, оцениваться специалистами и иметь свою музейную, выставочную, книжно-альбомную художественную жизнь. Требования социализации, приобретения данным ИТ своей культурной, общественно-значимой ниши приводят к тому, что изначально гомогенный иконический ИТ начинает выступать как текст семиотически сложный, включающий в себя значительную вербальную составляющую.

Используя вошедшую в научный обиход терминологию, обозначим такие тексты как *креолизованные*, т.е. такие, «фактура которых состоит из двух негомогенных частей: вербальной (языковой / речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели





естественный язык)»<sup>2</sup>. «Креолизованный текст предстает сложным текстовым образованием, в котором вербальные и невербальные элементы образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, нацеленное на комплексное воздействие на адресата»<sup>3</sup>. При этом в центре внимания современных исследователей находится такое соотношение вербальной и иконической знаковых систем, которое предполагает главенствующую роль вербальной основы и подчиненное ей положение иконической составляющей: «*невербальные, графические средства, сопровождающие письменную речь*»<sup>4</sup>. Однако согласно тем же самым правилам и условиям создан и рассматриваемый нами «обратный» креолизованный текст с иконическим субстратом и вторичной вербальной знаковой системой.

Коммуникативный эффект от иконически-вербального креолизованного текста достигается, на наш взгляд, тремя способами, которые дают нам возможность выделить соответственно три типа креолизованных текстов (далее КТ) на основе ИТ.

*Первый тип* КТ (КТ-1) предполагает получение готовым ИТ своего собственного места среди других ИТ путем указания всех его возможных непластических, неизобразительных атрибутов (авторства, времени создания, техники исполнения, материалов, размеров, места постоянного нахождения). Атрибутика КТ имеет вербальную форму и представляет собой краткий текст на отдельной табличке внизу картины-оригинала или рядом с изображением-репродукцией в альбоме. Создание таких вербальных пояснений – обязанность специалистов-искусствоведов и музейных работников, в чью задачу входит отслеживание всех характеристик и параметров КТ. Абсолютно каждый законченный ИТ получает соответствующую ему вербальную атрибутику и функционирует с ней вместе как единое целое – КТ. Вербальная составляющая может иметь, например, следующий вид: «*ФРАНС ШЕЙДЕРС (1579–1657). Рыбная лавка. Холст, масло. 209,5 × 341 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург*».

*Второй тип* КТ (КТ-2) определяет соответствующий способ достижения большей информативности, большего коммуникативного эффекта и связан с желанием художника дать дополнительный комментарий картине, который получает форму вербального текста в виде авторских пометок, замечаний, пояснений, стихов, сделанных прямо на пространстве холста или на его обратной стороне. Далеко не к каждому ИТ дается авторский комментарий; по отношению ко всему огромному художественно-изобразительному массиву, находящемуся в человеческом распоряжении, это достаточно частные и редкие случаи. Однако эти КТ достойны специального рассмотрения как яркие феномены особого психологического воздействия на зрителя. Например, к своей картине «Апофеоз

войны» художник В. Верещагин сделал на раме саркастическую надпись: «*Посвящается всем великим завоевателям: прошедшим, настоящим и будущим*».

Третий способ общественного признания и вхождения ИТ в культуру – создание на его основе интерпретирующих текстов, истолковывающих формальные (живописные средства) и содержательные (сюжет) стороны ИТ, разъясняющих его зрителю-неспециалисту и читателю. Это *третий тип* КТ (КТ-3), с которого начинается профессиональная деятельность искусствоведов и критиков, создающих монографии, аннотации, альбомы с описанием различных ИТ и дающих тому или иному ИТ профессиональную искусствоведческую оценку. Профессиональные искусствоведческие тексты включены в постоянный процесс научного интерпретирования с его стилистическими правилами и жанровыми признаками. Чем выше уровень ИТ, чем большим живописным достижением он является, тем больше, чаще и многообразнее он описывается в искусствоведении. Образец такого искусствоведческого описания может выглядеть следующим образом: «*Фигуры связаны общностью живописно-пластической интерпретации. Краски густые, вязкие. Формы словно бы тяжелеют, набухая цветом... Вещь заявляет о себе представительством цвета, экстрактом красок. Трехмерное пространство уплотнено, вжато в плоскость. Картина производит внушительное впечатление, обыденная реальность переведена в план цветовых сущностей*»<sup>5</sup>.

Создать вербальную интерпретацию ИТ может и неспециалист, непрофессионал (например, в ходе эксперимента), и хотя это нерегулярное и несистемное явление, тем не менее «наивные» вербальные интерпретации могут представлять большой интерес как оригинальные самостоятельные произведения.

К третьему типу КТ относятся и поэтические произведения, созданные на основе и по мотивам реального живописного полотна. Это тоже вербальные интерпретации, имеющие помимо (или вместо) информативной функции эстетический характер и свои поэтические особенности и достоинства. К таким КТ можно отнести, например, стихотворения Н.А. Заболоцкого «К портрету А.П. Струйской», А.А. Тарковского «Пауль Клее» и др.

Все три кратко описанных типа КТ, сочетая два вида кодирования информации (иконический и вербальный), совершенно различны по своему содержанию, по соотношению и роли двух кодов и по своим функциям. Первые два типа КТ представляют собой прежде всего иконический носитель информации, который присоединяет к себе вербальный «вспомогательный» элемент (непластические атрибуты всех видов). Третий тип КТ (вербальная интерпретация) отчуждается от иконического носителя, существует как самостоятельный текст, а иконический носитель



располагается либо физически близко (рядом на странице печатного издания), либо в принципе в пределах досягаемости (в музее, на выставке, в других печатных изданиях).

**Содержание и характеристика КТ-1.** В КТ-1 непластические атрибуты, кроме прямой технической функции, несут некоторую установочную нагрузку, сходную с антиципирующей, установочной ролью авторства и заголовка в литературно-художественном тексте. При первичном восприятии КТ-1 его атрибуты и само изображение предстают перед субъектом-зрителем или одновременно, или (что даже скорее) изображение воспринимается несколько раньше, чем подпись под ним из-за естественного свойства глаза улавливать сначала более крупный объект, а затем мелкий. Но при дальнейшем изучении картины важными становятся все непластические детали, поскольку зритель опять возвращается к изображению, уже владея вербальной фактической информацией, дающей ключ к более глубокому пониманию картины: *фамилия автора* настраивает искусствоведчески и общекультурно подготовленного реципиента на восприятие определенной стилистики произведения, той или иной художественной школы, индивидуального авторского почерка, а также страны и эпохи; *название* картины в той или иной степени ориентирует субъекта в сюжете произведения, во времени и месте происходящего на картине; *год создания* дает представление (кроме хронологического) о творческом (раннем, позднем) периоде художника; *материал, размеры, место хранения* очень важны, если речь идет о КТ-1, репродуцированном в книжном формате: эти данные позволяют увидеть (вернее, представить) за репродукцией оригинал.

Самым существенным непластическим атрибутом КТ-1 является его *название* – заявление темы изображения. Если заголовок литературного текста понимается как целостный и относительно автономный метатекстовый знак, представляющий собой «свертку» основного текста по принципу «часть вместо целого», то названия в КТ-1 выполняют сходную функцию. Но «сверткой» текста, «частью вместо целого» относительно изображения их можно назвать лишь условно, так как текст названия КТ подан в принципиально другом, вербальном коде, это не «свернутый» живописный код.

Для заполнения условной шкалы соответствия / несоответствия названия изображению / ряду мы подвергли названия КТ-1 типологической классификации и соответствующему типологическому описанию. Такая классификация позволит определить зависимость степени коммуникативного эффекта от места названия КТ-1 в каждой точке шкалы.

По семантике означаемого названия КТ-1 можно разделить на шесть групп с возможными подгруппами; в какой-то мере эти типы связаны

с понятием «хронотопа» (по М.М. Бахтину), который позволяет объединить тексты по общим пространственно-временным признакам и свидетельствует о жанре текста-объекта:

◆ первая группа – *событие*:

а) бытовое – «Сватовство майора» (П. Федотов), «Урок анатомии доктора Тюлпа» (Рембрандт), «Кутеж трех князей» (Н. Пиросманишвили) и т.д.;

б) историческое – «Утро стрелецкой казни» (В. Суриков), «Смерть Марата» (Ж. Давид), «Последний день Помпеи» (К. Брюллов) и т.д.;

в) мифологическое – «Явление Христа народу» (А. Иванов), «Падение Икара» (П. Брейгель), «Похищение Европы» (В. Серов) и т.д.;

г) фантастическое – «Купание красного коня» (К. Петров-Водкин), «Пылающий жираф» (С. Дали), «Глаз как шар» (О. Редон) и т.д.;

◆ вторая группа – *предметы и явления*:

а) адресные (с указанием места и времени) – «Вечер. Золотой Плёс» (И. Левитан), «Руанский собор вечером» (К. Моне), «Гамбургский порт» (А. Марке) и т.д.;

б) безадресные (без указания места и времени) – «Пейзаж с озером» (К. Коро), «Персики и груши» (П. Сезанн), «Черный квадрат» (К. Малевич) и т.д.;

◆ третья группа – *место и время* (без указания предметов, явлений и лиц):

«После обеда» (О. Ренуар), «В кафе» (П. Гоген), «На горах» (М. Несстеров) и т.д.;

◆ четвертая группа – *персона*:

«Девушка с веером» (О. Ренуар), «Портрет А.П. Струйской» (Ф. Рокотов), «Автопортрет с трубкой» (Г. Курбе) и т.д.;

◆ пятая группа – *символ, аллегория*:

«Невермор» (П. Гоген), «Апофеоз войны» (В. Верещагин), «Атомная Леда» (С. Дали) и т.д.;

◆ шестая группа – *условность*:

«Картина 1» (П. Мондриан), «Импровизация № 7» (В. Кандинский), «Без названия» (Р. Маттиотти) и т.д.

По степени информативности и, следовательно, возможности прогнозирования и понимания семантики перечисленные типы названий распределяются на 4 вида, условно названные как а) *существенно ориентирующие*, создающие установку на достаточно конкретное восприятие определенной тематики; б) *ограниченно ориентирующие*, вызывающие общее представление о теме и сюжете картины, иногда гипотетическое; в) *никак не ориентирующие*, вообще не дающие никакой установки на восприятие, совершенно не ассоциирующиеся с темой и сюжетом картины; г) *дезориентирующие*, формирующие ошибочную гипотезу о содержании произведения.

Событие (первая группа) может быть *существенно ориентирующим* в подпункте б) – историческом событии, которое прямо заявлено в названии: «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая



1808 года» (Ф. Гойя), «Петр Первый, допрашивающий царевича Алексея Петровича в Петергофе» (Н. Ге) и др. Остальные подгруппы можно определить как *ограниченно ориентирующие*, так как во всех обязательно остается неполнота информации об объекте: можно с той или иной долей вероятности предполагать, что именно стоит за такими названиями, как, например, «Масленица» (Б. Кустодиев), «Поцелуй украдкой» (О. Фрагонар) и т. д.

Вторая группа названий (предметы и явления) с ее двумя подгруппами может относиться как к существенно ориентирующему виду, так и к ограниченно ориентирующему. Достаточно полная, *существенно ориентирующая* информация содержится в многочисленных названиях этой группы: «Черемуха в стакане» (К. Петров-Водкин), «Бульвар Монмартр» (К. Писсарро) и др. К *ограниченно ориентирующему* виду относятся такие названия этой же, второй группы как: «Ужин» (Л. Бакст), «Утро» (Б. Кустодиев), «Абсент» (Э. Дега) и др.

Третья и пятая группы названий (место – время; символ – аллегория) можно определить только как *ограниченно ориентирующие*: названия третьей группы неизбежно неполны из-за отсутствия в них грамматических субъекта, объекта и предиката (это синтаксически неполные предложения): «За обедом» (З. Серебрякова), «У папашы Латюиля» (Э. Дега), «В горах» (М. Сарьян). В названиях пятой группы обязательно заложены обобщения, что существенно снижает их информативность: «Эхо прошедшего времени» (К. Сомов), «Капризы памяти» (С. Дали), «Знамя Мира» (Н. Рерих) и др.

*Существенно ориентирующие* названия свойственны четвертой группе (персона), если представляются портреты конкретных людей: «Портрет актрисы Жанны Самари» (О. Ренуар), «Портрет А.С. Пушкина» (О. Кипренский), «Мика Морозов» (В. Серов) и пр. Но если названия портретов не включают в себя такого рода дополнительные ориентиры (имена, фамилии, профессии, степени родства и т. д.), тогда название носит *ограниченно ориентирующий* характер, так как в нем отмечается лишь какой-либо признак, не дающий полной информации об изображенном: «Девочка с персиками» (В. Серов), «Дама с горностаем» (Леонардо да Винчи), «Неизвестная» (И. Крамской) и др.

Количество *дезориентирующих* названий достаточно мало, так как у художника, как правило, нет задачи создания «эффекта обманутого ожидания» в отличие от возможности такого эффекта в литературном тексте. В случае использования автором названий такого рода необходимо обращение к зрительному ряду картины как антитезы названию для выяснения сущности дезориентации: «Прекрасная Анжель» (П. Гоген) – портрет женщины с подчеркнута некрасивым, маскообразным лицом; «Иван Грозный и сын его Иван» (И. Репин) – эпическое, спокойно-повествовательное на-

звание противоречит страшной сцене убийства; «Каникулы Гегеля» (Р. Магритт) – изображение зонтика и стоящей на нем рюмки.

*Никак не ориентирующие* названия свойственны всей шестой группе – условной, так как «Композиции», «Рисунки», «Импровизации», обозначенные номерами, или декларированные отсутствия названий («Без названия») в принципе не могут создать никакой антиципирующей установки на восприятие объекта.

В целом названия КТ (совместно с другими вербальными атрибутами) задают общее направление для осмысленного восприятия, сразу же *ограничивая* общий *тематический, сюжетный, идейный круг* и отсекая от него все неподходящие жанровые, сюжетные и стилистические варианты. Такая ориентация целесообразна для более эффективного восприятия КТ-1, создавая у субъекта определенную психологическую и информационную установку на такое понимание картины, которое выполняло бы задачу самого художника, поскольку название – это тоже «произведение» художника, и от его содержательности, метафоричности и оценочности в определенной степени зависит и общая подготовленность субъекта к восприятию картины.

**Коммуникативные возможности КТ-2.** КТ-2, основанные на добавлении к иконическому ряду субъективно-авторских вербальных комментариев, представляют собой своеобразные «синтетические» феномены. История искусства говорит о том, что наряду с различными чистыми формами изображения постоянно использовались и до сих пор используются смешанные по функциям и структуре, синтетические, гибридные формы, имеющие ритуальный, документальный, иллюстративный, коммуникативный характер.

*Примечания* художника к своей картине, сделанные на полотне (на обороте полотна, на раме) содержат, прежде всего, сведения об авторе и времени создания картины, т.е. сугубо информативны, например: «Это я сам нарисовал себя в зеркале в 1484 году, когда я был еще ребенком. Альбрехт Дюрер». Однако иногда примечания служат дополнительным толкованием изображения. Например, ко многим своим картинам, представляющим жанровые сцены, художником П. Федотовым даны подписи в виде сатирических замечаний, иногда как бы от лица героев картины: «Все это очень хорошо. А сколько у вас душ крестьян?» («Невеста с расчетом»), «Ах, братец, кажется, я дома забыл кошелек» («Квартальный и извозчик») и т.д. Такими пояснениями просветительски настроенный автор стремится усилить воздействие своих работ на зрителя, сделать их более понятными простой аудитории. (Кстати, эти же приемы – словесные комментарии, характеристики – используются и европейскими художниками, например, У. Хогартом, Ф. Гойей.)

«Надпись, – отмечает С.Н. Соколов-Ремизов, – осуществляет самую важную – коммуникатив-



ную функцию... Надпись как бы обнаруживает внутреннюю готовность картины к "открытости" и утверждает ее как найденное, устойчивое качество... Являясь завершающим жестом художника, она ждет отклика, приглашает к сопереживанию и сотворчеству. Надпись... приоткрывает путь к богатству "закартинных" смыслов...»<sup>6</sup>

Особое значение приобретают надписи на картинах в восточном искусстве, порой несущие не менее важную информацию для зрителя, подготовленного традициями данной культуры, чем само изображение. Таковы надписи, тексты в китайской живописи – стихи, печати, подписи: «В Китае, где живопись считалась благородным искусством, владелец картины часто писал свои комментарии в стихах или прозе на фоне величественных ландшафтов и ставил свою печать прямо на поверхности картины»<sup>7</sup>. В эпохи Юань и Мин художники начинают добавлять к живописи свои комментарии. С этого времени картины содержат не только автографы, оттиски печатей, комментарии художников, но и послесловия известных коллекционеров, владельцев свитков. Считалось, что киноарные оттиски личных печатей коллекционеров наполняли древние полотна новыми жизненными силами, продлевая их жизнь. Печати и подписи помогают проследить многовековую историю древних полотен, узнать перипетии их судьбы.

**Виды и особенности КТ-3.** При исследовании КТ-3 обращает на себя внимание разностильность и разнофункциональность подобных текстов: обладая общими формальными признаками (самостоятельное, практически автономное существование вербальной интерпретации ИТ), *искусствоведческие* КТ и *поэтические* КТ обслуживают разные сферы человеческой культурной деятельности. Искусствоведческие КТ (и профессиональные, и «наивные») стремятся быть ближе к своему изобразительному оригиналу и воплощаются как его своеобразный вербальный «перевод». Поэтические КТ часто «забывают» об изобразительной основе и становятся поэтическими феноменами – самостоятельными культурными событиями.

Сравним несколько разнофункциональных КТ-3, посвященных одному ИТ. Вот как, например, описывается в искусствоведческом КТ-3 картина К.П. Брюллова «Гибель Помпеи»: «... День катастрофы представлен трагически мрачным. Непроглядная грозовая чернота нависла над землей, тьму разрывают длинные, острые молнии... И как в судный день, перед лицом смерти обнажается суть человеческой души. Каждая группа в "Помпее" – это своего рода "портрет" чувства, именно потому почти все герои, независимо от позы, повернуты к зрителю лицом... Доминирующий в холсте цвет – красный. Центральная часть освещена холодным цветом молнии, поэтому здесь главенствуют разбеленные голубоватые, желтоватые, зеленоватые тона. Сама идея картины глубоко романтична...»<sup>8</sup>

В данном искусствоведческом КТ-3 (приведенном нами для краткости с большими купюрами) автор сначала излагает историческую основу создания картины, описывает возникновение и развитие авторского замысла, стремится дать как можно более подробное визуальное описание и затем обращается к формальным живописным средствам, которые позволили автору создать шедевр. Этот профессиональный искусствоведческий КТ, при всей своей целостности, законченности и самостоятельности, стремится быть ближе к картине, он передает, «переводит» на вербальный уровень весь доступный автору фактический, живописный, исторический материал.

По мотивам этой же картины К.П. Брюллова написано короткое стихотворение А.С. Пушкина:

Везувий зев открыл – дым хлынул клубом – пламя  
Широко разлилось, как боевое знамя.  
Земля волнуется – с шатнувшихся колонн  
Кумиры падают! Народ, гонимый страхом,  
Под каменным дождем, под воспаленным прахом,  
Толпами, стар и млад, бежит из града вон.

Эти монументальные, как грандиозное полотно К.П. Брюллова, строки созданы пушкинскими поэтическими средствами, использующими лаконичную, точную, динамичную лексику. Автор не обращается ни к живописным приемам, используемым художником, ни к особенностям живописного языка, ни к деталям изображения – все это не входит в его задачу, его привлекает лишь фабула. Полотно для автора – только изображение, дающее повод воссоздать *событие*. Читателю достаточно знать сам факт извержения Везувия и гибели Помпей. Появившись на основе картины, такой КТ может существовать независимо от картины и производиться на читателя поэтическое впечатление также независимо от его знания или незнания полотна К.П. Брюллова.

Классическому полотну Рембрандта «Ночной дозор» посвящен следующий искусствоведческий КТ-3, созданный, как и предыдущий, по традиционным искусствоведческим правилам (описывается история заказа картины, ее создание, детальный зрительный ряд, живописные средства – здесь все приводится с большими сокращениями): «Одним из выдающихся произведений Рембрандта, созданных в начале 40-х годов, является картина "Ночной дозор" (1642 г., Амстердам, Рейксмузей). Она была выполнена для парадного зала нового здания амстердамской стрелковой гильдии... Заказчиком картины был капитан отряда стрелков Франс Баннинг-Кок, богатый, влиятельный человек. Отряд показан поднятым по сигналу боевой тревоги. Стрелки выходят из-под арки темного здания на ярко освещенный мост, смешиваются с находящимися на улице людьми. На первом плане во весь рост изображены Франс Баннинг-Кок в черном капитанском костюме и лейтенант Виллем ван Рейтенбург в нарядной одежде, со



шпагой. За ними движутся стрелки отряда... Картина оставляет впечатление значительности, композиционной завершенности»<sup>9</sup>.

А наш современник, поэт Евгений Рейн, по-своему интерпретирует «Ночной дозор». В гнетущем, тревожном впечатлении поэта от картины – переплетение двух историй – Голландии XVII века и недавнего советского прошлого.

У «Ночного дозора» я стоял три минуты,  
И сигнал загудел, изгоняя туристов.  
Я бежал, я споткнулся о чекан Бенвенуто,  
Растолкал итальянок в голландских батистах.

Что-то мне показалось, что-то мне показалось,  
Что все это за мною, и мой ордер подписан,  
И рука трибунала виска мне касалась,  
И мой труп увозили в пакагузы – крысам.

Этот вот капитан – это Феликс Дзержинский,  
Этот в черном камзоле – это Генрих Ягода.  
Я безумный? О нет, даже не одержимый,  
Я задержанный с тридцать пятого года.

Кто дитя в кринолине? Это дочка Ежова.  
А семит на коленях? Это Блюмкин злосчастный.  
Подведите меня к этой стенке, и снова  
Я увижу ее и кирпичной, и красной. <...>

Вас разбудят приклады «Ночного дозора»,  
Эти дьяволы выйдут однажды из рамы.  
Это было вчера, и сегодня, и скоро...  
И тогда мы откроем углы пентаграммы.

Для адекватного понимания стихотворения важно прежде всего знание российской истории, поскольку ассоциативный план опирается на него. Рембрандт изобразил людей, которые берутся за оружие, выходят и сливаются с толпой, но зритель, смотрящий на полотно, испытывает безотчетное чувство тревоги, и у каждого эта тревога своя и ассоциации свои, личные. Испытывает кажущуюся необъяснимой тревогу при восприятии «Ночного дозора» и поэт. Но беспокойство и страх его вполне объяснимы и абсолютно реальны: он *задержанный с тридцать пятого года* (конечно, это метафора, поэт тогда только родился, он просто слишком хорошо знает историю своей страны). Главный безрадостный итог авторских ассоциаций заключен в ключевой строке стихотворения: «Это было вчера, и сегодня, и скоро...» И в любой момент прошлого, настоящего и будущего могут выйти вооруженные люди и прийти за тобой... Поэт своими размышлениями и выводами втягивает читателя, своего современника, в зону воздействия картины, и ее поэтическое восприятие является здесь стержнем лирического повествования. И даже не видя до этого полотна Рембрандта, можно сопереживать поэту, можно адекватно истолковать стихотворение, поскольку главное в нем связано

с подтекстом картины (каким его видит поэт), а не с самим изображением.

Рассмотрев только несколько примеров использования живописи в поэтических КТ-3 (стихотворения, безусловно, представляют собой целую поэтическую область), можно отметить принципиально различное содержание в поэтических и искусствоведческих КТ.

Необходимость переложения на поэтический язык языка живописи определяется субъективным и часто неожиданным откликом живописной идеи в поэтическом сознании автора стихотворения. Поэтические образы-метафоры, созданные поэтическим восприятием «по мотивам» изображения, достаточно отчуждены от самого изображения, самостоятельны и самодостаточны, в то время как искусствоведческие КТ-3 не только создаются с опорой на ИТ, но и существуют как целостные КТ только благодаря этому ИТ.

Итак, представленная классификация и анализ трех типов КТ позволяют отметить содержательные особенности, коммуникативную эффективность и эстетическую нагрузку каждого из трех типов текстов. Структурная усложненность подобных текстов, их двукодовая организация выявляет в то же время их визуальную, смысловую и функциональную целостность, которая оказывает эстетическое и коммуникативное воздействие на адресата.

## Примечания

- <sup>1</sup> Богин Г.И. Филологическая герменевтика. Калинин, 1982. С. 20.
- <sup>2</sup> Сорокин Ю.А., Тарасов Е.Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. М., 1990. С. 181.
- <sup>3</sup> Ворошилова М.Б. Креолизованный текст: аспекты изучения // Политическая лингвистика. Вып. 20. Екатеринбург, 2006. С. 180.
- <sup>4</sup> Ворошилова М.Б. Указ. соч. С. 182. (См. также: Анисимова Е.Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов). М., 2003; Бернацкая А.А. К проблеме «креолизации» текста: история и современное состояние // Речевое общение: специализированный вестник. Красноярск, 2000; Валгина Н.С. Теория текста. М., 1998; Лазарева Э.А., Горина Е.В. Использование приема когнитивного столкновения в политическом дискурсе СМИ // Лингвистика. Екатеринбург, 2003. Т. 11.
- <sup>5</sup> Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины. М., 1983. С. 378.
- <sup>6</sup> Соколов-Ремизов С.Н. Литература. Каллиграфия. Живопись. М., 1985. С. 169.
- <sup>7</sup> Шатино М. Некоторые проблемы семиотики визуального искусства // Семиотика и искусствоведение. М., 1972. С. 139.
- <sup>8</sup> Леонтьева Г.К. Карл Павлович Брюллов. Л., 1986. С. 54.
- <sup>9</sup> Андронов С.А. Рембрандт. М., 1981. С. 80.



УДК 81'373.2

## АПЕЛЛЯТИВАЦИЯ ИМЕН СОБСТВЕННЫХ ПО ХАРАКТЕРУ ИЗМЕНЕНИЯ ДЕНОТАТИВНОГО И/ИЛИ ГРАММАТИЧЕСКОГО ЗНАЧЕНИЯ

И.Н. Королева

Саратовский государственный университет,  
кафедра романской филологии  
E-mail: i\_reine@mail.ru

Существуют разные подходы к разграничению имен собственных и имен нарицательных. В данной статье предлагается рассматривать данную проблему с позиции когнитивной лингвистики, а именно в рамках теории прототипов. Применение этого подхода обусловило введение термина «онимическая конверсия».

**Ключевые слова:** имя собственное, номен, имя нарицательное, категория, конверсия, онимическая конверсия, апеллятивация.

### Apellativization of Proper Nouns according to the Nature of the Changes in the Denotative and/or Grammar Meanings

I.N. Korolyeva

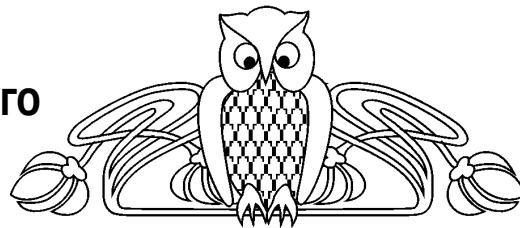
There are different approaches to the differentiation of proper and common nouns. The article proposes a way to investigate the problem from the perspective of cognitive linguistics, namely the theory of prototypes, which has lead to the introduction of the term «onymic conversion».

**Key words:** proper nouns, nomen, common nouns, category, conversion, onymic conversion, apellativization.

Несмотря на то что деление всех слов на имена собственные (ИС) и имена нарицательные (ИН) существовало еще в античной филологии, единого определения этих языковых единиц не существует до сих пор. В определениях, предлагаемых исследователями, за точку отсчета принимается индивидуализирующая и идентифицирующая функция<sup>1</sup>.

Однако отмечается немало спорных случаев, когда один исследователь квалифицирует то или иное имя как собственное, а другой – как нарицательное. Очевидно, это связано с текучестью границ между ИС и ИН. Отмечая отсутствие четкой границы, исследователи указывают на наличие между ИС и ИН некоторого переходного поля ситуативных имен собственных, появление которых обусловлено стилистическими задачами.

Проблему разграничения ИС и ИН можно рассматривать и с позиции когнитивной лингвистики, в частности, в рамках так называемой теории прототипов. Согласно этой теории, все объекты реального мира объединяются в различные категории. Среди категорий выделяют естественные (природные), образованные чувственно воспринимаемыми объектами, и семантические, образованные когнитивными объектами. Они

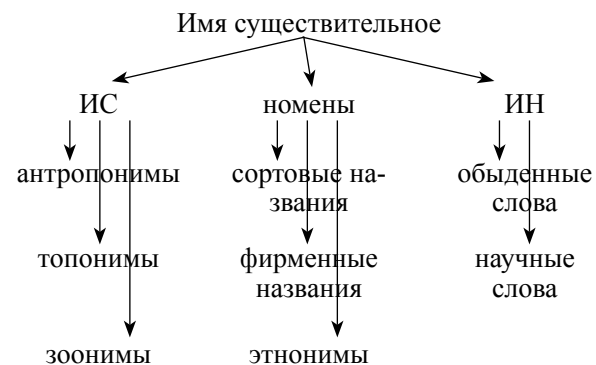


имеют свою структуру. Так, в них выделяют центральные, наиболее типичные для данной категории элементы – прототипы, формирующие прототипическое ядро, – и менее типичные элементы.

Принадлежность объекта к той или иной категории определяется наличием у него прототипических характеристик. Вместе с тем между разными категориями не всегда возможно провести четкую границу. Это можно объяснить наличием в структуре непрототипических элементов, обладающих рядом признаков, свойственных и другим категориям. Кроме того, в концептуальном пространстве существуют некие переходные зоны, расположенные между пограничными категориями. Это еще раз указывает на тот факт, что граница между категориями ИС и ИН не является резко очерченной и непроницаемой. Правоммерно было бы предположить наличие между двумя категориями переходной зоны, в которой находится группа имен, называемая номенами.

Следует также упомянуть о двух аспектах категоризации в рамках того же прототипического подхода. Речь идет о горизонтальном и вертикальном аспектах. Горизонтальный аспект означает отнесение объекта к определенной категории одного и того же уровня обобщения. Вертикальный аспект предполагает соотнесение данного объекта с разными по степени обобщенности категориями. Говоря о вертикальном аспекте, Н.Н. Болдырев<sup>2</sup> отмечает существование разных уровней категоризации, т.е. эти уровни имеют иерархическую структуру, что связано с существованием разных по степени абстракции категорий.

Схематически эти два аспекта можно представить следующим образом:



Рассматривая категорию ИС, укажем, что антропонимы, топонимы, зоонимы и т.п., будучи



разными категориями, относятся, тем не менее, к одному уровню обобщенности и входят в другую, более абстрактную категорию – категорию ИС. То же можно сказать и о подкатегориях номенов и ИН. В то же время сами категории ИС, номенов и ИН также принадлежат к одному уровню обобщенности и включаются в вышестоящую, более абстрактную категорию «имя существительное».

Таким образом, существуют три разных по степени обобщенности уровня, а также то, что разные категории одного уровня включаются в одну категорию следующего иерархического уровня. Тем не менее всегда возможен переход слов из одной категории в другую на одном и том же уровне. Например, в категории ИС может осуществляться переход одних ИС в другие ИС: *девушка по имени Paulette, кафе Paulette*. Именно такие явления представляется возможным называть онимической конверсией. Конверсия предполагает переход слова из одной категории в другую. Антропонимы, топонимы, зоонимы и прочие как разные подкатегории входят в одну категорию ИС, и употребление данного термина кажется правомерным.

Именно «онимическая конверсия» приводит к появлению омонимов. При конверсии происходит переход лексических единиц из одной именной категории в другую. В качестве видов конверсии можно выделить:

- 1) онимизацию;
- 2) онимическую конверсию (в ономазиологии – трансономизация);
- 3) аппелятивацию.

Как известно, аппелятивация представляет собой один из способов вторичной номинации. При этом аппелятивация может сопровождаться морфологической или семантической деривацией (в частности, метафорическим и метонимическим переносами). Если переход ИС в ИН происходит в условиях, когда имеют место семантические сдвиги, то по результатам этого перехода различают номинативную и характеризующую аппелятивацию. Лексемы, образованные путем морфологических изменений, являются результатом аппелятивации с помощью морфологической деривации.

Морфологическая деривация подразумевает образование новых слов посредством аффиксов или, наоборот, дезаффиксации по словообразовательным моделям, свойственным тому или иному языку. Во французском языке обычно выделяют следующую модель: основа онима + суффикс существительного. Онимы чаще всего представлены антропонимами, в том числе мифонимами, и топонимами. По этой модели новые лексемы довольно часто образуются во французском языке Франции, Канады и Африки.

Так, во Франции этим способом были образованы следующие лексемы:

*adamisme /m/* (от мифонима Adam – Адам) – по библейскому преданию, – первый человек, созданный богом) – адамитская ересь;

*bavaroise /f/* (от топонима Bavaria – старая форма Bavière – Бавария) – желе.

В Канаде встречаются такие аппелятивированные лексемы, как:

*bavaroise /f/* (от топонима Bavaria) – праздник пива;

*guignolée /f/* (от антропонима Guignol (Гиньоль)) – сбор пожертвований;

*canadien /m/* (от топонима Canada – Канада) – канадский сыр; канадский табак.

В Африке функционируют следующие аппелятивы:

*billisme /m/* (от антропонима Bill) – праздный образ жизни;

*ambifiée /f/ ambifisée /f/ ambiste /f/* (от названия препарата «Ambi» для осветления кожи) – *нейор.* африканка с осветленной кожей;

*londonienne /f/* (от топонима Londres – Лондон) – проститутка из публичного дома для белых.

Иногда при переходе в имена нарицательные имена собственные изменяют свою парадигму и становятся другой частью речи, например, существительные переходят в прилагательные, глаголы, наречия. Рассмотрим некоторые примеры в территориальных вариантах.

Франция:

*académisable (adj.)* (от названия сада Academos) – способный стать академиком;

*furieux, – euse (adj.)* (от мифонима Furie – Фурия – божество римской мифологии) – яростный, неистовый;

*pindariser (v.)* – (от антропонима Pindare – греческий лирический поэт) – писать, говорить высокопарно.

Канада:

*djacker (v.)* (от аппелятива *djack* (домкрат), образованного от английского антропонима Jack) – поднимать домкратом; поднимать цены;

*caticher (v.)* (от аппелятива *catiche* (маменькин сынок, девчатник), образованного от антропонима Catherine) – *нейор.* вести себя как девчонка;

*quétaïne (adj.)* (от антропонима Keaton – имя человека, отличавшегося дурным вкусом) – заурядный; смешной.

Африка:

*ambifier (s') (v.)* (от названия препарата «Ambi» для осветления кожи) – *нейор.* осветлять кожу химическими препаратами.

Переход в другую грамматическую категорию не всегда сопровождается деривацией. Бывают случаи, когда именная основа остается неизменной. Например, во французском языке на территории Франции встречаются прилагательные:

*gigogne* (от антропонима Gigogne – театральный персонаж) – об одинаковых предметах, разных по размеру, вдвигающихся один в другой;

*angora* (от топонима Ankara) – из ангорской шерсти.

Во французском языке на территории Африки это, например, прилагательные:



*jaron* (Буркина-Фасо) (от топонима Ярон – Япония) – плохого качества: так говорят о товарах, продаваемых на рынке по низкой цене: *N'achète pas ça, c'est jaron*. – Не покупай это, оно плохого качества;

*arigoni* (Сенегал) (от названия томатной пасты «Arigoni») – темно-красный.

Понятие номинативной и характеризующей апелляции было введено Р.А. Комаровой<sup>3</sup>, которая обратила внимание на тот факт, что антропонимы апеллируются в условиях реального функционирования языка, поэтому в результате семантической деривации они превращаются в эмоционально-оценивающие синонимы тех лексем, что уже существуют в языке. В то же время предметно-логическое содержание переосмысленных антропонимов эквивалентно содержанию их синонимов. Это дает возможность экономно довести до адресанта мнение говорящего, а также, что очень важно, вызвать у него эмоциональную реакцию. Апеллируются антропонимы неоднородны и переносятся, по мнению Р.А. Комаровой, на денотаты двух типов: человек – не человек. Именно это и позволило выделить разные типы апелляции антропонимов.

При номинативной апелляции смена денотата сопровождается изменением денотативного субкатегориального признака у данного имени, которое становится нарицательным. Смена денотативной соотнесенности происходит по схеме Д1 (человек) → Д2 (не человек). Название переносится с единичного денотата (одушевленного лица) на класс неодушевленных денотатов. В основе переноса лежит признак некавалитативного характера, и сходство сравниваемых денотатов внешнее, абсолютно формальное. Это может быть фонетическая ассоциация (например, *rompidou* от глагола *rompre* («списывать») и имени французского государственного деятеля Georges Rompidou – «а он списывает») или грамматическая ассоциация, но наиболее распространена ассоциация по смежности, т.е. метонимический перенос. Многие из таких апеллируются функционируют в социальных подъязыках, представляя собой жаргонизмы и арготизмы, являются эвфемистическими обозначениями (например, апеллируется *voltaire* в канадском варианте употребляется в значении «ночной горшок», в то время как во Франции эта лексема, образованная от имени французского писателя и философа XVIII в. Voltaire, обозначает «вольтеровское кресло», т.е. кресло с высокой спинкой).

При характеризующей апелляции антропонимов смена денотата сопровождается сохранением главного категориального признака. Здесь действует схема Д1 (человек) → Д2 (человек), т.е. сохраняется отнесенность денотата к одушевленному лицу. Поскольку первичный и вторичный денотаты – человек, то сравниваются они на основе определенного квалитативного

признака, присущего им обоим. Поэтому данный вид апелляции выполняет оценочную и характеризующую функцию и базируется на метафорическом переносе.

На наш взгляд, более правомерно соотносить характеризующую и номинативную апелляцию не только с антропонимами, но и с онимами всех других категорий. Вместе с тем нам представляется важным уточнить содержание этих понятий. Дело в том, что характеризующую апелляцию понимают прежде всего как ситуативный, неполный переход онимов в категорию ИН. Но как же тогда быть со случаями типа *gribouille* – апеллируется, образованный от антропонима Gribouille и закрепившийся в языке со значением «простофиля, путаник»; *patelin* – от имени фарсового персонажа – «хитрец, льстец»; *charlot* – уменьшительное от имени Charles – имя комического персонажа, созданного Чарли Чаплиным – «несерьезный человек, шут»; *judas* – «предатель» – от имени Иуды Искарота, одного из учеников Иисуса? В Канаде это апеллируется *séraphin* – «скряга», – образованный от имени персонажа романа К. Гриньона «Человек и его грех». В Африке к такого типа апелляциям принадлежат лексемы *bill* – «молодой бездельник» – от мужского имени Bill; *digaule* – «человек высокого роста» – от имени французского президента Де Голля, отличавшегося высоким ростом; *micelin* – «толстяк» – от названия французского торгового дома Michelin, эмблемой которого является толстый человечек, несущий шины; *django* – «оригинально одетый молодой человек» – от имени героя популярного вестерна. Эти примеры представляют собой характеристику, связанную с определенными качествами человека, его внешностью.

Если придерживаться схемы Д1 (человек) → Д2 (человек), то можно обнаружить примеры апеллированных онимов, образованных на основе метонимии. Например, в Африке это: *fatou* – «прислуга» – от традиционного африканского женского имени Fatou; *carole* – «любимая девушка» – от европейского имени Carole; *diallo* – «угольщик» – от традиционного африканского мужского имени Diallo; во Франции: *tommy* – «английский солдат» – от Tomas Atkins, считающегося традиционным именем простого английского солдата.

Если за исходный момент характеризующей апелляции принимать метафорический перенос, то можно выявить и другие схемы, по которым будет протекать этот тип переосмысления собственных имен. К ним можно отнести:

Д1 (антропоним) → Д2 (вид животного): *mussolini* (ФЯ Африки) – второе название рыбы вомер, которое ей дали за ее внешний вид, напоминающий профиль Муссолини;

Д1 (топоним) → Д2 (характеристика человека): *flandrin* (ФЯ Франции – от топонима Flandre, представляющей собой равнину довольно большой протяженности) – «верзила»;





Д1 (товарный знак) → Д2 (вид транспортного средства): *baby-brousse* (ФЯ Африки) – «маленький автомобиль»;

Д1 (мифоним) → Д2 (характеристика региона): *eldorado* (ФЯ Франции) – «страна сказочных богатств».

Следует отметить появление в ряде случаев трудностей в разграничении метафорического и метонимического переносов. Это можно считать достаточно естественным и объяснимым явлением, так как при ситуативном переходе в качестве средства передачи того или иного значения используются коннотонимы, и коммуниканты, как правило, имеют представление об их дополнительных значениях, будь то имена из реального или мифологического именника, принадлежат ли они к национальному или международному фонду коннотонимов. Иначе говоря, известен лексический фон оних. Если слово полностью оторвалось от денотата и закрепилось в языке с новым значением, то уже трудно понять, какое ИС послужило основой для его образования, в каких условиях произошел переход из одной категории слов в другую. Впрочем, это уже не заслуживает внимания в условиях нынешнего функционирования такой апеллятивированной ономастической единицы. Например, известное всем слово *silhouette* (силуэт), которым называют очертания фигуры по отброшенной тени, произошло от фамилии французского министра финансов 1759 г. Этьена де Силуэта (Etienne de Silhouette, 1707–1767), которого высмеяли, сделав его изображение в профиль по отброшенной от лица тени.

Есть основание полагать, что апеллятивация будет характеризующей и при ситуативном переходе коннотонимов-топонимов, или «коннотопонимов», хотя схема, по которой будет происходить переосмысление, станет следующей: Д1 (не человек) → Д2 (не человек). Например, *Sodome et Gomorre* – Содом и Гоморра – в значении «беспорядок, дебош». При апеллятивации таких имен также возникают эмоционально-оценочные и экспрессивно-образные смыслы.

Принимая во внимание трудности, иногда возникающие при определении способа семантического преобразования онимов (метафорический или метонимический переносы), мы предлагаем

различать номинативный и характеризующий типы апеллятивации исходя из следующего.

Если апеллятивированный оним становится обозначением реалии, которая до этого не имела своего собственного названия, то мы имеем дело с номинативной апеллятивацией, цель которой заключается прежде всего в том, чтобы дать название. Именно так появляются названия изобретений (*poubelle* (Франция) – «мусорный бак» – от имени префекта Poubelle Eugène René; *castonguette* (Канада) – «медицинский страховой полис» – от имени министра здравоохранения Квебека Castonguay; *sacombi* (Африка) – «сакомби – мера веса»), тканей и т.п. – от имени мэра Киншасы Sacombi, который ввел в торговую практику эту меру сыпучего товара.

Если апеллятивированный оним является вторичным обозначением для денотата, уже имеющего свое название, то это – характеризующая апеллятивация. Сюда наряду с ситуативными, неполными переходами собственных имен в нарицательные мы относим те случаи, когда апеллятивированные ономастические единицы функционируют в разговорной речи: *pirot* (уменьшительное от антропонима Pierre) – «воробей»; *malabar* (от топонима Malabar) – «здоровяк»; *pépin* (от имени водевильного персонажа Répin) – «зонтик»; или переходят в социальные и профессиональные языки в качестве жаргонизмов и арготизмов: *julienne* (от мужского имени Julien), эвфемизмов: *thomas, jules* (от мужских имен Thomas и Jules) – «ночная ваза».

## Примечания

- 1 См.: Соболева Т.А., Суперанская А.В. Товарные знаки. М., 1986; Горбаневский М.В. В мире имен и названий. М., 1987; Успенский Б.А. Язык и культура. Избранные труды: В 2 т. М., 1996. Т. 2; Гак В.Г. Теоретическая грамматика французского языка. М., 2000.
- 2 Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика: Курс лекций по английской филологии. Тамбов, 2002.
- 3 Комарова Р.А. Семантическое преобразование антропонимов как способ вторичной номинации // Вопр. романо-германского языкознания. Саратов, 1986. Вып. 8.

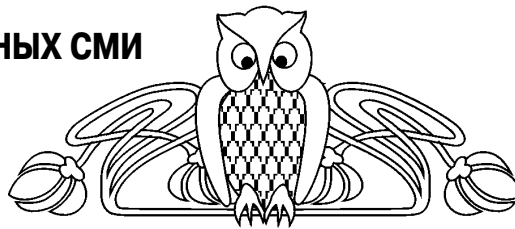


УДК 811.133.1.37

## СЕМАНТИЧЕСКИЕ АНГЛИЦИЗМЫ В ПЕЧАТНЫХ СМИ ФРАНКОЯЗЫЧНОЙ КАНАДЫ

Е.Е. Кругляк

Саратовский государственный университет,  
кафедра французского и испанского языков  
E-mail: krug280692@yandex.ru



Данная статья посвящена анализу языка печатных СМИ франкоязычной Канады и, в частности, изучению такого явления как семантическое заимствование. Существование данного типа заимствования обусловлено, прежде всего, особой языковой ситуацией, сложившейся в Канаде. Именно наличие семантических заимствований из английского языка является основной особенностью языка печатных СМИ Канады.

**Ключевые слова:** семантическое заимствование, языковая ситуация, общественно-политическая лексика, язык печатных СМИ, языковой контакт.

### Semantic Anglicisms in Francophone Canadian Print Media

E.E. Kruglyak

The article analyses the language of Francophone Canadian print media, specifically the phenomenon of semantic borrowing. This type of borrowing depends on the specific language situation in Canada. Semantic borrowing from the English language is shown to be the most important language feature of the Canadian Francophone press.

**Key words:** semantic borrowing, language situation, political lexicon, the language of the press, language contact.

Популярность печатных СМИ в Канаде на сегодняшний день очевидна, так же как очевидно и их влияние на язык франко-канадцев. Язык франко-канадских масс-медиа – достаточно сложное и многогранное явление. Это тот французский язык, который реально существует, на котором говорят обычные франко-канадцы, и одновременно языковая модель общества. Ведь именно в СМИ публикуются и обсуждаются языковые законы, вводится новая терминология, ведутся дебаты по поводу языковой нормы и т.д. Подчас информационная продукция печатных СМИ служит основным источником, из которого рядовые франко-канадцы могут получать сведения о правильности речи. Печатные СМИ в Канаде находятся под пристальным контролем лингвистов, которые следят за тем, чтобы выдерживалось качество французского языка, а именно соблюдались орфографические, грамматические, синтаксические и лексические нормы общепольского стандарта.

Однако качество языка в разных газетах и журналах далеко не одинаковое. Так, существуют издания, язык которых очень близок общепольскому стандарту, например ежемесячный журнал *L'Actualité*, на страницах которого даже привычные канадизмы заменяются на обще-

французские аналоги (в случае же невозможности замены канадизмы оформляются кавычками). Наравне с подобными изданиями существуют газеты и журналы, качество языка которых менее выдержано с точки зрения общепольского стандарта.

Характерной чертой языка франко-канадских печатных СМИ является, с одной стороны, соблюдение необходимых требований относительно качества языка в текстах статей на международные темы и их несоблюдение при написании статей, посвященных квебекской тематике – с другой<sup>1</sup>.

Более того, в языке франко-канадской прессы достаточно активно используются англицизмы. Вопрос об английских заимствованиях в языке франко-канадской прессы стоит уже давно, но и по сей день актуален. Взаимовлияние английского и французского языков в Канаде началось с XVIII в., и наличие английских заимствований различного типа – специфическая черта канадского варианта французского языка. На территории Канады уже не один год ведётся последовательная борьба за чистоту французского языка. Лексические англицизмы, воспринимаемые франко-канадцами как угроза их национальному достоинству, там не всегда возможны. Вместе с тем влияние английского языка на французский остаётся, что выражается в многочисленных семантических заимствованиях, подчас неосознанных, стихийных, которые могут быть определены, ввиду сложности их выявления, лишь специалистами.

Следствие семантического заимствования – изменения самой семантической структуры слова или изменения его лексических значений. В печатных СМИ франкоязычной Канады можно выделить несколько типов семантических изменений.

**1. Изменение семантической структуры слова в результате заимствования из английского языка дополнительного значения.** Например:

ФФ: памфлет;

ФК: 1) брошюра, рекламный проспект, реклама; 2) листовка, политическая реклама; 3) инструкция (от англ. *pamphlet*).

Существительное *pamphlet* было заимствовано французским из английского языка в конце XVII в. и означало «короткое литературное про-



изведение сатирического характера». Сегодня этот термин обозначает в обоих языках не только литературный жанр, но и небольшое сатирическое произведение на актуальную тему. В английском языке Канады данное существительное имеет дополнительные значения «1) брошюра, рекламный проспект, реклама; 2) листовка, политическая реклама; 3) инструкция». В результате языкового контакта эти значения были заимствованы франко-канадцами из канадского варианта английского языка:

*On publie encore aujourd'hui dans différentes langues un pamphlet expliquant aux personnes comment, par exemple, enregistrer un nouveau-né* (Journal des débats de l'Assemblée nationale, 9 mai 1996). – Сегодня ещё публикуют на разных языках брошюры, поясняющие, как, например, зарегистрировать новорожденного.

**2. Изменение (расширение, сужение, метонимический перенос и т.д.) одного или нескольких лексических значений слова без изменения семантической структуры лексической единицы.** Например:

***amendement, m***

ФФ: 1) улучшение, исправление, 2) изменение, поправка (в законопроекте, в резолюции);

ФК: изменение в контракте (от англ. *amendment*).

Во французском языке Франции существительное *amendement* имеет следующую историю семантического развития. В 1297 г. оно было зафиксировано со значением «исправление, улучшение»; в 1607 г. это слово становится юридическим термином и у него появляется значение «исправление судебной ошибки»; с 1696 г. оно входит в парламентскую терминологию, заимствовав из английского языка значение «изменение проекта юридического документа с целью его улучшения». В канадском варианте французского языка у него появляется более узкое значение «изменение в контракте». Таким образом, под влиянием английского языка произошло постепенное сужение значения.

*Les amendements proposés par le gouvernement viennent restreindre la portée de la loi (Loi sur les langues officielles), – a ajouté Diane Côté* (Service de nouvelles de l'APF, 16 juin 2005). – Изменения, предложенные правительством, сузят сферу действия закона (закона об официальных языках), добавила Диана Коте.

***festival, m***

ФФ: фестиваль;

ФК: праздник; ярмарка (от англ. *festival*).

Во французском языке Франции существительное *festival* употребляется только в значении «артистический праздник». Во французском языке Канады этим существительным под влиянием английского языка стал называться любой праздник, что привело к расширению значения.

*Pas plus tard qu'il y a trois jours, en fin de semaine, j'étais invitée au festival des nations, à l'école*

*Saint-Lawrence de Brossard* (Journal des débats de l'Assemblée nationale, 25 novembre 1997). – Тремя днями позже, в конце недели, я была приглашена на праздник наций в школу Сен-Лоуренс в Броссарде.

***métropole, f***

ФФ: метрополия; столица;

ФК: крупный город (Монреаль) (от англ. *metropolis*) – смещение.

*Nous serions à cette conférence des changements climatiques qui aura lieu à Montréal, dans la métropole du Québec, dans quelques semaines* (Journal des débats de l'Assemblée nationale, 2 novembre 2005). – Мы будем на этой конференции, посвященной вопросам климатических изменений, которая пройдет в Монреале, крупнейшем городе Квебека, через несколько недель.

***grandeur, f***

ФФ: величие, благородство; высокое положение; авторитет, власть;

ФК: размер; рост (от англ. *size*) – абстрактное-конкретное.

Во французском языке Франции существительное *grandeur* обозначает такие абстрактные понятия, как «величие, благородство». Однако во французском языке Канады оно употребляется также в значении «размер; рост» для называния физических параметров предмета или объекта.

*Adam et Étienne ont la même grandeur – 1,50 m, et le même poids, 48 kg, même s'ils ont un an de différence* (Le Soleil, 3 novembre 2005). – Адам и Этьен имеют одинаковый рост – 1,50 м и одинаковый вес – 48 кг, но при этом у них разница – год.

**3. Комбинированный тип семантического изменения (имеются изменения на уровне как лексических значений слова, так и самой семантической структуры лексической единицы за счёт включения дополнительного значения).** Например:

***banque, f***

ФФ: банк;

ФК: 1) копилка; 2) касса; 3) кружка для пожертвований; 4) накопление денег; 5) список (от англ. *bank*).

1), 2), 3), 4) – сужение; 5) заимствование.

Значение данного существительного во французском языке Франции представляет собой родовое понятие, архисему «место хранения денежных средств». Во французском языке Канады под влиянием английского языка появляются значения, выступающие как видовые понятия, а соответствующие им семантические компоненты являются более узкими, дифференцирующими. Значения «копилка», «касса», «кружка для пожертвований» также обозначают место для хранения денежных средств, но более частного порядка. Абсолютно новое значение «список» заимствовано из английского языка.

*C'est évidemment la banque des questions qui a été rédigée par la députée de Bonaventure et le député de Kamouraska-Témiscouata* (Journal des débats de



l'Assemblée nationale, 6 mai 2004). – Это, очевидно, список вопросов, составленный депутатами от Бонавантюра и Камураска-Темискуата.

***coupure, f***

ФФ: купюра, сокращение (в тексте); вырезка (газетная);

ФК: 1) сокращение, 2) упразднение, 3) срез (от англ. *cut*).

1) расширение, 2), 3) заимствование.

В данном случае имеет место расширение одного из лексических значений слова («сокращение (в тексте)») и заимствование из английского языка двух значений – «упразднение; срез».

*Il a félicité les conseillers, le directeur général et les directeurs des différents services de la municipalité pour leur capacité d'ajustement: «C'est un budget de 13 069 571 dollars qui a exigé au moins 3,5 millions de coupures»* (Le Reflet de Prescott-Russell, 11 mai 2005). – Он поздравил советников, генерального директора и директоров различных служб коммуны за их умение приспосабливаться: «Этот бюджет в 13 069 571 доллар требовал сокращения, по меньшей мере, на 3,5 миллиона».

Вместе с тем, по мнению канадских языковедов П. Мартель, Э. Кажоле-Лаганьер и

М.-Ф. Ланглуа, англицизмы, встречающиеся во франко-канадской прессе, не представляются специфическими. Данными учеными был проведен сравнительный анализ газетных и журнальных статей Франции, Бельгии и Канады, который показал, что одни и те же англицизмы в той или иной мере присутствуют в печатных СМИ и в других вариантах французского языка. При этом отличительной чертой франко-канадской прессы является наличие большего (по сравнению с другими вариантами французского языка) количества семантических и окказиональных англицизмов, которые характеризуются быстрым проникновением в язык и таким же быстрым исчезновением из него<sup>2</sup>.

**Примечания**

- 1 Клоков В.Т. Французский язык в Северной Америке. Саратов, 2005.
- 2 Martel P., Cajolet-Laganière H., Langlais M-F. Les textes journalistiques québécois sont-ils «envahis» par les emprunts critiqués à l'anglais? // Terminogramme. Québec, 2001. № 97.

УДК [811.133.1\*373.46:796](71)

**СИТУАЦИИ ОЦЕНКИ ПРИ ОБСУЖДЕНИИ СПОРТИВНЫХ ДОСТИЖЕНИЙ ВО ФРАНКО-КАНАДСКИХ ЧАТ-ИНТЕРВЬЮ**

**Ю.В. Гуськова**

Саратовский государственный университет, кафедра романской филологии  
E-mail: julgous@mail.ru

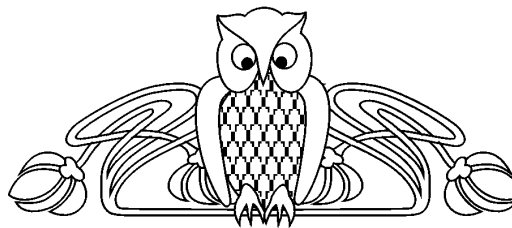
Франко-канадцы, интересующиеся спортом, обсуждают в Интернете события спортивной жизни с известными спортсменами, тренерами, журналистами. Одной из главных тем обсуждения является оценка достигнутого результата. В ходе диалога возникают различные ситуации оценки: болельщик оценивает достижение спортсмена, спортсмен оценивает свои собственные достижения, болельщик и спортсмен оценивают результаты третьих лиц. В статье анализируется соотношение положительных и отрицательных оценок в различных ситуациях и приводятся характерные примеры речевых актов.

**Ключевые слова:** канадский вариант французского языка, интернет-коммуникация, спортивный дискурс, ситуация оценки, оценочная лексика.

**Situations of Assessment While Talking about Sports Achievements in French Canadian Chat-interviews**

**Yu.V. Guskova**

Interested in sport French Canadians discuss sports events in the Internet with famous sportsmen, coaches and journalists. One of the



most important topics to discuss is the assessment of the achieved results. There are different situations of assessment in the dialogue: a supporter assesses the results of a sportsman, a sportsman assesses his/her own results, a supporter and a sportsman assess the results of some other sportsmen. The article analyses the correlation of positive and negative assessments in different situations and gives typical examples of speech acts in these situations.

**Key words:** Canadian variant of the French language, Internet communication, sports discourse, situation of assessment, assessment vocabulary.

Во франкоязычной Канаде в последние годы большое распространение получил новый вид виртуального общения, который можно назвать чат-интервью. В рамках спортивных чат-интервью болельщики обмениваются мнениями с известными спортсменами, тренерами, менеджерами спортивных команд. Речевые акты в таких чат-интервью создают спортивный дискурс, цель которого состоит в выражении участниками встречи своего отношения к приглашенному лицу, его карьере, успехам, неудачам и т.п.<sup>1</sup> Важно отметить, что в стратегиях виртуальных встреч участников спортивных чат-интервью главным является не информация, а эмоциональная оценка.



Оценки, высказываемые коммуникантами, обусловлены ценностной системой социальной группы, к которой принадлежат участники спортивных чат-интервью<sup>2</sup>. В результате анализа около семисот ситуаций оценки нам представляется возможным сделать вывод о том, что в спортивном дискурсе франко-канадцев актуализируются следующие ценности:

- успех в конкурентной борьбе, достижение результата;
- удовольствие от деятельности, моральное удовлетворение;
- прогнозирование будущего, уверенность в успехе;
- моральные качества;
- физические качества как элементы достижения спортивной цели;
- организаторский талант, умение преодолеть трудности;
- патриотизм, осознание национального и группового превосходства;
- общение, контакт с окружающими;
- достижение материального благосостояния;
- одобрение окружающих, популярность;
- уважение к регламенту;
- честность, открытость, прямота;
- поддержка близких.

Главная ценность, смысл соревнования и ключевая цель спортивной борьбы – достижение

результата. Конкурентная борьба заставляет человека приложить максимум усилий и достичь наилучших результатов на грани человеческих возможностей. В профессиональном спорте это проявляется наиболее остро. Мерилом достижений становятся престижность соревнования, занятие призового места, завоевание медали, установление рекорда. Заниматься профессиональным спортом имеет смысл только для того, чтобы побеждать, быть одним из лучших. Именно поэтому обсуждение, оценивание достигнутых результатов занимает основное место в спортивном дискурсе.

При анализе текстов франко-канадских чат-интервью нами было выявлено 116 ситуаций оценки спортивного результата. Это ситуации следующих типов:

- 1 – А оценивает Б (41 ситуация);
- 2 – Б оценивает Б (самооценка) (28 ситуаций);
- 3 – А и/или Б оценивает одушевленный объект В (40 ситуаций);
- 4 – А и/или Б оценивает неодушевленный объект Г (7 ситуаций).

Оценки, высказанные участниками в этих ситуациях, были положительными, отрицательными, а также параллельно положительными и отрицательными.

Соотношение положительных и отрицательных оценок отражено в таблице.

Ситуация оценки	Оценка			
	Положительная	Отрицательная	Положительная и отрицательная	Результат, абс., %
1 – А оценивает Б	39	1	1	41 (35)
2 – Б оценивает Б (самооценка)	16	5	7	28 (24)
3 – А и/или Б оценивают одушевленный объект В	19	13	8	40 (34)
4 – А и/или Б оценивают неодушевленный объект Г	4	3		7 (6)
Всего	78	22	16	116 (100)

Рассмотрим эти ситуации.

1 – болельщик А оценивает спортсмена Б. Оценки преимущественно положительные и высказываются различными речевыми актами.

– «Поздравление с успехом» – 20 ед.

Болельщики поздравляют спортсменов с успешным выступлением на соревнованиях и, как правило, в своих поздравлениях называют результат – занятое спортсменом место, достоинство его медали и т.п.: «Premièrement, félicitations d'être là où tu es; / Félicitations pour votre 8e place! / Félicitations pour avoir égalé ton record personnel! / Félicitations pour ta onzième position! (Во-первых, поздравляю тебя с тем, что ты там / Поздравляю вас с восьмым местом! / Поздравляю тебя с тем, что ты повторил свой личный рекорд! / Поздравляю тебя с одиннадцатым местом!)»<sup>3</sup>.

– «Похвала» – 15 ед.

Чтобы похвалить спортсмена за его достижения, болельщику достаточно воскликнуть «браво», однако чаще всего высказывания болельщиков являются более развернутыми и содержат указание на достигнутый результат: «Bravo pour ta simplicité et pour tes succès. / Bravo pour tes beaux accomplissements... / je peux seulement te dire... Bravo! Bravo! Bravo! / J'ai bien aimé le combat que tu as livré / je te trouve très bonne. BRAVO! / Éric, le 22e québécois à atteindre le baseball majeur, tu seras le meilleur! / Tu es la meilleure commentatrice des Jeux Olympiques, c'est agréable d'entendre décrire les différents plongeurs / Même après ta carrière sportive tu fais un excellent travail à Radio Canada / Comment avez-vous pu le pratiquer avec une telle efficacité? / C'est beau de voir des athlètes



progres avoir du succès». (Браво твоей простоте и твоему успеху / Bravo вашему прекрасному исполнению / я просто хочу сказать тебе... БРАВО! БРАВО! БРАВО! / Мне очень понравился бой, который ты провел / Эрик, ты 22-й квебекец, попавший в большой бейсбол, ты станешь самым лучшим! / Ты лучший комментатор Олимпийских игр, приятно слушать, как ты рассказываешь о разных прыжках / Даже закончив спортивную карьеру, ты делаешь прекрасную работу на Радио Канада / Как вам удается достичь такой эффективности? / Здорово, когда видишь, как наши атлеты добиваются успеха.)

– «Ободрение» – 4 ед.

Ободрение адресуется успешным спортсменам; болельщики призывают их не останавливаться на достигнутом и продолжать выступления на спортивной арене: «Lâche Pas! / Faut pas lâcher mon grand! / Bonne fin de saison Éric, et ne lâche pas...» / Lâche pas Éric «The GOON»... » – (Не сдавайся! / Не надо сдаваться, милый! / Хорошего окончания сезона, Эрик, и не сдавайся! / Не сдавайся, Эрик Головорез!)

– «Восхищение» – 7 ед.

Восхищаясь победами спортсменов, болельщики делятся впечатлениями, которые вызвали у них эти победы: «Vous êtes impressionnantes! / Waw! ton top 7 est tout simplement fascinant / Je vous admire beaucoup. Vous êtes mon idole». – (Вы впечатляете! / Ты и правда лучший комментатор! / Вау! Твое высшее достижение 7 место просто завораживает / Я вами восхищаюсь. Вы мой кумир.)

– «Гордость» – 5 ед.

В этих сообщениях болельщики делятся чувством гордости, которое охватывает их в случае победы канадских спортсменов: «Toute l'équipe de l'École Sport-Études est fière de toi! / Le Canada est très fier de ta performance aux Jeux Olympiques / tu dois être très fière de toi! – / tu es une fierté pour nous...» / juste pour te dire que nous sommes très fiers de toi à Montréal». – (Вся команда спортивной школы гордится тобой / Канада гордится твоим выступлением на Олимпийских играх / Ты должен собой гордиться! / Ты наша гордость / просто хочу сказать, что все мы в Монреале гордимся тобой.)

Отрицательная оценка встретилась только один раз. Очевидно, болельщики избегают высказывать в лицо спортсмену негативные оценки.

– «Провал»: «... Est-ce que ta défaite est un signe pour la retraite?» (Можно ли считать твоё поражение признаком того, что пора на пенсию?)

Один раз были высказаны параллельно положительная и отрицательная оценки. Болельщик хвалит спортсмена за проявление характера в спортивной борьбе, но не скрывает разочарования по поводу неудачного результата: «Bravo pour ta détermination... Dommage que tu n'aies pas pu montrer de quoi tu es capable». (Браво твоей решимости... Жаль, что ты не смог показать, на что способен.)

Вторая группа ситуаций оценки: спортсмен Б оценивает себя. В данной группе положительные оценки также значительно преобладают.

– «Успех» – 8 ед.

Спортсмен прямо называет свой результат – достоинство медали, завоеванное место: «ma médaille d'or / mission accomplie / meilleure performance / une grosse victoire/ J'ai gagné la médaille d'or! / c'était une belle performance / médaillée olympique / notre première victoire». (миссия выполнена/ лучшее достижение / огромная победа / Я получил золотую медаль! / это было замечательное достижение/ олимпийский призер / наша первая победа.)

– «Лучший результат» – 7 ед.

В данных сообщениях речь идет о наилучших достижениях относительно других спортсменов: «J'étais le 3e meilleur / Mon meilleur résultat est-9.84 à Séville-/ Mon objectif a toujours été d'être parmi les meilleurs dans mon sport... / j'ai fait ma meilleure performance sur le plan international. / Mes meilleures courses / meilleure performance / J'ai toujours été meilleur que la moyenne.» – (Я был третьим из лучших / мой лучший результат 9.84 в Севилье / моя цель – быть среди лучших в моем виде спорта / Это мое наилучшее достижение на международной арене / мои лучшие забеги / лучшее достижение / я всегда был лучше среднего).

– «Самоотдача» – 3 ед.

Даже не выиграв в соревновании, спортсмен считает достижением выступление на пределе своих возможностей. Его результат не лучше относительно других, но лучший для него самого, вершина его достижений: «nous faisons notre possible et nous en sommes fiers / Je voulais prouver que je pouvais gagner / je sais moi ce que j'ai accompli». – (мы делаем все, что можем, и гордимся этим / Я хотел доказать, что могу выиграть / Уж я-то знаю, чего добился.)

Отрицательные самооценки в данной группе ситуаций значительно реже:

– «Провал» – 6 ед.

Спортсмен указывает на свое неудачное выступление, называет его и выражает разочарование случившимся: «Ma plus grande déception est sûrement de ne pas avoir gagné un deuxième tournoi / notre défaite / Je me suis fait écraser... / deux défaites du début se semaine / on ne soit pas foutu d'avoir des athlètes dans les 100 premiers? / On est encore loin». – (Мое самое большое разочарование, конечно, то, что я не выиграл турнир / наше поражение / Я был повержен... / два поражения в начале недели / мы не тянем на то, чтобы наши спортсмены были в числе ста лучших / Мы еще далеко.)

Особенно интересны случаи, когда параллельно высказываются положительные и отрицательные самооценки (7 ед.).

Положительные оценки в таких сообщениях компенсируют неприятное впечатление от нега-



тивных высказываний в собственный адрес. Спортсменам трудно смириться с необходимостью признать поражение, и они стараются найти позитивное даже на фоне своей неудачи: «En équipe, on a moins bien performé dans le programme technique mais avec le programme long, on a bien terminé la semaine. Je suis fière de ma performance mais j'aurais pensé que cela m'aurait permis d'avoir une meilleure position. Je suis fier de ma performance... Mais un peu triste des événements. Cette Chinoise a plus de talent que moi. Mais à l'épaulé-jeté, je ne suis pas à des années lumières d'elle». – (В командном зачете мы немного хуже выступили в обязательной программе, но вместе с произвольной хорошо завершили неделю / Я горжусь моим достижением, но думаю, что оно могло бы позволить мне занять более высокое место / Я горжусь моим достижением... но сожалею о событиях / Эта китайка талантливее меня. Но в толчке я от нее не за тысячу миль.)

Третья группа ситуаций – спортсмен А и/или болельщик Б оценивают другого спортсмена В. Здесь чаще, чем в других ситуациях, встречаются отрицательные оценки, хотя положительные оценки по-прежнему преобладают.

– «Самый лучший» – 9 ед.

Оценивание происходит путем сравнения с другим объектом: «Je n'ai jamais vu mieux que ça / le meilleur boxeur au monde /-la meilleure au monde / ils seraient encore les meilleurs / Johnson est meilleur que Flutie / on veut être meilleur». – (Я никогда не видел лучше / лучший боксер в мире / лучшая в мире / они еще были бы лучшими / Джонсон лучше Флюти / хочется быть лучшим.)

– «Восхищение» – 6 ед.

Адресант сообщения оценивает результат, общая о своем впечатлении от этого достижения: «ces grands athlètes / L'entraîneur qui m'impressionne le plus / elle m'avait vraiment impressionné». – (эти великие атлеты / наиболее впечатляющий тренер / она действительно произвела на меня впечатление).

– «Успех» – 9 ед.

Участники диалога называют достижения третьих лиц: «la performance de l'équipe canadienne / une équipe de l'Ouest va prendre cette place / Mike Modano a très bien émergé / a marqué 26 buts / a gagné la médaille d'or». – (достижение канадской команды / команда с запада займет это место / Майк Модано хорошо дебютировал / забил 26 шайб / завоевал золотую медаль.)

Отрицательные оценки третьих лиц очень яркие, эмоциональные. Это не случайно, т.к. провал спортсмена на соревновании – самая большая неудача.

«Провал» – 15 ед.

«Est-il un feu de pailles / paper champion... / Le canadien a défoncé le fond du baril /le Canadien n'a même pas atteint le fond du baril encore!!!/ un gardien dans la moyenne comme il y en tant d'autres dans la ligue... /-Il n'a aucune valeur.../ il est un peu fini c'est une balloune, il ne fera rien de bien.

Il n'y a pas que ses chutes / Ils sont pourris!! / Théo n'a rien démontré cette année, si ce n'est qu'il accorde un mauvais but par match... / Cette équipe est tombée l'an dernier / Madden est un has been! / la débacle des athlètes canadiens». – (не минутная ли он вспышка / чемпион на бумаге / Канадиенс достиг самого дна / Канадиенс пока еще не достиг самого дна / средний вратарь, каких много в лиге / его песня спета / это мыльный пузырь, он не сделает ничего хорошего, у него только провалы / они прогнили! / Тео ничего не показал в этом году, разве что забивал за матч по одному плохому голу / в прошлом году эта команда провалилась / Мадден весь в прошлом! / разгром канадских спортсменов.)

Имеются также случаи одновременно положительных и отрицательных оценок в рамках одной ситуации (7 ед.): «c'était un jeune imbécile, mais il s'est énormément corrigé, il est complètement rompu. Il s'est fait niaisé quand il était jeune. Il est professionnel jusqu'au bout des ongles, il va devenir un modèle. la contre-performance d'Émilie lors de son dernier plongeon. Je tiens par contre à ajouter qu'elle avait réussi 4 excellents plongeurs avant celui-ci. il gaspille son talent. Les deux dernières années, il a travaillé très fort avec des résultats honorables». – (В молодости он валял дурака, но очень изменился, совершенно порвал с прошлым. Он занимался пустяками, пока был молодым. Профессионал до кончиков ногтей, он станет образцовым / Эмили провалила последний прыжок. Но хочу заметить, что перед этим ей удалось 4 превосходных прыжка. / Он растрчивает свой талант. В течение двух последних лет он здорово работал с достойными результатами.)

В некоторых случаях пары оценок относятся к разным моментам времени (раньше выступал хорошо, а теперь растрчивает талант, занимается пустяками; стал профессионалом, сначала прыжки удались, но потом выступил неудачно и т.п.).

Четвертый тип ситуаций – спортсмен А и/или болельщик Б оценивают некоторый неудовлетворенный объект, какое-либо явление спортивной жизни. Подобного рода оценки немногочисленны. В таких ситуациях оценивается не спортсмен – участник соревнования, а результаты работы телевизионных каналов, эффективность победы, красота гола и пр.

Положительные оценки («хороший результат») – 5 ед.:

«Une médaille olympique c'est un beau rêve. / Participer aux JO, c'est déjà beau. Surtout cette année où la qualif a été très difficile / La fin de semaine Cart a été une belle fin de semaine / quelle chaîne de télévision anglophone ou francophone présente le mieux les matchs / exceller en plongeon». – (Олимпийская медаль – это прекрасный сон / Участвовать в Олимпиаде – уже прекрасно. Особенно в этом году, когда отбор был особенно трудным / Конец недели в Карте был прекрасным концом недели / какой телеканал – англо- или



франкофонный – лучше транслирует матчи? / добиться успеха в плавании.)

Отрицательные оценки («плохой результат») – 3 ед.:

«les reportages de La Presse étaient assez ternes / un mauvais but / la victoire bousillée». – (репортажи Ла ПРЕСС были довольно невыразительными / плохой гол / халтурная победа).

На основании проделанного анализа ситуаций оценки спортивных достижений в рамках франко-канадских чат-интервью можно прийти к следующим выводам:

1) при обсуждении и оценивании результатов спортивной борьбы в рамках чат-интервью возникают четыре ситуации оценки. Чаще всего возникают ситуации 1 и 3 («А оценивает Б»; «А и/или Б оценивают В – одушевленный объект»). Реже складывается ситуация 4 («А и/или Б оценивают В – неодушевленный объект»);

2) количественно положительные оценки доминируют над отрицательными, что создает общий позитивный фон диалога (67% всех оценок, без учета тех положительных оценок, которые были высказаны параллельно с отрицательными);

3) положительные оценки высказываются наиболее часто в ситуации «А оценивает Б» (оценка адресата сообщения) – 95% всех оценок;

4) отрицательные оценки чаще всего встречаются в ситуации «А и/или Б оценивают В» (оценка

третьих лиц, не участвующих в диалоге) – 32% оценок;

5) одновременные положительные и отрицательные оценки наиболее характерны для ситуации «Б оценивает Б» (самооценка спортсмена) – 25% оценок;

6) оценки в ситуации 4 «А и/или Б оценивают неодушевленный объект Г» являются наиболее категоричными, так как среди них нет примеров одновременного высказывания положительной и отрицательной оценки.

На следующем этапе нашего исследования планируется анализ средств, с помощью которых оценочные высказывания участников чат-интервью оформляются в указанных ситуациях оценки.

### Примечания

- 1 Подробнее см.: Гуськова Ю.В. Объект оценки в спортивном дискурсе (на материале франко-канадских чат-интервью) // Межкультурная коммуникация: концепты и модели поведения: Материал междунар. науч. конф., 15–16 октября 2007 г. Астрахань, 2007.
- 2 Подробнее см.: Гуськова Ю.В. Содержание и структура чат-интервью на канадских франкоязычных сайтах // Изв. Сарат. ун-та. Новая сер. 2008. Т. 8. Сер. Филология. Журналистика. Вып. 1.
- 3 Примеры приводятся в авторском переводе.

УДК 811.133.1'25

## РЕАЛИЗАЦИЯ ПЕРЕВОДЧЕСКИХ ТРАНСФОРМАЦИЙ ПРИ ПЕРЕВОДЕ НА РУССКИЙ ЯЗЫК НАЗВАНИЙ ФРАНЦУЗСКИХ КИНОФИЛЬМОВ

Ю.Б. Фролова

Саратовский государственный университет,  
кафедра романской филологии  
E-mail: bienaimee@yandex.ru

Автор рассматривает случаи частичного и полного несходства оригинальных и переводных названий кинофильмов, выявляет возможные причины использования трансформационных операций.

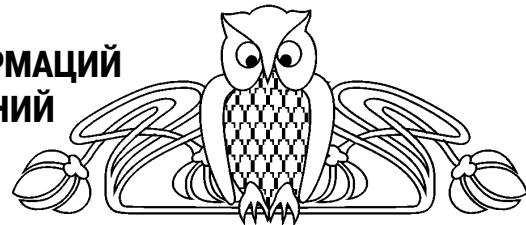
**Ключевые слова:** перевод, трансформация, трансформационные операции, прагматика, культурная адаптация.

### Translation Transformations in Rendering the Names of French Movies into Russian

Yu.B. Frolova

The author examines the cases of partial and full dissimilarities of the source and target movie titles and reveals possible reasons for the used translation transformations.

**Key words:** translation, transformation, transformation operations, pragmatics, cultural adaptation.



В современную теорию перевода термин «трансформация» пришел из трансформационной грамматики. В 50-е гг. XX в. З. Харрис сформулировал основные принципы трансформационного метода анализа сложных синтаксических структур, в основе которого лежало положение о том, что синтаксическая система языка может быть сведена к ряду ядерных исходных подсистем. Таким образом, все множество разнообразных и различающихся степенью сложности синтаксических типов естественных языков является производным от простейших, ядерных форм, из которых они возникают в результате применения небольшого числа трансформационных правил. Эта идея послужила отправной точкой для развития Н. Хомским концепции генеративной грамматики, где трансформация была представлена как метод порождения вторичных языковых структур, состоявший в закономерном преобразовании основных (ядерных) структур в поверхностные<sup>1</sup>.





Исходя из определений термина «трансформация» в работах отечественных лингвистов<sup>2</sup>, мы приходим к выводу, что он может обозначать: 1) отношение между языковыми или речевыми единицами сопоставляемых языков; 2) межязыковые операции; 3) процесс перевода в целом.

Мотивы и причины использования переводческих трансформаций каждый лингвист видит по-своему<sup>3</sup>. В нашей работе мы учитываем мнения различных исследователей, но наиболее приемлемой для анализа нашего материала представляется точка зрения Н.К. Гарбовского. Он считает, что «переводческая трансформация – это такой процесс перевода, в ходе которого система смыслов, заключенная в речевых формах исходного текста, воспринятая и понята переводчиком в силу его компетентности, трансформируется естественным образом вследствие межязыковой асимметрии в более или менее аналогичную систему смыслов, облакаемую в формы языка перевода»<sup>4</sup>. Придав термину «переводческая трансформация» достаточно высокий уровень абстрактности, исследователь находит термин и для конкретных переводческих трансформирующих действий, а именно «трансформационные операции», непосредственно затрагивающие лишь отдельные элементы системы смыслов исходного речевого произведения и подчиняющиеся общей переводческой стратегии, основанной на целостном восприятии процесса перевода<sup>5</sup>.

В поисках причин, определяющих целесообразность самых различных переводческих преобразований, он приходит к выводу, что большинство трансформационных операций обусловлено прагматикой. Именно прагматическая обусловленность, предполагающая целостное восприятие речевого произведения, и предопределяет переводческие трансформации семантического и синтаксического уровней.

Несмотря на то что в вопросе выделения типов переводческих трансформаций мнения ученых также расходятся, все они опираются на положение о том, что в процессе перевода встречаются трансформации четырех элементарных типов: 1) перестановки; 2) замены; 3) добавления; 4) опущения. Разграничение этих типов условно, так как трансформации редко встречаются в чистом виде и представляют собой, как правило, комплексные образования.

Важно отметить, что название фильма – особый текст: он призван будить воображение и вызывать интерес к тому неизвестному, что будет в фильме, лишь намекая потенциальному зрителю на то, о чем там может идти речь. Как следствие этого, название кинофильма характеризуется семантической сложностью и многообразием функций. Опираясь на работы лингвистов о функциях заглавия<sup>6</sup>, мы выделили три функции, которые выполняет название фильма:

1) номинативная функция. Исторически сложившаяся исходная функция заглавий, так как они

возникли, чтобы назвать текст. Функция объединяет все заголовки, независимо от их структуры и индивидуальных особенностей;

2) информативная (коммуникативная) функция. Тоже универсальна, поскольку всякое заглавие, в том числе и название фильма, информирует, передает какое-либо сообщение;

3) экспрессивно-апеллятивная функция. Название психологически готовит зрителя к восприятию фильма, затрагивает его чувства и воздействует на его эмоции. Экспрессивность названия может быть выражена с помощью как языковых, так и внеязыковых средств, например графических (оформление афиши).

Масштаб и глубина переводческих трансформаций при переводе на русский язык названий французских кинофильмов различаются. С одной стороны, в ходе анализа переводов названий кинофильмов нам встретились трансформации, влекущие за собой относительно небольшое несходство переводного высказывания с исходным. С другой стороны, мы столкнулись со случаями преобразований, когда внешняя непохожесть исходного и переводного высказываний такова, что в конечном результате трудно сразу же распознать перевод.

Обратимся к конкретным примерам переводов на русский язык названий французских кинофильмов.

1. Трансформации, влекущие за собой частичное несходство переводного высказывания с исходным.

В русском переводе фильма «Le fabuleux destin d'Amélie Poulain» (2000) от полного названия сохранилось лишь имя главной героини Амели. При этом другие компоненты названия – *fabuleux* (сказочный, невероятный), *destin* (судьба) и сама фамилия девушки *Poulain* – показались переводчику избыточной информацией и были опущены. Перевод мог бы звучать как «Невероятная судьба Амели Пулен». Вследствие проведенной трансформационной операции название сохранило свое денотативное значение, но его стилистическое значение осталось не воспроизведенным.

Напротив, в переводе названия фильма «Blanche-Neige, la suite» (2007) – «Белоснежка: Брачный сезон» производимая лексическая замена слова *la suite* (продолжение) на более конкретное понятие, обозначаемое словосочетанием *брачный сезон*, делает название эмоционально более ярким и привлекательным с точки зрения выполнения им экспрессивно-апеллятивной функции. Контекстуальная конкретизация осознанно вводится переводчиком и кажется оправданной, так как речь в фильме идет именно о том, что происходит после того, как сказка закончилась счастливой свадьбой.

К примерам подобного рода можно отнести перевод названия фильма «Un Indien dans la ville» (1994) – «Индеец в Париже». В названии французского фильма (дословно «Индеец в го-



роде») слово «Париж» отсутствует, вероятно, не случайно. Авторы фильма хотели подчеркнуть, что местом действия картины является огромный мегаполис с его высоким уровнем урбанизации и бешеным темпом жизни и что новой средой обитания главного героя, индейца, стал город как символ цивилизации. Переводчик посчитал, что для русского зрителя важно, что индеец приехал именно во Францию, тем более что события фильма разворачиваются в Париже. Именно этими прагматическими факторами объясняется соответствующая трансформация в русском переводе названия.

К рассматриваемому нами типу трансформаций можно отнести замены членов предложения и синтаксические замены в сложном предложении. Оригинальное название фильма «La Confiance rêgne» («Царит доверие») в переводе заменяется на более экспрессивную форму повелительного наклонения «Доверься!». Название романтической комедии «Je crois que je l'aime» (2006) выражено сложноподчиненным предложением – *я думаю, что я ее люблю*. В русском переводе появляется название «А вдруг это любовь?», которое стилистически более насыщено и подчеркивает неуверенность главного героя в своих чувствах. Похожая трансформационная операция происходит и с названием фильма «Je préfère qu'on reste amis» (2005): сложноподчиненная конструкция – *я предпочитаю, чтобы мы оставались друзьями* – заменяется словосочетанием «Просто друзья».

Несмотря на то что в вышеприведенных примерах прагматическое значение, которое авторы заложили в названия фильмов на языке оригинала, не утрачено, функциональность переведенных названий несколько видоизменяется: сохраняя свою номинативную функцию, они меняют степень информативности и экспрессивности. В целом же проведенные трансформационные операции (замены, опущения, перестановки) вполне оправданы, поскольку не всякий перевод названия иностранного фильма, удачный с точки зрения языка, подходит для его продвижения на русском рынке. Перейдем к примерам иного характера.

II. Трансформации, влекущие за собой полное несходство переводного высказывания с исходным.

Фильм «Les Ripoux» вышел на экраны Советского Союза в 1984 г. Это история двух полицейских: ветеран правоохранительных органов, а заодно и рэкетир в законе получает в напарники зеленого выпускника полицейской академии, которого учили совсем по-другому вести дела. Однако бывалый пройдоха беретя исправити «ошибки» педагогов. Результат превосходит все ожидания: быстро освоившийся новичок очень скоро понимает, что продажный полицейский обязан иметь свою цену, и, желательно, не ниже миллиона долларов. Слово *ripoux*, фигурирующее в названии фильма, было искусственно создано сценаристом фильма по принципу *верлан* – формы

арго, где слова образованы с помощью перестановки слогов в слове. Таким образом, из *pourri* (*гнилой, прогнивший*) путем перестановки получилось *ripou* (*продажный полицейский*). Однако советский прокат дал этому фильму другое название – «Откройте, полиция!». Мы сталкиваемся с использованием преобразования, в результате которого происходит не только изменение в описании той или иной предметной ситуации, но и заменяется сама предметная ситуация<sup>7</sup>. В данном случае русское название фильма носит вполне нейтральный характер и содержит лишь референциальное значение отнесенности к деятельности полиции, не предоставляя зрителю информации, которая содержится в названии французского кинофильма, и не производя соответствующего коммуникативного эффекта.

У фильма «L'auberge espagnole» (дословно «Испанская гостиница») другая история. В одном из значений французское слово *auberge* – постоянный двор. В фильме речь идет о том, как шумно, тесно, беспорядочно, но весело живет студентам из разных стран в одной съемной квартире в Барселоне. Российские прокатчики назвали фильм «Испанка», поместив к тому же на обложку диска лицо известной актрисы Одри Тату. Абсурдность ситуации в том, что по сюжету героиня Тату не испанка, а француженка, и фильм совсем не о ее жизни: на экране в общей сложности она появляется лишь в нескольких кадрах. Но прокатчики обманули всех, выдав фильм за новую большую работу хорошей французской актрисы. Интересно, что при переводе названий этих двух разных фильмов переводчики использовали одинаковые трансформационные операции. Однако если в 80-е гг. XX столетия название «Продажные полицейские» было неприемлемо с моральной и идеологической точек зрения, то в XXI в. ситуация с переводом названия фильма «L'auberge espagnole» демонстрирует определяющее значение коммерческого и прагматического интереса.

Описанный выше прием трансформации нередко используется при переводе названий фильмов. Фильм «A+Pollux» (2002) называется в переводе «Я иду тебя искать»: переводчик решил облегчить получателю переводного текста понимание смысла оригинального произведения, где упоминаются имена главных персонажей. В результате эквивалентным переводом могло бы стать название «Я+Поллюкс», но русскому зрителю подобное сочетание слов ни о чем не говорит. Фильм повествует о приключениях упрямого уха-жера, а Поллюкс – девушка его мечты. В моменты, когда она внезапно исчезает, он опустошен. Чтобы увидеть ее снова, он готов искать ее везде и пойти на все. В связи с этим применение адаптации продиктовано не тем, что получатель переводного текста не в состоянии понять какое-то явление чужой действительности, а неоднозначностью ассоциативных связей, устанавливаемых между именами и понятиями реального мира.



Похожая ситуация прослеживается в переводе названия фильма о жизни Эдит Пиаф «La môme» (2007), что в разговорном французском языке обозначает «девчонка». Действительно, знаменитая французская певица, выросшая в жуткой нищете, из трущоб Парижа поднялась на подмостки лучших концертных залов и завладела сердцами всего мира, достигнув колоссального успеха. Тем не менее в российском прокате было предложено два названия – «Жизнь в розовом цвете» и «Воробышек». В данном случае выбор названий обусловлен культурной традицией российского зрителя, для которого Эдит Пиаф ассоциируется с маленьким воробышком и со словами одной из ее известнейших песен «La vie en rose». Именно эта культурная традиция возобладала над иными детерминантами перевода и сделала русский вариант более эмоционально наполненным.

Примером другого типа выражения эквивалентной экспрессивности может быть фильм «Tais-toi!» (2003). Содержащееся в названии выражение в форме повелительного наклонения дословно переводится как «замолчи, заткнись», а в русском переводе фильм называется «Невезучие». Фраза в оригинале названия часто употребляется героями фильма в общении друг с другом. «Крепкий орешек» Руби успел спрятать награбленные деньги, но угодил в тюрьму, где познакомился с болтливой верзилкой Квентином. Несравненной парочке надо придумать, как выбраться на волю, а Руби – найти своих партнеров по преступлению, чтобы отомстить за смерть возлюбленной и успеть вытащить деньги из тайника. А поскольку с героями происходят разнообразные злоключения, переводчик, опираясь на контекст, так и окрестил их «невезучими». Впрочем, выразительность французского названия ему передать не удалось.

Отметим, что подобные контекстуальные замены названий при переводе свойственны многим современным фильмам. Приведем лишь несколько примеров. Фильм «San-Antonio» (2004) назван по имени главного персонажа – храброго комиссара Сан-Антонио, который вместе со своим напарником должен обеспечить безопасность французского посла в Великобритании. Русский вариант названия – «Профессионалы» – несет в себе больший объем информации: зритель изначально ожидает, во-первых, появления двух главных действующих лиц, а во-вторых, название уже изначально наводит на размышления о роде деятельности киногероев.

События фильма «RRRrrr!!!» (2004) уносят нас в доисторическую эпоху, населенную причудливыми животными и двумя соседствующими племенами – племенем Чистых Волос и племенем Грязных Волос, – враждующими между собой за право обладания секретной формулой шампуня. В заглавие фильма авторы вынесли восклицание, выражающее рычание зверя или проявление определенных эмоций человека. Переводчик об-

ратился к контексту и воспроизвел название как «Миллион лет до нашей эры».

Тема нахождения пути к сердцам детей и сопутствующих этому процессу трудностей уже много раз обыгрывалась в кинематографе. Один из таких примеров – фильм «Le plus beau métier du monde» (1996). Чтобы быть после развода с женой ближе к детям, герой Жерара Депардьё становится учителем и, что немаловажно для перевода названия на русский язык, в очень неблагоприятном лицее. Ему дали самый тяжелый класс, в котором учится младший брат местного бандита Ахмета, терроризирующего весь район. Таким образом, оригинальное название «Самая прекрасная профессия в мире» переводится как «Опасная профессия». Во французском варианте названия фильма авторы определяют профессию учителя как самую прекрасную, а по ходу развития событий зритель понимает, насколько она сопряжена с опасностями. Русский эквивалент названия изначально рассматривает профессию главного героя как опасную, не оставляя зрителю возможности самому дойти до смысла, скрытого в названии. К тому же в оригинальном названии в определенной степени можно уловить легкую иронию и двусмысленность, в то время как русский текст названия характеризуется четкостью и конкретностью.

Итак, при переводе названий французских кинофильмов частотны случаи использования трансформационных операций даже тогда, когда адекватный перевод, а порой и просто дословный, вполне возможен. В ходе трансформаций видоизменяются не только оригинальные названия кинофильмов, но и выполняемые ими функции: все три функции подвержены изменениям, несмотря на универсальность двух из них, а именно номинативной и информативной. На наш взгляд, отступление от требований эквивалентности в вышеприведенных примерах обусловлено прагматической мотивацией, стремлением сделать название более броским, интригующим и соответствующим культурной традиции страны-реципиента. В связи с этим переводчик, приступая к переводу названия фильма, должен не только внимательно изучить его содержание, но и владеть достаточными фоновыми знаниями и высокой профессиональной компетенцией. К тому же он обязан учитывать тот факт, что его целевая аудитория имеет иные специфические особенности социокультурной среды и ему не избежать использования приемов прагматической адаптации, т.е. изменений, вносимых им в текст перевода с целью добиться необходимой реакции со стороны зрительской аудитории и передать основную коммуникативную функцию оригинала.

#### Примечания

<sup>1</sup> См.: Харрис З.С. Совместная встречаемость и трансформация в языковой структуре // Новое в лингвистике.



1962. Вып. II; *Капишин А.Е.* «Генеративная лингвистика» Н. Хомского // *Иностранный язык в школе.* 2002. № 2.
- <sup>2</sup> См.: *Бархударов Л.С.* Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода. М., 1975; *Швейцер А.Д.* Теория перевода. Статус, проблемы, аспекты. М., 1988; *Комиссаров В.Н.* Теория перевода. М., 1990.
- <sup>3</sup> См.: *Бреус Е.В.* Основы теории и практики перевода с русского языка на английский. М., 2000; *Стрелковский Г.М.* Теория и практика военного перевода. М., 1979; *Латышев Л.К.* Курс перевода (эквивалентность перевода и способы ее достижения). М., 1981.
- <sup>4</sup> *Гарбовский Н.К.* Теория перевода. М., 2004. С. 366.
- <sup>5</sup> Там же. С. 373.
- <sup>6</sup> См.: *Блисковский З.Д.* Название всегда важно. М., 1962; *Кожина Н.А.* Семантика и структура заголовка. М., 1984; *Евса Т.А.* Заглавие как первый знак системы целого текста // Системные характеристики лингвистических единиц разных уровней. Куйбышев, 1986; *Харченко Н.П.* О проблемах оглавления текстов // *Вопр. филологии.* 1997. № 5.
- <sup>7</sup> *Вине Ж.-П., Дарбельне Ж.* Технические способы перевода // *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике.* М., 1978. С. 160.

УДК 811.133.1'25

## КУЛЬТУРНЫЕ И КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА ТЕКСТОВ РУССКИХ ФИЛОСОФОВ НА ФРАНЦУЗСКИЙ ЯЗЫК

Е.А. Алексеева

Саратовский государственный университет,  
кафедра французского и испанского языков  
E-mail: alexeeva@hotmail.fr

Статья посвящена лингвистическим и концептуальным особенностям перевода на французский язык текстов русского философа XX в. А. Лосева. С одной стороны, речь идет об обозначении различных концептов одной единицей языка перевода; отсутствие слов и выражений заставляет переводчика искать другие лексические средства. С другой – проблема скорее концептуального плана, поскольку перевод определенного концепта с одного языка на другой не всегда адекватен и не передает полностью его смысл.

**Ключевые слова:** А. Лосев, религиозные философы, концепт, имяславие, энергия.

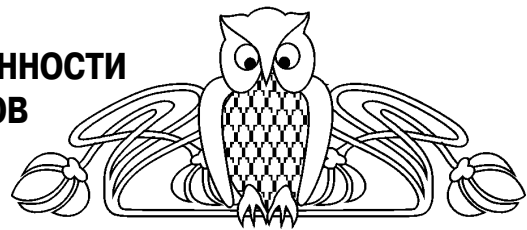
### Specific Cultural and Conceptual Features of the Translation of the Works by Russian Philosophers into French

Е.А. Alekseyeva

The article is concerned with specific linguistic and conceptual features of the translation of the works by the Russian philosopher of the 20<sup>th</sup> century A. Losev into French. On the one hand, it is inevitable to use the same unit of translation to denote different concepts because the lack of words and expressions in the target language makes the translator search for other lexical devices. On the other hand, the problem is rather that of the conceptual aspect since the translation from the source to the target language is not always adequate and often fails to completely render the sense.

**Key words:** A. Losev, religious philosophers, concept, name-worshiping, energy.

Русская религиозная философия конца XIX – начала XX в. отличалась своеобразием. Она оригинальным образом интегрировала в себе идеи Платона, Гегеля, а также специфические черты русской культуры и русского православия. Это характерно для произведений русских религиозных



философов-имяславцев данного исторического периода: С. Булгакова, П. Флоренского, А. Лосева. Как известно, они считали православную религию главной составляющей русской философии. Особый интерес проявляли они к онтологии имени, опираясь на работы Отцов Церкви: Григория Нисского, Дениса Ареопагита, Иоанна Дамаскина, Григория Паламы. В центре их внимания нередко оказывались формы и средства выражения православного мировидения, а также попытка понять основы бытия и отношения между Богом и человеком. Важную роль в процессе понимания и исследования божественной субстанции они отводили *языку и слову*.

Переводы текстов данных авторов на французский язык интересны тем, что демонстрируют особенности развития русской философии языка данного периода. Несмотря на популярность данных авторов в России, они по-прежнему неизвестны в странах Западной Европы, и их работы остаются не переведенными, в частности на французский язык. Основная цель нашего исследования заключается в том, чтобы показать концептуальные и культурные проблемы, которые сопровождают перевод русских текстов на французский.

Примеры, которыми мы воспользовались в данной статье, взяты из произведений А. Лосева, написанных в 1916–1930 гг.: «Философия имени», «На горах Кавказа», «О божественной сущности»<sup>1</sup>. Как известно, в этот период А. Лосев проявляет себя прежде всего как религиозный философ и последователь православного имяславческого движения.

С целью основать системное изучение имени в работах, посвященных имяславию, Лосев часто прибегает к таким терминам, как *сущность, дух, энергия, ум*. Они являются ключевыми концеп-



франкофонный – лучше транслирует матчи? / добиться успеха в плавании.)

Отрицательные оценки («плохой результат») – 3 ед.:

«les reportages de La Presse étaient assez ternes / un mauvais but / la victoire bousillée». – (репортажи Ла ПРЕСС были довольно невыразительными / плохой гол / халтурная победа).

На основании проделанного анализа ситуаций оценки спортивных достижений в рамках франко-канадских чат-интервью можно прийти к следующим выводам:

1) при обсуждении и оценивании результатов спортивной борьбы в рамках чат-интервью возникают четыре ситуации оценки. Чаще всего возникают ситуации 1 и 3 («А оценивает Б»; «А и/или Б оценивают В – одушевленный объект»). Реже складывается ситуация 4 («А и/или Б оценивают В – неодушевленный объект»);

2) количественно положительные оценки доминируют над отрицательными, что создает общий позитивный фон диалога (67% всех оценок, без учета тех положительных оценок, которые были высказаны параллельно с отрицательными);

3) положительные оценки высказываются наиболее часто в ситуации «А оценивает Б» (оценка адресата сообщения) – 95% всех оценок;

4) отрицательные оценки чаще всего встречаются в ситуации «А и/или Б оценивают В» (оценка

третьих лиц, не участвующих в диалоге) – 32% оценок;

5) одновременные положительные и отрицательные оценки наиболее характерны для ситуации «Б оценивает Б» (самооценка спортсмена) – 25% оценок;

6) оценки в ситуации 4 «А и/или Б оценивают неодушевленный объект Г» являются наиболее категоричными, так как среди них нет примеров одновременного высказывания положительной и отрицательной оценки.

На следующем этапе нашего исследования планируется анализ средств, с помощью которых оценочные высказывания участников чат-интервью оформляются в указанных ситуациях оценки.

### Примечания

- 1 Подробнее см.: Гуськова Ю.В. Объект оценки в спортивном дискурсе (на материале франко-канадских чат-интервью) // Межкультурная коммуникация: концепты и модели поведения: Материал междунар. науч. конф., 15–16 октября 2007 г. Астрахань, 2007.
- 2 Подробнее см.: Гуськова Ю.В. Содержание и структура чат-интервью на канадских франкоязычных сайтах // Изв. Сарат. ун-та. Новая сер. 2008. Т. 8. Сер. Филология. Журналистика. Вып. 1.
- 3 Примеры приводятся в авторском переводе.

УДК 811.133.1'25

## РЕАЛИЗАЦИЯ ПЕРЕВОДЧЕСКИХ ТРАНСФОРМАЦИЙ ПРИ ПЕРЕВОДЕ НА РУССКИЙ ЯЗЫК НАЗВАНИЙ ФРАНЦУЗСКИХ КИНОФИЛЬМОВ

Ю.Б. Фролова

Саратовский государственный университет,  
кафедра романской филологии  
E-mail: bienaimee@yandex.ru

Автор рассматривает случаи частичного и полного несходства оригинальных и переводных названий кинофильмов, выявляет возможные причины использования трансформационных операций.

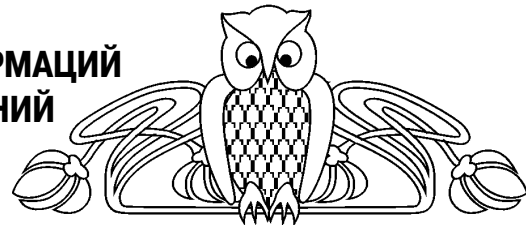
**Ключевые слова:** перевод, трансформация, трансформационные операции, прагматика, культурная адаптация.

### Translation Transformations in Rendering the Names of French Movies into Russian

Yu.B. Frolova

The author examines the cases of partial and full dissimilarities of the source and target movie titles and reveals possible reasons for the used translation transformations.

**Key words:** translation, transformation, transformation operations, pragmatics, cultural adaptation.



В современную теорию перевода термин «трансформация» пришел из трансформационной грамматики. В 50-е гг. XX в. З. Харрис сформулировал основные принципы трансформационного метода анализа сложных синтаксических структур, в основе которого лежало положение о том, что синтаксическая система языка может быть сведена к ряду ядерных исходных подсистем. Таким образом, все множество разнообразных и различающихся степенью сложности синтаксических типов естественных языков является производным от простейших, ядерных форм, из которых они возникают в результате применения небольшого числа трансформационных правил. Эта идея послужила отправной точкой для развития Н. Хомским концепции генеративной грамматики, где трансформация была представлена как метод порождения вторичных языковых структур, состоявший в закономерном преобразовании основных (ядерных) структур в поверхностные<sup>1</sup>.



Исходя из определений термина «трансформация» в работах отечественных лингвистов<sup>2</sup>, мы приходим к выводу, что он может обозначать: 1) отношение между языковыми или речевыми единицами сопоставляемых языков; 2) межязыковые операции; 3) процесс перевода в целом.

Мотивы и причины использования переводческих трансформаций каждый лингвист видит по-своему<sup>3</sup>. В нашей работе мы учитываем мнения различных исследователей, но наиболее приемлемой для анализа нашего материала представляется точка зрения Н.К. Гарбовского. Он считает, что «переводческая трансформация – это такой процесс перевода, в ходе которого система смыслов, заключенная в речевых формах исходного текста, воспринятая и понята переводчиком в силу его компетентности, трансформируется естественным образом вследствие межязыковой асимметрии в более или менее аналогичную систему смыслов, облакаемую в формы языка перевода»<sup>4</sup>. Придав термину «переводческая трансформация» достаточно высокий уровень абстрактности, исследователь находит термин и для конкретных переводческих трансформирующих действий, а именно «трансформационные операции», непосредственно затрагивающие лишь отдельные элементы системы смыслов исходного речевого произведения и подчиняющиеся общей переводческой стратегии, основанной на целостном восприятии процесса перевода<sup>5</sup>.

В поисках причин, определяющих целесообразность самых различных переводческих преобразований, он приходит к выводу, что большинство трансформационных операций обусловлено прагматикой. Именно прагматическая обусловленность, предполагающая целостное восприятие речевого произведения, и предопределяет переводческие трансформации семантического и синтаксического уровней.

Несмотря на то что в вопросе выделения типов переводческих трансформаций мнения ученых также расходятся, все они опираются на положение о том, что в процессе перевода встречаются трансформации четырех элементарных типов: 1) перестановки; 2) замены; 3) добавления; 4) опущения. Разграничение этих типов условно, так как трансформации редко встречаются в чистом виде и представляют собой, как правило, комплексные образования.

Важно отметить, что название фильма – особый текст: он призван будить воображение и вызывать интерес к тому неизвестному, что будет в фильме, лишь намекая потенциальному зрителю на то, о чем там может идти речь. Как следствие этого, название кинофильма характеризуется семантической сложностью и многообразием функций. Опираясь на работы лингвистов о функциях заглавия<sup>6</sup>, мы выделили три функции, которые выполняет название фильма:

1) номинативная функция. Исторически сложившаяся исходная функция заглавий, так как они

возникли, чтобы назвать текст. Функция объединяет все заголовки, независимо от их структуры и индивидуальных особенностей;

2) информативная (коммуникативная) функция. Тоже универсальна, поскольку всякое заглавие, в том числе и название фильма, информирует, передает какое-либо сообщение;

3) экспрессивно-апеллятивная функция. Название психологически готовит зрителя к восприятию фильма, затрагивает его чувства и воздействует на его эмоции. Экспрессивность названия может быть выражена с помощью как языковых, так и внеязыковых средств, например графических (оформление афиши).

Масштаб и глубина переводческих трансформаций при переводе на русский язык названий французских кинофильмов различаются. С одной стороны, в ходе анализа переводов названий кинофильмов нам встретились трансформации, влекущие за собой относительно небольшое несходство переводного высказывания с исходным. С другой стороны, мы столкнулись со случаями преобразований, когда внешняя непохожесть исходного и переводного высказываний такова, что в конечном результате трудно сразу же распознать перевод.

Обратимся к конкретным примерам переводов на русский язык названий французских кинофильмов.

1. Трансформации, влекущие за собой частичное несходство переводного высказывания с исходным.

В русском переводе фильма «*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*» (2000) от полного названия сохранилось лишь имя главной героини Амели. При этом другие компоненты названия – *fabuleux* (сказочный, невероятный), *destin* (судьба) и сама фамилия девушки *Poulain* – показались переводчику избыточной информацией и были опущены. Перевод мог бы звучать как «Невероятная судьба Амели Пулен». Вследствие проведенной трансформационной операции название сохранило свое денотативное значение, но его стилистическое значение осталось не воспроизведенным.

Напротив, в переводе названия фильма «*Blanche-Neige, la suite*» (2007) – «Белоснежка: Брачный сезон» производимая лексическая замена слова *la suite* (продолжение) на более конкретное понятие, обозначаемое словосочетанием *брачный сезон*, делает название эмоционально более ярким и привлекательным с точки зрения выполнения им экспрессивно-апеллятивной функции. Контекстуальная конкретизация осознанно вводится переводчиком и кажется оправданной, так как речь в фильме идет именно о том, что происходит после того, как сказка закончилась счастливой свадьбой.

К примерам подобного рода можно отнести перевод названия фильма «*Un Indien dans la ville*» (1994) – «Индеец в Париже». В названии французского фильма (дословно «Индеец в го-



роде») слово «Париж» отсутствует, вероятно, не случайно. Авторы фильма хотели подчеркнуть, что местом действия картины является огромный мегаполис с его высоким уровнем урбанизации и бешеным темпом жизни и что новой средой обитания главного героя, индейца, стал город как символ цивилизации. Переводчик посчитал, что для русского зрителя важно, что индеец приехал именно во Францию, тем более что события фильма разворачиваются в Париже. Именно этими прагматическими факторами объясняется соответствующая трансформация в русском переводе названия.

К рассматриваемому нами типу трансформаций можно отнести замены членов предложения и синтаксические замены в сложном предложении. Оригинальное название фильма «La Confiance rêgne» («Царит доверие») в переводе заменяется на более экспрессивную форму повелительного наклонения «Доверься!». Название романтической комедии «Je crois que je l'aime» (2006) выражено сложноподчиненным предложением – *я думаю, что я ее люблю*. В русском переводе появляется название «А вдруг это любовь?», которое стилистически более насыщено и подчеркивает неуверенность главного героя в своих чувствах. Похожая трансформационная операция происходит и с названием фильма «Je préfère qu'on reste amis» (2005): сложноподчиненная конструкция – *я предпочитаю, чтобы мы оставались друзьями* – заменяется словосочетанием «Просто друзья».

Несмотря на то что в вышеприведенных примерах прагматическое значение, которое авторы заложили в названия фильмов на языке оригинала, не утрачено, функциональность переведенных названий несколько видоизменяется: сохраняя свою номинативную функцию, они меняют степень информативности и экспрессивности. В целом же проведенные трансформационные операции (замены, опущения, перестановки) вполне оправданы, поскольку не всякий перевод названия иностранного фильма, удачный с точки зрения языка, подходит для его продвижения на русском рынке. Перейдем к примерам иного характера.

II. Трансформации, влекущие за собой полное несходство переводного высказывания с исходным.

Фильм «Les Ripoux» вышел на экраны Советского Союза в 1984 г. Это история двух полицейских: ветеран правоохранительных органов, а заодно и рэкетир в законе получает в напарники зеленого выпускника полицейской академии, которого учили совсем по-другому вести дела. Однако бывалый пройдоха берется исправлять «ошибки» педагогов. Результат превосходит все ожидания: быстро освоившийся новичок очень скоро понимает, что продажный полицейский обязан иметь свою цену, и, желательно, не ниже миллиона долларов. Слово *ripoux*, фигурирующее в названии фильма, было искусственно создано сценаристом фильма по принципу *верлан* – формы

арго, где слова образованы с помощью перестановки слогов в слове. Таким образом, из *pourri* (*гнилой, прогнивший*) путем перестановки получилось *ripou* (*продажный полицейский*). Однако советский прокат дал этому фильму другое название – «Откройте, полиция!». Мы сталкиваемся с использованием преобразования, в результате которого происходит не только изменение в описании той или иной предметной ситуации, но и заменяется сама предметная ситуация<sup>7</sup>. В данном случае русское название фильма носит вполне нейтральный характер и содержит лишь референциальное значение отнесенности к деятельности полиции, не предоставляя зрителю информации, которая содержится в названии французского кинофильма, и не производя соответствующего коммуникативного эффекта.

У фильма «L'auberge espagnole» (дословно «Испанская гостиница») другая история. В одном из значений французское слово *auberge* – постоянный двор. В фильме речь идет о том, как шумно, тесно, беспорядочно, но весело живет студентам из разных стран в одной съемной квартире в Барселоне. Российские прокатчики назвали фильм «Испанка», поместив к тому же на обложку диска лицо известной актрисы Одри Тату. Абсурдность ситуации в том, что по сюжету героиня Тату не испанка, а француженка, и фильм совсем не о ее жизни: на экране в общей сложности она появляется лишь в нескольких кадрах. Но прокатчики обманули всех, выдав фильм за новую большую работу хорошей французской актрисы. Интересно, что при переводе названий этих двух разных фильмов переводчики использовали одинаковые трансформационные операции. Однако если в 80-е гг. XX столетия название «Продажные полицейские» было неприемлемо с моральной и идеологической точек зрения, то в XXI в. ситуация с переводом названия фильма «L'auberge espagnole» демонстрирует определяющее значение коммерческого и прагматического интереса.

Описанный выше прием трансформации нередко используется при переводе названий фильмов. Фильм «A+Pollux» (2002) называется в переводе «Я иду тебя искать»: переводчик решил облегчить получателю переводного текста понимание смысла оригинального произведения, где упоминаются имена главных персонажей. В результате эквивалентным переводом могло бы стать название «Я+Поллюкс», но русскому зрителю подобное сочетание слов ни о чем не говорит. Фильм повествует о приключениях упрямого уха-жера, а Поллюкс – девушка его мечты. В моменты, когда она внезапно исчезает, он опустошен. Чтобы увидеть ее снова, он готов искать ее везде и пойти на все. В связи с этим применение адаптации продиктовано не тем, что получатель переводного текста не в состоянии понять какое-то явление чужой действительности, а неоднозначностью ассоциативных связей, устанавливаемых между именами и понятиями реального мира.



Похожая ситуация прослеживается в переводе названия фильма о жизни Эдит Пиаф «La môme» (2007), что в разговорном французском языке обозначает «девчонка». Действительно, знаменитая французская певица, выросшая в жуткой нищете, из трущоб Парижа поднялась на подмостки лучших концертных залов и завладела сердцами всего мира, достигнув колоссального успеха. Тем не менее в российском прокате было предложено два названия – «Жизнь в розовом цвете» и «Воробышек». В данном случае выбор названий обусловлен культурной традицией российского зрителя, для которого Эдит Пиаф ассоциируется с маленьким воробышком и со словами одной из ее известнейших песен «La vie en rose». Именно эта культурная традиция возобладала над иными детерминантами перевода и сделала русский вариант более эмоционально наполненным.

Примером другого типа выражения эквивалентной экспрессивности может быть фильм «Tais-toi!» (2003). Содержащееся в названии выражение в форме повелительного наклонения дословно переводится как «замолчи, заткнись», а в русском переводе фильм называется «Невезучие». Фраза в оригинале названия часто употребляется героями фильма в общении друг с другом. «Крепкий орешек» Руби успел спрятать награбленные деньги, но угодил в тюрьму, где познакомился с болтливой верзилкой Квентином. Несравненной парочке надо придумать, как выбраться на волю, а Руби – найти своих партнеров по преступлению, чтобы отомстить за смерть возлюбленной и успеть вытащить деньги из тайника. А поскольку с героями происходят разнообразные злоключения, переводчик, опираясь на контекст, так и окрестил их «невезучими». Впрочем, выразительность французского названия ему передать не удалось.

Отметим, что подобные контекстуальные замены названий при переводе свойственны многим современным фильмам. Приведем лишь несколько примеров. Фильм «San-Antonio» (2004) назван по имени главного персонажа – храброго комиссара Сан-Антонио, который вместе со своим напарником должен обеспечить безопасность французского посла в Великобритании. Русский вариант названия – «Профессионалы» – несет в себе больший объем информации: зритель изначально ожидает, во-первых, появления двух главных действующих лиц, а во-вторых, название уже изначально наводит на размышления о роде деятельности киногероев.

События фильма «RRRrrr!!!» (2004) уносят нас в доисторическую эпоху, населенную причудливыми животными и двумя соседствующими племенами – племенем Чистых Волос и племенем Грязных Волос, – враждующими между собой за право обладания секретной формулой шампуня. В заглавие фильма авторы вынесли восклицание, выражающее рычание зверя или проявление определенных эмоций человека. Переводчик об-

ратился к контексту и воспроизвел название как «Миллион лет до нашей эры».

Тема нахождения пути к сердцам детей и сопутствующих этому процессу трудностей уже много раз обыгрывалась в кинематографе. Один из таких примеров – фильм «Le plus beau métier du monde» (1996). Чтобы быть после развода с женой ближе к детям, герой Жерара Депардьё становится учителем и, что немаловажно для перевода названия на русский язык, в очень неблагоприятном лице. Ему дали самый тяжелый класс, в котором учится младший брат местного бандита Ахмета, терроризирующего весь район. Таким образом, оригинальное название «Самая прекрасная профессия в мире» переводится как «Опасная профессия». Во французском варианте названия фильма авторы определяют профессию учителя как самую прекрасную, а по ходу развития событий зритель понимает, насколько она сопряжена с опасностями. Русский эквивалент названия изначально рассматривает профессию главного героя как опасную, не оставляя зрителю возможности самому дойти до смысла, скрытого в названии. К тому же в оригинальном названии в определенной степени можно уловить легкую иронию и двусмысленность, в то время как русский текст названия характеризуется четкостью и конкретностью.

Итак, при переводе названий французских кинофильмов частотны случаи использования трансформационных операций даже тогда, когда адекватный перевод, а порой и просто дословный, вполне возможен. В ходе трансформаций видоизменяются не только оригинальные названия кинофильмов, но и выполняемые ими функции: все три функции подвержены изменениям, несмотря на универсальность двух из них, а именно номинативной и информативной. На наш взгляд, отступление от требований эквивалентности в вышеприведенных примерах обусловлено прагматической мотивацией, стремлением сделать название более броским, интригующим и соответствующим культурной традиции страны-реципиента. В связи с этим переводчик, приступая к переводу названия фильма, должен не только внимательно изучить его содержание, но и владеть достаточными фоновыми знаниями и высокой профессиональной компетенцией. К тому же он обязан учитывать тот факт, что его целевая аудитория имеет иные специфические особенности социокультурной среды и ему не избежать использования приемов прагматической адаптации, т.е. изменений, вносимых им в текст перевода с целью добиться необходимой реакции со стороны зрительской аудитории и передать основную коммуникативную функцию оригинала.

#### Примечания

<sup>1</sup> См.: Харрис З.С. Совместная встречаемость и трансформация в языковой структуре // Новое в лингвистике.





1962. Вып. II; *Капишин А.Е.* «Генеративная лингвистика» Н. Хомского // *Иностранный язык в школе.* 2002. № 2.
- <sup>2</sup> См.: *Бархударов Л.С.* Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода. М., 1975; *Швейцер А.Д.* Теория перевода. Статус, проблемы, аспекты. М., 1988; *Комиссаров В.Н.* Теория перевода. М., 1990.
- <sup>3</sup> См.: *Бреус Е.В.* Основы теории и практики перевода с русского языка на английский. М., 2000; *Стрелковский Г.М.* Теория и практика военного перевода. М., 1979; *Латышев Л.К.* Курс перевода (эквивалентность перевода и способы ее достижения). М., 1981.
- <sup>4</sup> *Гарбовский Н.К.* Теория перевода. М., 2004. С. 366.
- <sup>5</sup> Там же. С. 373.
- <sup>6</sup> См.: *Блисковский З.Д.* Название всегда важно. М., 1962; *Кожина Н.А.* Семантика и структура заголовка. М., 1984; *Евса Т.А.* Заглавие как первый знак системы целого текста // Системные характеристики лингвистических единиц разных уровней. Куйбышев, 1986; *Харченко Н.П.* О проблемах оглавления текстов // *Вопр. филологии.* 1997. № 5.
- <sup>7</sup> *Вине Ж.-П., Дарбельне Ж.* Технические способы перевода // *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике.* М., 1978. С. 160.

УДК 811.133.1'25

## КУЛЬТУРНЫЕ И КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА ТЕКСТОВ РУССКИХ ФИЛОСОФОВ НА ФРАНЦУЗСКИЙ ЯЗЫК

Е.А. Алексеева

Саратовский государственный университет,  
кафедра французского и испанского языков  
E-mail: alexeeva@hotmail.fr

Статья посвящена лингвистическим и концептуальным особенностям перевода на французский язык текстов русского философа XX в. А. Лосева. С одной стороны, речь идет об обозначении различных концептов одной единицей языка перевода; отсутствие слов и выражений заставляет переводчика искать другие лексические средства. С другой – проблема скорее концептуального плана, поскольку перевод определенного концепта с одного языка на другой не всегда адекватен и не передает полностью его смысл.

**Ключевые слова:** А. Лосев, религиозные философы, концепт, имяславие, энергия.

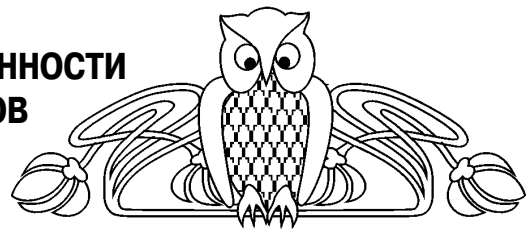
### Specific Cultural and Conceptual Features of the Translation of the Works by Russian Philosophers into French

Е.А. Alekseyeva

The article is concerned with specific linguistic and conceptual features of the translation of the works by the Russian philosopher of the 20<sup>th</sup> century A. Losev into French. On the one hand, it is inevitable to use the same unit of translation to denote different concepts because the lack of words and expressions in the target language makes the translator search for other lexical devices. On the other hand, the problem is rather that of the conceptual aspect since the translation from the source to the target language is not always adequate and often fails to completely render the sense.

**Key words:** A. Losev, religious philosophers, concept, name-worshiping, energy.

Русская религиозная философия конца XIX – начала XX в. отличалась своеобразием. Она оригинальным образом интегрировала в себе идеи Платона, Гегеля, а также специфические черты русской культуры и русского православия. Это характерно для произведений русских религиозных



философов-имяславцев данного исторического периода: С. Булгакова, П. Флоренского, А. Лосева. Как известно, они считали православную религию главной составляющей русской философии. Особый интерес проявляли они к онтологии имени, опираясь на работы Отцов Церкви: Григория Нисского, Дениса Ареопагита, Иоанна Дамаскина, Григория Паламы. В центре их внимания нередко оказывались формы и средства выражения православного мировидения, а также попытка понять основы бытия и отношения между Богом и человеком. Важную роль в процессе понимания и исследования божественной субстанции они отводили *языку и слову*.

Переводы текстов данных авторов на французский язык интересны тем, что демонстрируют особенности развития русской философии языка данного периода. Несмотря на популярность данных авторов в России, они по-прежнему неизвестны в странах Западной Европы, и их работы остаются не переведенными, в частности на французский язык. Основная цель нашего исследования заключается в том, чтобы показать концептуальные и культурные проблемы, которые сопровождают перевод русских текстов на французский.

Примеры, которыми мы воспользовались в данной статье, взяты из произведений А. Лосева, написанных в 1916–1930 гг.: «Философия имени», «На горах Кавказа», «О божественной сущности»<sup>1</sup>. Как известно, в этот период А. Лосев проявляет себя прежде всего как религиозный философ и последователь православного имяславческого движения.

С целью основать системное изучение имени в работах, посвященных имяславию, Лосев часто прибегает к таким терминам, как *сущность, дух, энергия, ум*. Они являются ключевыми концеп-



тами философского религиозного дискурса на рубеже XIX–XX вв.

Можно констатировать определенные трудности, которые часто сопровождают перевод русского слова *дух* на французский язык с помощью слова *esprit*.

Во французской культуре концепт *дух* относится прежде всего к религиозной области. Слово *esprit* обозначает обыкновенно нематериальную сущность в человеке. Но данный концепт имеет и другие значения: умственные процессы и чисто человеческую способность думать, мыслить. Это то, что на русский язык можно перевести словом *ум*. В связи с этим трудность перевода текстов А. Лосева заключается в том, что часто слова *ум* и *дух* встречаются в одной фразе. Иногда оба русских слова могут быть переведены одним словом *esprit*.

1. «Если *дух* – истина, добро и красота, то какое отличие от души? Если *дух* – око, то какое отличие от *ума*? Если он духовное\_чувство, то какое отличие от сердца?»

*Si l'esprit est la vérité, le bien et la beauté, alors, quelle est sa différence avec l'âme? Si l'esprit est l'œil, alors, quelle est sa différence avec l'esprit? Si c'est le sentiment spirituel quelle est sa différence avec le cœur?»* (с. 52).

2. «И только очень чистому *уму*, пребывающему в *Духе*, свойственно взглянуть в божественный мрак ... и увидеть, что он ничего не созерцает внутри божественного мрака.

*Seul un esprit très pur contenu dans l'Esprit peut regarder dans les ténèbres divines <...> et voir qu'il ne distingue rien à l'intérieur des ténèbres divines»* (с. 419).

В нижеследующих примерах перевод слов *дух* и *ум* с помощью только французского слова *esprit* неэффективен, неадекватен. Поиск других лексических эквивалентов сложен, поскольку возникает риск изменить смысл первоначальных русских концептов. В качестве альтернативы для перевода слова *ум* можно было бы использовать французские слова *intelligence* или *raison*, хотя наиболее подходящим для передачи смысла все же по-прежнему было бы слово *esprit*.

3. «И опять я говорю, что Бог не есть ни душа, ни *дух*, не имеет воображения, ни мнения, или *ума*, ни разума, не есть ни слово, ни разумение. Не можно его изглагольствовать или умом постигнуть, не есть он число, ни порядок, ни великое что или малое, ни равенство, ни первенство, ни подобие, ни неподобие, не стоит, ниже движется, не имеет покоя, ниже силы, и Сам не есть Сила или свет (с. 74).

*Encore, <...> je dis que Dieu n'est ni l'âme, ni l'esprit, n'a pas d'imagination, ni d'opinion ou d'esprit, il n'est ni la parole, ni le raisonnement. Il n'est pas possible de le verbaliser ou de le comprendre à l'aide de l'esprit; il n'est ni le nombre, ni l'ordre, ni quelque chose de grand ou de petit, ni l'égalité, ni la primauté, ni l'identité, ni la non-identité, <...> se*

*dirige en bas, n'a pas de repos, plus bas la force, et Lui-même n'est ni la Force ni la lumière».*

В работах Лосева вопрос о сущности и природе имени связан с другим концептом. Это *энергия*. Во французском языке слово *énergie* обозначает способность чего-либо производить работу и тем самым движение. Это значение энергии существует и в русском языке. Русское слово *энергия* обозначает также ключевой концепт православной теологии. Энергия – это одно из качеств божественной сущности, благодаря которой Бог общается с материальным миром. Учение об энергии имени имяславцы заимствовали у византийского теолога Средневековья Григория Паламы (1296–1359), что говорит о том, что в свое время они принадлежали к религиозной традиции Отцов Церкви. В текстах русских мыслителей конца XIX – начала XX в., в частности Лосева, термин *энергия* встречается часто. На французский язык наиболее эффективно оно переводится словом *énergie*.

4. «...церковный собор в Византии в 1351 г. ... постановил следующее:

1. Фаворский свет надлежит понимать не как творение и нечто созданное Богом, но и не как саму божественную сущность (субстанцию) (с. 9)

2. Сущность Бога непостижима и недоступна твари, но *энергии* сущности, по милости Божьей, могут быть постигнуты человеком и быть переданы ему.

3. Фаворский свет, умопостигаемый свет Божьей сущности – это *энергия* самой сущности..., неразрывная с сущностью, и потому и сам Бог (с. 9).

<...> le Concile de Byzance en 1352 <...> a établi que:

1) La lumière du Mont Thabor doit être comprise non pas comme une création et une chose créée par Dieu, mais pas non plus comme l'essence (substance) divine;

2) L'essence de Dieu est incompréhensible et inaccessible pour la créature, mais les *énergies* de l'essence, par la grâce de Dieu, peuvent être comprises par l'homme et lui être transmises;

3) La Lumière du Mont Thabor, la lumière intelligible de l'essence Divine – est l'*énergie* de l'essence qui n'est pas séparable de l'essence et voilà pourquoi c'est Dieu lui-même».

Термин *энергия* Лосев использует часто при обозначении имени и сущности, считая важной их связь. Согласно его философии имени есть две тесно связанные одна с другой стороны. Энергия позволяет имени развиваться и воплощать сущность.

Человек считается проводником энергии из божественного мира в мир материальный, передавая тем самым силу духа. Именно в данном значении обнаруживают концепт *энергия* в текстах Лосева.

5. «Иными словами, действенная молитва возможна лишь в том случае, если имя Божие



есть энергия Божия и сам Бог, отсюда – когда эта энергия сообщается человеку – в нем также действует Бог.

En d'autres termes, la prière effective n'est possible que si le nom de Dieu est l'énergie divine et Dieu lui-même, d'où vient que cette énergie est transmise à l'homme et Dieu agit dans cet homme».

Заметим, что в переводе русского слова энергия с помощью французского эквивалента énergie содержание русского концепта изменяется и непонятно в рамках теории имяславия и русского православия.

Таким образом, перевод текстов А. Лосева на французский язык позволяет констатировать серьезные трудности лингвистического и концептуального плана.

С одной стороны, может идти речь об обозначении различных концептов одной лингвистической единицей. Отсутствие слов и выражений приводит к поиску другого лексического варианта, что, в свою очередь, приводит к изменению содержания концепта, переведенного другим словом.

С другой стороны, есть сложность в передаче содержания концепта, на первый взгляд, эквивалентными словами в обоих языках. Такой перевод нуждается в разъяснениях, сопровождающих слово-эквивалент в совокупности его национально-культурных специфических черт.

В заключение отметим, что любой перевод представляет собой разновидность межкультурной

коммуникации, которая происходит между автором и переводчиком текста, где каждая сторона неизбежно привносит персональное видение вещей. Перевод включает сложное взаимодействие разных исторических и культурных факторов и является попыткой и совмещать, и устранять культурное и концептуальное недопонимание. Особенно это касается перевода философских текстов, которые содержат достаточно большое число концептов, несущих культурную и историческую информацию и отражающих различные точки зрения авторов.

Итак, осуществленный перевод некоторых текстов А. Лосева обнаружил два типа трудностей. В первом случае речь идет о проблемах чисто лингвистических, связанных с отсутствием слов в языке перевода для обозначения некоторых концептов. Во втором случае проблема, скорее, концептуального плана, поскольку перевод определенного концепта с одного языка на другой не всегда адекватен и не передает полностью его смысла. В то же время каждый перевод или интерпретационная передача содержания концепта с одного языка на другой могут оказаться полезными для будущих исследователей текстов иностранных авторов.

#### Примечания

- <sup>1</sup> Примеры в статье цитируются по: Лосев А.Ф. Имя. СПб., 1997.

УДК 811.133.1:316

## СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД НА ЯЗЫКОВУЮ ПОЛИТИКУ ФРАНЦИИ Часть I

В.Т. Клоков

Саратовский государственный университет,  
кафедра романской филологии  
E-mail: kvassili@mail.ru

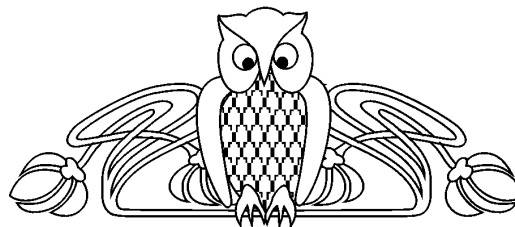
В статье рассматриваются основные принципы и этапы развития языковой политики в отношении распространения, употребления и состояния современного французского языка.

**Ключевые слова:** языковая политика, центризм, экспансионизм, пуризм, имплантация, импорт, наложение, вкрапление, языковое законодательство, реформа орфографии, феминизация имен.

### A Modern View on the Language Policy in France

V.T. Klokov

The article describes the basic principles and stages of the development of the language policy in terms of the distribution, use and quality of the French language today.



**Key words:** language policy, centrism, expansionism, purism, implantation, import, superposition, interspersion, language legislation, spelling reform, feminization of nouns.

В начале XXI в. в условиях расширения глобализационных процессов, укрепления в связи с этим позиций английского языка и ослабления, соответственно, позиций французского французские филологи начали активно обсуждать вопросы языковой политики, желая найти объяснения неудовлетворительного положения французского языка в мире.

Исторически сложившиеся принципы языковой политики французского государства в самых общих чертах вписываются в следующую систему понятий:

– *центризм*, выражающийся в стремлении сформировать в рамках унитарной государственности единый язык (французский);



– *экспансионизм*, выражающийся в стремлении придать французскому языку всеобщий характер и распространить его на территории всей Франции и в других странах мира;

– *пуризм*, выражающийся в стремлении выработать идеально правильную форму французской речи и навязать ее всем пользователям французского языка как во Франции, так и за ее пределами.

По своему устройству Французская республика представляет унитарное государство, и в этом отношении она отличается, в частности, от федеративной Бельгии и конфедеративной Швейцарии. На этническом уровне Франция считается моноэтнической, так как все ее граждане считаются французами. Она также противопоставляется Бельгии и Швейцарии, этническое устройство которых многообразно. На культурном уровне Франция относится к монокультурному типу и противопоставляется мультикультурным сообществам Бельгии и Швейцарии. То же и в области языка: Франция одноязычна, а Бельгия и Швейцария многоязычны.

Впрочем, описываемые модели государственного, этнокультурного и языкового устройства в некоторой степени условны. На самом деле в Бельгии, Швейцарии и во Франции существует большое разнообразие этносов, культур и языков. Главное состоит в том, что французский унитаризм составляет основу государственной идеологии и строго реализуется в области этнокультурной и языковой политики. В этноязыковой политике Бельгии и Швейцарии ярко проявляются этническая диверсификация и многоязычие.

Уже в монархической Франции языковая политика была направлена на провозглашение только одного официального (французского) языка в ущерб латинскому, а также существовавшим диалектам и региональным языкам.

Политика языкового унитаризма во Франции ориентируется на один язык не только в стране, но и за ее пределами. Вначале экспансия французского языка распространялась на Европу, затем на обширные территории мира. Долгое время французский язык претендовал на роль всеобщего языка, однако эту задачу ему не удалось реализовать в полной мере, и в роли мирового языка выступил английский.

Политика централизации и экспансионизма по отношению к французскому языку проводится не только на территориальном, но и на структурном уровне. Универсалистский подход основывается на игнорировании вариативности французского языка и принятии его в исключительном однообразии для всех пользователей. Со времен создания Французской Академии эта идеология выражается в пуризме, являющемся основой языковой политики французского государства.

**Языковой центризм.** Лингвистический центризм представляет собой особую идеологию

языковой экспансии, когда распространение языков происходит при установлении доминирования одного, наиболее престижного языка над всеми остальными языками, входящими в орбиту его влияния. В свою очередь, лингвистический центризм подчинен идеологии национализма, т.е. задаче создания в обществе единой нации на основе единой культуры и единого языка.

Политика централизации в области языка была впервые заявлена в Ордонансе Франциска I, где устанавливалось, что судопроизводство во французском королевстве должно осуществляться только на французском языке. Многие другие указы в XVI–XVII вв. коснулись распространения единой официальной формы речи, исходившей из домена французских королей. Затем благодаря типографскому станку книги, словари, учебники грамматики стали печататься в столице Франции и распространяться по стране и за рубежом. Созданная в XVII в. Французская Академия приступила к составлению единого словаря французского языка, содержание которого было ориентировано на речь лучших поэтов и писателей королевского двора. В этих мероприятиях прослеживалась следующая закономерность: чем больше центральная система приближалась к автономии и самостоятельности, тем более ее периферийные территории вступали в зависимость от центра, притягивались к нему, растворялись в нем и исчезали<sup>1</sup>.

Языковая централизация во Франции особенно бурно развивалась в XVII–XIX вв. В это время окончательно вымерла латынь, затухли диалекты, усилилась ведущая позиция французского языка, а региональные языки стали испытывать его сильное давление. Благодаря концентрации экономической, политической и культурной жизни во Франции французский язык вступал в этап существования в качестве общеевропейской формы речи. Кроме того, в XIX в. Франция превратилась в мощную колониальную державу и объединила вокруг себя с помощью своего языка новые народы за пределами Европы.

Государственная власть – королевская, имперская, республиканская – всегда использовала язык в своей национальной политике, выбирая его в качестве средства укрепления национального устройства страны. Мероприятия в этой области отвечали принципу объединения разрозненных территорий в единое французское государство и укрепления его мощи путем централизации власти, экономики, культуры и языка.

Централизация французского языка завершилась в конце XX в., когда в 1992 г. во второй статье Конституции, принятой в Пятой Республике, было записано: «La langue de la République est le français» (языком Республики является французский язык)<sup>2</sup>.

Завершение централизации французского языка означает не только его полную концентрацию в Париже и не только окончательную победу по



уничтожению местных диалектов романской речи (сегодня от них остались только отдельные следы во французских региолектах), но и фактическое подавление региональных языков Франции: бретонского, корсиканского, каталанского, эльзасского, баскского. Хотя региональные языки до сих пор остаются в активе национальных меньшинств страны, кажется, что достигнут тот минимальный предел сокращения числа их носителей, за которым не видно перспективы их возрождения. Как свидетельствует Б. Черкилини, опросы Национального института демографических исследований свидетельствуют о ежегодном значительном снижении количества граждан Франции, пользующихся языками национальных меньшинств: все меньше становится среди них взрослых людей, которые передают детям свои языковые навыки. В сегодняшней Франции уже нет таких граждан, которые пользовались бы только региональным языком; все представители национальных меньшинств стали билингвами и наряду со своими родными языками обязательно владеют французским. Сменилось место обучения региональным языкам: из семьи оно переместилось в школы. Однако школьная поддержка этих языков гораздо менее эффективна, чем семейная, так как основная функция региональных форм речи состоит именно в обеспечении общения в семье<sup>3</sup>.

Несмотря на определенные достижения в укреплении своего положения, французский язык в конце XX – начале XXI в. стал терять свои позиции. Ксавье Норт, руководитель Генеральной делегации французского языка и языков Франции, уточняет: «На протяжении долгой истории, несмотря на очевидность фактического многоязычия, в подразумеваемой, а затем и вынужденной быть одноязычной Франции культ единого французского языка поддерживался постоянно. Однако в последние пятьдесят лет эта модель подверглась колебаниям в сторону изменений, затронувших статус французского языка. Прошло то время, когда французский язык, утверждая свою международную всеобщность, противопоставлял себя исключительно местным региональным языкам, соперничал с ними и вступал с ними в антагонистические отношения. В настоящее время он находится в конфронтации одновременно к известному доминирующему языку (английскому) и вынужден соперничать со всеми языками мира, некоторые из которых в результате миграционных процессов были импортированы на его собственную территорию. В результате таких обстоятельств политика государства в отношении французского языка вынуждена была меняться и отвечать новым задачам»<sup>4</sup>.

В конце XX в. французскому языку потребовалась особая государственная поддержка в форме закона, который и был принят 4 августа 1994 г. под названием «закон Тубона». Суть его состоит в том, чтобы в условиях расширения международных контактов гарантировать французским гражданам право свободно пользоваться в стране своим

родным языком и любую информацию получать именно на французском языке.

Принятие такого закона было обусловлено главным образом демографическими осложнениями, связанными со значительным сокращением в стране исконно французского населения. Примечательно, что ситуация с французским языком в значительной степени отличается от положения испанского, английского и португальского языков в англоязычных, испаноязычных и португалоязычных странах. Как замечает Ж.-М. Клинкаберг, если в странах франкофонии французский язык является родным для незначительной части населения и только центризм бывшей метрополии объединяет их, то в англоязычных, испаноязычных и португалоязычных странах язык метрополии является родным для значительного большинства населения<sup>5</sup>. В этой связи можно заключить, что универсализм французского языка основывается не только на централизующей силе французской политики, экономики и культуры Франции, но и на свободном выборе многих граждан земного шара пользоваться французским языком в качестве универсальной формы речи.

Отметим следующую характерную черту существования франкоязычной Франции в системе франкоязычных государств. Благодаря проведению французским государством политики централизма Франция оказалась единственной моноязычной страной в системе франкофонии, что в политическом плане, безусловно, изолирует ее от остальных франкоязычных стран. Проводя в своих странах плюралистическую языковую политику, многие правительства с трудом соглашаются на франкоязычный диктат, при котором со стороны Франции не уделяется должного внимания их национальным языкам, не оказывается помощи в их функциональном и структурном устройстве.

**Языковой экспансионизм.** Ж.-М. Клинкаберг приводит следующее определение феномена языковой экспансии: «Языковая экспансия представляет собой процесс, в результате которого некоторая разновидность языка расширяет границы своего функционирования в обществе. Наиболее наглядно она представлена в своем пространственном аспекте, то есть когда речь идет о географическом перемещении того или иного языка. Однако экспансия языка может осуществляться и внутри одной и той же социальной общности без нарушения ее географических границ, в частности, когда диалекты уступают языковому стандарту, когда религиозные церемонии проводятся на общедоступном, а не на специальном священном языке, когда национальные меньшинства сохраняют свой язык или когда в неанглоязычных сообществах общение на научные или экономические темы осуществляется на английском языке. Во всех случаях (за исключением колонизации незаселенных территорий) экспансия одного языка осуществляется за счет другого, и совершается она через установление ситуации диглоссии и конфликта»<sup>6</sup>.



На протяжении долгой истории существования языков имели место следующие типы экспансии:

– *имплантация* – ситуация, при которой некоторая разновидность языка стремится к доминированию на значительной территории и превращается в средство общения для большей части населения;

– *импорт* – ситуация, при которой на определенной территории распространяется некоторая разновидность языка в виде островных участков;

– *наложение* – ситуация сосуществования двух или более языков, один из которых выполняет роль стандарта, или официального языка;

– *вкрапление* – ситуация, при которой на некоторой территории распространяется разновидность языка без придания ей официального статуса<sup>7</sup>.

Французскому языку в большей степени свойственны такие типы экспансии, как вкрапление и наложение с последующей имплантацией. Например:

– имплантация франсийского диалекта на отдельные территории Франции и превращение его в единый национальный и официальный язык (внутренняя экспансия);

– наложение франсийского диалекта на галло-романские формы речи, в частности в Провансе, Валлонии, Гельветии, Долине Аосте, с последующим провозглашением его официальным языком на данных территориях (внутренняя экспансия);

– вкрапление или наложение французского языка на нероманоязычные языки Европы, в частности во Фландрии, Люксембурге (внутренняя экспансия);

– наложение и вкрапление французского языка в африканских колониях, где ему был придан официальный статус или статус языка культуры (внешняя экспансия);

– экспансия французского языка на территории колонизованной Канады с последующей имплантацией в Квебеке и наложением в других канадских областях – Нью-Брансуике, Акадии и др. (внешняя экспансия);

– экспансия французского языка на территории, где применение рабского труда способствовало образованию креольских языков с последующим наложением на них французского языка, в частности, на Гаити, в Луизиане, в Гвиане, на Сейшельских островах и др. (внешняя экспансия);

– вкрапление французского языка в европейских странах, в частности в Италии, Англии, Румынии, России и др., а также в Азии, в частности в Турции, Персии и др., где французский язык играл роль языка культуры (внешняя экспансия).

Причины экспансии французского языка носят как лингвистический, так и экстралингвистический характер. При языковой экспансии обычно обнаруживается целая серия экономических, политических, общекультурных, а иногда и военных причин. Экспансия языка в основном

является результатом переселения людских масс (в случае эмиграции или иммиграции, колонизации, массового туризма, военного захвата территорий и т.д.) или привнесения элементов культуры (предметов потребления, культурных ценностей, знаний, моделей административного управления, промышленных технологий и т.д.).

Импантация французской формы речи вначале на отдельные территории романизированной Галлии, а затем на всю Францию и на страны Европы сопровождала политическую экспансию, осуществляемую методом централизма, т.е. путем использования центростремительных сил, исходящих от французских властей, французской культуры и французского языка. Франция притягивала к себе соседние политические системы, культуры и языки, втягивала их в себя и растворяла в себе. Все это происходило в результате определенных политических (порой военных), а также культурных мероприятий, многие из которых носили централизующий характер.

При экспансии собственно языковой фактор реализовался редко. В отдельных ситуациях особую роль играл социо-психологический фактор, связанный с неудовлетворенностью сообществ собственной формой речи, с развитием у их членов чувства речевой неуверенности и комплекса неполноценности, вызванного наличием у них малопрестижного, по их мнению, родного языка.

Фактор языковой неудовлетворенности играет важную роль не только за пределами Франции, но и на ее собственной территории. Чувство неуверенности появляется у тех французов, которые пользуются региональными языками, а также у малограмотных носителей французского языка, стесняющихся того, что они не могут свободно изъясняться на родном языке. Фактор речевой неуверенности и языковой неполноценности заставляет их совершенствовать свои знания французского языка, что способствует широкому распространению литературной нормы во французской среде.

Комплекс языковой неполноценности проявляется не только у малограмотных французов, но и, как это ни парадоксально, у носителей грамотной речи. Если первые понимают, что неумение пользоваться нормированной речью не позволяет им достичь жизненных приоритетов, и стыдятся своего собственного языка, то вторым стыдно за язык их сограждан и они начинают стыдиться деградации французского языка, которую они жестко критикуют<sup>8</sup>.

Комплекс языковой неполноценности заставляет официальные органы власти взглянуть на французский язык не только как на узаконенную систему знаков и правил пользования ею, но и как на живую систему, которой наряду с грамотными гражданами пользуются и другие представители французской нации. В определенной степени комплекс языковой неполноценности лежит в основе расширения зоны использования народно-



разговорной речи, внедрения ее элементов в литературный французский язык

В связи с этим возникает дилемма подчинения носителей некоторой формы речи своему языку и подчинения языка его носителям. Пуристический взгляд на эту проблему соответствует принципу лингвоцентризма, демократический – принципу антропоцентризма. Впрочем, оба подхода в той или иной мере нарушают эффективность реализации коммуникативной функции языка. Понятно, что для адекватного и свободного общения отношение носителей языка к средству общения также должно быть адекватным и свободным. Человек не может полностью находиться под влиянием языка и должен иметь возможность регулировать его. В свою очередь, язык не может полностью подчиняться воле человека и в определенной мере должен оставаться нормализованным и стабильным.

Маневрирование между этими двумя направлениями языкового развития представляет суть языковой политики. Государство стремится к установлению жестких рамок языкового функционирования и устройства, в то время как граждане – носители языка – пытаются предоставить языку свободу функционального обращения и развития.

**Языковой пуризм.** В XVII–XVIII вв. эпоха языковой централизации постепенно перешла в стадию лингвистического пуризма, т.е. в период формирования и распространения классических норм французского языка. Формировавшаяся в то время норма выковывалась в борьбе с латинским языком, романскими диалектами и другими языками Франции.

Именно языковой пуризм привел во Франции к языковому шовинизму, а затем и к лингвистическому национализму, т.е. к борьбе обладателей престижной формы языка с носителями других его разновидностей, а также других языков и культур во Франции и в мире. Языковая борьба на внутреннем и международном фронтах основывалась на следующем постулате: литературная норма французского языка считается лучше и привлекательнее других форм французского языка и языков других народов.

Изысканная манера разговаривать, умение пользоваться литературной нормой французского языка стали признаком принадлежности человека к образованной, избранной части общества. По этому признаку представители элиты стали квалифицировать человека как своего или чужого. В то же время в результате распространения в стране всеобщего школьного образования высшая форма французской культуры, по мнению пуристов, стала вульгаризироваться и выработанный способ идентификации стал терять свою эффективность. С точки зрения ревнителей чистоты французского языка, образование нивелировало культурную диверсификацию франкоязычных граждан, в связи с чем общий уровень культуры в стране понизился, что заставило их бороться

против вульгаризации французского языка, против реформ, которые в грамматике, орфографии и лексике упрощали язык в угоду демократизации образования и облегчения освоения французского языка иностранцами.

Эти процессы абсолютно закономерны в период становления и укрепления в стране национального сознания граждан. Осознание себя через язык считается эффективным (хотя и не единственным) средством строительства национального общества и централизованного государства. Тем не менее во Франции этот процесс принял исключительные формы.

Большую роль в пропаганде классической нормы французского языка во времена Империи и Реставрации играла школа. Детей элиты общества учили тому, как правильно писать, как логично, ясно и согласно плану излагать мысли. В классах предлагались следующие виды письменных работ: описание природы, формулирование определений для различных явлений, понятий и предметов, анализ художественных текстов и высказываний ораторов. Выполнение соответствующих упражнений предусматривало высокую степень грамотности и правильности использования речевых стилей. Обучение сопровождалось всякого рода запретами: «так писать нельзя», «так нельзя говорить».

Французский лингвистический шовинизм элиты достиг апогея в первой половине XX в., в связи с чем у многих французов развилось чувство языковой неуверенности и неполноценности. А. Мартине по этому поводу замечал: «Французы не осмеливаются в полной мере пользоваться своим языком, так как многие поколения грамматистов из числа профессионалов и любителей превратили его в область подвохов и запретов. В мире, подвергающемся ежедневному ускорению преобразовательного ритма, французы, как и все прочие люди, постоянно нуждаются в новых словах и новых выражениях. Но их приучили к повиновению, к раболепному уважению всего прошлого, к невозможности создавать ничего нового. Они боятся складывать сложные слова, свободно употреблять деривационные суффиксы, производить оригинальные комбинации слов»<sup>9</sup>.

В свою очередь Ж. Шоран задавался естественным вопросом, а не переходил ли в то время сам французский язык в категорию мертвых языков<sup>10</sup>.

Французы требовали правильного владения французским языком не только от своих детей, но и от иностранцев. При этом они яростно критиковали локальные особенности речи жителей стран Европы, Америки и Африки. Можно с уверенностью сказать, что, как правило, эта критика была направлена не на ошибки, а на самих иностранцев, которые позволяли себе неправильно говорить по-французски. Борьба с ошибками у французов носила всеобщий характер: в столице, в провинциях Франции и за пределами страны.



Как известно, исторически норма французского языка зародилась в результате исключения некоторых элементов, признанных недостойными к употреблению в благородном обществе. Иначе говоря, норма французского языка изначально формировалась как социально-классовая категория. Пуристическую идею говорить по-французски так, как говорят при королевском дворе, провозгласил вначале Франсуа Малерб, а за ним Клод Вожла. Впоследствии стала развиваться идея о нормировании языка в разных литературных стилях – высоком, среднем и низком. Таким образом, французская норма одновременно определялась с пуристических и стилистических позиций.

Норма французского языка XVII–XVIII вв. позднее признана классической, т.е. лучшей, чем более поздняя. Следовательно, норма французского языка стала осознаться хронологически.

Далее начала распространяться идея о том, что правильно по-французски говорят только образованные парижане. Отсюда норма французского языка стала обуславливаться территориально.

Наконец, норма французского языка стала носить национальный характер. Принято, что правильно по-французски говорят только французы. Но в связи с тем что понятие французской нации носит довольно абстрактный характер и не имеет определенных территориальных и социальных характеристик, на современном этапе во французском языкознании популярной становится мысль о том, что французская норма не имеет четких территориальных, хронологических, социальных и стилистических параметров, что она носит виртуальный характер, т.е. представляет собой некоторый инвариант, отраженный в современных лексикографических изданиях. Иначе говоря, норму французского языка стали соотносить с лексикографической референтностью.

В настоящее время параллельно с идеологией пуризма во Франции распространяются идеи ксенофобии. Ксенофобия во многом отражает реакцию французов на повышение роли США в мировой экономике и политике и выражает стремление восстановить позиции, утраченные в результате Второй мировой войны и распада французской колониальной системы в 60-е гг. Именно в 70–80-е гг. XX столетия во Франции активизировали свою работу терминологические комиссии, борющиеся против засилья английской терминологии. К. Дезира и Т. Орде в этой связи отметили следующее: «Все то, что не относится к национальному достоянию, вызывает агрессивную реакцию; и вместе с немецким словом или калькой с английского отмечается все иностранное. Национализм превращается в ксенофобию»<sup>11</sup>.

Этот официально принятый во Франции подход к пониманию структурного и функционального устройства французского языка Ж.-М. Клинкенберг обозначает термином «эссенционализм» и понимает его как намеренный

отказ от рассмотрения с точки зрения вариативности<sup>12</sup>. Напротив, согласно Ж.-М. Клинкенбергу, вариативность французского языка представляет его важнейшую характеристику: «Сегодня хорошо видно, что французский язык многообразен. Прежде всего его многообразие проявляется на формальном уровне. И разве может быть иначе, ведь язык обладает огромным разнообразием средств, отвечающих самым разным потребностям и применяемых для решения самых разных стратегических задач. Многообразие французского языка особенно выражается в его способности обозначать широкий спектр разных ситуаций. Он больше не представляет собой монополию тех, кто связан между собой единым воспоминанием об Империи или о Жанне д'Арк. Французский язык представляет собой достояние многообразного мира, в своем существовании подверженному огромным рискам»<sup>13</sup>.

Тем не менее английская терминология продолжает распространяться во французском языке, и практика доказывает, что борьба против английских терминов малоэффективна, если она ведется только директивными методами. В условиях либерализации и глобализации государственные директивы не играют такой важной роли, как прежде; более эффективно действует всеобщий закон свободного развития языков под действием речевой практики обычных пользователей и специалистов.

И все же, сопротивляясь глобализации и англлизации, французская культура и французский язык продолжают объединять вокруг себя другие культуры. Особенно ярко это проявляется в рамках франкофонии, где единая языковая система объединяет множество разных культур, разных видений мира, разных способов поведения, общения и освоения знаний.

Л.-Ж. Кальве следующим образом представляет сегодняшнюю языковую ситуацию в мире: все языки составляют систему разноразноуровневых отношений, которые соответствуют политико-экономическим и культурным связям, исторически сложившимся между странами и народами. В центре такой системы находится гиперцентральный английский язык, ближнюю периферию составляет десяток суперцентральных языков, среди которых испанский, французский, арабский, китайский, хинди, русский и др. Вокруг суперцентральных языков располагается от 100 до 200 центральных языков, в орбиту которых входит от 4000 до 5000 языков дальней периферии. Отношения между языками этой системы устанавливаются горизонтально (между языками одного уровня) и вертикально (между языками разного уровня, где имеют место отношения доминирования и подчинения). Так, французский язык как язык суперцентральный находится в отношении подчинения к английскому языку, но в отношении равенства с другими суперцен-





тральными языками. В то же время французский язык находится в положении доминирования по отношению ко многим языкам, которые входят в орбиту его непосредственного подчинения, из числа языков дальней периферии: бретонскому, корсиканскому и др. (на территории Франции), бамана, волоф и др. (на территории бывших французских колоний).

На каждом из этих уровней проявляются две тенденции к установлению билингвизма: горизонтальный билингвизм (например, франко-арабский, франко-испанский и др.) и вертикальный билингвизм (например, англо-французский, франко-бретонский, франко-каталанский и др.)<sup>14</sup>.

Среди франкофонов различаются разные категории:

1) франкофоны, для которых французский язык является родным, и они пользуются им во всех случаях жизни;

2) франкофоны, для которых французский язык является родным, но они должны бороться за то, чтобы этот язык для них был не только средством домашнего общения;

3) франкофоны, которые выбрали французский язык для временного пользования, потому что он стал им интересен; тем не менее они легко могут отказаться от французского языка, если этот интерес у них исчезнет или они сочтут, что он стал неконкурентоспособным на языковом рынке;

4) франкофоны, которым французский язык был навязан, и, возможно, они мечтают избавиться от него<sup>15</sup>.

Языковая политика в своем имплицитном и эксплицитном проявлении во Франции носит глубоко государственный характер, свидетельством чего является длинный список государственных учреждений, созданных для участия в языковой политике французских властей. Б. Черкилини приводит следующий перечень (далеко не полный) таких органов языкового управления во Франции:

– Верховный совет по защите и распространению французского языка (при премьер-министре). Создан в 1966 г. и преобразован в Верховный совет французского языка в 1973 г. Заменен в 1983 г. на Консультативный совет по французскому языку (консультирует премьер-министра) и Генеральную делегацию по французскому языку (исполнитель-

ный орган Консультативного совета. Вначале подчинялся премьер-министру, теперь министру культуры);

– Верховный совет по франкофонии (создан в 1983 г. при президенте Республики);

– Государственный секретарь по делам франкофонии (этот министерский пост был создан в 1986 г.).

Кроме высших органов и постов во французском государстве существует множество более мелких учреждений, предназначенных для защиты французского языка<sup>16</sup>.

#### Примечания

<sup>1</sup> *Klinkenberg J.-M.* La diversité linguistique: un dogme ou un programme? // *Dialogues et cultures*. 2005. № 50. Le français, le défi de la diversité. P. 60–61.

<sup>2</sup> Loi constitutionnelle № 92–554 du 25 juin 1992//<http://www.culture.gouv.fr/culture/dglf/>

<sup>3</sup> *Cerquiglini B.* Renouveau des perspectives sur la langue française: contre la monoglossie // *Dialogues et cultures*, 2001. № 45. Modernité, diversité, solidarité. T. 1. P. 99.

<sup>4</sup> *North X.* La langue et l'Etat // *L'avenir du français*. P., 2008. P. 39.

<sup>5</sup> См.: *Klinkenberg J.-M.* La diversité linguistique... P. 61.

<sup>6</sup> *Klinkenberg J.-M.* L'héritage du passé: aux origines de l'expansion du français // *L'avenir du français*. P., 2008. P. 9.

<sup>7</sup> *Ibid.* P. 10–12.

<sup>8</sup> *Klinkenberg J.-M.* Les politiques linguistiques: pour qui? pour quoi? // *Dialogues et cultures*. 2001. № 45. Modernité, diversité, solidarité. T. 1. P. 67–68.

<sup>9</sup> *Martinet A.* Le français sans fard. P., 1969. P. 82.

<sup>10</sup> *Chaurand J.* Histoire de la langue française. P., 1972. P. 96.

<sup>11</sup> *Desirat H., Horde T.* La langue française au XX-e siècle. P., 1976. P. 82.

<sup>12</sup> *Klinkenberg J.-M.* La diversité linguistique... P. 61–63.

<sup>13</sup> *Klinkenberg J.-M.* Les politiques linguistiques... P. 77.

<sup>14</sup> *Calvet L.-J.* Le versant linguistique de la mondialisation // *Dialogues et cultures*, 2001. № 45. Modernité, diversité, solidarité. T. 1. P. 80–81.

<sup>15</sup> *Klinkenberg J.-M.* La diversité ... P. 65.

<sup>16</sup> См.: *Cerquiglini B.* Op. cit. P. 98–99.

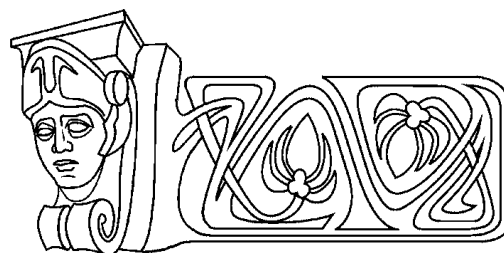


УДК 82-1

## СЛОГОРАЗДЕЛ В ПОЭТИЧЕСКОЙ СТРОКЕ

Н.Н. Дуринова

Педагогический институт Саратовского государственного университета,  
кафедра английского языка  
E-mail: ninadurinova@yandex.ru



В данной статье рассмотрена бинарная делимитация строки с первым коротким и первым длинным полустишиями. Показано, что она обусловлена силлабически инвариантной структурой сонета. Указывается правомерность применения к строкам с таким членением названия «правильные», так как на них приходится наибольшее количество метрически безупречных последовательностей, а метрические отклонения в них тяготеют к определенной слоговой позиции.

**Ключевые слова:** силлабика, делимитация строки, короткое и длинное полустишие, ритм метрических отклонений, ритмическая пауза, сильные и слабые позиции стиха.

### Syllable Boundary in the Poetic Line

N.N. Durinova

The article investigates the binary delimitation of the line with the first short and the first long hemistiches determined by the syllabic structure of the sonnet. It discusses the reasons for regarding these lines as "right" because the majority of metrically perfect sequences occur in them and their metrical deviations tend to be found in certain syllable positions.

**Key words:** syllabics, line delimitation, short and long hemistiches, the rhythm of metrical deviations, rhythmic pause, strong and weak position of the verse.

Изучение метрической организации английского стиха традиционно начинается с тоника, хотя известно, что английский стих с середины XIV в. – века Чосера – по своей природе является силлабо-тоническим. Предполагается, что каждый из компонентов, определяющих качество стиха, обладает как самодостаточностью, так, в рамках этого единства, и зависимостью от другого, сопряженного с ним компонента. Утверждение очевидное, не вызывающее возражений. В то же время кажущееся теоретическое равновесие достаточно зыбко, и перевес легко оказывается на одной из сторон. Если русский стих, имея силлабическую предысторию, недостаточно изучен с этой стороны («Силлабике не везло в русском стиховедении», по мнению М.Л. Гаспарова), то что говорить об английском стиховедении, в котором такой вопрос даже не ставился.

Преобладание тоника над силлабикой в английской поэзии отчасти вызвано историческим чередованием этих основополагающих для стихосложения принципов: в XVII в. доминировала силлабика, в XIX в. – тоника<sup>1</sup>. Но не подлежит сомнению и тот факт, что тоника органичнее для английского стиха, чем силлабика, и имеет более

раннее происхождение, уходят корнями в германский эпос. Английский стих, таким образом, можно определить как «тонико-силлабический», а не «силлабо-тонический» (Е.Д. Поливанов), поскольку тонический компонент в нем доминирующий<sup>2</sup>.

На современном этапе развития английского стиха силлабика стала традиционной чертой английской поэзии, но этим она обязана романскому влиянию, которому долго противодействовала выраженная ритмичность английской речи, и рассматривается как более позднее образование. Несмотря на то что для английского стихосложения тоника является исконным свойством, а силлабика привнесенным, английские поэты начиная с Чосера в полной мере развили в себе не только ощущение количественного объема строки, но и менее заметное для восприятия внутрискрочное членение, основанное на соотношении слогов в полустишиях.

Версификация как представление о стихе отставала от поэтической практики: до XVII в. положение о преобладании одного из компонентов стиха для лингвистов и поэтов было далеко не бесспорным. Отсутствует единый взгляд на природу стиха. В самом конце XVI в. высказываются прямо противоположные мнения о принципах метрической организации поэтического текста. В учебнике стиховедения Дж. Путтенхэм (1589), в другой транслитерация Патнем, пишет, что «строение стиха состоит в определенном количестве слогов», а известный английский поэт Филип Сидни в «Апологии поэзии» (1595) уверяет, что хотя «в рифмованном стихе мы не соблюдаем количества, но очень тщательно соблюдаем ударение»<sup>3</sup>. По времени эти высказывания разделяет всего несколько лет – срок, явно не достаточный для концептуальных перемен.

Изучение силлабической природы английского стиха не предполагает игнорирования или недооценки тонического компонента. Он имеет долгую историю и внушительные результаты, полученные на большом эмпирическом материале. Изменение угла зрения – метрика не в тоническом, а в силлабическом преломлении – позволяет прийти к выводам, которые без такого теоретического поворота были бы невозможны.

Внутрискрочная протяженность строки должна иметь закономерности слогового устройства. К числу наиболее явных типов членения строки относится словораздел, называемый цезурой, ко-



торая разбивает строку на два полустишия, каждое с фиксированным количеством слогов.

Английский 5-стопный ямб считается бесцезурным стихом, но очевидно, что входящие в его состав десять слогов не могут быть произнесены «на едином дыхании», а значит, в каком-то слоговом положении неизбежна ритмическая пауза, замещающая по функции цезуру.

Положение ритмической паузы устанавливается интуитивно по непосредственному импульсу, определяющему количественно-слоговой объем первого полустишия. Такое членение во многих случаях имеет вполне отчетливый характер. Покажем эту процедуру на примере 13 сонета Джона Донна, давшего толчок нашему исследованию силлабической природы английского стиха. Разобьем каждую строку этого сонета на более короткие фонетические отрезки в соответствии с тем, где в ней можно сделать ритмическую паузу. Выделим такие строки в сонете, где делимитация строки не вызывает возражений:

*1 What if this present / were the world's last might  
4 Whether his countenance / can thee affright  
5 Tears in his eyes / quench the amasing light  
6 Blood fills his frowns / which from his pierc'd head fell  
7 And can that tongue / adjudge thee into hell  
8 Which pray'd forgiveness / for his foes fierce spight  
12 A sign of rigour / so I say to thee  
13 To wicked spirits / are horrid shapes assign'd  
14 This beauteous form / assumes a pitious mind<sup>4</sup>.*

Всего таких строк, как видим, девять, т.е. более половины.

В силлабическом компоненте стиха, как и в тоническом, существует противодействие речевого материала метрической схеме, диктующей общие закономерности существования стиха: спонтанному членению на полустишия сопротивляется синтаксическая структура фразы, связанная с наличием в ней смысловых групп – синтагм. Динамическое сопротивление речевого материала метрической схеме проявляется в том, что в пределах бинарного членения словесная, или ритмическая, и синтаксическая паузы устанавливаются в двух разных положениях в строке.

Например, в 10-й строке *I said to all | my profane mistresses*, вне зависимости от синтаксического членения строки, словораздел, с нашей точки зрения, проходит после слова *all*, а с учетом синтаксического членения совершается после глагола *said* перед распространенным дополнением.

Место ритмической паузы в отличие от классической цезуры непостоянно и варьирует в пределах строки в зависимости от версификационных и синтактико-смысловых причин. Такой словораздел в строке может совпадать с синтаксическим членением, обозначаемым пунктуационными знаками, или существовать независимо от него.

Приведем примеры из сонетов других поэтов, так как данное явление не определяется индиви-

дуальными особенностями поэтической техники Джона Донна:

*Their weaker hearts, / which are not well aware  
(Spencer)  
Seem most alone / in greatest company (Sidney)  
Is this the justice / which on Earth we find?  
(Drummond)  
Whilst thus my pen / strives to eternise thee (Drayton)  
I banish her, / and blame her treachery (Daniel)<sup>5</sup>.*

Часто место ритмической паузы с точки зрения синтаксического членения предложения наблюдается:

– при отделении группы подлежащего от группы сказуемого:

*That thou / among the wastes of time must go  
(Shakespeare)  
If her defects / have purchased her this fame (Daniel)  
My verse your virtues / rare shall eternise (Spencer);*

– после главного предложения перед придаточным:

*My mistress / when she walks treads on the ground  
(Shakespeare)  
Of't do I marvel, / whether Delia's eyes (Daniel)  
Yet hope I well / that when this storm is past (Spencer);*

– в атрибутивных конструкциях, если определяющее слово или фраза находятся в постпозиции по отношению к определяемому:

*And art / made tongue– tied by authority  
(Shakespeare)  
Care-charmer Sleep, son of the sable night (Daniel)  
Fair eyes, the mirror of my mazed heart (Spencer).*

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что количество слогов в первом полустишии при бинарном членении строки непостоянно и колеблется в пределах от 4 до 6. Однако до сих пор мы учитывали словесную, а не слоговую границу, которая в ямбе ограничивается последним ударным слогом в слове перед паузой, или акцентной доминантой. Безударные слоги пограничного слова включим в ритмический счет следующего отрезка, так как они проклитически присоединяются к последующему ударному слогу.

В результате произойдет слоговое выравнивание по полустишиям, поскольку примыкающие к ударному слогу один-два безударных слога влияют на слоговой объем выделяемого фонетического отрезка. Как видно из приведенного сонета, его силлабическую основу составляет регулярная повторяемость четырехсложных фонетических отрезков:

*1 What if this pre / sent were the world's last night  
4 Whether his coun / tenance can thee affright?*



5 *Tears in his eyes / quench the amasing light*  
 6 *Blood fills his frowns / which from his pierc'd head fell*  
 7 *And can that tongue / adjudge thee into hell*  
 8 *Which pray'd forgive / ness for his foes fierce spight*  
 12 *A sign of ri / gour so I say to thee.*

В следующей 13-й строке слово *spirits*, скорее всего односложное и пишется как *sprights* или *sprites*, иначе внутри строки после 4-го слога образуется наращение, что, впрочем, тоже полностью исключить нельзя, так как наращение эпизодически сохраняется даже в XIX в., например у Альфреда Теннисона:

13 *To wicked spi / [rits] are horrid shapes assign'd.*

В 14-й строке в соответствии с правилами слогиосчисления происходит выпадение срединной немой гласной *e* в многосложном слове для соблюдения общего слогового объема строки:

14 *This beauteous form / assumes a pitious mind.*

В других сонетах Джона Донна при слого-разделе строки наряду с первым коротким полустишием встречается длинное, в таком случае членение строки приобретает вид 6 + 4, но этих строк значительно меньше (таблица):

*As due to many titles / I resign*  
*Myself to thee, O God.*  
*Oh might those sighs and tears / return again*  
*Into my breast and eyes.*  
*I am a little world / made cunningly*  
*Of Elements, and an Anglelike spright.*

Можно сказать, что силлабический принцип организации стиха проявляется в сонетах Джона Донна отчетливо. Это выражается в том, что слоговой период определенной длины – в 4 слога, реже в 6 слогов, – повторяется с высокой степенью регулярности на протяжении всего сонета. Сказанное справедливо и по отношению к сонетам, написанным другими поэтами.

Такой внутренний слогораздел в строке намечается уже в поэзии Чосера, который не только создал новый национальный поэтический размер, но и заложил метрические закономерности английского стиха, раскрывающиеся при анализе поэтических текстов и более позднего периода.

125 *And French she spak / ful faire and fetisly,*  
 126 *After the scole of Stratford / atte Bowe,*  
 127 *For French of Paris / was to hire unknowe<sup>6</sup>.*

Подобное членение строки является исторически обусловленным и связано с прототипом английского пятистопного ямба – французским эпическим десятисложником, который был строго цезурированным. Место цезуры определялось либо после четвертого, либо (реже) после шестого слога с обязательным ударением на этих слогах.

Бинарные членения поэтической строки, вызванные ритмической паузой, в результате которого они разбиваются на полустишия с первым коротким 4 + 6 или длинным 6 + 4 отрезком, с силлабической точки зрения будем считать «правильными». Что касается самого названия «правильные», то оно подтверждается тем, что именно на эти строки приходится наибольшее количество метрически безупречных последовательностей.

Силлабически правильные строки, в %

Строки	Поэты						
	Чосер	Уайет	Сарри	Донн	Шекспир	Другие елизаветинцы	Мильтон
«Правильные»	84	61	86	77	76	71	81
С первым коротким полустишием 4 + 6	57	56	71	61	51	56	50
С первым длинным полустишием 6 + 4	27	5	15	16	25	15	31

Таким образом, анализируемый материал дает возможность сделать вывод, что в сонетах не менее половины всех строк, а чаще и более разделено на полустишия с первым коротким 4 + 6 или первым длинным 6 + 4 слоговыми отрезками. Делимитация строки позволяет говорить о силлабически инвариантной структуре сонета.

Хотя ритмическая пауза располагается преимущественно после четвертого или шестого слога, она не имеет строго фиксированного положения в строке, поэтому «правильное» членение строки не может быть выдержано на протяжении всего сонета. Однотипное членение привело бы к

силлабической монотонности и, если так можно сказать, безынициативности технического исполнения стиха, примером чему может служить один из сонетов Генри Констабла, в котором каждая строка начинается с короткого полустишия. Но это редкий случай.

Отмечалось, что синтактико-смысловое членение строки существенно влияет на характер ее слоговой делимитации. Этот фактор становится определяющим при нечетном слоговом делении 5 + 5, реже 3 + 7 слогов. Акцентологически при таком членении наблюдается ритмическая инверсия внутри строки, т.е. хореическая стопа в ямбе (*Ws*):



*And as a robb'd man, which by search doth find;*  
ws / wS / Ws /wS / wS

*Thou hast made me, and shall thy work decay;*  
Ws / Ws /wS /wS / wS

*But black sin hath betrayed to endless night.*  
wS / Ws /wS /wS /wS

Ритмической инверсией часто завершается обращение, которому предшествует (или за которым следует) восклицание:

*Oh, God, oh! Of Thine only worthy blood;*  
WS / Ws / WS /wS / wS

*And burn me, O Lord, with a fiery seal.*  
wS / wS / Sw /wS / wS.

Нечетное членение строки, будучи менее пространственным, усиливает ритмически семантическую выделенность знаменательного слова:

*Why are we by all creatures waited on;*  
*Nor shall Death breg thou wander 'st in his shade.*

В следующем случае, например, это вызвано антитетическим соположением прилагательных, первое из которых *warm* подчеркнуто метрически, а второе – *cold* – финальной (рифменной) позицией:

*And see thy blood warm, when thou feels it cold.*

Как следует из приведенных вариантов членения строки, объем силлабического отрезка не превышает шести слогов. По всей видимости, это максимальный объем полуступишия в размере пятистопного ямба, который обусловлен в том числе и физиологическими особенностями речевого произведения: такое количество слогов можно «охватить» при чтении стиха вслух.

Даже в том случае, если фраза синтагматически не завершена, ритмически после шестого слога неизбежна пауза. Она возникает и там, где действуют синтаксические запреты:

– между частями аналитической формы, если они разделены другими словами (*And often! is his gold complexion | dimmed (Shakespeare)*);

– между словами, объединенными синтаксической или семантической связью (*That music | hath a far more pleasing | sound (Shakespeare)*).

Как видим, наряду с бинарным членением строки, в анализируемых сонетах встречается тройное членение, вызванное наличием в строке обособляемых структур. Это можно отнести и к анализируемому сонету. Во второй строке *Mark in my heart, | o Soul, where thou dost dwell* – это обращение, а в третьей – определение, поставленное в постпозицию для придания ему смысловой выделенности:

*The picture of Christ | crusified | and tell*  
*Whether his countenance can thee affright?*

Грамматически маркированные предложения также требуют дополнительной паузации, как, например, в 11-й строке, где наблюдается эллипс глагола-связки:

*Beauty, | of pity, | foulness only is*  
*A sign of rigour.*

Силлабически «правильное» членение строки отражается на ее тонической организации. Стиховеды признают, что в поэтическом тексте помимо основного ритма, заданного метром, существует дополнительный, или «вторичный», ритм – ритм метрических нарушений. Это означает, что ударения на неикте (слабой позиции стиха) или отсутствие ударений на икте (сильной позиции стиха) тяготеют к определенной локализации в строке, в результате чего их повторяемость приобретает характер достаточно строгой периодичности. Эта поэтическая черта появляется уже у Чосера.

В анализируемом материале (поэзии елизаветинцев) отчетливо обозначается тенденция к локализации пропусков метрического ударения на икте 3-й стопы как основной, на которую приходится более трети всех встречающихся случаев употребления этого метрического явления в «правильных» строках. Это качество строки особенно отчетливо у Джона Донна, в то время как у Шекспира наибольшее количество метрических отклонений приходится на 4-ю стопу. Постопная дистрибуция пиррихий у Шекспира ближе к чосеровской традиции, чем у других поэтов, т.е. классический канон находит у него наиболее полное выражение. Возникающий «вторичный» ритм в «правильных» по силлабическому строению строках свидетельствует, по нашему мнению, о правомерности предпринятой нами слоговой делимитации строки и упорядочении в ней метрических отклонений.

## Примечания

- 1 См.: *Тарлинская М.Г.* Проблематика английского стихосложения в новом пересмотре // Проблемы английского стиховедения. Ереван, 1976.
- 2 См.: *Руднев В.Д.* Введение в науку о русском стихе. Тарту, 1989.
- 3 Цит. по: *Гаспаров М.Л.* Очерк истории европейского стиха. М., 1989. С. 173.
- 4 *The Complete English Poems of John Donne.* L., 1990. P. 442.
- 5 Примеры из сонетов поэтов-елизаветинцев даны по следующим источникам: *Английский сонет XVII–XIX вв.* М., 1990; *Book of Sonnets.* L., 1995.
- 6 Цит. по: *Смирницкий А.И.* Хрестоматия по истории английского языка. М., 1953.

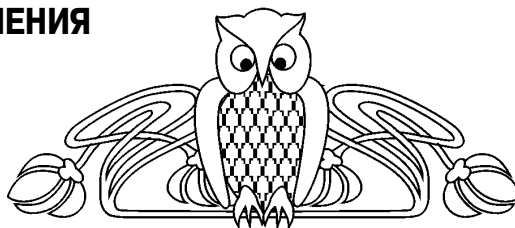


УДК 316.74:811.112.2

## МЕЖКУЛЬТУРНЫЕ КОНТАКТЫ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ В НЕМЕЦКОМ ВУЗЕ: СТЕРЕОТИПЫ МЫШЛЕНИЯ

Е.М. Пыж

Педагогический институт Саратовского государственного университета,  
кафедра методики преподавания иностранных языков и языкознания  
E-mail: pyzhem@rambler.ru



В статье основное внимание фокусируется на необходимости развития у студентов адекватной межкультурной компетенции. Одно из ключевых понятий межкультурной коммуникации – национальные стереотипы, которые не нужно «искоренять», но необходимо учиться осознавать.

**Ключевые слова:** межкультурная коммуникация, реалии культуры, межкультурный тренинг, стереотипы мышления, автостереотип, гетеростереотип, межкультурные знания.

### **Intercultural Contacts of Foreign Students in a German Higher Educational Establishment: Stereotypes of Thinking**

Е.М. Pyzh

The focus of the article is that on the necessity to develop the intercultural competence among students. One of the key notions of the relatively young discipline «intercultural communication» is that of national stereotypes which should not be eradicated, but taught to be realized.

**Key words:** teaching intercultural competence, studied culture realities, intercultural training, stereotypes of thinking, auto stereotype, heterostereotype, intercultural knowledge.

Обучение межкультурной коммуникации постепенно внедряется в программы российских университетов, что позволяет развивать у студентов способность адекватно воспринимать реалии изучаемой культуры и регулировать своё поведение в её рамках. Интерес к межкультурной коммуникации возник не на пустом месте. Для этого имелись внешние – прагматические – и внутренние – научные – причины. Сейчас во всём мире, и особенно в Европе, чрезвычайно велик интерес к проблемам межкультурной коммуникации: этим в первую очередь занимаются психологи, лингвисты, культурологи, политологи. Европа второй половины XX в. – это континент, в западной части которого сформировались мультикультурные государства, где различные национальные общины сосуществуют, не ассимилируясь друг с другом. Экономическая заинтересованность в совместном существовании преобладала над культурным и национальным эгоизмом и неизбежным антагонизмом и вынуждала искать оптимальные формы межкультурной коммуникации.

Интенсивно проблемы межкультурной коммуникации разрабатывались и разрабатываются в ФРГ, которая в значительных количествах принимала преследуемых по политическим мотивам

и интегрировала их в немецкое общество, а после распада коммунистического лагеря увеличился поток этнических немцев из России и других стран Восточной Европы, что также создало проблему их интеграции в немецкую культуру.

Проблемы межкультурной коммуникации привлекают пристальное внимание и отечественной науки<sup>1</sup>. Можно с уверенностью сказать, что межкультурная коммуникация стала новой онтологией анализа сознания. Одним из ключевых вопросов этой молодой отрасли знания, сформировавшейся как самостоятельная дисциплина, являются стереотипы мышления. Знание иностранного языка и страноведческих данных недостаточно для успешного функционирования в чужой культуре. Необходим специальный тренинг, предшествующий встрече с иной культурой, с представителями другого этноса. Стереотипы – это нормальное и неизбежное явление, с которым невозможно (и не надо) бороться, но которое необходимо осознавать, не давая им дегенерировать в предрассудки. Первым дал определение стереотипа американский академик и журналист У. Липпман<sup>2</sup>, объяснив, что «процессы нашего восприятия и суждения определяются нашими схематичными представлениями о мире». Чтобы осмыслить всё то, что нас окружает, человеку необходимы так называемые «упрощения сложной действительности», являющиеся причиной образования стереотипов.

Мы провели анкетирование и взяли интервью у русских студентов, продолжающих своё обучение в университете г. Оснабрюк (ФРГ), что помогло выявить авто- и гетеростереотипы, которые могут быть использованы в процессе обучения и подготовки студентов к поездке в ФРГ и жизни за границей. Для исследования были отобраны студенты из разных городов Российской Федерации и стран СНГ, которые либо уже имеют российское законченное образование (университет) и продолжают своё обучение в Германии, либо, будучи студентами российских вузов, приехали в Германию по учебной командировке по стипендии Немецкой службы академических обменов. Другую группу испытуемых составили студенты 3-го курса романо-германского отделения филологического факультета Саратовского университета. Необходимо было сопоставить видение чужой культуры у лиц, переживающих контакт с иной культурой, с восприятием этих же реалий у лиц,



ещё непосредственно не соприкоснувшись с ней, но планирующих впоследствии это сделать. Наконец, третью группу испытуемых составили немецкие студенты – представители противоположной стороны межкультурных контактов. Анкетные вопросы охватывали: данные о студенте, его законченном и запланированном образовании; мотивы, по которым опрашиваемый отправился на учёбу в Германию; особенности обучения в немецком вузе; реальную немецкую действительность; дружеские и приятельские контакты с немецкими студентами; особенности своей культуры и русской действительности; представления о том, как видят их представители другой культуры.

Формирование этнических гетеростереотипов начинается, как можно судить по ответам студентов Саратовского университета, задолго до начала непосредственного контакта с культурой страны изучаемого языка. Свои представления о Германии они формируют на занятиях в университете, а также получают их из средств массовой информации. Реалии жизни в Германии видятся саратовским студентам в более радужном свете, чем студентам, находящимся в Германии. В их ответах отражено видение чужой страны «в розовом цвете», с ней они ассоциируют надежды на более интересную жизнь, увлекательную карьеру. В отличие от последних российские студенты, обучающиеся в Оснабрюке, воспринимают Германию более реалистично, отказываясь называть её «страной своей мечты», обосновывая это тем, что в жизни любой страны есть свои достоинства и недостатки. В ответах этих студентов появляется тенденция более негативного восприятия Германии – гетеростереотипы меняют свою «окраску».

При ответах на вопросы, касающиеся своей культуры и особенностей российской действительности, все испытуемые были подвержены единой тенденции отстранения от национальной идентичности. Опрашиваемые утверждали, что у русских есть, конечно, приписываемые их народу черты, но они сами (опрашиваемые) не хотят быть «типичными представителями» какой бы то ни было группы. Такая ситуация, видимо, скорее, соответствует термину «внутрикультурного гетеростереотипа» (чем автостереотипа), обозначающего вид стереотипов, приписываемых представителям моей группы, но от коих я себя как отдельная личность отделяю.

Следующий вид стереотипов – «предполагаемый гетеростереотип», рассмотренный на материале ответов русских и немецких студентов, имеет по сравнению с двумя другими видами стереотипов более обобщённый характер. Утверждение Келлера<sup>3</sup> о том, что если автостереотипы и предполагаемые гетеростереотипы совпадают, то представители данной группы чувствуют себя объективно оценёнными, по результатам анкетирования и интервью подтверждения не нашло. Причиной тому можно считать слишком поверхностное восприятие представителей другой

группы, отражённое в предполагаемых гетеростереотипах. На самом деле, если русские студенты предполагают, что немцы считают, будто «все русские любят выпить», «всем русским присуще чувство коллективизма», они не могут почувствовать себя объективно оценёнными, несмотря на то что в ответах сами давали своей группе подобную характеристику.

Представители обеих сторон межкультурных контактов убеждены, что в их восприятии представителями другой культуры присутствуют стереотипы. Чувствуя себя в очередной раз не понятыми, они говорят: «У этих немцев (у этих русских) слишком много стереотипов относительно нас, они не могут нас понять».

В стереотипах как латентных обобщённых формах действительности может быть отражена любая сфера человеческой деятельности: политика, религия, отношения между мужчиной и женщиной и т.д. Этнические стереотипы представляют собой особый вид стереотипов. Стереотипы этого вида направлены на характеристику членов как своей, так и чужой группы. По своему характеру они в большинстве случаев иррациональны. При обсуждении этнических стереотипов невозможно обойти проблему соотношения этнических стереотипов и языка. Язык является основным признаком нашей идентичности. Установлено, что для людей тот факт, что они говорят на одном языке, имеет успокаивающее значение. Общий язык даёт ощущение понятности, того, что собеседник видит мир так же, как и сам человек. В противовес этому где-то в глубине человеческого подсознания заложена установка, что тот, кто говорит на другом языке, является нам чужим и даёт нам ощущение отчуждённости и незащищённости. Но, будучи признаком нашей национальной идентичности, язык выражает и нашу социальную идентичность. Таким образом, через сказанное выражаются характерные признаки данной группы, а также их позитивная, негативная или нейтральная оценка.

Стереотипы помогают ориентироваться в окружающем нас мире и легче понимать его. Стереотипы помогают человеку приспособиться к определённым обстоятельствам, принятым в данном обществе, таким как господствующие мнения, представления о нормах и ценностях, а также правила поведения в этом обществе. С помощью стереотипов человек может представить себя в глазах других в более выгодном свете, идентифицируя себя с выгодными ему социальными установками. Контактное взаимодействие с представителями другой культуры само по себе не снимает стереотипы. Контакт с другой группой может привести даже к усилению стереотипного мышления, если то, о чём человек только догадывался до начала контакта, находит своё подтверждение в реальности. С точки зрения многих учёных, занимающихся изучением стереотипов, последние являются вполне нормальным и порой



даже необходимым продуктом мыслительных процессов человека, облегчающим процессы восприятия. В связи с этим нет необходимости искоренять стереотипы, нужно учиться распознавать их, уметь с ними обращаться и, когда это необходимо, оттолкнувшись от стереотипа, дать явлению правильную, объективную оценку. Программный документ Совета Европы (версия на русском языке) «Общевропейские компетенции владения иностранным языком: изучение, обучение, оценка»<sup>4</sup> относит коммуникативные знания к декларативным и определяет их следующим образом: «Под межкультурными знаниями понимается знание и понимание сходств и различий между культурами родной страны и страны изучаемого языка, а также знание и понимание регионального и социального разнообразия обеих стран. Обогащению межкультурных знаний учащегося также способствует знание более широкого круга мировых культур. Помимо объективных знаний, межкультурные

знания включают и представления друг о друге, традиционно существующие у носителей обеих культур и часто проявляющиеся в форме национальных стереотипов».

#### Примечания

- <sup>1</sup> См.: *Тарасов Е. Ф.* Межкультурное общение – новая онтология анализа языкового сознания // *Этнокультурная специфика языкового сознания*. М., 1996; *Ufimzewa N.* Zur Selbstwahrnehmung von Russen. Eine empirische Untersuchung // *Sprache, Kultur, Identitaet*, 1999; *Sokirki-na L.* Shuld We Struggle With Stereotypes? // *Restructuring and University-wide Language Centres*. Saratov, 2000.
- <sup>2</sup> *Lippman W.* Natur des Vorurteils. Bonn, 1992. С. 276.
- <sup>3</sup> *Keller G.* Das Problem des Fremdverstehens. Opladen, 1996. С. 117.
- <sup>4</sup> *Общевропейские компетенции владения иностранным языком: изучение, обучение, оценка* / Моск. гос. лингвистический ун-т. М., 1997.





## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.133.1.09+821.161.1.09+929[Флобер+Тургенев+Мопассан]

### ФЛОБЕР И ТУРГЕНЕВ — ЛИТЕРАТУРНЫЕ УЧИТЕЛЯ МОПАССАНА

**Н.М. Белова**

Саратовский государственный университет,  
кафедра истории русской литературы и фольклора  
E-mail: Philology@sgu.ru

В статье рассматривается характер влияния творчества Флобера и Тургенева на тематику, сюжеты, характер психологизма романов и новелл Мопассана в контексте взглядов всех трех писателей на современный роман.

**Ключевые слова:** Флобер, Мопассан, Тургенев, роман, новелла.

**Flaubert and Turgenev as Literary Teachers of Maupassant**

**N.M. Belova**

The article reveals the character of the influence of Flaubert's and Turgenev's works on the subject matter, plots and psychological peculiarities of Maupassant's novels and short stories from the point of view of the three writers' perceptions of the contemporary novel.

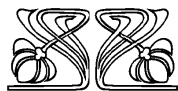
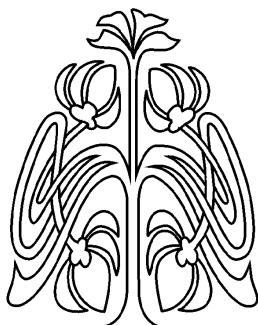
**Key words:** Flaubert, Maupassant, Turgenev, novel, short story.

Вопрос о влиянии Флобера и Тургенева на Мопассана неразрывно связан с тем значением, которое принадлежит этим корифеям в развитии французской и русской литературы. Поэтому начнем рассмотрение темы со статьи Мопассана «Эволюция романа в XIX веке», в которой прослеживается развитие французского романа на протяжении XVIII–XIX вв., с целью показать переворот, совершенный Флобером в данном жанре. Косвенно статья эта может относиться и к Тургеневу.

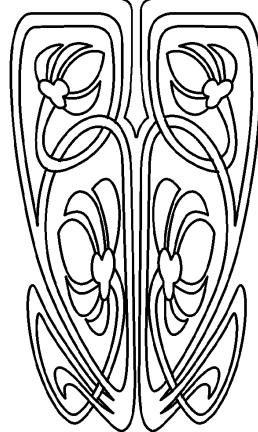
Мопассан выделяет две линии в развитии романа. Одну он ведет от Руссо, для которого художественный материал был только средством доказательства идеи. «От Руссо ведет начало великая семья писателей-романистов, философов, которые поставили искусство слова <...> на службу общих идей. Они берут какой-нибудь принцип и приводят его в действие. Их драмы взяты вовсе не из жизни: они задуманы, скомбинированы и развиты с целью доказать правильность или порочность какой-нибудь теории»<sup>1</sup>. Мопассан пишет о Жорж Санд, что ее забота состоит в том, «чтобы воплотить свои идеи в образы героев, которые на протяжении всего действия являются присяжными защитниками доктрин писательницы. Подобные ей писатели-утописты, поэты и мечтатели не точны и мало наблюдательны, но зато они красноречивые проповедники, искусные и обольстительные» (т. 11, с. 354). Другую линию в развитии романа Мопассан связывает с «Манон Леско» Прево, писателя-художника, давшего тонкий анализ женской души.

Стендаля Мопассан считает только предшественником объективного творчества. Хотя он дает широкую картину современной действительности, но главное для него – выражение мысли, художественной формой он пренебрегал.

Первым романистом-художником Мопассан считает Бальзака. Он, пишет Мопассан, обладал гениальной интуицией. «Персонажи Бальзака, до него не существовавшие, казалось, вышли из его книг и вступили в жизнь, ибо он создал полную иллюзию реальных людей, страстей и обычаев» (т. 11, с. 356). Но у него «великая творческая сила



**НАУЧНЫЙ  
ОТДЕЛ**





сочетается с торопливостью, необузданностью, непродуманностью концепций, непропорциональностью частей» (т. 11, с. 356).

Идеалом писателя-художника, т.е. писателя объективного, Мопассан считает Флобера. «Гюставу Флоберу, – пишет автор, – мы обязаны слиянием стиля и наблюдения в современной литературе» (т. 11, с. 537). Стиль Мопассан понимает как совокупность всех образных средств, составляющих форму. Мопассан впервые сказал о том, что означает у Флобера художественная форма. Жорж Санд упрекала Флобера в излишнем внимании к форме. Это связано с тем, что для нее форма вторична и служит только средством для содержания. Мопассан пишет о Флобере: «У него форма – это само произведение: она подобна целому ряду разнообразных форм для литья, которые придают очертания его идее <...> Форма сообщает его творениям изящество, силу, величие – те качества, которые, если можно так выразиться, содержатся в разрозненном виде в самой мысли и выявляются лишь тогда, когда они выражены словом» (т. 11, с. 7). Иначе говоря, форма является силой, художественно организующей произведение.

Эти определения позволяют лучше понять эстетические взгляды Флобера.

Флобер отмечает у многих писателей и критиков подчиненность изображения и его оценки заранее заданной мысли, теории. Он пишет Тэну: «Почему у поэтов XVI века нет ни одного фальшивого образа, а у поэтов XVII века не найдете, может быть, ни одного свежего или точного? Одержимость идеей окончательного убила у них чувство природы»<sup>2</sup>. Флобера возмутило утверждение Тэна в одной из его статей, что художественное произведение есть лишь исторический документ (т. 2, с. 57). И Жорж Санд он пишет о том же: «Просвещенные люди становятся все более неспособными к искусству. Самая суть искусства от них ускользает. Комментарии для них важнее самого текста. Костыли им дороже ног» (т. 2, с. 73). Тургеневу он пишет о тех же пороках современной критики: «Во всем, что пишут мои друзья, Сент Бев и Тэн, меня коробит, что недостаточно принимают в расчет Искусство, само произведение, композицию, стиль, короче, то, что составляет прекрасное» (т. 2, с. 75).

Недостаток художественности Флобер отмечает и у Жорж Санд (письмо от 6 февраля 1876 г.): «Вы с первого же шага решительно во всем воспаряете к небесам, и оттуда уже спускаетесь на землю. Вы исходите от априорных понятий, от теории, от идеала. Отсюда – ваше благодушное отношение к жизни, ваша невозмутимость <...> А я, бедняга, словно свинцовыми подметками прикован к земле. Все волнует меня, терзает» (т. 2, с. 167). Это отмеченное Флобером благодушие по существу означает отрыв от жизни. Вспомним, что Жорж Санд писала Бальзаку: «Вы изображаете людей такими, каковы они есть, а я – такими, ка-

кими они должны быть», т.е. она сочиняет своих героев.

Те две линии в развитии романа, которые отмечает Мопассан, характеризуют и русскую литературу уже начала XIX в. – направление дидактическое и то, которое считало литературу самоценной областью духовной жизни. Ее представляют Жуковский, Батюшков, Пушкин и его последователи – Лермонтов, Гоголь и Тургенев и др.<sup>3</sup>

Тургенев также сторонник объективного искусства. Он пишет, например, начинающему автору: «Если вас изучение человеческой физиономии, чужой жизни интересует больше, чем изложение собственных мыслей <...> значит, вы объективный художник и можете взяться за повесть или роман»<sup>4</sup>. «Пишу, чтобы рассказать, а не доказать» (т. 12, с. 254). Тургенев также считает, что форма объективирует содержание. Без нее содержание остается неясным, отвлеченным, оказывается рупором авторских мыслей<sup>5</sup>.

Чтобы отделить тургеневское наследие от флюберовского в творчестве Мопассана, следует выявить отличие Тургенева от Флобера. При всей общности эстетических взглядов этих писателей они различны по своей сущности. У Тургенева нет скептицизма Флобера. Он не только объективный художник, но и лирик. Его отличает не только изображение новых явлений в самый момент зарождения, как писал Добролюбов, но он, по словам Анненкова, искатель душевных кладов в различных слоях русского общества, изобразитель идеальных стремлений своих современников.

Обратим внимание на различные определения этими писателями национальных характеров. Флобер считал главными выразителями национального духа шекспировского Фальстафа, Санчо Пансу Сервантеса, Панурга Рабле и плутовских героев Мольера и Бомарше, а Тургенев видел высшее воплощение национального духа и общечеловеческих психологических свойств в Гамлете и Дон-Кихоте.

Тургенев был никем не превзойденным изобразителем природы, а для Флобера существовал только человеческий мир. Он писал из Швейцарии Тургеневу, что он не дитя природы, что природа его подавляет и не возбуждает никаких возвышенных мыслей.

В творчестве Флобера мы видим два контрастных мира: серый, пошлый мир современности и кроваво-огненный мир «Саламбо». В поисках героических, мощных характеров он уходил в прошлое. Поэтому Мопассан называл его романтиком.

Мир Тургенева более гармоничен, писатель почти всегда стоит на почве современности: и поэтическое, и героическое он находит в современной реальности.

В общем, можно сказать, что флюберовское у Мопассана – критическое содержание, тургеневское – изображение поэзии любви, красоты природы, героических характеров, найденных писате-



лем в современности (рассказы о франко-прусской войне). Все три писателя были сторонниками того метода психологического изображения, который Тургенев называл «методом тайной психологии», смысл его в том, что художник должен знать корни явлений, но изображать лишь пластическое воплощение душевных состояний.

Влияние Флобера ощущается главным образом в романах Мопассана. Сопоставим «Мадам Бовари» Флобера и «Жизнь» Мопассана. Роман Флобера развенчивает иллюзии и трафареты. В первую очередь это трафареты женской эмансипации. В советское время Эмма Бовари рассматривалась как женщина, протестующая против пошлого однообразия жизни<sup>6</sup>. Но на чем основан ее протест? На зависти к богатству, роскоши. Она живет в книжном мире и хочет, чтобы романские сюжеты стали ее жизнью. Ее возмущает обыкновенность мужа: он не дерется на дуэли, не умеет ничего из того, что делают герои романов. Она хочет венчаться ночью, при факелах. Воображает себя влюбленной и верит, что Леон и Родольф в нее влюблены. И свою измену мужу, свой обман и постоянные свидания с любовниками считает признаком своей исключительности. А ее муж – честный труженик, проводит дни в постоянных разъездах по вызовам к больным. И пошел не он, а ее любовники, говорящие высокопарными фразами банальности, которые она принимает за изъявления любви.

А итог? Своими долгами героиня разоряет мужа, способствует его ранней смерти и отнимает детство у дочери, которую ненавидит.

То же развенчание иллюзий и трафаретов в романе «Жизнь», который Л. Толстой считал лучшим произведением Мопассана. Он видел в романе изображение хорошей, благородной женщины, погубленной обстоятельствами. Но главное-то в романе – развенчание иллюзорной идеи естественного состояния. Отец воспитал Жанну по теории Руссо, оградив ее от влияния реальной жизни, в неведении дел людских. Начатое в монастыре, это воспитание продолжилось и в семье, где ее окружала атмосфера любви, доброты. Но скоро идиллия рушится. Влюбившись с первого взгляда в Жюльена де Ламара, не зная его, приняв его изъявления любви за истинное отношение, она выходит замуж. Отец поддерживает у нее эти иллюзии, убежденный лишь титулом виконта в его порядочности. На первый взгляд может показаться, что Жанна – жертва порочного мира. Но она сама далеко не идеальна. Она эгоистична, всегда находится во власти одного чувства. Поглощенная любовью к ребенку, она равнодушно воспринимает отъезд родителей после ссоры их с мужем. В измене мужа она винит не его, а служанку, которую он обольстил. Сына она воспитала также по теории Руссо, т.е. предоставила ему полную свободу, в результате чего он вырос эгоистом, бездельником, обманщиком, разорителем семьи. И опять она обвиняет во всех

грехах не его, а его любовницу, запрещая ему жениться на «девке», как она ее называет, хотя сын пишет, что она человек образованный и любит его. Может быть, она также жертва его пороков, как и мать, и, может быть, единственный человек, любящий его. В результате состарившаяся в 43 года Жанна оказалась совершенно беспомощной в жизни и, наверное, погибла бы, если бы к ней не вернулась служанка Розали и не взяла ее под свое покровительство. История этой женщины – параллель истории Жанны. Отец Жанны дал ей приданое, кюре нашел ей мужа, который купил ее за 25 тысяч. Но она вырастила трудолюбивого, честного сына и спасла от гибели ненавидевшую ее госпожу.

Влияние Тургенева выражается у Мопассана прежде всего в теме любви, основной в его новеллах. Следует отметить, что большинство этих новелл к Тургеневу отношения не имеет. В них любовь изображается как физическое влечение и часто представляет собой то, что получило название «адюльтер». Это похождения сынков из дворянских и буржуазных семей в Париже. Примером может служить новелла «Хозяйка». Здесь рассказывается, как сын добродетельных родителей отправляется в Париж. Озабоченные тем, как бы он не пустился в разгул, родители помещают его в пансион «со столом», который сами оплачивают. Но сынок сразу потребовал от хозяйки полной свободы, заставил ее дать ему ключ от входной двери, чтобы возвращаться в любое время вечера и ночи. В первый же день он привел в свою комнату понравившуюся ему девушку. Хозяйка, строгая блюстительница нравственности, застала парочку на месте преступления и обрушилась на них с гневным обличением. Оскорбленная девушка стремительно убегает, а ее соблазнительно оправдываться нечем. Но он быстро соображает, что сорокалетняя хозяйка не менее обольстительна, чем молодая, и, избрав средством самозащиты нападение, бросается в атаку на добродетель и побеждает. По изменяющемуся тону, с каким она произносит «ах, каналья, каналья», от гневного до снисходительно-ворчливого, ясно, что молодец пришелся ей по вкусу. Автор рисует своего героя с его точки зрения и, хотя не одобряет, но, как и хозяйка, снисходителен к нему.

Среди новелл на любовную тему есть и трагические (главным образом для героинь), и разоблачительные трагикомические. Например, новелла «Эта свинья Морен». Пожилой магазинщик едет в одном купе с девицей. Приветливая ее улыбка побуждает его попытаться завязать с ней отношения. Но девица отвечает визгом на его притязания, и незадачливого соблазнителя привлекают к суду. Адвокат пытается уладить дело миром, убеждая родственников девицы и ее саму в невыгоде связываться с судом, что повредит ее репутации. Но девица обнаруживает равнодушие к своей репутации. Тогда адвокат меняет тактику и разыгрывает спектакль обольщения, на которое девица легко



откликается. Тогда адвокат спрашивает, почему она так сурово отнеслась к Морену, и получает в ответ: он стар и некрасив, а он, соблазнитель, молод и красив. Следовательно, не в оскорблении добродетели здесь дело. «Оскорбитель» оправдан, но к нему прилепилась кличка «эта свинья, Морен», и через два года он умирает. А оскорбленная благополучно выходит замуж, и по тому, что муж ее встречает адвоката с радостью, ясно, что она сочинила какую-то выгодную для нее историю. Изображенные Мопассаном в других новеллах проститутки куда привлекательнее этой девицы из «хорошего общества».

Среди многих произведений Мопассана на тему любви выделяется ряд новелл, в которых ее освещение навеяно влиянием Тургенева, певца чистой, целомудренной любви. Прежде всего, это две новеллы с одинаковым названием «Лунный свет», опубликованные в 1882 г., в июле и в октябре. В них царит красота, она одухотворяет любовь, открывает в ней священный смысл и преображает человека. В первой новелле преобразование показано на образе религиозного фанатика-аскета, аббата Мариньяка. Аббат в азарте своего благочестия возненавидел любовь, женщину считал орудием дьявола. В то же время в нем жило стихийное тяготение к греху, что его возмущало. В своей племяннице он пытался воспитать набожность, но безуспешно. «Она совсем не слушала его, глядела на небо, на траву, на цветы, и в глазах ее светилась радость жизни» (т. 3, с. 7). Однажды он узнал, что она ходит по ночам на свидания со своим любовником, и отправился, чтобы обличить ее. Но когда он отворил дверь в сад, то замер, пораженный сказочным, невиданно ярким лунным светом. «Выйдя за ограду, он остановился и окинул взглядом всю равнину, озаренную ласковым, мягким светом, тонущую в серебряной мгле безмятежной ночи <...>, а поодаль заливались соловьи, рассыпая мелодичные трели своей песни, той песни, что гонит раздумье, пробуждает мечтания и как будто создана для поцелуев, для всех соблазнов лунного света» (т. 3, с. 8). И сердце аббата смягчилось, его душу переполняло неодолимое, все возрастающее умиление. И он подумал, для кого создана эта красота? Он увидел племянницу с мужчиной. Они казались единым существом, тем существом, для которого предназначена была эта ясная и безмолвная ночь, и они шли навстречу священнику, словно живой ответ, посланный господом на его вопрос.

Перед аббатом возникло библейское видение любви Руфи и Вооза, в голове у него зазвенели стихи из «Песни Песней». «Быть может, – подумал он, – бог создал такие ночи, чтобы покровом неземной чистоты облечь любовь человеческую <...> Значит, господь дозволил людям любить друг друга, если он окружает их любовь таким великолепием» (т. 3, с. 10).

Во второй новелле «Лунный свет» преобразование совершается с замужней женщиной. Она

любила своего мужа и никогда не помышляла ему изменять. Но он был рассудочным, всегда стремился охладить ее восторженные порывы. Однажды она пошла прогуляться вдоль озера. «Ночь была сказочная. На небе красовалась полная луна; высокие горы с их снеговыми вершинами казались покрытыми серебром, волнистую поверхность озера бороздила серебряная рябь». «... я почувствовала неутолимую потребность любви и возмущение унылым однообразием моей жизни. Неужели я так никогда не пройду под руку с возлюбленным по крутому берегу, озаренному луной» (т. 3, с. 62).

К ней подошел ее недавний знакомый, молодой адвокат. Он заговорил о путешествии. «Он выражал словами все то, что я чувствовала; все, что заставляло меня содрогаться, он понимал все так же, как я, лучше меня. И вдруг он стал мне читать стихи, стихи Мюссе. Я задыхалась, охваченная непередаваемым волнением. Мне казалось, что само озеро, горы, лунный свет пели что-то невыразимо нежное» (т. 3, с. 62).

Сестра ее, которой она рассказала эту историю, реагировала рассудочно: «Видишь ли, сестра, очень часто мы любим не мужчину, а саму любовь. И в тот вечер твоим настоящим любовником был лунный свет» (т. 3, с. 63).

Но сам автор, наверное, глубже понимал героиню. Он видел преображающую силу красоты.

Приведенные описания переключаются с картины чудной ночи, в которую зародилась и расцвела любовь Лаврецкого. «Он несся по спокойной ночной теплыни, не спуская глаз с доброго молодого лица, слушая молодой и в шепоте звеневший голос, говоривший простые, добрые вещи... – все покоилось; молодая расцветающая жизнь сказывалась в самом этом покое <...>; было что-то таинственно-приятное в топоте ее копыт, что-то веселое и чудное в гремящем крике перепелок. Звезды исчезали в каком-то светлом дыме; неполный месяц блестел твердым блеском, свет его разливался голубым потоком по небу и падал пятном дымчатого золота на проходившие близко тонкие тучки; свежесть воздуха вызывала легкую влажность на глаза, ласково охватывала все члены, лилась вольною струей в грудь» (т. 7, с. 212–213). В другом фрагменте радостное настроение взаимного чувства передается ритмической фразой, которая создается повторением союза «и»: «... для них пел соловей, и звезды горели, и деревья тихо шептали, убаюканные и сном, и негой лета, и теплом» (т. 7, с. 234). Вспоминаются слова шекспировской Джульетты: «О нет, то не жаворонка пенье, то поет соловей песню вечной любви».

К такого рода произведениям относится новелла Мопассана «Счастье». Путешествующий по Корсике рассказчик набрел на маленький бедный домик, стоящих на дне узкой долины. Каково же было его удивление, когда оказалось, что жившие в нем супруги – французы. Она – дочь полковника, влюбившаяся в унтер-офицера, крестьянина в



прошлом, и бежавшая с ним в дикий бедный край. Они уже состарились, он оглох, но она любила его так же, как в молодости, и не жалела, что променяла богатство на бедную крестьянскую жизнь. «Я смотрел на нее, – пишет рассказчик, – опечаленный, пораженный, восхищенный могуществом любви» (т. 4, с. 317).

Тот же сюжет, но видоизмененный, включен Мопассаном в книгу путевых очерков «На воде» 1888 г. Здесь то же начало истории супругов. Но они не бедные крестьяне, а фермеры, у них порядочное хозяйство, по мнению крестьян, зажиточное, двое слуг. Введена такая значительная деталь: муж – дезертир, так что его пребывание на Корсике вынужденное. И это меняет ситуацию. Героиня очерка, так же как и героиня «Счастья», любит мужа, так же счастлива и ни о чем не жалеет. Но когда путешественник приезжает на Корсику второй раз, он узнает печальную новость: жена умерла. Он уговаривает служанку рассказать об обстоятельствах ее смерти. Оказывается, она случайно узнала, что муж ее в течение 30 лет имел любовницу в соседней деревне. Потрясенная этим предательством, она в порыве отчаяния покончила с собой. А муж, по словам служанки, этого не знает. Вместо идиллии оказывается драма поруганной верности жены и пошлого предательства беспринципного супруга. Вот где деталь о дезертирстве заговорила о себе.

Мопассана, ненавидевшего лицемерие и пошлость буржуазной жизни, привлекало все, что противоречило этому укладу. У него есть полукомический рассказ «Госпожа Парис». Здесь есть и драма молодой женщины, вышедшей замуж за нелюбимого человека, и нелепое чудачество ее любовника. Майор Жан де Кармелен страстно влюбился в замужнюю женщину, госпожу Парис, и любовь эта была взаимной. Госпожа Парис наконец назначает ему свидание в отсутствие мужа. Но неожиданно она получила телеграмму, что муж возвращается как раз в часы объявленного свидания. Чтобы не допустить срыва встречи, майор пошел на авантюру: приказал своему подчиненному офицеру объявить в городе осадное положение с десяти часов вечера до шести часов утра, – и супруг госпожи Парис не мог попасть в город. За эту аферу майор поплатился своей карьерой. Автор сочувствует и героине, для которой ее роман с Кармеленом был лишь коротким эпизодом, но не осуждает и бесшабашного майора. «Мне хотелось ей поклониться, поклониться печальной и обездоленной женщине, которая, верно, все еще вспоминает далекую ночь любви и отважного человека, не побоявшегося ради ее поцелуя ввести в городе осадное положение и загубить свою карьеру.

Теперь он, конечно, позабыл ее и, разве только подвыпив, рассказывает об этой дерзкой шутке, смешной и трогательной.

Вот вам эпизод современной любви, нелепый и в то же время героический. Чтобы воспеть эту

Елену и похождения ее Менелая, понадобился бы Гомер с душой Поль де Кока. А между тем герой этой покинутой женщины смел, неустрашим, красив, силен, как Ахиллес, и, пожалуй, хитрее Улисса» (т. 4, с. 6, 25).

Тему ряда новелл Мопассана можно было бы обозначить так: невысказанная тайная любовь и несостоявшееся счастье. Такова новелла «Александр».

Денщик Александр после ухода в отставку своего начальника, капитана Марамбаля, остался в его семье слугой. Супруги состарились, жена стала немощной, а Александр все служил им. Однажды она спросила, почему он не ушел, ведь имел на это право, мог бы иметь свою семью. К тому же он получил образование и имел специальность. Слуга ответил скромно: он был к ней неравнодушен. Когда он отнес ей, молоденькой девушке, письмо от капитана, то влюбился в нее. «И она сразу поняла всю безмерную преданность этого бедняги, который отказался от всего, лишь бы жить рядом с нею, не сказав ни разу ни слова» (т. 10, с. 324).

А за этой преданной невысказанной любовью скрывается и другое. Александр знал неуживчивый, грубый характер капитана, знал, что жена не могла быть с ним счастлива, и, видимо, хотел быть ей поддержкой в неудачной семейной жизни. Финал маленькой новеллы именно об этом и говорит. После очередной грубой вспышки капитана «г-жа Марамбель внезапно обернулась и посмотрела на старого слугу. Глаза их встретились, и одним взглядом они сказали друг другу: “Спасибо”» (т. 10, с. 325). Так в нескольких деталях открывается безмолвная драма верного рыцаря, пожертвовавшего всей своей жизнью для любимой безо всякой надежды на взаимность. У Тургенева на эту тему можно выделить повести «Яков Пасынков», «Первая любовь», «Новь» (Машурина).

В новелле «В пути» изображается взаимная безмолвная любовь. В поезде, направлявшемся за границу, встретились русская графиня Мария Баранова и незнакомец, скрывавшийся от полиции и вскочивший в поезд на ходу. Вероятно, это был народоволец. Она спасла его на границе, выдав за своего слугу, и он благополучно доехал до Франции. По тому, что он постоянно справлялся у врача о здоровье графини и скорбно реагировал на его безрадостные ответы, а она постоянно смотрела на него из-за оконных штор, врач понял, что они любили друг друга. Ей это внимание чужого человека доставило радость. Муж охладил к ней, об этом можно судить по тому, что он отправил ее одну на заграничный курорт. И любовь незнакомца осчастливила последние дни ее жизни.

Можно назвать также новеллы «Поездка за город», «На разбитом корабле», «Мадемуазель Перль», «Буатель», «Калека», «Плетельщица стульев», «Фермер», отмеченные воздействием Тургенева.

В произведениях Мопассана можно выделить тургеневские сюжеты. Они объединяются темой



«в мире животных». Рассказ Тургенева «Муму» продолжается в новеллах Мопассана «Мадемуазель Кокотка», «Пьеро». В первой кучер, как и Герасим, вынужден утопить собаку. Но когда он увидел отчаяние в глазах тонущей Кокотки, а затем увидел плывущий по реке ее труп, он сошел с ума. Маленькая ласковая собачка Пьеро стала жертвой старушечьей скупости. Хозяйка, подчитавшая расходы на ее прокормление, вместе со служанкой сбрасывает ее в шахту, куда бросали негодных собак. Во сне она всю ночь видит эту несчастную собачонку и решает найти человека, чтобы ее поднять из шахты. Но тот потребовал 4 франка, что устало старуху, и она ушла, дорогой сожрав хлеб, принесенный для собаки, – не пропадать же ему.

С тургеневским стихотворением в прозе «Воробей» перекликается новелла Мопассана «Любовь». В стихотворении рассказывается, что из гнезда упал птенец, к нему подбежала собака. И вдруг перед ее носом запрыгал воробей. От ужаса перед огромным зверем у него даже перышки на голове встали дыбом, но он не улетал, он жертвовал собой. Охотник поспешно отозвал собаку и удалился с благоговением перед великой любовью этой маленькой птички.

У Мопассана охотник застрелил птицу. Это была самка. А самец с плачем опустился к своей подруге и не хотел улетать. Охотник и его застрелил. Ведь это же сюжет Ромео и Джульетты, перенесенный в среду пернатых: человеческая любовь птиц стала жертвой человека-зверя.

В фантазии «Призраки» есть эпизод. Рассказчик видит летящую стаю журавлей, и его потрясают могучие крики этих птиц, в которых звучали сила жизни и решимость победить проклятие.

У Мопассана в стихотворении «Дикие гуси» вожак своим призывным кличем ободряет уставшую стаю. А на земле домашние гуси хотели бы улететь, но уже потеряли эту способность. Они могут только пастись на лугу.

Все изложенное в этой статье составляет лишь часть того богатого материала, по которому можно судить о связи Мопассана с Тургеневым.

## Примечания

- <sup>1</sup> Мопассан Ги де. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1958. Т. 11. С. 354. Далее сноски на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.
- <sup>2</sup> Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи: В 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 37. Далее сноски на это издание приводятся в тексте.
- <sup>3</sup> Об этом см. в моей работе «Писатели-декабристы и русская литература первой половины XIX в.», готовящейся к печати.
- <sup>4</sup> Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 28 т. Письма. Т. 11. С. 279. Далее сноски на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.
- <sup>5</sup> Об отношении Флобера и Мопассана к творчеству Тургенева см.: Н.М. Белова. Флобер и Мопассан в творчестве Тургенева // Междисциплинарные связи при изучении литературы: Сб. науч. тр. / Под ред. проф. А.А. Демченко. Саратов, 2006. Вып. 2. С. 203–209.
- <sup>6</sup> Выдающийся исследователь западноевропейской традиции Б.Г. Реизов пишет: «Мадам Бовари испытывает ту же тоску, какую испытывают герои юношеских и совершенно романтических произведений Флобера <...> Эта тоска имеет много вариантов: “Неопределенных страстей” Шатобриана и Сенанкура, мечту о “голубом цветке” Новалиса, Sehnsucht немецких романтиков, философское беспокойство Фауста и яростный протест Байрона <...> Обнаружить высшее беспокойство в душе провинциальной мещанки, объяснить вульгарные любовные приключения исконным человеческим стремлением к “высокому”, “бессмертным желанием”, которые теперь оказываются свойством не только исключительной личности, но порой даже самого обыкновенного существа, показать, что эта тоска – свойство именно современного человека и единственное оправдание современности перед другими, более героическими эпохами, – такова была задача Флобера» (Реизов Б.Г. «История и теория литературы»: сб. ст. Л., 1986. С. 284). Исследователь даже заявляет, что путь к Эмме Бовари идет от Прометея. Против такого мнения справедливо возражают Д.В. Затонский (Искусство романа и XX век. М., 1973) и А.В. Карельский (От героя к человеку. М., 1990).

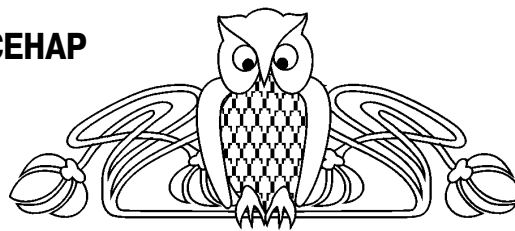


УДК 821.13.1.09+929Юрсенар

## РУССКИЕ РЕЦЕНЗЕНТЫ О МАРГЕРИТ ЮРСЕНАР

Ю.А. Зеленцова

Поволжская академия государственной службы,  
кафедра немецкого и французского языков  
E-mail: zelentsova01@mail.ru



Статья предлагает историю публикаций переводов произведений М. Юрсенар на русский язык начиная с 1984 г. и систематизирует оценки и подходы к творчеству французской писательницы, параллельно складывавшиеся в отечественной критике.

**Ключевые слова:** М. Юрсенар, перевод, исторический роман, литература XX в.

### Russian Reviews of Marguerite Yuorcenar's Works

Yu.A. Zelentsova

The article traces the publication history (since 1984) of the works by Marguerite Yuorcenar translated into Russian and classifies simultaneously appearing approaches in Russian reviews of the works of the French writer.

**Key words:** Marguerite Yuorcenar, translation, historical novel, twentieth century literature.

Маргерит Юрсенар, по меткому выражению одного из переводчиков, один из самых «известных неизвестных» авторов XX в. Жизнь ее охватывает век почти целиком – она родилась 8 июня 1903 г., умерла 17 декабря 1987 г. Настоящая ее фамилия – де Крэйянкур (Craupencour), а псевдоним Юрсенар – анаграмма, понравившаяся своим «турецким» звучанием. По рождению бельгийка, по языку француженка, она после 1939 г. жила в Америке и в 1947 г. получила американское гражданство, однако сознательно дистанцировалась от американской культуры и общества. С равным успехом она могла бы стать гражданкой любой другой страны. И, тем не менее, ее, уже потерявшую французское гражданство, принимают в 1980 г. в ряды «бессмертных», и она становится первой женщиной – членом Французской академии. Признанный классик на родине, она до сих пор ускользает от критических ярлыков. Переводчица произведений Юрсенар на русский язык Н. Мавлевич рассказывает о встрече с маститым французским критиком, уверенно указывавшим место каждого писателя в литературном процессе. И только имя Юрсенар заставило его запнуться. Она не вписывается ни в какие рамки. Юрсенар невозможно дать какое-либо определение. Кто она? «Это другой регистр – регистр вечности»<sup>1</sup>, – нашелся французский критик.

Впервые российский, тогда еще советский читатель знакомится с Юрсенар в 1984 г. В серии «Мастера современной прозы» издательства «Радуга» под одной обложкой выходят два ее главных романа – «Воспоминания Адриана» («Mémoires

d'Hadrien», 1951) в переводе М. Ваксмахера и «Философский камень» (в оригинале «L'Œuvre au Noir», 1968) в переводе Ю. Яхниной.

Ю. Давыдов в предисловии, озаглавленном «Послевоенные романы Маргерит Юрсенар», отмечает, что эти произведения резко выделяются на фоне остального творчества писательницы. Им свойственны «органическое чувство истории, ощущение глобального масштаба исторических свершений»<sup>2</sup>. Прежде чем роман «Воспоминания Адриана» принял определенную форму, Юрсенар пришлось скрупулезно воссоздать мир эпохи Адриана, в частности культуру, «с которой соприкасался император – как любитель поэзии и поэт; как любитель мудрости, философ и ученый»<sup>3</sup>.

Воскрешение прошлого не являлось авторской самоцелью. После Второй мировой войны интеллектуальные силы Европы были заняты осмыслением истоков фашизма, способов противостояния ему, поиском нового положительного героя – борца с эпидемией фашизма. Проблему эту Камю в романе «Чума» решает, создав образ доктора Рье, бьющегося с чумой упорно и без особой надежды на успех. Давыдов отмечает, что все свои надежды Юрсенар возлагала «на человека, одаренного государственным умом, а не на политическую систему», так как «все системы “жестки”, а человек – гибок»<sup>4</sup>. Юрсенар стилизует свое произведение под исторический документ – записки-воспоминания императора, как бы углубляя, «перенапрягая традиционную форму исторического романа»<sup>5</sup>. Критик определяет стержневой линией произведения идею «земной божественности человека», берущую начало в Возрождении. Адриан богоравен именно потому, что «ничто человеческое ему не чуждо», иначе говоря, «если хочешь быть богом – будь им»<sup>6</sup>.

Давыдов отмечает, что сказанное о художественном своеобразии «Воспоминаний Адриана» имеет непосредственное отношение и к роману «Философский камень». Новое в нем связано с «дальнейшим развитием концепции человека»<sup>7</sup>. В оригинале роман называется «L'Œuvre au Noir», буквально «черное деяние» – это алхимический термин, обозначающий одну из стадий Великого деяния, цель которого – получение Философского камня. Таким образом, «черная» стадия отрицания и разложения первоначального элемента необходима и положительна по сути своей. Замысел романа (не только художественный, но и интеллектуальный) «заключается именно в том,



чтобы ... подвергнуть восприятие слова “черное” в нашей культуре определенному отстранению – смысловому и эстетическому»<sup>8</sup>. Человек здесь – «чистое ничто», он определен через серию отрицаний: не зверь, не растение, не ангел, не бог. Единственное его достоинство – воля к самотворчеству. Давыдов приходит к выводу, что перед нами – роман воспитания; истинной проблемой человеческого существования оказывается проблема самосозидания. «Не случайно главный герой романа – алхимик, медик и философ Зенон, перешагнув рубеж своего пятидесятилетия, приходит к печальному заключению, что одна лишь первая фаза Деяния потребовала от него всей предшествующей жизни»<sup>9</sup>.

Это же издание заинтересовало и Виктора Ерофеева. В 1986 г. вышла критическая статья «Костюмированный бал разума», где он дает высокую оценку романам Юрсенар взвалила на свои плечи тяжелый груз «быть писателем, философом и историком одновременно»<sup>10</sup> и блестяще справилась с этой задачей. В. Ерофеев подчеркивает дидактический элемент в «автожитии» римского императора Адриана, связь романа со временем его создания. Механизмы власти – одна из сквозных тем романа Юрсенар; она создает чрезвычайно притягательный образ «императора-санитара»<sup>11</sup>, императора-миролюбца, наполняет прекрасную «форму» римлянина опытом европейского гуманизма. Именно с позиции просвещенного гуманизма Адриан оценивает и «каталогизирует» окружающий его мир, «ясность адрианского мышления превращает роман в стройную картину»<sup>12</sup>. Даже спорные мнения императора являются не только следствием духовной ограниченности одного отдельно взятого человека, но и «... неразрешимыми антиномиями европейской культуры, тщетно бьющейся над достижением равновесия между преемственностью и прогрессом, свободой и предубеждением, уважением и страхом»<sup>13</sup>.

Второй роман, «Философский камень», действие которого разворачивается в средневековой Фландрии, напротив, «описывает мир чудовищного распада»<sup>14</sup>. Это произведение написано через двадцать лет после «Воспоминаний Адриана», и критик предполагает, что подобная позиция может означать уступку историческому пессимизму, так как послевоенные надежды не оправдались. Во всяком случае, здесь гуманизм оказывается в отступлении. Что делать в подобной ситуации? Юрсенар дает ясный и твердый ответ: оставаться человеком, даже если «чума» побеждает.

Выводы критика так же ясны и тверды: «исторический костюм, облекший плоть героя, не драпирует его мысль, которая тем самым становится вольной и всепроникающей»<sup>15</sup>. Таким образом, в критике советского периода в осмыслении творчества Юрсенар на первый план выходят проблемы связи писательницы с гуманистической традицией, а также трансформаций жанра исторического романа в литературе второй половины XX в.

В 90-е гг., когда отечественный книжный рынок затопила волна переводов, знакомство нашего читателя с творчеством Юрсенар продолжалось неравномерно, выбор произведений для перевода на русский носил случайный характер. Были переведены «Алексис, или Рассуждение о тщетной борьбе» («Alexis ou le Traité du Vain Combat», 1929) и первые два тома автобиографической трилогии «Лабиринт мира» («Le labyrinthe du monde», 1974–1988). Это своеобразные мемуары, тяготеющие к философским эссе. В трилогии, оставшейся неоконченной, писательница ставит целью не только описание истории формирования и распада собственного рода. С.Ю. Завадовская воспринимает мемуары сквозь призму романов писательницы, подчеркивая сквозную для обоих жанров тему становления и распада: «Недаром в “Философском камне” алхимика Зенона интересует прежде всего наблюдение за фазой выделения субстанции и ее распада»<sup>16</sup>.

В 1996 г. в издательстве «Энигма» в серии Rosarium выходят «Восточные новеллы» («Nouvelles Orientales», 1938). Rosarium – продуманный издательский проект, включающий сочинения «несакральные, профанные, имеющие целью не практическое преподавание тайной мудрости, а прежде всего эстетическое удовольствие»<sup>17</sup>, в которых тайное эзотерическое знание дается через «условное повествование о более или менее вымышленных персонажах». У Сергея Зенкина, автора статьи «О сакральном для профанов», вызывает некоторое сомнение целесообразность включения «Восточных новелл» в данную серию. Мало в них следов оккультной мудрости, мистических откровений почти нет (едва ли не единственное – явление Девы Марии монаху Феррапонту). С. Зенкин полагает, что «Восточные новеллы» были включены в Rosarium «по инерции», на волне впечатления от романа «Философский камень», действительно изобилующего эзотерической символикой. Тем не менее критик отмечает, что проза Юрсенар превосходна.

На сегодняшний день итогом деятельности наших издателей и переводчиков стала публикация в издательстве Ивана Лимбаха трехтомника избранных сочинений Маргерит Юрсенар. Первый том, включающий в себя новеллы и повести, вышел в 2003 г., второй и третий (соответственно романы и эссеистика) появляются в 2004. Это строго, со вкусом оформленное издание, «не без снобизма (в лучшем смысле этого слова)»<sup>18</sup>, было нужным, интересным и долгожданным, о чем свидетельствует живой отклик критиков.

Рецензия Е. Гальцовой на трехтомник написана с позиций литературоведения начала XXI в. Она отмечает, что проза Юрсенар не является «женской», писательница сознательно дистанцируется от феминистской проблематики. Ее проза сдержанна, стремится достичь равновесия между высказанным и невысказанным. В отличие от многих писателей XX в. Юрсенар сторонится





излишнего натурализма, лаконична в описаниях любовных сцен, ей чуждо стремление шокировать читателя: «Непристойность быстро утрачивает свежесть, вынуждая автора, который к ней прибегает, ее усугублять, но для подлинной правды это еще опаснее, чем намеки прежних времен. Грубость языка часто вводит в заблуждение, прикрывая банальность мысли, и за некоторыми великими исключениями легко сочетается с известным конформизмом» (Юрсенар, Предисловие к «Алексису»).

Вполне в духе литературы XX в. в прозе Юрсенар нарушаются многие традиционные табу, ее сюжеты содержат изображение разнообразных перверсий, однополый любви, инцеста. Однако, как подчеркивает Гальцова, дело не в сюжете, а в том, как и с какой целью он воплощается: «В одних случаях играет роль культурная традиция (как, скажем, в Древнем Риме, описанном в «Воспоминаниях Адриана»), в других – связь с мистическим поиском начала всех начал (как, например, в «Философском камне»), в третьих – воплощение инаковости по контрасту с обыденным миром»<sup>19</sup>.

Категорию национальной идентичности в «Воспоминаниях Адриана» рассматривает С.Д. Жиронкина. Исследовательница отмечает, что несомненный приоритет внешней и внутренней политики императора – мирное сосуществование наций; он с радостью наблюдал за оживлением торговли, будучи уверенным, что купцы вместе с товарами распространяют и толику своей культуры, могущей сплотить народы гораздо надежнее, чем военные легионы. «Но как бы ни был император Адриан открыт другим культурам, как бы ни стремился вобрать в себя их духовные ценности, а своим народам пожаловать различные права и привилегии, в центре всей этой системы все равно непоколебимо стоял Рим, город, где решалась судьба тех же самых народов»<sup>20</sup>.

Повествование в произведениях Юрсенар часто ведется от первого лица. Она старается «вжиться» в образы своих персонажей, чтобы избежать морализаторства и менторского тона. Юрсенар стремится уйти от прямой авторской оценки, цель ее – «...показать человека наедине с собственной жизнью, пытающегося более или менее честно осмыслить ее и, прежде всего, вспомнить» (автокомментарий Юрсенар к роману «Последняя милость» («Le Coup de Grâce», 1939).

Прозу Юрсенар называют философской. «В ее романах царит атмосфера платоновских диалогов»<sup>21</sup>. Кажется, она сознательно следует формуле Камю: «Хочешь быть философом – пиши романы». Круг интересов Юрсенар весьма широк, что можно проследить по ее эссеистике, позволяющей погрузиться в художественный мир писателя. Ей интересно все: она пишет о греческой мифологии и о театре кабуки, о Рембрандте и

тантризме. Трехтомник избранных произведений снабжен большим количеством автокомментариев – это предисловия, послесловия, заметки, в которых автор раскрывает свои замыслы и может напрямую обратиться к читателю, разъяснить «темные» места, рассказать о скрупулезной работе над каждым произведением. Юрсенар на протяжении всей жизни постоянно обращалась к ранее написанному, редактировала, переделывала, а иногда и переписывала целиком.

Прозу Юрсенар невозможно читать «на бегу», и читатель ей нужен опытный – вдумчивый, чуткий, способный не только читать, но и перечитывать, не только смотреть, но и видеть. Отечественное литературоведение, как видим, на уровне предисловий и рецензий дало только первый очерк огромного и сложного художественного мира писательницы; очередь за его углубленным специальным исследованием.

### Примечания

- 1 См.: *Мавлевич Н.* Маргерит Юрсенар: путешествие в вечность //Книжное обозрение. 2004. 20 сент. (№ 39). С. 10.
- 2 *Давыдов Ю.* Послевоенные романы Маргерит Юрсенар: Предисл. // *Юрсенар М.* Избранное / Пер. с фр.; Сост. М. Добродеевой. М., 1984. С. 5–26.
- 3 Там же. С. 7.
- 4 Там же. С. 8.
- 5 Там же. С. 9.
- 6 Там же. С. 11.
- 7 Там же. С. 15.
- 8 Там же. С. 16.
- 9 Там же. С. 18.
- 10 *Ерофеев В.* Костюмированный бал разума // Лит. обозрение. 1986. № 1. С. 72–75.
- 11 Там же. С. 73.
- 12 Там же.
- 13 Там же.
- 14 Там же. С. 74.
- 15 Там же. С. 75.
- 16 *Завадовская С.Ю.* Глядя на мир открытыми глазами // *Юрсенар М.* Северные архивы / Пер. с фр. Светланы Ломидзе / Авт. предисл. и коммент. С.Ю. Завадовской. М., 1992. С. 21.
- 17 *Зенкин С.* О сакральном для профанов // Иностранная литература. 1997. № 6. С. 243.
- 18 *Давыдов Д.* Неразменный эстетизм //Книжное обозрение. 2004. 9 февр. (№ 5). С. 4.
- 19 *Гальцова Е.* Романы и мысли: творчество Маргерит Юрсенар //Иностранная литература. 2004. № 12. С. 266.
- 20 *Жиронкина С.Д.* Модель межэтнических отношений в романе М. Юрсенар «Воспоминания Адриана» // Межкультурная коммуникация и проблемы национальной идентичности. Воронеж, 2002. С. 116–121.
- 21 *Гальцова Е.* Указ. соч. С. 267.

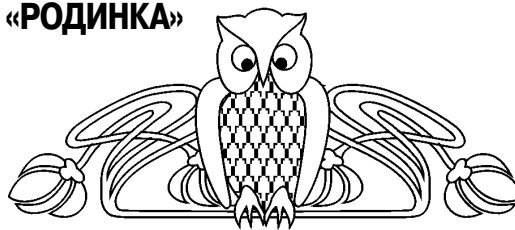


УДК 821.112.2.09-31+929Андреас-Саломе

## ТЕМЫ МАТЕРИНСТВА И ДЕТСТВА В ПОВЕСТИ «РОДИНКА» ЛУ АНДРЕАС-САЛОМЕ (гендерный подход)

Ю.А. Романова

Саратовский государственный университет,  
кафедра зарубежной литературы и журналистики  
E-mail: Philology@sgu.ru



На материале повести «Родинка» (1903) немецкой писательницы Лу Андреас-Саломе рассматривается авторская репрезентация русской гендерной идентичности, выявляется соотношение в ней стереотипов традиционной православной культуры и нового видения гендерных ролей, характерного для культуры рубежа XIX–XX вв., которое приходило в Россию с Запада.

**Ключевые слова:** немецкая литература, Лу Андреас-Саломе, гендерная идентичность, национальная идентичность.

### Motherhood and childhood in Lou Andreas-Salome's "Rodinka" (gender aspect)

Yu.A. Romanova

«Rodinka» (1903) by German author Lou Andreas-Salome is centered around representations of Russian gender identity; the article analyzes the proportion between stereotypical Russian Orthodox gender and family roles, and new openings in gender identification that were arriving to Russia from the West in the end of the XIX – early XX century.

**Key words:** German literature, Lou Andreas-Salome, gender identity, national identity.

На рубеже XIX–XX вв. крепнет женское движение как в западных странах, так и в России. Многие мыслители того времени считают необходимым высказаться «за» или «против» эмансипации, по женскому вопросу публикуются статьи, среди авторов художественной литературы растет количество женских имен. Тематами и источниками воспоминаний и гендерной саморефлексии женщин становятся личные, интимные, приватные темы: детство и юность, семья, близкий круг друзей, образование, профессия, работа (педагогика, медицина, юриспруденция, философия), искусство (литература, живопись, театр). В «женских» художественных произведениях актуализируются роль женщины в современном обществе, вклад женщин в национальную и мировую культуру, темы прав женщин, сексуальности, материнства, взаимоотношений полов и т.д. Эти темы близки немецкой писательнице и учёному Лу Андреас-Саломе (1861–1937), в центре художественных и научных работ которой находятся вопросы мужественности и женственности, проблемы пубертатного возраста, женской сексуальности, православия, России (страны, где она родилась и жила до восемнадцати лет) и русской культуры. Саломе себя феминисткой не считала, но собственная её жизнь на фоне устоев патриархальной культуры

выглядит феминистским бунтом<sup>1</sup>. Героини многих её художественных произведений – женщины. Писательницу интересуют взросление женщины (повести «Феничка» 1898, «Руфь» 1895), материнство («Ма» 1903, «Родинка» 1923), отношения между полами («Феничка», «Родинка», «Ма»), женское сознание («Дети человеческие» 1898, «Между мирами» 1902), семейная проблематика («Ма», «Родинка», «Дом» 1919).

Цель данной работы – попытка гендерного анализа повести Лу Андреас-Саломе «Родинка». Выбор произведения обусловлен тем, что «Родинка» – единственное художественное произведение писательницы, переведённое на русский язык и относительно доступное для русского читателя<sup>2</sup>.

Прежде чем перейти непосредственно к анализу произведения, мы обратимся к понятиям «идентичность», «гендерная идентичность», «стереотип», необходимым для анализа, чтобы определить, что современные исследователи понимают под этими терминами.

Идентичность, как определяет её философский словарь, – это «соотнесённость чего-либо с самим собой в связанности и непрерывности собственной изменчивости и мыслимая в этом качестве»<sup>3</sup>. Она «предполагает действие, некий процесс соотнесения объекта (субъекта) с другими, выявление общих или, напротив, специфических признаков, черт, самоотождествление индивида с другим человеком, группой, образцом, идеалом»<sup>4</sup>. Идентичность не дана человеку от рождения, она формируется в процессе воспитания, образования, социализации, «конституируется социокультурными константами: именем, половой принадлежностью, расовой и этнической принадлежностью, родным языком, местом рождения»<sup>5</sup>. Принято выделять такие уровни идентичности, как национальная, конфессиональная, профессиональная и гендерная<sup>6</sup>.

И.С. Клецина определяет «гендерную идентичность» как одну из подструктур идентичности личности, «которая характеризует индивида с точки зрения его принадлежности к группе людей, выделяемой на основе общих половых признаков»<sup>7</sup>. При анализе гендерной идентичности мы будем говорить о маскулинности и феминности как специфическом наборе мужских и женских черт, которые обнаруживаются в гендерных представлениях определённой нации, в



гендерных стереотипах. «Стереотип – есть средство, с помощью которого изображается мир и который решает в каждый данный момент, что человек должен делать»<sup>8</sup>.

И.С. Клецина говорит о двух моделях психологического пола – биполярной и мультифакторной. По биполярной модели психологического пола «маскулинность и фемининность – диаметрально противоположные и взаимоисключающие наборы черт. Маскулинность однозначно отждествляется с активно-творческим, культурным началом в личности индивида, а фемининность – с пассивно-репродуктивным, природным началом»<sup>9</sup>. По мультифакторной модели «маскулинные или фемининные характеристики не являются чем-то самодовлеющим, они органически переплетаются с другими компонентами социальной идентичности личности: этнической, классовой, профессиональной, конфессиональной и др.»<sup>10</sup>. В рамках мультифакторной концепции предполагается, что «психологический пол личности кроме маскулинных и фемининных свойств включает также и другие характеристики гендерной направленности: гендерные представления, стереотипы, интересы, установки полоролевого поведения»<sup>11</sup>. Преимущества мультифакторной модели при анализе текстов литературы XIX–XX вв. очевидны, поскольку в этот период идет слом патриархатного сознания, и именно она будет применена к повести «Родинка».

При исследовании гендерной идентичности героев повести воспользуемся выделенными О.В. Рябовым структурными элементами гендерной идентичности: когнитивным («представления о своём соответствии или несоответствии той или иной модели маскулинности или феминности»), эмоциональным («переживание подобного соответствия или несоответствия гендерным нормам») и волевым («готовность к активным действиям в плане создания модели собственного гендерного поведения»)<sup>12</sup>.

Исследование повести мы начнём с анализа образа повествовательницы, затем обратимся к другим персонажам повести. Рассказ ведётся от лица немки, родившейся в России, Марго или Муси, как зовут её русские друзья. Уже это двойное имя выражает двойственность национальной идентичности героини. Повесть состоит из двух частей: «В Санкт-Петербурге и Киеве» и «Лето в Родинке». Первая часть представляет собой воспоминания взрослой Марго, находящейся в «настоящем» второй части, о своём русском детстве. Вторая часть повести – это дневниковые записи Муси о поездке в Ярославское имение ее русских друзей, семьи Волуевых, которое называется Родинка. Воспоминания о детстве, таким образом, навеяны настоящим, это попытка повествовательницы обрести корни своей «русскости»<sup>13</sup>. В центре повести стоит проблематика национальной идентичности, органично переплетенная на уровне сюжета и характерологии с гендерной проблематикой.

Взрослая Марго приезжает в Россию в поисках душевного спокойствия, православной духовности, для обретения русской части своей души. Выйдя в Германии замуж и потеряв ребёнка, она испытывает душевный кризис в связи с несостоявшимся материнством, кризис гендерной идентичности на когнитивном и эмоциональном уровне. Поэтому так заострено внимание Муси на материнстве женских персонажей (ведь всех героев повести мы видим именно её глазами, через её восприятие): Хедвиг, дальняя родственница Муси, нашедшая в Родинке родину, тоже потеряла ребёнка; Татьяна, жена Димитрия, одного из братьев Волуевых, – заботливая мать двоих детей, как насадка, хлопочущая над ними; Ксения, жена Виталия, – беременная женщина-дитя. Все они по-разному переживают свое настоящее, будущее или утраченное материнство, воплощая при этом целый спектр возможных отношений к нему.

Хедвиг, прибалтийская немка, нашла в Родинке дом и атмосферу, способствующую её психическому выздоровлению после пережитого горя. «В железнодорожной катастрофе она потеряла мужа и ребёнка. После долгого лечения в подмосковном санатории и рождения второго – мёртвого – ребёнка она совершенно случайно столкнулась с Виталием...» (с. 257). Хедвиг в более сильной форме, чем Муся, испытывает кризис гендерной идентичности – она утратила роль не только матери, но и жены. На волевым уровне гендерной идентичности она пытается преодолеть кризис с помощью погружения в работу: «Мой Эрвин любил повторять: настоящий парень борется всегда! Я хочу жить, как он завещал, – бороться! А для этого годится любая работа... даже перенапряжение, любое беспокойство... любая анестезия...» (с. 316). Но счастье, по мнению Хедвиг, женщине даёт только материнство. И Хедвиг находит надежду на собственное счастье в беременности Ксении, надежду стать «второй мамой» будущему ребёнку. Если даже рациональная Хедвиг полагает в материнстве единственное счастье женской жизни, то в образах русских женщин материнство приобретает иступленные черты.

Особенно внимательно через призму гендера рассмотрим образ бабушки, Ирины Николаевны Волуевой. К.Г. Юнг пишет об образе бабушки в коллективном бессознательном: «Как мать матери она “больше”, чем последняя, на самом деле она “пра-”, или “Великая Мать»»<sup>14</sup>. Читатель знакомится с ней, когда она еще далеко не бабушка, а похоронившая мужа женщина, мать двоих сыновей-подростков. Образ Ирины Николаевны неоднозначен, в маскулинные черты соперничают с феминными. Маленький Виталий говорит: «Разве мало одной мамы? – поправил он Бориса. – Моя мама стоит троих» (с. 199). «Троих» – это не случайное числительное, Ирина Николаевна берет на себя по отношению к сыновьям функции одновременно матери, отца и – Бога. Это, с одной



стороны, типичный образ деспотичной матери, но психологический нюанс образа мадам Волуевой в том, что она подкрепляет свой деспотизм требованиями православной веры, которую сама толкует. Она видит себя для сыновей в роли рупора Господа: «Теперь мне приходится без посредников сообщать Виталию то, что велит Господь. Не ради себя я так поступаю! Я заранее прощаю ему всё, что бы он ни сделал! Как он может быть виноватым передо мной, перед матерью, родившей его? Нет, он должен повиноваться непреложным божьим заповедям. Только так я сломаю его непоколебимое своеволие. Я уже ставила его на колени, прижимала лбом к полу, но он вырвался из рук домашнего учителя... Говорите, надо поменять духовного учителя? Нет, зачем же? Когда я нашла такого, который следует всем моим указаниям... я хотела сказать, указаниям Божьим» (с. 204). Приравнение себя к Богу, а не к Богородице выступает как приписывание себе мужественности, т.е. только одна из ее ролей женская, а две – мужские. Маскулинность, соперничающая с феминностью, отражается и во внешнем виде Бабушки: «Возраст наложил на лицо бабушки отпечаток такой значительности, что временами оно казалось лицом мужчины. А потом вдруг за строгими линиями снова проступало свойственное ему женское очарование: сдержанное лукавство в уголках рта, и сам рот – молодой, любящий...» (с. 314).

Доминирование матери над своими детьми стереотипно приписывается русской культуре. Западный исследователь образа России Криста Эберт приходит в своих работах к выводу, что «мать часто выступает как фаллическая мать, которая вследствие отсутствия отца занимает в жизни сына место обоих родителей»<sup>15</sup>. В том же ключе пишет о русской феминности Н. Малышева: «Отличительными её характеристиками являются самоотверженность, самопожертвование, заботливость, милосердие, способность к сопереживанию и сочувствию, готовность к оказанию помощи. В первую очередь эти черты связаны с материнством – это сильная и доминирующая мать. Такая позиция женщины проявляется не только в детско-родительских отношениях, но и супружеском, семейном взаимодействии, а также в гражданской позиции. Нередко русским женщинам приписывается особая мудрость, героизм во имя мужчины, семьи. Большое внимание уделяется православию как важной характеристике “русской феминности”»<sup>16</sup>.

И в повести Саломе тема материнства тесно сопряжена с темой православия. Здесь, особенно во время пребывания Муси в Киеве, много сцен, описывающих религиозность русского народа: паломники в Киево-Печерской лавре спускаются в пещеры, описываются церкви, иконы и соборы, и везде автор подчеркивает особое почитание Богородицы. Когда маленькая Муса рассматривает в киевском Софийском соборе фреску Богородицы Оранской, это для нее всего лишь культурная до-

стопримечательность; напротив, взрослая Марго, повествуя о своём детстве, осознает всю значимость образа Богородицы. Для неё образ Богородицы и образ бабушки порой сливаются воедино: «Мы нашли, что она удивительно красива, особенно её лицо, обрамлённое волнистыми пепельными волосами, которые напоминали большое облако или ореол святости, благодаря чему голову её как бы окружало сплошное сияние» (с. 203). Писательница уже использовала такой приём в романе «Ма», когда заглавной героине романа Марианне атрибутировались качества божественной материнской жертвенности. Но в «Родинке» символизация Богородицы шире. Богородица – это не только бабушка, но и мать всея Руси, мать-покровительница русского народа, заступница за него перед Богом. Такое восприятие Богородицы типично как для западной, так и для отечественной историософской мысли рубежа XIX–XX вв.: «Ещё один женственный лик Руси – это сама Богородица. При этом Русская земля, Церковь и Богородица сливаются в сознании русского человека в единый материнский образ»<sup>17</sup>.

Как отмечает культуролог С. Рамм-Вебер, в образе Богородицы сохранилось многое из языческого культа матери-прародительницы, матери-природы. В этом ключе исследовательница рассматривает икону Богородицы Оранской: «Другой тип иконы – “Богородица знамения” – представляет Марию с медальоном на груди, изображающим младенца Христа, как бы “Младенца в яйце”. Световые круги символизируют солнце и луну, а синий покров Марии – небо, которое покрывает землю и младенца»<sup>18</sup>. Анализируя с этой позиции текст «Родинки» (посещение Софийского собора, праздник сбора ягод), ещё раз приходим к выводу о единстве восприятия Богородицы и матери-земли русской, защищающей и кормящей свой народ. Материнскими качествами наделяется русская природа, Волга: «Здесь, у своего начала, матушка-Волга ещё небольшая. Всё начинается с малого. Но мы знаем, что потом она разливается широко. Если бы Господь дал нам глаза посильнее, мы бы увидели её всю, насколько простирается Русь. Там, где она кончается, кончается почти все» – рассуждает кучер Тимофей (с. 262). «Волга объявляется матерью, поскольку она выполняет функции кормления, заботы, защиты; подобная метафора соотносит феминное с медиативной и имперсональной стихией воды. Горизонтальные и вертикальные символы (к примеру, “равнина” и “горы”) включаются в маркировку наций как соответственно женственных и мужских, превращаясь в одну из граней образа “Мы” нации»<sup>19</sup>. Ландшафт повести «Родинка» женственный, так как представлен бескрайними степями и полями. Географическое пространство второй части – близ Ярославля – мифологизируется, представляется иным, необычным по сравнению с европейским: «Я подняла глаза: передо мной расстилался ландшафт, производивший на меня, несмотря на всю



свою простоту, невероятно сильное впечатление. Сияние северного вечера придавало простым размашистым линиям благородство, в котором не было ничего мрачного или гнетущего. Небо приняло в свои объятия всю эту ширь и улыбалось ей, а она доверчиво глядела и в бескрайнее небо, расстилаясь под ним во всей своей беспредельной открытости и прямотой откровенности...» (с. 263).

Образ матушки-Руси используется в тексте как «нравственный противовес власти»<sup>20</sup>. В тексте «Родинки», время действия которой охватывает 1880-е–1900-е гг., мы находим множество намёков на будущие события<sup>21</sup>. Движение народников, терроризм, убийство Александра II, бедность крестьянства, отток народа из деревень в города, недовольство «образованных» рабочих своим положением – исторический фон, который делает закономерным конец повести: скрытно участвующий в революционном движении Виталий покидает Родинку, что обусловлено не только его желанием послужить на благо народа, помочь страдающей матери-Руси, но и уберечь семью от преследований власти: «Моё присутствие здесь представляет большую опасность для всего дома... Даже если бы сейчас и не были обнаружены тайные типографии... Петля все равно затягивается... Я давно знаю: когда-нибудь это должно случиться...» (с. 407).

Рассказом о русском детстве Муси в повесть вводится тема детства, которая продолжается во второй части, находя воплощение в образах детей Димитрия – Дити и Петруши, а также женщины-ребёнка Ксении, и тема детства перетекает, таким образом, опять в тему материнства.

Дитю и Петрушу воспитывают мать Татьяна и их дядя, Виталий. Проследим с точки зрения гендерного подхода, какие феминные и маскулинные качества прививаются мальчикам в процессе воспитания.

Обратимся прежде к образу Татьяны. Она в повести предстаёт олицетворением русской женственности, внешне аморфной, безразличной к сексуальной привлекательности и сосредоточенной на духовной любви. После рождения детей «полнота Татьяны без пояса свободно расплывается и теряет четкие очертания» (с. 291), лицо её ничего не выражает, но глаза отражают душу, в них Марго видит сияние любви к детям и к русской поэзии. Недаром Саломе выбирает имя для этого персонажа, сразу отсылающее к пушкинской Татьяне. Как пишет О.В. Рябов, «разделять все интересы любимого мужчины, сохраняя свою женственность и не оставляя дом»<sup>22</sup>, типично для русской женщины, историософских текстов рубежа веков. Татьяна разделяет любовь мужа к поэзии, в которой отражается родная природа, народный дух. Она знает наизусть все его стихи и считает своим долгом читать их детям. Стихи в её исполнении похожи на молитву (о возвращении к ней Димитрия? о русском народе? за детей?):

«Стихи в исполнении Татьяны звучали монотонно, словно бабушкина литургия перед завтраком. Петруша и слушал их, как слушают литургию, сложив на животе маленькие толстые ручки. У Дити блестели глаза, его тревога улеглась. В непонятных словах присутствовал отец – то единственное, что он о нем знал и что слетало к ним с губ матери в добрые, прекрасные минуты и потому таинственным образом связанное со всем добрым и прекрасным, хотя и совершенно непостижимым, – как являвшийся им на мгновение дух отца» (с. 297). Муж ушел от нее к другой, но Татьяна хранит ему духовную верность, продолжает разделять его увлечения и систему ценностей. Главное женское качество Татьяны – смирение: «... Татьяна, ничему не удивляясь, принимает всё как есть и ни на что не жалуется, а её драматические брови выражают упрёк, о котором её нежная душа ничего не знает – та самая душа, которая не впускает в себя отчаяние, ибо всегда со всем смиряется» (с. 298). Однако женственность Татьяны сосредоточена на когнитивно-эмоциональном уровне. На волевом уровне, в плане построения своей жизни, она демонстрирует новую модель поведения, которую Муся фиксирует, но для которой не находит столь же поэтичных слов, как для воспевания женственности героини. Дело в том, что Татьяна после ухода Димитрия стала сильнее, окрепла духом: она принимает на себя заботы о поместье Красавица, устраивает там школу, вводит ремесла (учит женщин плести кружева), оказывает повседневную помощь народу. Она ищет баланс между традиционно предписываемым женщине материнством и активной самостоятельностью, выходит из-под власти патриархатных стереотипов, но, повторим, эта сторона образа называется в повествовании, но не раскрывается подробно. Акцент автор делает на гендерно стереотипных чертах.

Готовность к страданию во имя других – качество, приписываемое русской женщине, – в равной степени присуща Татьяне и главному мужскому персонажу повести, Виталию. Сначала он отказывается от своей любви к Мусе во имя любви к родине, жертвует своими личными желаниями и интересами ради обязанностей перед семьёй и возвращается в родовое поместье Родинка, а в конце повести уходит из семьи, чтобы исполнить долг перед народом: «Виталия тянули в разные стороны страстное стремление к духовному саморазвитию и та сила, которую он черпал из своего народа и которая не давала ему остаться наедине с собой» (с. 222). Виталий обладает положительными качествами традиционной русской маскулинности: способностью противостоять лишениям судьбы, преодолевать боль (потеря руки на войне), твёрдостью (в борьбе с матерью за лидерство, в принятии решений), непритязательностью в быту (вспомним описание «гнезда» – их с Ксенией комнаты), великодушием (его отношения с Дитей), патриотизмом (участие в Русско-турецкой



войне 1879 г., народничество), способностью целиком отдаться работе или празднику (глава, посвящённая сенокосу), удалю (соревнование с Глебом), терпением<sup>23</sup>. Внешность Виталия также соответствует канонам мужественности: «Фигурой Виталий значительно превосходил нашего элегантного, высокого, но немного узкогрудого Михаэля, что чрезвычайно радовало Бориса, который не вышел ростом; и все же Виталий, несмотря на своё ученичество, казался самым старшим из них» (с. 216). Потеря руки не портит Виталия, а, напротив, делает его в глазах окружения Муси героем. Таковы две главные ролевые модели для детей Татьяны и Димитрия, для маленьких братьев, Петра и Димитрия.

Петруша силён физически в отличие от Дити, которого он дразнит, переставляя ударение на второй слог (дитя). Татьяна и Виталий уделяют заботе о Дите особое внимание, потому что у него большое сердце. Татьяна любовь к нему – это любовь-жалость. Виталий же воспитывает в нем стойкость, поддерживает его в желании стать «настоящим мужчиной». Болезнь делает Дитю восприимчивей и взрослее в сравнении с братом; Петруша больше ребёнок по своим духовным качествам. Так, у него не хватает воли отказаться за завтраком от очередного пирожного. Положительные женские качества Татьяны порой негативно сказываются на детях: как мать, живущая наполовину в разлуке с детьми, она компенсирует свое отсутствие повышенной эмоциональностью во время встреч – ласкает и балует их, что пагубно сказывается на обоих мальчиках, – ослабляет силу духа, особенно Дити, который сам это осознает: «...отдал меня маме, а она балует меня и делает из меня неженку – потому что тебе все равно! Она делает из меня девчонку...» (с. 396).

Детскими качествами наделён русский народ. В немецком языке слово «ребёнок» (das Kind) среднего рода, т.е. ребёнок является носителем амбивалентных качеств, одновременно мужских и женских, ему свойственны слабость, неуверенность в своих силах, зависимость от других людей, прежде всего от матери. Таким показан в повести русский народ. Он полагается не на себя, а на Богоматерь, к которой он обращается с мольбами, на мать-землю и Волгу-матушку, которые его кормят, да на царя-батюшку. Вся система представлений русского народа, как она дана в повести, оказывается основанной на модели рода, модели патриархальной семьи. На рубеже XIX–XX вв. эта модель, очевидно, устаревает, что отражается в массе произведений классической русской литературы. На Западе альтернативные модели гендерного поведения раньше проникают в жизненную практику, чем в России; возможности будущего развития русской женщины Саломе «примеряет» на образе жены Виталия, Ксении.

В повести эта героиня предстаёт в функции «Другого» и на уровне национальной, и на уровне гендерной идентичности. Виталий называет её

«татарка». На уровне национальной идентичности Ксения – своя «Чужая». Она «выросла среди язычников, среди киргизов и башкир, чеченцев и чувашей, татар и прочей нечисти, – заметила бабушка. – Отец её скитался по Сибири, дошёл до Японии, везде строил железные дороги, не инженер, а настоящий кочевник! Когда Виталий встретил её, она и представления не имела, что такое правильный образ жизни» (с. 275). Влияние Ирины Николаевны и Виталия Волуевых на Ксению можно рассматривать как влияние цивилизованного Запада на варварский Восток. Оппозиция Запад/Восток характерна для творчества Саломе в целом. Здесь, в повести «Родинка», она выражается прежде всего в противопоставлении России и Германии, где уже Россия предстаёт как азиатская страна, находящаяся в начале своего пути развития, страна детства и страна будущего: «А что касается страны, то где, скажите мне, я, горный инженер, найду применение своим знаниям? Здесь простор, здесь будущее...» (с. 231). Ассоциативно эти качества проецируются на Ксению. В тексте постоянно подчёркиваются такие черты Ксении, как дикость, природность, естественность, простота, свободолюбие: «Ксения и впрямь такая – по-настоящему свободное существо... Мы же, объезженные коняги, вряд ли что знаем о её внутреннем протесте, о её чувствительности» (с. 312). Ксения – вариация на ницшеанскую тему сверхчеловека, сверхженщины, и ее инаковость, ее внутренняя свобода по-разному оценивается разными персонажами. Отношение к Ксении становится меркой степени их подвластности патриархату в целом. Так, Хедвиг, которая, в общем, любит Ксению и мечтает разделить с ней материнство, не приемлет «неженских» черт героини и прибегает к шаблонной стертой метафоре патриархального дискурса, предупреждая Мусю: «Ты должна знать: Ксения – истинный дьявол, когда скачет верхом, это для неё – высшее удовольствие» (с. 272). В то же время, когда Ксения принимает участие в церковном пении, повествовательница сама использует столь же шаблонное в патриархальном дискурсе сравнение женщины с ангелом-хранителем: «Мне ясно представился огромный ангел с белоснежными крыльями, парящий над домом и осеняющий его целиком» (с. 274). Столь стандартные фигуры речи вряд ли способствуют созданию ощущения противоречивости характера Ксении, а, скорее, воспринимаются как общие места.

Ксения – воплощенная воля к жизни, это чисто интуитивная, поэтическая натура, она мудра как сама жизнь<sup>24</sup>, цельна и чиста, как ребенок, и постоянно сравнивается с ребёнком: «Проходя мимо конюшни, я заметила лошадь светлой масти, которую ласкала совсем юная женщина в льняной, пёстро вышитой русской кофточке. Я видела только её спину и две короткие белокурые косы, едва достававшие до плеч и казавшиеся детскими, несмотря на отменный рост женщины» (с. 272);



«Она, как ребёнок, подбежала к свекрови, смеясь, наклонилась, чтобы поцеловать руку, дала себя перекрестить» (с. 278); «Совсем ребёнок. Такая дикая и такая пугливая» (с. 279). Сама – дитя природы, она ждёт ребёнка, но не готова к материнству, испытывает страх перед ним. Вот на сенокосе она видит беременную крестьянку: «Вместе с другими шла женщина на сносях, уже немолодая, худая и до того загоревшая и обветренная, что коричневая потрескавшаяся кожа на её руках казалась дублёной. Не только из-за жары и тяжёлой работы блестели на её лице капельки пота: в светившем прямо в глаза солнце, уже опускающемся к горизонту, её лицо, казалось, было искажено страхом, она несла перед собой высокий свод своего живота будто надетый на неё чужой дом, который подтачивает её изнутри.

Ксения остановилась и не отрываясь стала смотреть на этот живот. Молча и пристально разглядывала она тело женщины, чьи неуклюжие движения и дальше, вдоль линии спины, говорили о непосильном бремени – словно не женщина тащила в себе эту ношу, а ноша влекла её за собой» (с. 300). Хотя формально о беременной крестьянке рассказывает нам Муся в своем дневнике, но впечатления поданы глазами Ксении. Только ей живот мог показаться «надетым на неё чужим домом»: она вышла за Виталия замуж из-за дружбы с его сестрой, с ней за компанию, и только благодаря Евдоксии поместье смогло стать для неё родным домом. Когда Евдоксия уехала с мужем, дом стал для неё чужим. Виталий строит для них «гнездо» – пристройку из двух комнат. И в этом гнезде она должна выносить его ребёнка. Ребёнок означает для Ксении потерю свободы, потерю себя. Предстоящие перемены – грядущее материнство – вызывают кризис гендерной идентичности, отсюда страхи и тревоги героини. Но по мере развития сюжета повести страх проходит: «И Ксения вдруг улыбнулась. Что-то в её душе, о чём она ещё не догадывалась, широко распахнуло свои хрустальные двери и встретило эту боль, как встречают короля. И все в ней расцвело и окрасилось в пурпурные цвета» (с. 302). Виталий уходит в тот момент, когда он уже уверен, что Ксения готова быть матерью, что она справится с предстоящими трудностями: «Похоже, он впервые увидел, как она учится преодолевать себя, как привыкает к своему новому счастливому положению. Но то, с какой естественностью и уверенностью она делала это перед мужем, стоявшим в ногах кровати, тоже, должно быть, происходило впервые» (с. 409). Таким образом, на примере Ксении писательница показывает психологический процесс превращения молодой женщины в мать, но процесс этот завершён будет за пределами сюжета повести.

Уровень писательского мастерства Саломе не позволяет говорить о живой убедительности созданных ею характеров; ее промежуточное положение между западной и русской культурами диктует выбор материала – психологическая исто-

рия русской семьи, рассказанная на пунктирном фоне русской истории конца XIX в., – и точку зрения – история рассказана через «Чужого», повествовательница – немка в России. Написанная по-немецки, рассчитанная на немецкого читателя, повесть представляет экзотический русский мир со свойственными ему гендерными отношениями, и их анализ подводит к заключению о преобладании в повести сложившихся к началу XX в. на Западе стереотипов в восприятии России, русских мужчин и женщин. Саломе конструирует персонажи, воплощающие патриархатные маскулинные и феминные стереотипы, а их попытки выйти за пределы этих стереотипов (Татьяна, Ксения) только намечены, выглядят малоубедительно. Центральные образы повести, Ирина Николаевна и Виталий Волуевы, – это варианты хорошо освоенных к тому времени литературой образов доминантной матери и бунтующего сына. Взаимоотношения матери и сына могут быть сколь угодно острыми, конфликтными, но при этом, по логике повести, остаются важнейшими в жизни, неразрывными. Этот центральный конфликт «мать – сын» сюжетное развитие повести повторяет не только в связи с центральной парой героев; он многократно отражается в частных историях прочих персонажей, так что Россия, материнство, православие и детство сливаются в повести на уровне автора в единое понятие. В повести представлен синтезированный взгляд на Россию<sup>25</sup>: она иррациональна, как фанатично православная и в то же время по-язычески суеверная Бабушка; она сильна своим божественным материнством и софийностью.

#### Примечания

- 1 Отказ от конфирмации, получение высшего образования в Цюрихе, длительный отказ от брачных уз и духовный союз с двумя философами – Ре и Ницше, – воспринимаемый в обществе как гражданский брак, затем 30 лет супружества с Ф.К. Андреасом без секса и т.д.
- 2 *Андреас-Саломе Л.* Прожитое и пережитое. Родинка / Пер. с нем. и предисл. В. Седельника. М., 2002. В дальнейшем цитаты приводятся по данному изданию с указанием страниц в тексте.
- 3 Новейший философский словарь. 3-е изд., испр. Минск, 2003. С. 400.
- 4 *Ангархаев А.А.* Проблема национальной идентичности в контексте глобализации // <http://www.esstu.ru/faculty/unesco/konfl/essyas/AngarhaevA.A.doc>
- 5 *Кабанова И.* Теории национальной идентичности // Филологические записки. Воронеж, 2006. Вып. 24. С. 210.
- 6 *Рябов О.В.* «Матушка-Русь»: Опыт гендерного анализа поисков национальной идентичности России в отечественной и западной историософии. М., 2001. С. 33.
- 7 *Клецина И.С.* Интеграция гендерной проблематики в систему психологического знания // Пол и гендер в



- науках о человеке и обществе / Под ред. В. Успенской. Тверь, 2005. С. 54–55.
- <sup>8</sup> *Lipman W.* Public opinion. N.Y.; Macmilan, 1945. P. 427. Цит. по: *Могилевич Б.Р.* Язык и национальная идентичность в контексте межкультурной коммуникации// Проблемы идентичности в современном мире: Межвуз. сб. науч. тр. / Отв. ред. Е.Н. Богатырёва. Саратов, 2007. С. 117.
- <sup>9</sup> *Клецина И.С.* Указ. соч. С. 56.
- <sup>10</sup> Там же. С. 56.
- <sup>11</sup> Там же. С. 56–57.
- <sup>12</sup> *Рябов О.В.* Указ. соч. С. 14.
- <sup>13</sup> «...исследователи постструктуралистского толка, к которым, в первую очередь, относится французский историк Пьер Нора, акцентируют внимание на памяти как свидетельницы не прошлого, а настоящего. В самом деле, имеющийся в памяти запас знаний обусловлен не действительным ходом истории [...], а механизмами его ре-конструирования в связи с актуальными потребностями общественной жизни. Память становится вместилищем, где индивидуальные воспоминания восстанавливаются по меркам, заданным социальными и политическими координатами» (*Аникин Д.А.* Социальная память и социальная идентичность: религиозный аспект// Проблемы идентичности в современном мире: Межвуз. сб. науч. тр. / Отв. ред. Е.Н. Богатырёва. Саратов, 2007. С. 56).
- <sup>14</sup> *Рябов О.В.* Указ. соч. С. 124.
- <sup>15</sup> *Эберт К.* Матушка Русь и её сыновья: «Архаический симбиоз полов» как топос национальной мифопоэтики// Пол. Гендер. Культура. Немецкие и русские исследования: Сб. статей / Под ред. Элизабет Шоре, Каролин Хайдер. М., 2003. Вып. 3. С. 169.
- <sup>16</sup> *Мальшева Н.* Содержание стереотипов маскулинности/феминности в средствах массовой коммуникации// Гендерные практики: описание, рефлексия, интерпретация: Материалы V Междунар. межвуз. конф. молодых исследователей «Гендерные практики: традиции и инновации». СПб., 2007. С. 60.
- <sup>17</sup> *Рябов О.В.* Указ. соч. С. 102.
- <sup>18</sup> *Рамм-Вебер С.* Искусство сталинской эпохи: материнский архетип и соцреализм // Пол. Гендер. Культура. Немецкие и русские исследования: Сб. статей / Под ред. Элизабет Шоре, Каролин Хайдер. М., 2003. Вып. 3. С. 273.
- <sup>19</sup> *Рябов О.В.* Указ. соч. С. 51.
- <sup>20</sup> *Эдмондсон Л.* Гендер, миф и нация в Европе: образ матушки России в европейском контексте// Пол. Гендер. Культура. Немецкие и русские исследования: Сб. статей / Под ред. Элизабет Шоре, Каролин Хайдер. М., 2003. Вып. 3. С. 138.
- <sup>21</sup> Повесть была написана в 1903 г., а опубликована в 1923 г., после революции в России.
- <sup>22</sup> *Рябов О.В.* Указ. соч. С. 125.
- <sup>23</sup> *Мальшева Н.*, Указ. соч. С. 60.
- <sup>24</sup> Интуитивную женскую мудрость мы обозначим словом «софийность». Вслед за Сузанне Рамм-Вебер воспользуемся концепцией софийности В. Соловьёва: «У Соловьёва София олицетворяет религиозную связь между женщиной (или женственностью) и природой, поскольку она как “Великое, царственное и женственное Существо” представляет собой “истинное, чистое и полное человечество, высшую и всеобъемлющую форму и живую душу природы и вселенной”» (*Рамм-Вебер С.* Указ. соч. С. 275).
- <sup>25</sup> «...Россия неизменно изображалась как женщина: негативно (слабой, пассивной и иррациональной) – ориентировавшимися на Европу западниками и позитивно (духовной, питающей своих детей, сильной нравственно) – славянофилами» (*Эдмондсон Л.* Указ. соч. С. 146).

УДК 821.112.2(436).09-1+929Рильке

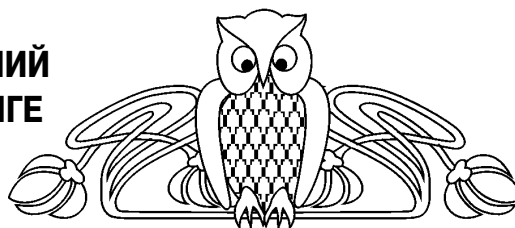
## ЛИНЕЙНОЕ РАСПОЛОЖЕНИЕ СТИХОТВОРЕНИЙ КАК ЦИКЛОБРАЗУЮЩИЙ ПРИНЦИП В КНИГЕ «НОВЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ» Р.М. РИЛЬКЕ

Е.А. Разумовская

Саратовский государственный университет,  
кафедра зарубежной литературы и журналистики  
E-mail: razumovskaja@mail.ru

Статья посвящена актуальной проблеме современного рилькеведения – композиционным принципам построения авторского текста. Выделяется один из главных факторов целостности поэтического сборника «Новые стихотворения» – микроцикл, который является основной единицей композиционно-стилевого единства стихотворений, расположенных в книге друг за другом. Микроцикл объединяет стихотворения в более масштабное единство – сквозные циклы всего творчества.

**Ключевые слова:** Рильке, циклизация в лирике, микроцикл, собор, архитектура.



### The Linear Position of the Poems in R.M. Rilke's «New Poems» as a Cycle Forming Means

E.A. Razumovskaya

The article is devoted to one of the problems of modern studies of Rilke, namely the influence of the structure on the formation of the text. An important factor of the «New Poems» cohesion – a micro-cycle – is presented as a basis of the structural and stylistic unity of the poems which follow each other in the collection. The micro-cycle unites the poems into larger bodies of prevailing cycles.

**Key words:** Rilke, cyclization in poetry, micro-cycle, cathedral, architecture.





Линейное прочтение книги «Новые стихотворения» Р.М. Рильке (1907) дает возможность увидеть тесную связь между отдельными фрагментами целого. Рассмотрим способ такого прочтения на примере неявного микроцикла «Кафедральный собор».

Он включает в себя шесть произведений: «L'ange du meridian. Шартр»; «Кафедральный собор»; «Портал» I–III; «Окно-роза». Микроцикл, очевидно, посвящен Шартрскому собору. Пять из шести стихотворений – сонеты. Это позволяет предположить, что единственный не-сонет («Кафедральный собор») и есть ключ к микроциклу, важнейшее в нем стихотворение.

«Кафедральный собор» – самое длинное стихотворение в микроцикле. Размер его – пятистопный ямб (пусть рифмованный) – тоже говорит о многом: пятистопный ямб или, точнее, усеченный ямбический триметр, широко использовался древнегреческими драматургами, и в более поздней европейской литературной традиции Возрождения он воспринимался исключительно как драматический (пьесы У. Шекспира, Лопе де Веги и др.). Поэтому выбор Рильке данного размера хотя бы отчасти предвещает тему театра в микроцикле. Рильке поделил стихотворение на две неравные строфы, которые связаны меж собой переносом и двоеточием, говорящим о взаимосвязях между ними, а также рифмовкой, которая перетекает во вторую строфу – от последнего стиха первой. Знаком членения является типографский пробел, а также прием эпифоры, открывающей обе строфы. Этот повтор – «в тех *малых* городах»<sup>1</sup>. При переводе на русский язык поэты стараются подчеркнуть связь города и древнего собора (старинные, старые города), потерянную с утратой немаловажной детали стихотворения – грамматического рода образа. Рильке берет для обозначения собора не слово мужского рода (*der Dom*), а форму женского – *die Kathedrale*, показывая тем самым: кафедральный собор в Шартре – центр и лицо всего города; ведь в древних культурах город представлен как личность и нередко связан с женскими образами. Так, в латинском и древнегреческом языках слова, обозначающие современное «город», а также сами названия городов – женского рода. Для немецкого языка это тоже существенный момент (*die Stadt*).

Сам же Рильке отмеченным повтором вводит в целиком парижские «Новые стихотворения» и другую линию: он противопоставляет Париж, перестроенный во второй половине XIX в. бароном Османом, «малым» городам, в которых окаменело время. Кафедральный собор – символ непреходящей вечности города. И, возможно, человечности провинциальных городков: собор видел рождения и смерти, любовь и жизнь. Интересна композиция последних семи стихов «Кафедрального собора»: они открываются словом «рождение» (*Geburt*), завершаются словом «смерть» (*Tod*), а три центральные в них строки связаны между собой звуковой игрой слов «*Liebe*» и «*Leben*».

Первая строфа стихотворения – почти назывная: в ней всего несколько глагольных форм, правда, стоящих на важных местах (конец строк, рифма). Описание собора дано не с точки зрения человека, но с точки зрения места собора в пространстве города, среди прочих зданий. И это место – центральное: «каменная громада вся целиком как будто выросла из земли, всем своим лесом колонн и пилястр устремляется в одном могучем порыве к небу. И в то же время каждый уголок собора, каждое оконце, каждая башенка, каждая деталь может быть взята отдельно, является сама по себе чем-то законченным...»<sup>2</sup>.

В тех старых городках, где, как в былом,  
Под ним дома, как ярмарка, толпятся,  
Дабы его заметив, ступешаться...  
А он стоит в своем плаще старинном,  
Со складками контрфорсов – независим,  
Не зная, что домами окружен...<sup>3</sup>

Для стихотворения Рильке использует прием внезапного начала: собор появляется лишь во второй строфе, а до того упоминается или косвенно (вокруг – чего?), или прямо, но личным местоимением. Таким образом, настоящим началом стихотворения является его название – «*Die Kathedrale*». Внезапное начало представляет важнейшую стилистическую черту «Новых стихотворений», где заглавия играют большую роль, так же как и расположение стихотворений в сборнике, о чем свидетельствуют письма поэта к издателю. В письме к издателю «Новых стихотворений» Рильке просил расположить заголовки самых главных стихотворений книги на отдельном листе, а не рядом с самим стихотворением, как это повсюду принято: так стихотворение было бы лучше представлено читателю<sup>4</sup>. Само название «вводит» читателя в тему, заявляет представленную стихотворением вещь.

Рильке рисует облик кафедрального собора, который есть воплощенное пространство. Пространство и событие (жизнь и смерть, крики и пр.) – новое единство, которое занимает у Рильке место хронотопа: у него события и места не абстрактны, а очень конкретны, реальны; за ними читаются города и люди.

Событие описано у поэта в терминах временных, событие изображается как «длительность». Но события воплощаются в пространстве – застывают, каменеют:

... судьба, как клад,  
накапливалась, окаменевающая <...>  
тогда как улочки, где грязь сплошная,  
случайные носили имена <...> не все ль равно?  
Соборы помнят все... (19)

Все ниточки причинно-следственных связей в «тех малых городах» ведут именно к кафедральному собору. Так образ собора, еще в Средневековье



служивший символом макрокосма, приобретает новые оттенки уже современного смысла.

Что же за путь прочтения предлагают нам сонеты? Первый – «L'ange du meridian. Шартр» («Полуденный ангел»). Это – преддверие собора, поскольку в характерной для Рильке форме «стихотворение-вещь» оно описывает фигуру солнечных часов перед Шартрским собором. Как и любой сонет у Рильке, этот слегка отличается формой от канона: в нем первые три строфы (оба катрена и первый из терцетов) связаны переносом. Перенос – очень характерная для поэтики Рильке черта, передающая важную для поэта идею всеобщей взаимосвязи, а в стихотворениях созданного им жанра *Dinggedicht* перенос, как правило, помогает созданию единого, цельного образа:

Ласковый ангел! Мудрый солнцелов!  
 <...> разве ты не чувствуешь, как густо  
 (наши) часы стекают с солнечных часов? (350)<sup>5</sup>

Отдельно стоит последний – замковый – терцет сонета:

Что в нас ты, камень, понял на свету? (351)

Этот терцет и вводит стихотворение «Кафедральный собор», проанализированное выше: «Собор все помнит...»

Далее идет авторский цикл «Портал I–III»: три стихотворения, выделенные общим заглавием и объединенные самим автором. Произведение важное – уже не в структуре микроцикла, а в структуре его центрального образа – Шартрского собора. Ведь портал собора – это своеобразные «небесные врата», переход из обыденного бытового пространства города, человеческой жизни к сакральному пространству собора.

Поразителен перенос в сонетах – он осуществляется не запятыми, так или иначе членящими предложения, а прямо по самой «живой» ткани стиха; такой перенос создает цельный образ портала, работая как один из способов создания центрального образа микроцикла – кафедрального собора в Шартре.

Как таковому, порталу здесь отведено довольно мало места: портал (или порталы) Шартрского собора у Рильке – это многочисленные статуи, оставшиеся еще от романского собора XI столетия, сгоревшего в 1194 г. По подсчетам историков архитектуры, Шартрский собор украшает до 10 000 изображений, включая статуи, рельефы и знаменитые витражи. Портал – это и вход в храм, в идеальный мир «иерархически сгруппированных, совершенных, неизменно повторяющихся символов»<sup>6</sup>.

Но это также и выход на сцену: богослужение в Средневековье (а речь идет о соборе средневековой постройки) становится одним из основных видов зрелища; театрализованность была своеобразным способом приблизиться к высшему

миру (религиозный театр, сама месса, ритуалы и пр.). Во втором сонете развивается сравнение соборного портала и театральных кулис, или собора и театра: оба вмещают в себя всю ширь мира. Смысловый центр портала – это непроницаемая темнота его глубины, где находится царство Бога Сына, Спасителя, принимающего на себя множество людских несчастий. В кафедральном соборе вечно разыгрывается пьеса, где единственный актер – Спаситель:

<...> преобразясь, как Бог-отец неожиданно  
 по ходу в сына, – но и сам он скоро  
 вдруг распадается на сгустки тьмы –  
 на множество немых ролей людского  
 убожества, сиротства и скорбей... (20)

Кстати, интересно, как Рильке передает один из элементов кафедрального собора – использование внутреннего убранства сгоревшего романского собора в уборе нового, готического. В последнем терцете первого из трех сонетов он пишет:

... теперь они в воротах стынут глухо,  
 а некогда, как раковины уха,  
 из города ловили каждый стон. (20)

Третий сонет «Портала» свидетельствует о том, что в основе композиции этого микроцикла лежит не сонетная триада «теза/антитеза/синтез», а, скорее, рамочная конструкция – центральный сонет в обрамлении двух других, перекликающихся друг с другом, продолжающих друг друга и в то же время зеркально друг друга отражающих. Это подтверждается и формальным строением: переносы во всех строфах, причем перенос между терцетами обозначен знаками точки с запятой и двоеточием – символами относительной самостоятельности смыслов или же их очевидной взаимосвязи; аналогичным зачином первого катрена: «Da blieben sie...» и «So ragen sie...». Связь обрамляющих сонетов подтверждается также развитием одного общего образа (статуи святых): едва намеченные рельефом в базальтовых стенах портала (практически без атрибутов, поскольку «их руки слишком добры и слишком даючи, чтобы что-нибудь удержать» (перевод мой. – Е.Р.), спрятанные в пустоте портала, они «взрастают» до статуй на консолях – прямых и застывших навеки, как сам силуэт собора. Они высются на целом мире хаоса из различных существ и животных, держащих их; держат вечное равновесие на несовершенстве мира.

В стихотворении «Окно-роза», следующем после «Портала», дается мастерское описание «розы» – круглого окна с каменным переплетом в виде радиальных лучей, которое делалось в центре и наверху фасада готических соборов. Роза – один из самых популярных растительных



символов в мировой культуре. Рильке в стихотворении использует розу как античный символ молчания и тайны; розы изображались в храмах на исповедальнях в знак того, что все сказанное на исповеди является тайной. Поэтому «Окно-роза» – взгляд внутрь собора.

В стихотворении используется эта сложная символика мученичества и напоминания о грехе – в терцетах, где реализуется метафора глаз кошки / глаз Бога / окно-роза. Ведь кошка во времена средневековья – знак сатаны, дьявола, хватающего грешные человеческие души, как кошка мышей:

... сомкнуться с яростью угрозы –  
И брызнуть кровью из-под век пустых:  
Так некогда <...>  
В сердца людей вцеплялись окна-розы  
И в бездну Бога втаскивали их. (21)

Символика тайны/таинства – в начальных двух стихах первого катрена, где «тишина» (die Stille) – центральное слово; эти строки в подлиннике наполнены звуками, создающими образ «сбивающей с толку тишины»: долгими гласными, «sch, st, st». Звукопись становится еще более действенной, ошеломляющей из-за контраста со взрывными звуко сочетаниями третьего и четвертого стихов: «plötzlich, Katzen, Blick».

Если «Портал» – это «небесные врата», это выход актеров на сцену в драме жизни, то окно-роза – это место наблюдателя-Бога, с которого он смотрит на людские страдания.

Таким образом, проанализировав произведения, стоящие друг за другом в составе единой книги, мы можем сделать вывод об их тесной взаимосвязи. Как циклообразующий принцип соположение стихотворений в пределах одного сборника

встречается у Рильке уже в самых ранних сборниках («Жертвы ларам»). Стихотворения внутри группы объединяются также и по жанровым признакам (большинство – сонеты), и сюжетно (связь между отдельными стихотворениями «Портала» и «Окном-розой», например). На основании этих признаков мы выделяем сюжетно-смысловой центр микроцикла («Кафедральный собор»).

В микроцикле Рильке задает три основные, пространственно-композиционные и в то же время ценностные оси смысла; их можно обозначить как земля (люди, их судьбы, беды и пр.), церковь (образ кафедрального собора и его важных частей: портал, окно-роза, капитель); наконец, небо (Бог Отец и Бог Сын). Всякое движение внутри композиции микроцикла мыслится лишь в пределах этой триады, в которой церковь является медиатором, посредником между людьми и Богом; триада присутствует в любом стихотворении микроцикла.

### Примечания

- 1 В тексте Рильке стоит: «In jenen kleinen Städten...».
- 2 Виолле-ле-Дюк Э. Беседы об архитектуре: В 2 т. М., 1937. Т. 1. С. 264.
- 3 Рильке Р.М. Собр. соч.: В 3 т. М.; Харьков, 1999. Т. 2. С. 19. Далее произведения Р.М. Рильке цитируются с указанием страницы в круглых скобках. Стихотворения «Кафедральный собор» и «Окно-роза», а также цикл «Портал I–III» даются в переводе В. Летучего.
- 4 Цит. по: Müller W. Rainer Maria Rilkes «Neue Gedichte». Vielfältigkeit eines Gedichttypus. Meisenheim am Glan. 1971. S. 49.
- 5 Сонет «L'ange du meridian. Шартр» цитируется в переводе К. Богатырева.
- 6 Виолле-ле-Дюк Э. Беседы об архитектуре. Т. 1. С. 265.

УДК 821.112.2.09.02

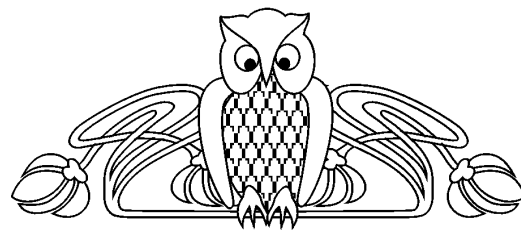
## ЧАСТИ ТЕЛА: МЕХАНИЗМЫ И МОНСТРЫ В ПОЗДНЕМ НЕМЕЦКОМ РОМАНТИЗМЕ

М.А. Куличихина

Саратовский государственный университет,  
кафедра зарубежной литературы и журналистики  
E-mail: mirada22@yandex.ru

В статье исследуются доминирующие концепции тела в немецком романтизме: тело-микрокосм, тело-машина и тело-знак. На материале произведений Л.А. фон Арнима и Э.Т.А. Гофмана анализируется тенденция к нарастанию механистичности в позднем романтизме, которая приводит к распаду образа тела на отдельные «части», и влияние физиогномики, которая призвана компенсировать утраченную гармонию души и тела и определить соответствие между внутренним и внешним. Рассматриваются также образы монстров как примеры дисгармоничных тел.

**Ключевые слова:** немецкий романтизм, образы тела,



«Люцинда» Ф. Шлегеля, Новалис, Л.А. фон Арним, Э.Т.А. Гофман, монструозность.

### Body Parts: Mechanisms and Monsters in the Late German Romanticism

М.А. Kulichikhina

The article singles out dominating concepts of body in German Romanticism: body as microcosm, body as machine, body as sign.



L.A. von Arnim and E.T.A. Hoffmann's texts are analyzed to illustrate the increasing role of body mechanism in late Romanticism, resulting in fragmentation of body representation, as well as the influence of physiognomy, used to compensate the lost harmony between body and soul and to define the correlations between the interior world of man and his appearance. Representations of monsters are analyzed as instances of bodies having lost harmony.

**Key words:** German Romanticism, concepts of body, F. Schlegel's «Lucinda», Novalis, L.A. von Arnim, E.T.A. Hoffmann, monstrosity.

Три концепции доминируют в репрезентации образов тела в немецком романтизме: тело-микрокосм (парадигма, восходящая к Парацельсу), тело-машина (Декарт<sup>1</sup>, Ламетри<sup>2</sup>) и тело-знак (физиогномика Лафатера). При этом наблюдается любопытное и закономерное противопоставление раннего йенского романтизма поздним этапам (гейдельбергским, берлинским): в раннем романтизме преобладает гармоническое мировосприятие, гармония духовного и телесного и, соответственно, изображение тела в духе органицизма: вселенной как организма, тела как вселенной в миниатюре. В позднем романтизме мир раскалывается, духовное больше не соотносено с телесным, и тело изображается механистически. Одним из ключевых образов становится тело-машина (что отражает нарастание механистических тенденций), при этом очень востребованной оказывается и физиогномика Лафатера, – в обоих подходах анализизм преобладает над интуитивизмом. В них тело рассматривается как набор «частей»; физиогномика обещает к тому же определить соответствия между внешним и внутренним, телом человека и его характером и даже судьбой.

С проблематикой телесности тесно связаны взаимоотношения романтизма и науки – вопрос, глубоко интересующий современных исследователей (Алана Ричардсона<sup>3</sup>, Ханса Айшнера<sup>4</sup> и др.). Ранние романтики не приемлют механистическую модель Вселенной, их мировоззрение лежит за пределами ньютоновской механики, это прорыв в науку XX в., предвидение – но преждевременное. Романтики поздние к механистической философии и современной им науке и технике относятся по-прежнему отрицательно, но уже считаются с ними. Отдельный интерес представляют взаимоотношения романтизма и медицины. Медицина-анатомия, раскрывающая тайны человеческого тела и не находящая в нем места для души, вызывает отторжение у романтиков, но медицина-физиология, исследующая «токи», «животный магнетизм», функционирование живого тела и его патологию, медицина, вторгающаяся в область мышления, в сферу духовного, романтиков завораживает. Их внимание к внутреннему миру на уровне литературного текста соответствует развитию психологии и психиатрии, так, например, рассуждения Клары по поводу видений Натанаэля в «Песочном человеке» Э.Т.А. Гофмана можно рассматривать как блестящий образец дофрейдского психоанализа.

Весь романтизм пронизывают антиномии: природа – наука, мистическое – разумное, душа – тело, целостное – расчлененное, интуиция – анализ. Но реализуются эти противоречия по-разному на разных этапах. Феномен раннего романтизма состоит в удивительной силе духа, которая при существующих политических, экономических, технических и социальных условиях позволила создать пусть недолговечный, но удивительно гармоничный телесно-духовный образ, тело-микрокосм, тело, включенное в мироздание (макркосм) и равное ему (этот образ будет гротескно цитироваться в позднем романтизме в фигурах положительных героев). Ранний романтизм тяготеет к неопределенности, открывает незавершенность, становление, вечное *Werden* как главную ценность в искусстве и в жизни. На уровне изображения тела это приводит к частому отсутствию портретных характеристик или их условности, тело изображается не как «набор черт», но как нечто гармоническое и пронизанное духом.

В характерных текстах раннего романтизма, например в «Люцинде» (1799) Фридриха Шлегеля<sup>5</sup> и «Генрихе фон Офтердингене» (1799–1800) Новалиса<sup>6</sup>, передаются телесные, точнее, нераздельные телесно-духовные, психосоматические ощущения (любовь, страсть, восторг, наслаждение, томление), но очень мало конкретных телесных описаний, портретных характеристик, нелюбимых ранними романтиками четких контуров и деталей. Трудно вспомнить, как выглядит, например, Люцинда, какие у нее черты лица (несколько раз упоминаются черные волосы и темные глаза, высокий рост, но это не акцентируется, главное – гармоничность). Читатель волен сам придать возлюбленной нужный образ. Зыбки даже гендерные границы (образ женоподобного юноши). Еще сильнее эта зыбкость в «Офтердингене». Автор метафоризирует облик главного героя, а не анализирует черты его лица: внешность Генриха «подобна была простому слову незнакомца, которое сначала почти даже не слышишь, пока оно много времени спустя после ухода странника не начинает все более раскрываться, как невзрачный бутон, превращаясь наконец в дивный цветок...»<sup>7</sup>. Даже если даются развернутые портретные описания, подчеркивается гармония и соразмерность внешности человека. Таковы описания Клингзора («Среди гостей Генриху бросился в глаза человек, которого, как ему казалось, он много раз видел в книге рядом с собою. Благородная внешность выделяла его среди всех других. Лицо у него было серьезное и ясное; открытый широкий лоб, большие, черные, пронизательные глаза, лукавая складка у веселого рта, мужественная соразмерность всех черт – все это сообщало ему значительность и привлекательность»<sup>8</sup>) и Матильды («В ее больших спокойных глазах светилась вечная молодость. На светло-голубом фоне мягко блестели звезды карих зрачков. Лоб и нос нежно сочетались с ними. Лицо ее казалось лилией, обращенной к восходящему



солнцу, и от белой стройной шеи поднимались голубые жилки по нежным щекам. Голос ее был точно далекое эхо, и темная кудрявая головка как бы парила над легким станом»<sup>9</sup>). Ключевые слова обоих описаний – цельность, соразмерность, гармония. Заметим, что, согласно пересказу Тика второй, незавершенной части романа, Матильда, неясный образ которой герой сначала видит в цветке, оказывается и восточной женщиной, и Кианой, поэтому портретные характеристики раннего романтизма весьма условны. Образы йенцев оставляют удивительно цельное впечатление, в их описаниях не заостряются отдельные черты.

В позднем романтизме тело начинает обретать конкретные, четкие – зачастую слишком четкие, – гиперболизированные контуры. Многогранный символ, гармоничное тело сменяются лейтмотивом, *деталью*, заостренным до гротеска акцентом, и часто этот акцент делается на отдельные части тела. Само описание тела распадается на части, в основном это внешние, видимые части тела – лицо и его черты (глаза, нос, рот), волосы, конечности (руки, ноги). Отдельная часть тела может подчеркиваться, дублироваться или замещаться ее искусственным двойником – очками, париком, протезом. Этот акцент на части тела объясняется двумя тенденциями в представлении тела. Одна, более простая, – это тело-машина, соответственно, части тела уподобляются запчастям машины и могут бесконечно дублироваться. Вторая, более сложная тенденция описывает естественные или квази-естественные, органические, но уродливые, «неправильные» тела и части тела и включает в себя монструозность.

**Части тела – запчасти машины.** Трудно представить себе Люцинду в очках или Генриха фон Офтердингена с протезом вместо ноги. В позднем романтизме именно «фальшивые», «искусственные» дубликаты частей тела подчеркивают его механистичность и, следовательно, повторяемость. Здесь мы полностью соглашаемся с выводом М. Ямпольского о Бодлере: «Механичность тела тянет за собой его повторяемость, она как бы воспроизводит себя в копирующих его механических же “демонах” ... Умножаемость, удвоимость тела связана с его членимостью»<sup>10</sup>.

Характерный пример «протеза» мы видим в рассказе Л.А. фон Арнима «Одержимый инвалид в форте Рагоно» («Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau», 1818), где уже в заглавии заявлена ущербность тела и духа. Деревянная нога доминирует в образе коменданта, его «портрет» сводится к этой части тела: мечта о фейерверках, «он все снова и снова совал в камин оливковые ветви, и не заметил, как огонь перекинулся на его деревянную ногу и уже на треть спалил ее. Только когда он захотел вскочить, окрыленный силой своей пламенной фантазии, мысленно видя уже финал – тысячу ракет, взлетевших в небо, только тогда, упав обратно в кресло, он заметил, что его деревяшка значительно укоротилась и что оставшаяся часть тоже тлеет»<sup>11</sup>. Главный герой рассказа – раненный

в голову Франкёр. Его безумию дается два равноправных объяснения: мистическое (он одержим дьяволом) и медицинское (последствия ранения в голову). Такая двойственность – одна из самых характерных черт позднего романтизма.

Крайне отрицательным знаком в творчестве Арнима являются очки: он возмущается по поводу этого неестественного прибора, границы между живым глазом и миром в «Изабелле Египетской» (1812) и называет «волшебные» очки причиной нравственного ослепления художника в повести «Рафаэль и его соседки» (1822, 1824). Очки, любые механические, оптические приборы дают ущербное, искаженное зрение, а не помогают ему. Наиболее ярко это проявляется в знаменитом «Песочном человеке» (1817) Гофмана, где глаза, бесспорно, самая заметная часть тела, главный орган мировосприятия, маркер живого и мертвого/механического, самая ценная – во всех смыслах – «запчасть». С первых страниц вводится образ Песочника, тесно связанный с глазами и зрением. Этому персонажу также дается двойное объяснение – матери («когда я говорю, что идет Песочный человек, это лишь значит, что у вас слипаются веки и вы не можете раскрыть глаз, словно вам их запорошили песком») и няни («Это такой злой человек, который приходит за детьми, когда они упрямятся и не хотят идти спать, он швыряет им в глаза пригоршню песка, так что они заливаются кровью и лезут на лоб, а потом кладет ребят в мешок и относит на луну, на прокорм своим детушкам, что сидят там в гнезде, а клювы-то у них кривые, как у сов, и они выклеивают глаза непослушным человеческим детям») <sup>12</sup>. Друг и тайный руководитель отца, загадочный Коппелиус пытается создать «глаза» алхимическим способом; его двойник Коппола будет продавать «глаза» механические. Интересен и характерен портрет самого Коппелиуса (стоит сравнить его, например, с новалисовским описанием Клингзора): «Представь себе высокого плечистого человека с большой нескладной головой, землисто-желтым лицом; под его густыми седыми бровями злобно сверкают зеленоватые кошачьи глазки; огромный здоровенный нос навис над верхней губой. Кривой рот его нередко подергивается злобной улыбкой; тогда на щеках выступают два багровых пятна и странное шипение вырывается из-за стиснутых зубов. Коппелиус являлся всегда в пепельно-сером фраке старинного покроя; такие же были у него камзол и панталоны, а чулки черные и башмаки со стразовыми пряжками. Маленький парик едва прикрывал его макушку, букли торчали торчком над его большими багровыми ушами, а широкий глухой кошелек топорщился на затылке, открывая серебряную пряжку, стягивающую шейный платок. Весь его облик вселял ужас и отвращение; но особенно ненавистны были нам, детям, его узловатые косматые ручищи, так что нам претило все, до чего бы он ни дотронулся» <sup>13</sup>. Интуитивное детское восприятие и неприятие Натанаэлом



Коппелиуса основано на его отрицательных физиогномических характеристиках. В позднем романтизме физиогномика прекрасно сочетается с механицизмом, так как она анализирует тело, а именно лицо, расчлняя его на поддающиеся дешифровке составные части, черты. И, как мы уже упоминали, главной «частью тела» в новелле являются глаза. В первом описании Олимпии делается акцент на соразмерность ее пропорций и ненормальность глаз. Диаметрально противоположно описание Клары – она не совершенно красива, но у нее удивительные глаза и живой нрав. Глаза – маркер «натуральности». В кошмарном видении Натанаэля глаз лишается Клара, на самом деле это происходит с куклой Олимпией. Драка за куклу обнажает ее сущность, отсутствие детали выдает механистичность целого.

**Монструозность.** Эту тенденцию можно рассмотреть на примере «Изабеллы Египетской»<sup>14</sup> Л.А. фон Арнима и повести «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер» (1819) Гофмана.

В «Изабелле» помимо двойника Беллы – прекрасного, но бездушного голема (сочетание механистической и каббалистической традиций) – присутствует еще одно ненормальное тело – альраун (фольклорный персонаж, человек из корня мандрагоры, приносящий богатство тем, кто им владеет). Альраун создает Белла, и этот образ лежит вне механистической традиции. Альраун – синтез природы и мистики. С помощью колдовства Белла вмешивается в природу и вызывает к жизни этого уродца. Подробно описывается процесс создания человечка, в котором пародируются и искажаются привычные части тела. Подчеркивается несообразность и уродливость такого создания. У альрауна две пары глаз (вторая – на затылке), которые позволяют ему видеть больше, чем предполагают окружающие. По Арниму, вмешательство в природу уродливо и опасно. Но сама Белла гармонична, она все еще дитя природы, хотя не брезгует и колдовством. Таким образом, в изображении монструозности Арним опирается на фольклорную традицию, на кабалистику.

В «Крошке Цахес» Гофмана, если мы отвлечемся от сугубо социальной проблематики и сатиры, описывается то, что происходит с космически гармоничной природой, когда она отдана на расправу дурно понятому «просвещению»: «приступим к просвещению, то есть прикажем вырубить леса, сделать реку судоходной, развести картофель, улучшить сельские школы, насадить акации и тополя, научить юношество распевать на два голоса утренние и вечерние молитвы, проложить шоссейные дороги и привить оспу»<sup>15</sup>. Отданная на откуп научно-техническому прогрессу, Природа мстит уродствами. Цахес не механизм, не волшебное существо, а уродливый ребенок: «Бедная женщина по справедливости могла плакаться на мерзкого уродца, которого родила два с половиной года назад. То, что с первого взгляда можно было вполне принять за

диковинный обрубок корявого дерева, на самом деле был уродливый, не выше двух пядей ростом, ребенок <...>. Голова глубоко ушла в плечи, на месте спины торчал нарост, похожий на тыкву, а сразу от груди шли ножки, тонкие, как прутья орешника, так что весь он напоминал раздвоенную редьку. Незоркий глаз не различил бы лица, но, взглядевшись попристальнее, можно было заметить длинный острый нос, выдававшийся из-под черных спутанных волос, да маленькие черные искрящиеся глазенки, – что вместе с морщинистыми, совсем старческими чертами лица, казалось, обличало маленького альрауна»<sup>16</sup>. Цахес постоянно сравнивается со сказочными существами (альрауном, гномом, чертом), различными растениями (редькой, яблоком), животными (кошкой, обезьяной), насекомыми (пауком, жуком), но Цахес – не фольклорный альраун, как у Арнима, не гном, не злой гений. Он человек, сын обычной женщины, но он уродец, неудача, «пасынок» природы (это доказывает посмертное «исследование» Цахеса, в котором врач дает многословное, полное анатомических терминов объяснение). И желание доброй феи помочь ему, дать ему волшебную часть тела, прекрасные волосы, наделенные мистическим свойством «перетягивать» на их обладателя все хорошее, что есть в других людях, лишь подчеркивает его уродство и в итоге приводит Цахеса к нелепой, «гумористической», но и трагической гибели. Простодушная мать в самом начале истории дает совершенно точное определение: «Цахес, крошка Цахес, как пошли бы тебе эти локоны, когда б ты не был таким мерзким уродом»<sup>17</sup>. В самом конце произведения могущественная фея приходит к тому же выводу и признает свою неудачу – невозможно изменить предначертанное природой, она не исправляет своих черновиков, и никакие волшебные волосы не заменят утраченную, изгнанную космическую гармонию раннего романтизма. Вмешательство в природу (механическое, научное, мистическое) не дает желаемого результата, и прекрасные волшебные локоны приводят лишь к тому, что Цахес из некрасивого ребенка превращается в монстра. В свете физиогномических тенденций уродство внешнее вполне отвечает уродству внутреннему.

В отличие от раннего романтизма у поздних романтиков в репрезентации тела туманность и неопределенность, неизбежные при описании невоплотимого в реальной действительности идеала, сменяются опорой на механистическую, и прежде всего, лафатовскую концепцию тела, которая призвана хотя бы отчасти компенсировать утраченную гармонию души и тела и позволяет по деталям внешнего облика высказывать определенные суждения о душе субъекта. Этот подход приводит к тому, что репрезентация тела распадается на отдельные черты, на «запчасти», а нарушение гармонии между отдельными частями тела, вызванное вмешательством в природу, порождает монстров – физиологических и волшебных.



## Примечания

- 1 Декарт Р. Избранные произведения. М., 1950.
- 2 Ламетри Ж.О. Сочинения / Общ. ред., предисл. и примеч. В.М. Богуславского. М., 1976.
- 3 Richardson A. British Romanticism and the Science of the Mind. Cambridge, 2001.
- 4 Eichner H. The Rise of Modern Science and the Genesis of Romanticism. Stable URL // <http://www.jstor.org/stable/462237>
- 5 Шлегель Ф. Люцинда // Избранная проза немецких романтиков: В 2 т. / Пер. с нем.; Сост. и предисл. А. Дмитриева. Коммент. М. Рудницкого. М., 1979. Т. 1. С. 117–204.
- 6 Новалис Генрих фон Офтердинген // Избранная проза немецких романтиков: В 2 т. М., 1979. Т. 1. С. 205–342.
- 7 Там же. С. 241.
- 8 Там же. С. 277.
- 9 Там же. С. 278.
- 10 Ямпольский М. Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М., 1996. С. 61.
- 11 Избранная проза немецких романтиков: В 2 т. / Пер. с нем.; Сост. и предисл. А. Дмитриева; Коммент. М. Рудницкого. М., 1979. Т. 1. С. 169.
- 12 Гофман Э.Т.А. Житейские воззрения кота Мурра. Новеллы. Сказки. М., 2007. С. 89.
- 13 Там же. С. 91.
- 14 Arnim L.A. von. Erzählungen und Romanen. Herausgegeben von Hans-Georg Werner. Leipzig, 1981. (Hollins Liebeleben, der Wintergarten, Die Novellensammlung von 1812, Frau von Saverne u.a.).
- 15 Гофман Э.Т.А. Указ. соч. С. 137.
- 16 Там же. С. 128.
- 17 Там же. С. 130.

УДК 821.161.1.09-1+929Мандельштам

## НАД СТРАНИЦАМИ АВТОГРАФА «ОДЫ БЕТХОВЕНУ» О. МАНДЕЛЬШТАМА

Б.А. Минц

Педагогический институт Саратовского государственного университета,  
кафедра теории и истории литературы  
E-mail: bella-mints@yandex.ru

В статье на материале автографа «Оды Бетховену» изучаются особенности работы Мандельштама над текстом этого стихотворения. Учтены также мотивная композиция окончательной редакции и культурные контексты, которые участвуют в формировании семантики стихотворения.

**Ключевые слова:** автограф, ода, движение замысла, контекст, подтекст, мотив, вариант, редакция, аллюзии.

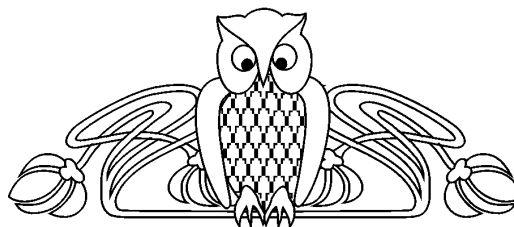
**On the Autograph of the «Ode to Beethoven» by O. Mandelstam**

B.A. Mints

The article studies the peculiarities of the way O. Mandelstam was working on the text of the given poem taking into account the motive type of the composition of the final edition and the cultural aspects influencing the semantics of the poem.

**Key words:** autograph, ode, development of the plot, context, underlying message, motif, variant, edition, allusion.

Прежде чем перейти собственно к теме статьи, придётся сделать довольно длинное вступление. Поэзия Мандельштама обладает в высокой степени внутренним единством. Можно предположить, что в некоторых ранних текстах закодированы векторы его будущего поэтического и личностного развития. Иными словами, интересны пути рождения профетического смысла



ранних произведений. К таким текстам, как нам кажется, относится и «Ода Бетховену» (1914), воспринимаемая чаще всего как определённый этап эволюции поэта. При этом предметом исследований обычно оказывается аутентичный текст, представленный в наиболее авторитетных изданиях с незначительными разночтениями<sup>1</sup> («Тебя назвать <боялись> / <не смели>, но чтили, неизвестный бог»). На первый взгляд, речь в этой строке идёт о Дионисе, однако комментаторы усматривают здесь возможность сопоставления с местом из «Деяний святых Апостолов»<sup>2</sup>: «И, став Павел среди ареопага, сказал: Афиняне! По всему вижу я, что вы как бы особенно набожны;

Ибо, проходя и осматривая ваши святыни, я нашёл и жертвенник, на котором написано: “неведомому Богу”. Сего-то, Которого вы, не зная, чтите, я проповедую вам:

Бог, сотворивший мир и все, что в нем, Он, будучи Господом неба и земли, не в рукотворенных храмах живет» (Деяния св. Апостолов, 17:22–24). Внутренний контекст стихотворения позволяет предполагать совмещение античных, ветхозаветных и христианских аллюзий, что вполне характерно и для Мандельштама, и для культурной эпохи в целом. Особо насыщенный философско-художественный комплекс представляет именно пара Дионис – Христос. Так можно обозначить одну из линий исследовательской программы, связанной с этим стихотворением.

В «Оде» усматривают «поэтическую парфразу» статей Вяч. Иванова о религии Диониса и «Ницше – Дионис»<sup>3</sup>, идею архитектурности



музыки, в которой заложена полемика с символистами<sup>4</sup>, отождествление Бетховена с ключевыми для Манделъштама библейскими героями Моисеем и Аароном<sup>5</sup>. Кратко обозначим наиболее интересные моменты данных направлений интерпретации. По меньшей мере категоричной выглядит схема Марии Рубинс, согласно которой «акмеисты отвергли дионисийство с его мистикой, экстазом, пророческими видениями и неопределённым метафорическим языком, обратившись вместо этого к богу солнца и покровителю искусств Аполлону»<sup>6</sup>. Если, по словам той же М. Рубинс, вслед за Ницше и символистами «акмеисты связывали Диониса с духом музыки, а Аполлона с пластическими искусствами»<sup>7</sup>, то слово «отвергли» применительно к Манделъштаму вряд ли уместно. Точнее говорить о погружении в дионисийскую стихию и стремлении к её внутреннему преображению. Именно подобные интенции продиктовали Манделъштаму сначала «Оду Бетховену», а позднее эссе «Скрябин и христианство». При этом в «Оде» он идентифицирует Бетховена с Дионисом, а в эссе противопоставляет как выразителя «торжества личности, цельной и невредимой», христианской музыки, звучность которой окрашена в «белый мрамор синайской славы» (II, 316). Следовательно, религиозные и художественные искания поэта направлены к христианскому и персоналистскому преодолению стихии, от которой он не отгораживается, и в дальнейшем это станет важным ключом к его мироощущению и судьбе.

Отчасти подтверждает предполагаемый смысл метаморфоз традиционных образов и наблюдение над сквозным для «Оды» мотивом огня, который в основном тексте проходит ряд превращений, каждый раз сохраняя многозначность. Сначала это свеча и одновременно огонь вдохновения, свет божественной отмеченности:

И в тёмной комнате глухого  
Бетховена горит огонь. (I, 44)

Затем это образ сожжённой рукописи, разрушительных творческих стихий:

Уже бросает исполнитель  
Испепелённую тетрадь. (I, 44)

В третьей строфе доминирует метафорический смысл, который оставался на втором плане в первой:

Кто может ярче пламени  
Усиле воли осветить? (I, 44)

В пятой строфе поэт обыгрывает значения внутреннего пламени духа и огнепоклонства, в котором одновременно угадываются языческий культ стихии, поклонение единому Вседержителю, воплощённому в огненном столпе, и христианская символика света:

Тебе монашеские кельи –  
Всемирной радости приют,  
Тебе в пророческом весельи  
Огнепоклонники поют;  
Огонь пылает в человеке,  
Его унять никто не мог.  
Тебя назвать не смели греки,  
Но чтили, неизвестный бог! (I, 45)

Наконец, финал «Оды Бетховену» являет собой торжественный апофеоз ветхозаветного жертвенного огня:

О, величавой жертвы пламя!  
Полнеба охватил костёр –  
И царской скинии над нами  
Разодран шёлковый шатёр.  
И в промежутке воспалённом,  
Где мы не видим ничего,  
Ты указал в чертоге тронном  
На белой славы торжество! (I, 45)

Воистину можно увидеть здесь аналог развития симфонической темы с героической пагетикой в финале.

Среди ключевых культурных контекстов «Оды», образующих своеобразные диалогические каналы и смысловые перспективы, назовём музыкальный, библейский, евангельский, католический, тютчевский. Самый общий смысловой контур «Оды» связан с темой «судьба художника» и цепочкой самоидентификаций Манделъштама, с его неповторимой версией кодекса чести и героического различия творца (ср.: о духовном различии Данте и Пушкина в «Разговоре о Данте» – «камер-юнкерская борьба за социальное достоинство и общественное положение поэта», II, 372), с религиозными исканиями периода «Камня». Музыкальный подтекст, несомненно, требует специального исследования: к примеру, семантика предполагаемых аллюзий на произведения Бетховена (Девятая симфония и её финал, в котором хор поёт стихи из «Оды к радости» Шиллера, Седьмая симфония, балет «Творения Прометея», добавляющий новые смыслы к мифопоэтическим контурам мотива огня)<sup>8</sup> многое открывает в стихотворении, формирует его подтекст. Более локальная тютчевская аллюзия («Полнеба охватил костёр» у Манделъштама и «Полнеба охватила тень» у Тютчева в стихотворении «Последняя любовь») рождает драматическую энергию антитезы, но, возможно, указывает на присутствие в творческом сознании автора «Оды» и более общих философско-поэтических концепций Тютчева. О библейском и евангельском подтекстах мы частично сказали выше. Добавим следующее: цепочка поэтических образов, восходящих к священной паре Моисея и Аарона, т.е. косяязычного пророка и наделённого красноречием первосвященника (читается: и поэта), поэтический шифр фамилии Манделъштама («миндальный посох» Аарона), образы «царской





скинии» и «царского посоха» («Есть ценностей незыблемая скала...», 1914) – всё это и многое другое свидетельствует о существовании тесной связи между религиозным и художественным самоутверждением поэта. Возможна и жанрово-смысловая парадигма (ибо жанр оды у Мандельштама превращается в смысл, лишаясь значительной части формализованных свойств поэтики) – «Грифельная ода», «Ода Сталину», одическая традиция.

После такого пространного вступления скажем, что в этой статье речь пойдёт об ином подходе к раскрытию смысловых глубин стиха, а именно о внимании к самой работе поэта над текстом, к движению замысла. В отброшенных словах, строках, строфах иногда открывается то, что скрыто в окончательной редакции. «Черновики никогда не уничтожаются» (II, 384) – вот один из характерных парадоксов в «Разговоре о Данте» Мандельштама. Здесь же он говорит: «Сохранность черновика – закон сохранения энергетики произведения. Для того, чтобы прийти к целому, нужно принять и учесть ветер, дующий в несколько иную сторону» (II, 385). Н.Я. Мандельштам подтверждает, что поэт стремился читать «Божественную комедию», учитывая, что «сквозь ставшее, сквозь готовый текст просвечивает ход первоначального порыва»<sup>9</sup>.

Один из фрагментов, приводимых комментаторами, есть в недоступном для нас автографе, хранящемся в принстонском архиве Мандельштама:

Тебя предчувствуя в темнице  
Шенье достойно принял рок,  
Когда на чёрной колеснице  
Он просиял, как полубог<sup>10</sup>.

Итак, движение замысла показывает, что имя Бетховена соединилось в сознании поэта с ключевым для него и его окружения именем Андре Шенье. Поэт и жертва Великой французской революции стал героем поэтического мифа благодаря элегии Пушкина «Андрей Шенье». Очень многие факты культуры воспринимались Мандельштамом сквозь ореол пушкинских текстов, приобретаемая характер вариантов мифа, в том числе и судьба А. Шенье<sup>11</sup>. После расстрела Гумилёва его образ стал ассоциироваться в глазах близких ему людей с А. Шенье<sup>12</sup>. Мандельштам, предчувствуя смерть, клялся в верности Андре Шенье, размашисто и, может быть, не совсем справедливо противопоставляя ему его младшего брата: «Было два брата Шенье – презренный младший весь принадлежит литературе, казнённый старший сам казнил её» (II, 188). Судьба Мандельштама рифмуется с судьбой Шенье. «Мандельштам уже в начале двадцатых предчувствовал возможность такого исхода; он уже знал, что именно его связывает с Шенье: первоначальное увлечение идеей революции и последующее отвращение к неотделимым от неё террористическим средствам, знаменовавшим перерождение идеи как таковой»<sup>13</sup>.

Для нашей темы особенно важно, что имя Шенье появляется в дореволюционном стихотворении, в рукописи с пометой «6 декабря 1914»<sup>14</sup>, и что тема Бетховена имплицитно созвучна теме Великой французской революции. В «Заметках о Шенье», задуманных примерно в то же время, Мандельштам пишет о поэте в тех же терминах ницшеанско-ивановского культурного кода: «Ямбический дух сходит к Шенье, как фурия. Дионисийский характер. Одержимость» (II, 297).

Учитывая всё сказанное, можно предположить, что ещё в 1914 г. Мандельштам интуитивно обращается к мифу, который сбудется в жизни его поколения. Его занимают мысли о фатальном расхождении идеальных освободительных стихий и реальных фурий революции. Вообще не исключено, что «Ода Бетховену» органично включается в разыгрываемый в «Камне» по канве римских, овидиевских и пушкинских мотивов поэтический сценарий с неизвестным исходом на тему «власть – художник – народ». В приведённом фрагменте «Оды» акцентируется одна из важнейших линий триады – «художник и революция».

Автограф, которому, собственно, посвящена эта статья, хранится в ИРЛИ<sup>15</sup>. Судя по тому, что правка производилась на белой рукописи, представляющей собой запись основной редакции стихотворения (за исключением пропущенных строк во второй строфе, где оставлены отточия), можно предположить, что поэт работал над уже готовым стихотворением. Незаконченные пробы и варианты затем были отброшены, какие-то по чисто формальным соображениям, какие-то – потому, что не вписывались в целое.

В готовой первой строфе после слов «Бетховена горит огонь» над строчками «И я не мог твоей, мучитель, / Чрезмерной радости понять» Мандельштам пробует воссоздать зримый облик своего героя, совмещая бытовой жест («Ты <...> закрыл все двери») и эмоциональное состояние («Все чувства затворил»). Пробы показывают, что творческая мысль тяготеет к конкретизации облика композитора и уточнению особенностей творческого процесса. В строке о дверях зачёркнуто слово, возможно, «наглухо»: «Ты <наглухо> закрыл все двери». Мандельштаму могло показаться слишком тривиальным и грубоватым обыгрывание в одной строфе эпитета «глухой» («В комнате *глухого*/ Бетховена горит огонь») и слова «наглухо», тем более что дальше есть строки: «С каким *глухим* негодованьем / Ты собирал с князей оброк».

Рядом с первой строфой поэт набрасывает другой её вариант. Он приведён в комментариях к «Камню» как вполне гладкий и законченный, на самом же деле здесь имеются и зачёркивания, и слова, записанные вразброс, на разных уровнях. Некоторые слова не поддаются уверенному прочтению. Приведём реконструкцию комментаторов «Камня»:



В последний раз – Небес посланник  
В горсть пепла обратился сам  
О неужели радость? Странник  
Так поздно постучится к нам?<sup>16</sup>

В рукописи этот вариант строк 5–8 выглядит несколько иначе: вместо «в последний раз» – «в который раз», что весьма существенно для Мандельштама, ибо подчёркивает повторяемость, цикличность творчества как события и судьбы. «В который раз» записано над зачёркнутым «Огонь потух». Поэт сосредоточен на дискретном характере творчества, на его провалах, хотя, как обычно, соединяет прямой и переносный смысл. Судя по расположению слов, ему не слишком ясно, кто стучится – радость или странник. Мандельштам отбросил эти строки не только потому, что они не складывались. Вероятно, «небес посланник» отброшен как штамп, а пафос всей строфы получился излишне трагическим. Более уместными показались автору «Оды» строки, эмоциональным центром которых является «чрезмерная радость», а мотив испепеляющего огня творчества воплощён в предметном образе испепелённой тетради. К тому же в строчках основной редакции «Уже бросает исполнитель / Испепелённую тетрадь» ощущается не столько жертвенность, сколько волевая устремлённость художника и его внутренний огонь, готовый испепелить собственные создания. Это более энергичный и многозначный вариант.

Вторая строфа, начиная с издания «Камня» 1923 г., выглядит как три строки в окружении отточий («Кто этот дивный пешеход? / Он так стремительно ступает / С зелёной шляпою в руке»), в рукописи же она приведена полностью:

Когда земля гудит от грома  
И речка бурная ревет –  
Сильней грозы и бурелома –  
Кто этот дивный пешеход?  
Он так стремительно ступает  
С зелёной шляпою в руке  
И ветер полы развеивает  
На неуклюжем сюртуке.

Комментаторы двухтомника объясняют судьбу этой строфы так: «Заменённые отточиями строки, по свидетельству Г. Иванова, были забракованы Ахматовой (“Новый журнал”, Нью-Йорк, 1955, кн. 43, с. 275), а по сообщению И.С. Поступальского, были отброшены из стилистических соображений»<sup>17</sup>. Как бы то ни было, характерно, что Мандельштам не убрал всю строфу, а оставил её часть и отточия. Мотив пешехода (путника, странника) дорог ему; в «Разговоре о Данте» он будет соразмерять с ритмом шагов дыхание поэзии: «У Данта философия и поэзия всегда на ходу. Всегда на ногах... Стопа стихов – вдох и выдох – шаг» (II, 367). Мандельштам готов пожертвовать рифмой, завершённостью поэтического периода, картинностью сравнения, но не этим

ключевым для себя образом. Аполлоническая гармония стиха в его завершённом варианте не столь важна ему, сколь след первоначального творческого порыва.

Серьёзной правке подверглась четвёртая строфа. Мандельштам подбирал самые различные и подчас противоположные или явно неудачные эпитеты: Дионис – наивный, строптивый, терпеливый, нетерпеливый, благочестивый, своенравный, благодарный. Оставил первоначальный вариант: «как муж наивный / И благодарный, как дитя». Тем самым в облике композитора подчёркивается черта, родственная самому поэту, – его младенческая природа.

Мучительно идёт работа над следующим вариантом строфы, который наконец складывается в более или менее ясные слова (правда, некоторые из них реконструированы предположительно):

О Дионис, мужей отрада,  
Мученье девушек и жён  
Тобой пьянее винограда  
Был новый сок изобретён  
Ты проходил, не бросив взгляда,  
Не отвечая на поклон.

В таком виде строфа сохраняет двойной облик Бетховена-Диониса и подчёркивает мифопоэтическую природу музыки как древнейшего искусства и пьянящей стихии. Однако Мандельштам предпочёл этому старый вариант, содержащий точную деталь биографии Бетховена («собирал с князей оброк»), правда, переосмысленную в русле его собственных представлений о разночинстве художника, о справедливости утопического миропорядка, где князья платят оброк творцу. Здесь можно увидеть и отражение одной странности в поведении самого Мандельштама: скитаясь по стране в голодные годы, он принимал помощь благополучных людей так, как если бы они обязаны были спасать поэта. Не предсказана ли эта его нища гордыня в «Оде Бетховену»?

Несмотря на то что работа, зафиксированная в данном автографе, закончилась неудачей и Мандельштам вернулся к первопечатному варианту стиха, важен сам порыв, само стремление переделать текст, продолжить работу над ним. Можно, не претендуя на окончательность выводов, всё же сделать несколько заключений об особенностях работы над «Одой Бетховену». Мандельштам вольно или невольно стремится сохранить гармонию между предметностью, вообразимостью образов и их отвлечёнными смыслами, отказываясь при этом от прямого и излишне детального портретирования. Из вариантов, параллельно развивающих сходные темы, он выбирает наиболее энергичные и близкие его собственному пониманию природы художника и искусства. Строками, где преобладает традиционная мифопоэтическая семантика, Мандельштам жертвует ради тех, в которых точные детали биографии Бетховена и



его человеческого облика подвергаются символическому переосмыслению. Несомненно, определённую роль играли формальные соображения и просто поэтический вкус.

### Примечания

- <sup>1</sup> Например, в зарубежном собрании сочинений строка 39 выглядит так: «Тебя назвать боялись греки» (см.: *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.: В 4 т. / Под ред. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. М., 1991. Т. 1. С. 45. Далее цитируются тексты Мандельштама по этому изданию с указанием в круглых скобках римскими цифрами тома, арабскими – страницы). В отечественных изданиях вместо слова «боялись» стоит «не смели» – по последней авторской редакции в «Стихотворениях» 1928 г. (см.: *Мандельштам О.Э.* Камень. Л., 1990. С. 68).
- <sup>2</sup> Комментарии // *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.: В 2 т. / Сост. П.М. Нерлера, подгот. текста и коммент. А.Д. Михайлова и П.М. Нерлера. М., 1990. Т. 1. С. 470.
- <sup>3</sup> *Марголина С.М.* Мировоззрение Мандельштама. Marburg; Lahn, 1989. С. 30.
- <sup>4</sup> См.: *Мусатов В.В.* Лирика Осипа Мандельштама. Киев, 2000. С. 107.
- <sup>5</sup> См.: *Сегал Д.М.* Осип Мандельштам: история и поэтика. Ч. I, кн. 1. Jerusalem – Berkeley. Berkeley Slavic Specialties. 1998. Slavica Hierosolymitana. Vol. VIII. P. 337.
- <sup>6</sup> *Рубинс М.* Пластическая радость красоты. Акмеизм и Парнас. СПб., 2003. С. 116.
- <sup>7</sup> Там же. С. 303.
- <sup>8</sup> См.: *Мандельштам О.Э.* «Полон музыки, музы и муки...» / Сост., вступ. ст. и коммент. Б.А. Каца. Л., 1991. С. 112–113.
- <sup>9</sup> *Мандельштам Н.Я.* Третья книга. М., 2006. С. 223.
- <sup>10</sup> *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. С. 470.
- <sup>11</sup> См. об этом: *Аверинцев С.С.* «Но ты, священная свобода...» Отзвуки Великой французской революции в русской культуре // *Новый мир.* 1989. № 7. С. 185–187.
- <sup>12</sup> См.: *Бабаев Э.* Воспоминания. СПб., 2000. С. 71–73.
- <sup>13</sup> *Эткинд Е.Г.* Осип Мандельштам – трилогия о веке // Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы. М., 1991. С. 266.
- <sup>14</sup> *Мандельштам О.Э.* Камень. С. 306.
- <sup>15</sup> ОР ИРЛИ. Ф. 428 Архив М.В. Аверьянова. Оп. 1. № 141. Стихотворения О.Э. Мандельштама 1909–1914.
- <sup>16</sup> *Мандельштам О.Э.* Камень. С. 306.
- <sup>17</sup> *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. С. 470.



## ЖУРНАЛИСТИКА

УДК 070-053.81(470+571)

### МОЛОДЁЖНАЯ ПРЕССА КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ СТУДЕНЧЕСКОЙ ЖИЗНИ

К.А. Розанов

Саратовский государственный университет,  
кафедра общего литературоведения и журналистики  
E-mail: rozanov@sgu.ru

В статье рассматривается молодёжная пресса современной России как важная составляющая студенческой жизни. На примере трёх молодёжных газет («Студенческий город», «Gaudeamus» и «Кактус») автор предлагает анализ тематического разнообразия журналистских материалов о студенческой жизни, рассматривает самые популярные жанры и рубрики молодёжных изданий, делает выводы об уровне интерактивности современной студенческой прессы.

**Ключевые слова:** молодежная пресса, студенческая жизнь, студенческая газета, интерактивность, жанр, рубрика.

#### The Youth Press as an Integral Part of Student Life

K.A. Rozanov

The article describes the modern Russian youth press as an important part of student life. The author does the analysis of the three youth newspapers («The Student City», «The Gaudeamus» and «The Cactus»), examines the thematic variety of the materials about student life, describes the most popular genres and columns of youth periodicals and makes conclusions about the level of interaction in the modern student press.

**Key words:** youth press, student life, student press, interaction, genre, column.

Современную прессу России можно условно разделить на три большие области: молодёжная, детская и «взрослая»<sup>1</sup>. Эти области не пересекаются и составляют единое целое – российскую периодику<sup>2</sup>.

В последние годы наблюдается бурный рост молодёжной прессы. Начиная с 90-х гг. прошлого века в регионах периодически появляются новые газеты и журналы, атрибутирующие себя как студенческие.

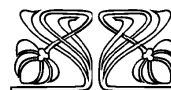
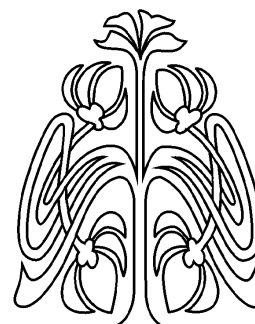
Студенческие издания – это особый сегмент молодёжной периодики, где главными сотрудниками выступают студенты журналистских специальностей. Студенты-журналисты делают такие издания для своих сверстников и для себя, а пишут о том, что их окружает и волнует, – о своей студенческой жизни.

Сейчас в стране по разным оценкам постоянно действует от 150 до 500 студенческих периодических изданий. Среди них выделяются три лидера, постоянно завоевывающих первые места на большинстве журналистских конкурсов, проходивших в последние восемь лет: Санкт-Петербургская городская студенческая газета «Gaudeamus», Ростовская городская молодёжная газета «Кактус», Саратовская областная молодёжная газета «Студенческий город»<sup>3</sup>.

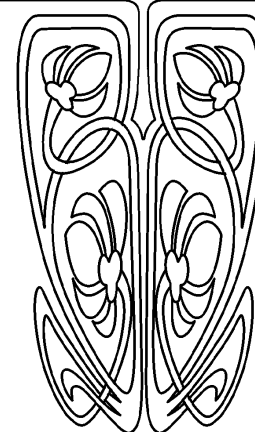
Изучение темы, вынесенной в заглавие данной статьи, кажется наиболее перспективным на материале именно этих молодёжных газет.

#### Тематическое разнообразие журналистских материалов о студенческой жизни

Тематика современных молодёжных изданий значительно отличается от тематического наполнения периодики «взрослой» и детской:



НАУЧНЫЙ  
ОТДЕЛ





молодёжным газетам и журналам чаще приходится удивлять своих читателей чем-то новым, неожиданным, сенсационным.

Особое место в этих изданиях занимают темы, так или иначе посвящённые студенческой жизни. В молодёжных средствах массовой информации материалам о студенчестве отводится от 10 до 90% общего объёма изданий<sup>4</sup>.

Журналисты пишут о проблемах, которые волнуют их однокурсников, дают советы, помогающие справиться с каждодневными студенческими трудностями, отвечают на вопросы читателей, касающиеся разных жизненных ситуаций, просят сверстников поделиться своим опытом.

Большая часть материалов о студенческой жизни носит яркую позитивную окраску. Журналисты «Студенческого города», «Gaudeamus'a» и «Кактуса» пишут о том, как современные студенты отдыхают и занимаются творчеством, путешествуют по разным странам и проводят время в ночных клубах, устраивают себе праздники и весело прогуливают пары.

Первое знакомство с молодёжными СМИ нередко оставляет ощущение «тусовочности» и поверхностности этих изданий. И действительно, яркое цветовое оформление, экспрессивные фотографии, броские заголовки создают иллюзию непрерывающегося праздника и веселья, отсутствия проблем и забот в студенческой жизни.

Позитивный, живой настрой в подаче материалов характерен для подавляющего большинства молодёжных газет и журналов. Наверное, в этом и заключается главное отличие студенческой прессы от «взрослой»: молодежь пишет обо всём с твёрдой уверенностью в успехе, с пониманием того, что для каждой проблемы можно найти решение. Будь то статья о непростой жизни в студенческом общежитии или низких стипендиях, ненавистной для всех студентов сессии или проблемах с военкоматом – в любом материале можно по-разному расставить акценты. Можно поднять проблему, разворочить её, докопаться до истоков, обличить виноватых и на этом остановиться – так делает большинство «взрослых» газет. А можно подойти к подготовке статьи с наименьшим профессионализмом, получить ту же информацию из тех же источников, но при этом рассказать читателям, как проблему можно решить, попробовать обозначить выход из сложной ситуации. Ощущения от прочтения такого материала будут гораздо приятнее. Редакции молодёжных изданий стараются помогать читателям своими публикациями, и зачастую у них это неплохо получается.

Газеты «Студенческий город», «Gaudeamus» и «Кактус» стараются быть в курсе последних студенческих новостей и своевременно рассказывать о них читателям. За два последних года в газетах значительно увеличился объём новостей о реформировании системы высшего образования – важнейшей части студенческой жизни. Именно молодёжные СМИ разъясняют своим читателям

перспективы вступления России в Болонский процесс, необходимость создания мощных федеральных вузов, последствия перехода на двухуровневую систему высшего образования. В то же время «взрослые» издания посвящают основной объём своих материалов политическим вопросам, связанным с проведением реформ, анализу финансовых проблем, возникающих при распределении солидных государственных инвестиций, а также обсуждению локальных политических конфликтов между чиновниками, желающими контролировать инновационные вузы.

Молодёжные газеты не обходят стороной и очень сложные темы, в том числе связанные с националистически настроенной молодёжью. Профессиональнее других с темой скинхедов работают журналисты петербургской газеты «Gaudeamus»: редакция откликается практически на каждый конфликтный случай в городе и публикует материалы, заставляющие читателей серьёзно задуматься над этой проблемой.

Так, две первые полосы девятого номера газеты «Gaudeamus» за 2004 г. посвящены подборке публикаций, объединённых общим заголовком «Чёрно-белая война». Главный материал номера состоит из двух интервью: на одинаковые вопросы отвечают глава националистической группировки и студент-иностранец, ставший жертвой хулиганского нападения скинхедов. Спустя год в восьмом номере газеты вышел материал «Нужны ли в Питере иностранцы?», а в тридцатом номере за этот же год – статья «Скинхеды против фашизма!»<sup>5</sup>.

Как правило, публикации «Gaudeamus'a» содержат две точки зрения на проблему расовой и национальной вражды, дают высказаться в одинаковом объёме разным сторонам, однако подача материала расставляет правильные акценты, осуждающие действия молодых националистов.

В «Студенческом городе» и «Кактусе» также выходили материалы о скинхедах, однако этой проблеме уделялось меньше внимания. Круг ключевых для издания тем определяет редактор, поэтому тематическая направленность СМИ со временем и со сменой руководства может переосмысливаться. Так, «Студенческий город» в 1999 г. создавался как учебное издание для студентов-журналистов, темы его главных материалов были связаны в большей степени с учёбой. Со сменой главного редактора издание стало менее учебным и более развлекательным, а спустя три года новый редактор сделал «Студенческий город» более социальным. Первый главный редактор ростовского «Кактуса» львиную долю публикаций посвящал проблемам личных отношений и сексуального поведения молодёжи, второй делал упор на развлекательных моментах студенческой жизни. В «Gaudeamus'e», стабильно выходящем в формате городского еженедельника и активнее других студенческих СМИ меняющем редакторов, сложно выделить стержневую тему. Аналитические



материалы «Gaudeamus'a» чаще всего «вырастают» из самых важных студенческих новостей Санкт-Петербурга.

Подшивки газет «Студенческий город», «Gaudeamus» и «Кактус» за 2002–2007 гг. содержат большое количество журналистских материалов, главными темами которых являются студенчество и студенческая жизнь. При анализе текстов можно выделить несколько, часто перекликающихся, больших тематических блоков:

- образовательный процесс и научная деятельность в вузе;
- студенческое самовыражение;
- студенческое общежитие;
- студенческое общение;
- жизнь студентов за пределами вуза.

Эти блоки в полном объёме охватывают спектр отношений, которыми ограничивается понятие «студенческая жизнь», и практически каждый журналистский материал «Студенческого города», «Gaudeamus'a» и «Кактуса» может быть тематически включён в один из этих блоков.

#### Молодёжная периодика о студенчестве: палитра жанров

Открывая студенческую газету, читатель меньше всего задумывается о том, как собиралась информация для статей, в каком жанре писались журналистские тексты и почему некоторые материалы размещены в рубрике «Беседа», а другие – в рубрике «Интервью», хотя и в тех и в других текстах опубликована прямая речь с вопросами журналиста и ответами героев. Читателя не волнует журналистская «кухня», ему хочется лишь прочитать интересную и полезную статью, и не так важно, что в данный момент он на самом деле просматривает – очерк или колонку редактора.

Для читателя значим конечный продукт – то, что он держит в руках, за что он заплатил деньги в газетном киоске или что он бесплатно взял на специальной стойке. А вот заинтересовать его разнообразием необычно написанных материалов – задача редакции, и ей решать, какими приемами она будет добиваться желаемого успеха.

Ожидаемое читателями разнообразие материалов получается в результате работы журналистов молодёжных изданий в разных жанрах. И правила работы здесь такие же, как и в периодике «взрослой».

А.А. Тертычный классифицирует журналистские жанры по способу отображения действительности, выделяя «фактографический, аналитический и наглядно-образный» способы<sup>6</sup>, что соответствует делению жанров на информационный, аналитический и художественно-публицистический.

Современные молодёжные издания используют для своих публикаций жанры, отрабатываемые годами в российской и зарубежной «взрослой»

прессе. Студенты-журналисты пробуют брать интервью и писать аналитические статьи, размышляют о глобальных проблемах человечества в авторских колонках и рисуют образы современных студентов в портретных очерках, работают с читательскими письмами и решаются на опасные журналистские эксперименты.

В процессе изучения журналистских материалов, главной темой которых является «студенческая жизнь», было обработано 765 текстов из газет «Студенческий город», «Gaudeamus» и «Кактус». При анализе жанрового разнообразия газет получены следующие данные.

В 41 номере газеты «Студенческий город», вышедшем в период с января 2002 г. по июнь 2007 г., было обнаружено 274 текста о студенческой жизни. Жанровые предпочтения газеты «Студенческий город» можно проиллюстрировать с помощью табл. 1.

Таблица 1

Жанр публикации	Количество материалов	
	абс.	%
Новостная заметка	119	43
Статья	74	27
Опрос	28	10
Интервью	18	6,6
Письмо	11	4
Авторская колонка	7	2,5
Репортаж	6	2
Тест	4	1,5
Гороскоп	1	0,4
История (байка)	1	0,4
Обзор	1	0,4
Обозрение	1	0,4
Очерк	1	0,4
Совет	1	0,4
Фоторепортаж	1	0,4

В 27 номерах газеты «Gaudeamus», вышедших в период с января 2002 г. по июнь 2007 г., было обнаружено 110 текстов о студенческой жизни. Жанровые предпочтения газеты «Gaudeamus» отражены в табл. 2.

Таблица 2

Жанр публикации	Количество материалов	
	абс.	%
Новостная заметка	53	48
Статья	36	33
Интервью	4	3,6
Анкетный опрос	4	3,6
Письмо	3	2,7
Опрос	3	2,7



Окончание табл. 2

Жанр публикации	Количество материалов	
	абс.	%
Авторская колонка	3	2,7
Журналистский эксперимент	2	1,8
Обзор	2	1,8

В 58 номерах газеты «Кактус», вышедших в период с января 2002 г. по июнь 2007 г., был обнаружен 381 текст о студенческой жизни. Жанровые предпочтения газеты «Кактус» иллюстрирует табл. 3.

Таблица 3

Жанр публикации	Количество материалов	
	абс.	%
Новостная заметка	246	65
Статья	65	17
Опрос	13	3,4
Письмо	13	3,4
Интервью	6	1,6
Объявления	6	1,6
Репортаж	6	1,6
Авторская колонка	5	1,3
Фоторепортаж	5	1,3
Совет	4	1,1
Обозрение	3	0,8
Эссе	3	0,8
Дневник	2	0,5
Журналистский эксперимент	1	0,3
Исповедь	1	0,3
Вопрос-ответ	1	0,3
Тест	1	0,3

Из представленных таблиц очевидно, что наибольшим спросом у читателей и, следовательно, у журналистов пользуется жанр новостной заметки. Это объяснимо, поскольку темп современной жизни порой не даёт возможности вчитываться в большие тексты, а краткое сообщение о важном событии можно успеть прочитать даже на ходу.

Показательно, что вторую позицию в трёх изданиях удерживает жанр статьи. Развёрнутые материалы, посвящённые актуальным для студентов проблемам, важны так же, как и краткие новостные сообщения. Именно жанр статьи позволяет провести анализ событий и явлений, разъяснить нововведения, дать полезную инструкцию, выполнение которой поможет студенту решить некоторые проблемы.

Третью позицию делят «разговорные» жанры: опрос и интервью. Именно прямая речь при-

влекает читателей: им нравится читать «живые» слова и «слышать» на страницах газет именно речь, разговор, а не выправленный и сглаженный литературным редактором текст.

За пять лет активной работы «Студенческого города», «Gaudeamus'a» и «Кактуса» их содержание и внешнее оформление изменились: газеты стали походить на журналы. Эта тенденция свойственна большинству современных студенческих газет. Объяснения этому могут быть разные, но есть два основных. Первое связано с читательскими предпочтениями: молодёжь больший интерес испытывает к красивым журналам, нежели к «серым» газетам. Второе исходит из интересов редакции: оставаясь газетами по форме и периодичности, издания стараются использовать журнальные приёмы в своей работе.

«Кактус» изначально был больше других похож на журнал: формат А4, журнальный дизайн, журнальная структура номера, периодичность выхода один раз в 2 недели. За пять лет эти позиции ещё более укрепились. «Студенческий город» долгое время выходил форматом А3 с разной периодичностью: один раз в неделю, один раз в 2 недели и, наконец, один раз в месяц. В июне 2006 г. «Студенческий город» перешёл на формат А5, изменив дизайн, качество бумаги, форму подачи материалов. «Gaudeamus» дольше всех остаётся еженедельником формата А3, но использует журнальные приёмы в дизайне и форме подачи материалов.

В трёх газетах наметилась «журнальная» тенденция написания больших материалов: очень часто статья представляет собой подборку из нескольких небольших по объёму текстов. В трёх изданиях стало популярным совмещение нескольких жанров в одном большом материале: кроме основной статьи, материал может включать в себя врезки с мини-интервью, небольшие истории, хроникальные заметки, элементы фоторепортажа, отрывки из писем. В «Студенческом городе» и «Кактусе», с учетом их небольшого формата, подобные материалы иногда занимают несколько страниц, как и в журналах.

Жанровые приоритеты газет «Студенческий город», «Gaudeamus» и «Кактус» совпадают практически полностью, что наглядно иллюстрирует процесс параллельного развития студенческих СМИ, причём развития именно журналистского. Только правильное, соответствующее современным запросам читательской аудитории (а иногда даже немного опережающее их) воплощение информации, собранной журналистом, может гарантировать изданию успех.

### «Студенческие» рубрики в молодёжных газетах

Устоявшаяся система рубрик помогает читателю ориентироваться в газете или журнале, ведь именно рубрики определяют характер журна-



листского текста и его тематическое направление. Как отмечает А.А. Грабельников, рубрика часто является элементом заголовочного комплекса<sup>7</sup>, она вносит свой вклад в «рекламу» материала: помогает читателю понять, интересен ему предложенный журналистский текст или нет.

Молодёжные издания работают с рубриками по-разному. Для некоторых газет и журналов система рубрик важна, поскольку «приучает» читателя к расположению материалов в номере. Для других изданий рубрики становятся неотъемлемым элементом стиля.

Как правило, в студенческих газетах и журналах довольно широко используются так называемые служебные рубрики, определяющие жанровую принадлежность материала. Практически в любом издании можно встретить «Интервью», «Письмо в редакцию», «Колонку редактора». Однако «служебные» рубрики не так интересны для изучения в силу своей схожести и повторяемости. Гораздо интереснее с точки зрения данного исследования тематические рубрики, определяющие не жанр, а тематику публикаций<sup>8</sup>.

В газетах «Студенческий город», «Gaudeamus» и «Кактус» тематические рубрики представлены довольно широко и разнообразно. Они формируют основу содержательно-тематической модели изданий, определяют основные направления журналистских текстов о студентах и студенческой жизни.

Каждая из трёх редакций работает со своей проверенной и отточенной системой рубрик, периодически дополняемой новыми элементами. И во многом набор «студенческих» рубрик в газетах, несмотря на их разные названия, совпадает: в «Студенческом городе», «Gaudeamus'e» и «Кактусе» есть студенческие новости, опросы, письма читателей, рубрики, посвященные глобальным проблемам высшего образования и советам по сдаче приближающейся сессии, рубрики о студенческих отношениях и о спорте.

Материалы, выходящие в этих рубриках, рассказывают читателям о важных молодёжных событиях в городе, разъясняют действия государственных органов в сфере образования, знакомят с интересными сверстниками, помогают учиться в вузе и с пользой отдыхать во время каникул, советуют, где провести свободное время, учат делать добрые дела и подсказывают, куда обратиться за помощью.

Из трёх газет по работе с рубриками выделяется ростовский «Кактус». В этом издании рубрика плотнее «вплетены» в его стилевую концепцию: название каждой рубрики состоит из сложносоставного слова, одна из частей которого является логотипом газеты («**Кактустуды**», «**Кактуссерьезно**», «**Кактуспех**», «**Кактусовка**», «**Поездкактус**» и так далее). Этим восполняется неброское оформление колонтитулов, а на каждом развороте иногда оказывается сразу несколько напоминаний читателю, что он держит в руках

именно газету «Кактус», а не какое-то иное издание.

В некоторых рубриках «Студенческого города» и «Gaudeamus'a» иногда также используются названия газет: «Новости Студенческого города», «Секс в Студенческом городе», «Gaude читатель», «Проверено Gaude», однако считать это редакционным правилом вряд ли возможно.

В отношении «Gaudeamus'a», наверное, можно говорить о том, что слово «Gaude» в названии рубрики – это указание на эксклюзивность добытого журналистами материала, что справедливо по отношению к рубрике «Проверено Gaude», в которой публикуются журналистские эксперименты. Для «Студенческого города» важно упоминание того, что газета выходит в одном из самых студенческих городов России – Саратове, где обучается около 120 тысяч студентов при населении города около 860 тысяч человек. Поэтому «Новости Студенческого города» – это новости не газеты, а Саратова, города, каждый восьмой житель которого – студент.

Одна из особенностей работы трёх редакций со «студенческими» рубриками – довольно консервативная политика газет по отношению к сложившемуся рубричному членению каждой из них. «Студенческий город», «Gaudeamus» и «Кактус» практически всегда открывают номер студенческими новостями, расставляя таким образом главные акценты на важнейших событиях студенческой жизни города и страны.

Опросы студентов, проводимые журналистами «Кактуса» и «Gaudeamus'a», также оказываются в начале номера, а вот рубрика «Студенческого города» «Твое мнение» раньше, когда газета была формата А3, выходила на последней полосе, а теперь занимает центральный разворот. И такое расположение («лучшие» страницы номера) не случайно, ведь согласно проводившимся исследованиям читательской аудитории опрос – одна из самых любимых студентами рубрик.

Рубрики питерского «Gaudeamus'a» «Работа», «Карьера» и «Карьеризм», периодичность выхода которых в 2005–2006 гг. значительно возросла по сравнению с 2002–2003 гг., также стремятся оказаться ближе к началу номера. Объяснением этому служит, в том числе, активность работы рекламного отдела газеты: подавляющее большинство рекламы на первых страницах «Gaudeamus'a» посвящено студенческой работе, дополнительному образованию и курсам повышения квалификации.

Во второй части номера (газетные страницы, расположенные после центрального разворота) «Студенческий город», «Gaudeamus» и «Кактус» публикуют материалы менее серьезных и более развлекательных рубрик. Как правило, там оказываются материалы о путешествиях, отдыхе, культурные и клубные афиши города, рецензии на книги, музыкальные новинки, кинопремьеры и театральные постановки.





Редакции молодёжных изданий структурируют свои номера так же, как и представители «взрослой» прессы: от самого важного в начале к развлекательному в конце. И это связано не с отсутствием у молодых редакторов творческого подхода к планированию газет, но обусловлено тенденциями развития печатной журналистики в целом.

### Интерактивные элементы в молодежной прессе

В современных молодёжных и студенческих изданиях России значительное место уделяется интерактивным элементам. Вовлечение целевой аудитории в процесс создания интересного ей продукта возможно с помощью специальных рубрик, конкурсов, голосований. Такое взаимодействие редакции и аудитории продуктивно влияет на контент издания, активные читатели обычно поощряются призами или бонусами.

Студенты-журналисты пишут тексты в газету или журнал, студенты-редакторы обрабатывают эти материалы и публикуют их в номере, а студенты-читатели получают востребованные и интересно написанные статьи – вот правильный вариант работы студенческого СМИ, который гарантирует читательский успех.

Интерактивные же элементы позволяют вовлечь студентов-читателей в процесс создания продукта СМИ и сделать его ещё интереснее. Читатели с удовольствием делают издание сами для себя вместе с журналистами, превращая это сотворчество в часть своей студенческой жизни.

Именно поэтому практически в любом студенческом СМИ можно обнаружить более или менее удачные попытки интерактива с читателем. Интерактивные элементы зачастую становятся не кратковременно модными, а необходимыми составляющими газеты или журнала, благодаря которым СМИ может отвечать современным запросам целевой аудитории.

На страницах «Студенческого города», «Gaudeamus'a» и «Кактуса» интерактивные элементы присутствуют в разном объёме, появляются с разной периодичностью и вызывают разную реакцию читателей. Однако необходимо отметить общий интерес изданий к интерактивным рубрикам, общее стремление быть в курсе того, о чём думают и говорят, о чём хотят узнавать и рассказывать современные студенты.

Интерактивность в молодёжных средствах массовой информации немного выше, нежели во «взрослой» прессе, тем более сейчас, когда, по мнению В.Ф. Олешко, «читателей со стажем журналисты отвадили считать редакцию “другом”, “советчиком”, “исповедальней”, а новых – не научили, не внушили читателям, что и их мнение может быть кому-то интересно»<sup>9</sup>.

Появление новой рубрики, подразумевающей активное читательское участие, всегда вызывает живой интерес аудитории. Среди способов вовле-

чения читателя в процесс совместного создания материала особенным успехом у молодёжных газет пользуется прямая речь читателей. Именно прямая речь, не пересказанная журналистом и не переработанная редактором, наиболее интересна, ведь она сохраняет эмоции и посыл говорящего или пишущего, что делает восприятие материала максимально точным. Этим и объясняется повышенный интерес редакций к рубрикам, в которых читатели «говорят» как минимум наравне с журналистами, а чаще всего получают возможность высказывать своё личное мнение, отстаивать субъективную позицию, что практически недопустимо для журналистов.

«Письмо в редакцию» – классическая интерактивная рубрика, встречающаяся на страницах «Студенческого города», «Gaudeamus'a» и «Кактуса».

В «Кактусе» письма читателей публикуются в рубриках «**Кактусчат**» и «**Кактусовка**», но иногда для читательских писем используется даже рубрика «**Кактусерьёзно**» – в последних номерах в ней выходили материалы читателей с их мнениями о создании Южного федерального университета.

В «Gaudeamus'e» рубрика «Письмо в редакцию» сейчас выходит очень нестабильно, однако в 2002 г. она была более востребована. Так, в № 7 за 2002 г. вышло сразу два материала на разных полосах под рубрикой «Письмо в редакцию». Два письма значительно отличаются друг от друга по содержанию. Если письмо с заголовком «Студент, твой брат в беде!» – это призыв помочь в сборе средств на лечение студента, то вторая публикация без заголовка – это читательский отклик на материал редактора газеты Павла Перца «Читать модно».

На страницах «Студенческого города» письма читателей выходят в трёх отдельных рубриках: «Люблю-ненавижу», «Вопрос-ответ» и «Жизнь студенческая».

Рубрика «Люблю-ненавижу» построена на эмоциях и переживаниях читателя. «Пиши обо всем, что тебя тревожит: выражай буйное негодование, кричи о своей любви. Все твои радости и горести, все твои мысли – на страницах “Студенческого города”. Искренне и открыто», – с такими словами обращается редакция газеты к своим читателям, а в ответ получает полные любви и ненависти письма.

«Вопросы-ответы» впервые появились в «Студенческом городе» в № 1 от 17 февраля 2004 г. Читатели присылают в редакцию самые разные вопросы: «Почему самолеты не делают из того же материала, что и чёрные ящики?», «Почему с похмелья болит голова, а не пятка?», «Почему снег белый, а лёд прозрачный?», – а журналисты на них отвечают, консультируясь с экспертами в этих областях.

Интересен замысел рубрики «Жизнь студенческая»: в ней читатель рассказывает о своей студенческой жизни в любой форме и любом



жанре. В этой рубрике саратовские студенты делятся впечатлениями от экзаменационной сессии или рассказывают о первых месяцах учёбы, а иногда пытаются даже проанализировать, чему они научились и чего добились за пять лет, проведённых в вузе.

Другой интерактивный жанр, встречающийся в каждой из трёх газет, – это опрос общественного мнения. В «*Gaudeamus*’е» особой рубрики для опросов не предусмотрено, и материалы выносятся на первую полосу, где публикуются ответы опрашиваемых и их фотографии. В «*Кактусе*» ответы ростовских студентов обычно попадают в «*Кактусchat*», а в «*Студенческом городе*» для опроса есть постоянная рубрика «*Твоё мнение*».

В качестве особого примера читательского присутствия на страницах «*Кактуса*» необходимо отметить рубрику «*Кактусамовыродок*». Эта рубрика – место для поэтических и очень коротких прозаических текстов. «*Кактусамовыродок*» пользовался большой популярностью в течение двух лет и стремительно занимал все больше места в газете: от половины полосы в начале 2005 г. до двух полос к началу 2006 г. В 2007 г. рубрика стала снова уменьшаться в объёме, в нескольких последних номерах ее нет совсем. Скорее всего, это связано с изменением внутренней политики газеты: в январе 2007 г. в «*Кактусе*» поменялся главный редактор.

Из трёх рассмотренных изданий по формам реализации интерактивности выделяется только ростовский «*Кактус*», и отличие заключается в отношении «газета-сайт». Если в «*Gaudeamus*’е» и «*Студенческом городе*» сайты являются вторичными по отношению к газетам, то «*Кактус*»-печатный и «*Кактус*»-электронный взаимодополняют друг друга. Зачастую материалы с сайта публикуются в газете, а не наоборот.

Редакции трёх газет получают от читателей письма, с удовольствием публикуют их и провозглашают писать им ещё. Журналисты из трёх городов спрашивают студентов о похожих вещах и получают похожие ответы. Студенты верят, что публикация в газете имеет вес, и пишут письма с просьбой о помощи, когда их друзья оказываются в беде.

Взаимодействие и взаимная активность редакции студенческого СМИ и студенческой аудитории делают издание интересным, актуальным и востребованным. Появляются активные читатели, для которых чтение газеты или журнала перестаёт быть только лишь считыванием информации. А редакции студенческих СМИ стараются увеличить число своих активных читателей, участвующих не только в процессе восприятия газеты, но и её создания.

Схожесть студенческих редакций со «взрослыми» по принципиальным вопросам производства качественного медиапродукта подтверждает

тот факт, что современная молодёжная пресса является полноправным членом семьи российских СМИ, подчиняется основным законам современной журналистики и развивается вместе с наиболее качественными изданиями страны.

## Примечания

- 1 Понятие «взрослая» (пресса) в данной статье берется в кавычки, поскольку на сегодняшний день нет общепринятого определения, называющего совокупность печатных изданий, ориентированных на взрослый сегмент читательской аудитории. Названия других видов прессы прочно вошли в научный и повседневный лексикон: молодёжная, студенческая, вузовская, юношеская, учебная.
- 2 Подробнее об этом см.: *Розанов К.А.* Типология современной студенческой прессы России // *Филологические этюды: Сб. науч. ст. молодых ученых.* Саратов, 2006. Вып. 9. Ч. I–II. С. 209–213.
- 3 Саратовская газета «*Студенческий город*» в 2001 г. признавалась лучшей студенческой газетой России по итогам Всероссийской конференции «Актуальные проблемы вузовских СМИ» (г. Новосибирск), а в 2002 г. – лучшей учебной газетой России на Всероссийской конференции «*Студенческая пресса*» (г. Санкт-Петербург). В 2003 г. по итогам конференции «*Студенческая пресса*» ростовская газета «*Кактус*» получила статус лучшей студенческой газеты России. Газеты «*Кактус*» и «*Gaudeamus*» становились победителями Международного фестиваля юношеской прессы «*Волжские встречи*» (г. Чебоксары) в номинации «*Студенческая пресса*» в 2004 и 2005 г. соответственно. «*Студенческий город*» дважды получал диплом лауреата II степени этого же фестиваля: в 2004 и 2007 г. В 2006 г. петербургский «*Gaudeamus*» завоевал звание победителя Всероссийского фестиваля «*Студенческая весна*» в номинации «*Журналистика*» (г. Волгоград).
- 4 Данные получены в результате анализа более чем 220 молодёжных газет, вышедших в России с января 2000 г. по июнь 2007 г.
- 5 *Воробьева А.* Черно-белая война // *Gaudeamus.* СПб., 2004. № 9. С. 1–2; *Балберов К.* Нужны ли в Питере иностранцы? // *Gaudeamus.* СПб., 2005. № 8. С. 3; *Бурмаков К.* «Скинхеды против фашизма!» // *Gaudeamus.* СПб., 2005. № 30. С. 6.
- 6 *Тертычный А.А.* Жанры периодической печати: Учеб. пособие. М., 2000. С. 7.
- 7 *Грабельников А.А.* Работа журналиста в прессе: Учеб. пособие. М., 2004. С. 206.
- 8 Подробнее о классификации рубрик в периодических изданиях и делении их на «тематические» и «служебные» см.: *Гуревич С.М.* Номер газеты: Учеб. пособие. М., 2002.
- 9 *Олешко В.Ф.* Журналистика как творчество: Учеб. пособие для курсов «Основы журналистики» и «Основы творческой деятельности журналиста». М., 2004. С. 94.



## ПРЕДСТАВЛЯЕМ КНИГУ

**Квебек: «Я помню» // Иностранная литература. 2008. № 11. 316 с. – ISSN 0130-6545**

Журнал «Иностранная литература», вот уже более столетия знакомящий российского читателя с классическими произведениями и новинками мировой литературы, имеет весьма продуктивную традицию публиковать тематические выпуски о знаковых явлениях в современном литературном процессе или о национальной специфике литературы отдельно взятой страны. Одиннадцатый номер журнала за 2008 г. составлен в русле этой традиции и посвящен квебекской литературе.

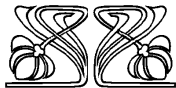
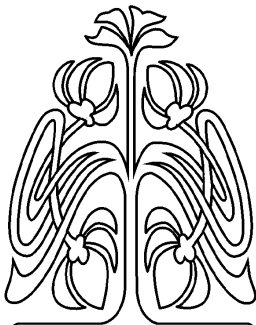
Момент публикации этого спецвыпуска выбран не случайно: он вышел в год 400-летия со дня основания города Квебека, столицы франкоговорящей Канады. В журнале впервые на русском языке представлена широкая и разноплановая подборка произведений квебекских авторов. Среди них есть признанные во всем мире классики (Эмиль Неллиган, Габриэль Руа, Жак Годбу) и молодые писатели, чье творчество, как следует из информации, помещенной в конце номера, уже отмечено престижными литературными премиями в Канаде и за ее пределами. Впечатляет жанровое разнообразие опубликованных произведений. Среди них читатель найдет романы, новеллы, пьесы, дневники, интервью, эссе, статьи, рецензию. Отдельные рубрики спецвыпуска посвящены фольклору Новой Франции, представленному легендами индейцев и европейских переселенцев, запискам именитых путешественников, таких как Алексис де Токвиль, Пьер де Кубертен, Редьярд Киплинг, и франко-канадской поэзии от символистских сонетов конца XIX в. до нерифмованных и емких по форме стихотворений современных поэтов.

Благодаря и одновременно вопреки такому многообразию создается впечатление о менталитете квебекцев, для которых на протяжении столетий главной остается проблема языковой, национальной и культурной идентичности. К ней отсылает девиз провинции «Я помню», вынесенный в название спецвыпуска; эта проблема красной нитью проходит через весь номер, начиная с заглавной статьи основателя Союза писателей Квебека Жака Годбу, воссоздающего историю возникновения квебекской литературы, и заканчивая размышлениями о судьбах писателей в Канаде отечественного литературоведа и переводчика Александра Ливерганта.

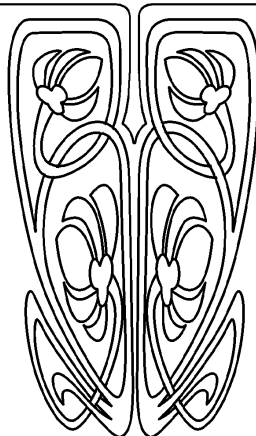
Особое внимание в номере уделяется функционированию французского языка в Квебеке. Его статус и специфические формы бытования рассматриваются в рубрике «Нация и язык», но, кроме того, предстают как неотъемлемая составляющая самосознания литературного героя в прозе Габриэль Руа и Мишеля Трамбле.

Носителем «другого» французского языка, а может быть, и вовсе квебекского жуаля, является человек, живущий в северной стране, просторы которой французам из Старого света кажутся чужими. Пейзаж Квебека – это бескрайняя однообразная степь, в которой оказался случайно затерянным герой романа Сержио Кокиса «Полустанок», редкие рожицы, комары-кровопийцы и коварные камни на пути следования темно-синей «Веги» в новелле Ива Бошмена «Ночлег в гостинице», болота, озера, песчаные отмели и сосны, растущие по берегам неспешной реки в «Исчезающих видах» Робера Лалонда, безмолвная арктическая пустыня, покрытая белым снегом, как в поэзии Эмиля Неллигана. Местом действия в произведениях франко-канадских авторов становится, как правило, их родная земля, суровая, но любимая.

Авторской симпатией окрашены и центральные персонажи романов, новелл и пьес. Это обычные люди, но у каждого из них есть своя причуда, странность, мания, будь то мечты о встрече с русским космонавтом Алексеем Леоновым, написание писем собаке, боязнь не запереть дверь, желание замерить все предметы в доме или тайком понаблюдать за посетителями ресторана. Героев Робера Лепаж, Моник Пру, Фредерика Дюрана, Жана-Себастьяна Трюделя, Норманна де Бельфейя объединяет ощущение инаковости и желание сохранить свой особый, не всегда понятный и такой хрупкий мир. Думается, это мироощущение характерно и для авторов опубликованных произведений.



**КРИТИКА  
и  
БИБЛИОГРАФИЯ**





Большинство героев современной франко-канадской прозы – молодые люди (мужчины и женщины) в возрасте до тридцати лет. Традиционно литературоведы такое тяготение представителей любой национальной литературы к молодым персонажам связывают с переменами, происходящими в обществе и выражающимися в бурных внутрисполитических событиях, росте темпа жизни, усилении мобильности. Для Квебека последних четырех десятилетий XX и начала XXI в. эти тенденции также являются характерными и, соответственно, приводят к возникновению в прозе Моник Пру, Робера Лалонда, Фредерика Дюрана героев-подростков или молодых людей, по-разному вступающих во взрослую жизнь.

Авторы и составители номера далеки от идеализации потомков бывших французских переселенцев и международной ситуации в современной Канаде. Отсюда попытка взглянуть на франкоязычный Квебек со стороны, например, глазами британского патриота Киплинга или англоязычного канадского писателя Мордехая Рихлера. Это же стремление к объективности подтверждает ироническое освещение образа главного героя в романе Жака Годбу «Консьержка Пантеона» или тревожно-печальные интонации и эпизоды в новелле Ива Бошмена «Ночлег в гостинице».

Обобщенный образ героя, складывающийся после прочтения спецвыпуска «Иностранной литературы», был бы неполным без указания на одну отличительную особенность, связанную с родом его занятий. Этот герой, как правило, писатель или же человек, имеющий отношение к литературе. Упоминание о его профессиональной принадлежности может быть высказано мимоходом и не иметь прямого отношения к рассказанной в произведении истории («Ночлег в гостинице» Ива Бошмена) или же, напротив, стать сюжетообразующим («Вальс гусениц» Жереми Ледюк-Леблана). Герой-писатель выводит авторов к теме творчества, которая своеобразно преломляется в пьесе Кароль Фрешетт «Кожа Элизы». Текст пьесы, строящийся на перетекающих друг в друга любовных историях, извлеченных из глубин памяти, сочиненных и выговоренных женщиной, для которой главное – процесс рассказывания, дополняет история создания «Кожи Элизы» – от появления идеи до сбора материала и обретения имени главной героини, – написанная от лица автора. Таким образом, именно реальность слова становится в пьесе определяющей, тема творчества выступает на первый план и получает автобиографическое наполнение.

Подтверждением этой мысли может служить опубликованный в журнале фрагмент автобиографии Габриэль Руа «Горечь и очарование», в котором сплетаются воедино темы творческого становления и особой судьбы франкоговорящего писателя в Канаде. О значении французского языка и – шире – французской культуры для формирования личности художника слова пишет и Мишель Трамбле в своих автобиографических новеллах. Благодаря этим коротким зарисовкам у читателя постепенно складывается представление о книгах, на которых воспитывался автор, и более того, уже не одно поколение писателей, живущих во франкоязычной Канаде.

О влиянии на творчество квебекских прозаиков Стендала, Флобера, Чехова, Толстого, Достоевского,

Кафки, Фолкнера, Борхеса, Маркеса, Беккета, Кутзее и других можно говорить не только после прочтения опубликованных произведений, но и после знакомства с ответами самих писателей на анкету журнала «Иностранная литература», помещенную в номере. Проблема литературных влияний получает удачное и особенно интересное русскому читателю продолжение в разделе «Квебек–Россия», где опубликованы фрагменты двух дневниковых книг Андре Мажора, касающиеся его размышлений о творчестве А.П. Чехова. Логическим завершением темы международных контактов и взаимовлияний становится интервью с Татьяной Могилевской, директором Международного учебно-научного центра «Москва–Квебек», дающее представление о сегодняшних совместных проектах и возможностях более подробного знакомства с культурой Квебека.

Спецвыпуск журнала «Иностранная литература» стал результатом огромной высокопрофессиональной и ответственной работы большого коллектива переводчиков, редакторов, литературоведов, возглавляемого составителем номера Л.Г. Пружанской. Отметим, что все переводы были сделаны в 2008 г. специально для этого номера. Среди переводчиков есть как давно зарекомендовавшие себя мастера, чьи переводы неоднократно публиковались на страницах «Иностранной литературы» (Е.Д. Богатыренко, И.Я. Волевич, В.М. Дубровкин, М.Ю. Кожевникова, И.И. Кузнецова, Н.Ф. Кулиш, В.А. Мильчина, С.В. Силакова, Н.О. Хотинская, М.Д. Яснот), так и те, кто только начинает сотрудничать с журналом (Е.М. Белавина, Е.Л. Кожевникова, Л.Г. Семенова и другие).

Этот номер не останется без внимания рядового читателя, увеличит число любителей квебекской литературы и, безусловно, будет очень полезен специалистам-литературоведам. Сам факт выхода в свет такого спецвыпуска не только открывает отечественному читателю новые для него имена франко-канадских авторов, но и свидетельствует об интересе россиян к культуре Квебека.

*С.Ю. Павлова*

**Клоков В.Т. Французский язык в Швейцарии. – Саратов: Изд. центр «Наука», 2009. – 216 с. – ISBN 978–5–91272–673–6**

В последние годы в современной лингвистике, как зарубежной, так и отечественной, уделяется пристальное внимание изучению явлений, отражающих связь языка и этноса, языка и культуры. Это обусловило то, что значительное число серьезных и глубоких исследований выполнено в рамках ареальной лингвистики и территориальной вариантологии. Исследование В.Т. Клокова «Французский язык в Швейцарии» с полным правом можно отнести к числу таких работ. Следует отметить, что данная монография – продолжение научной серии, посвященной изучению функционирования и структурных особенностей французского языка на разных территориях. Так, в разные годы были изданы работы В.Т. Клокова, в которых исследовалась специфика французского языка в Африке, Северной Америке, Бельгии.

Настоящую монографию, как и все предыдущие, характеризуют многоаспектный подход к затронутой



Большинство героев современной франко-канадской прозы – молодые люди (мужчины и женщины) в возрасте до тридцати лет. Традиционно литературоведы такое тяготение представителей любой национальной литературы к молодым персонажам связывают с переменами, происходящими в обществе и выражающимися в бурных внутрисполитических событиях, росте темпа жизни, усилении мобильности. Для Квебека последних четырех десятилетий XX и начала XXI в. эти тенденции также являются характерными и, соответственно, приводят к возникновению в прозе Моник Пру, Робера Лалонда, Фредерика Дюрана героев-подростков или молодых людей, по-разному вступающих во взрослую жизнь.

Авторы и составители номера далеки от идеализации потомков бывших французских переселенцев и международной ситуации в современной Канаде. Отсюда попытка взглянуть на франкоязычный Квебек со стороны, например, глазами британского патриота Киплинга или англоязычного канадского писателя Мордехая Рихлера. Это же стремление к объективности подтверждает ироническое освещение образа главного героя в романе Жака Годбу «Консьержка Пантеона» или тревожно-печальные интонации и эпизоды в новелле Ива Бошмена «Ночлег в гостинице».

Обобщенный образ героя, складывающийся после прочтения спецвыпуска «Иностранной литературы», был бы неполным без указания на одну отличительную особенность, связанную с родом его занятий. Этот герой, как правило, писатель или же человек, имеющий отношение к литературе. Упоминание о его профессиональной принадлежности может быть высказано мимоходом и не иметь прямого отношения к рассказанной в произведении истории («Ночлег в гостинице» Ива Бошмена) или же, напротив, стать сюжетообразующим («Вальс гусениц» Жереми Ледюк-Леблана). Герой-писатель выводит авторов к теме творчества, которая своеобразно преломляется в пьесе Кароль Фрешетт «Кожа Элизы». Текст пьесы, строящийся на перетекающих друг в друга любовных историях, извлеченных из глубин памяти, сочиненных и выговоренных женщиной, для которой главное – процесс рассказывания, дополняет история создания «Кожи Элизы» – от появления идеи до сбора материала и обретения имени главной героини, – написанная от лица автора. Таким образом, именно реальность слова становится в пьесе определяющей, тема творчества выступает на первый план и получает автобиографическое наполнение.

Подтверждением этой мысли может служить опубликованный в журнале фрагмент автобиографии Габриэль Руа «Горечь и очарование», в котором сплетаются воедино темы творческого становления и особой судьбы франкоговорящего писателя в Канаде. О значении французского языка и – шире – французской культуры для формирования личности художника слова пишет и Мишель Трамбле в своих автобиографических новеллах. Благодаря этим коротким зарисовкам у читателя постепенно складывается представление о книгах, на которых воспитывался автор, и более того, уже не одно поколение писателей, живущих во франкоязычной Канаде.

О влиянии на творчество квебекских прозаиков Стендаля, Флобера, Чехова, Толстого, Достоевского,

Кафки, Фолкнера, Борхеса, Маркеса, Беккета, Кутзее и других можно говорить не только после прочтения опубликованных произведений, но и после знакомства с ответами самих писателей на анкету журнала «Иностранная литература», помещенную в номере. Проблема литературных влияний получает удачное и особенно интересное русскому читателю продолжение в разделе «Квебек–Россия», где опубликованы фрагменты двух дневниковых книг Андре Мажора, касающиеся его размышлений о творчестве А.П. Чехова. Логическим завершением темы международных контактов и взаимовлияний становится интервью с Татьяной Могилевской, директором Международного учебно-научного центра «Москва–Квебек», дающее представление о сегодняшних совместных проектах и возможностях более подробного знакомства с культурой Квебека.

Спецвыпуск журнала «Иностранная литература» стал результатом огромной высокопрофессиональной и ответственной работы большого коллектива переводчиков, редакторов, литературоведов, возглавляемого составителем номера Л.Г. Пружанской. Отметим, что все переводы были сделаны в 2008 г. специально для этого номера. Среди переводчиков есть как давно зарекомендовавшие себя мастера, чьи переводы неоднократно публиковались на страницах «Иностранной литературы» (Е.Д. Богатыренко, И.Я. Волевич, В.М. Дубровкин, М.Ю. Кожевникова, И.И. Кузнецова, Н.Ф. Кулиш, В.А. Мильчина, С.В. Силакова, Н.О. Хотинская, М.Д. Яснов), так и те, кто только начинает сотрудничать с журналом (Е.М. Белавина, Е.Л. Кожевникова, Л.Г. Семенова и другие).

Этот номер не останется без внимания рядового читателя, увеличит число любителей квебекской литературы и, безусловно, будет очень полезен специалистам-литературоведам. Сам факт выхода в свет такого спецвыпуска не только открывает отечественному читателю новые для него имена франко-канадских авторов, но и свидетельствует об интересе россиян к культуре Квебека.

*С.Ю. Павлова*

**Клоков В.Т. Французский язык в Швейцарии. – Саратов: Изд. центр «Наука», 2009. – 216 с. – ISBN 978–5–91272–673–6**

В последние годы в современной лингвистике, как зарубежной, так и отечественной, уделяется пристальное внимание изучению явлений, отражающих связь языка и этноса, языка и культуры. Это обусловило то, что значительное число серьезных и глубоких исследований выполнено в рамках ареальной лингвистики и территориальной вариантологии. Исследование В.Т. Клокова «Французский язык в Швейцарии» с полным правом можно отнести к числу таких работ. Следует отметить, что данная монография – продолжение научной серии, посвященной изучению функционирования и структурных особенностей французского языка на разных территориях. Так, в разные годы были изданы работы В.Т. Клокова, в которых исследовалась специфика французского языка в Африке, Северной Америке, Бельгии.

Настоящую монографию, как и все предыдущие, характеризуют многоаспектный подход к затронутой



проблематике и глубокое погружение в материал исследования. Автор не просто и не только исследует проблему вариативности французского языка Швейцарии, но и представляет те исторические условия, которые складывались на территории Швейцарии в древние времена и определили впоследствии распространение языков и диалектов в этой стране.

В работе приведены обширные сведения социолингвистического характера, касающиеся функционирования и использования языков и диалектов современной Швейцарии, в том числе информация о начальных этапах распространения французского языка, об укреплении его позиций в XX в. по отношению к франко-провансальскому диалекту. Отмечено, что языковая ситуация в современной Швейцарии отличается одновременно наличием диглоссии и континуума. Речь идет о сосуществовании литературного языка и диалектных форм речи. Однако контакты между литературными языками и соответствующими им диалектами имеют разный характер. Так, диглоссия во франкоязычной зоне практически перестала существовать в связи с исчезновением франко-провансальского диалекта.

Безусловно, при исследовании языковой ситуации в стране, где проживают несколько этнических групп, автору невозможно было обойти стороной вопрос о языковой политике. В монографии представлен краткий экскурс в историю становления языкового права в Швейцарии, а также представлены действующие федеральные законы о языках и те правовые принципы, которые регулируют использование языков в настоящее время. Кроме этого были указаны проживающие на территории страны языковые группы населения и описаны отношения между ними. Швейцарские франкофоны составляют вторую по численности после немцев национальную группу. Специфика языковой ситуации в Швейцарии заключается также в том, что, во-первых, языковые зоны не являются непроницаемыми, и в одноязычных кантонах проживают граждане – носители других языков. Во-вторых, языки и культуры швейцарских народов активно контактируют с языками и культурами соседних стран Евросоюза. Подобная ситуация отражает особенности национально-культурного и языкового развития разных регионов Швейцарии.

Наиболее важна та часть работы, которая посвящена собственно проблемам вариативности французского языка Швейцарии. Прежде всего, здесь представлены общие вопросы, связанные со значимыми понятиями учения о территориальной вариативности «центр» и «периферия». Автор подчеркивает, что территориальное разнообразие французского языка прослеживается уже в период распада Римской империи, когда оформилось понятие «романский язык». В этой части описаны также дальнейшая модель формирования романских языков, в том числе и французского, и пути его последующего

распространения в зоны нероманской речи на территории Франции и за ее пределы. Здесь уточняются понятия «региональный вариант французского языка» и «региолект» по отношению к территориальному варианту французского языка; определяются принципы оппозиции «центральный вариант / периферийный вариант». При этом неизбежно встает вопрос о нормативности языка. В монографии развивается понятие территориальной и всеобщей нормы.

Книга затрагивает и другую важную для социолингвистики и территориальной вариантологии проблему. Это так называемый комплекс языковой неуверенности. Автор отмечает, что согласно опросам, проведенным разными исследователями, периферийные группы носителей французского языка считают парижский стандарт самым правильным и, следовательно, более престижным, а носителей языкового стандарта – более умными и культурными.

Что касается структурных особенностей французского языка Швейцарии, то они, по наблюдениям автора, проявляются в основном на лексико-семантическом уровне. В фонетической и морфо-синтаксической системах не прослеживается каких-либо серьезных отличий от общефранцузского стандарта. В работе это связывается с борьбой франко-швейцарцев за чистоту языка. Опираясь на лексикографические данные, автор делает вывод о том, что к лексическим гельветизмам относятся в основном названия предметов домашнего обихода, природных явлений, сельского хозяйства. Это также лексика, связанная с социальной и политической жизнью Швейцарии. В монографии приведен яркий иллюстрационный материал, отображающий специфику французского языка Швейцарии. Особое внимание и интерес вызывает приложение, в котором содержатся статистические данные о распространении национальных языков в швейцарских кантонах. Здесь же можно увидеть таблицы регионализмов, характерных для французского языка Швейцарии и отдельных регионов Франции и Бельгии.

Однако даже при наличии специфических характеристик для многих исследователей неприемлемо считать французский язык Швейцарии «полноценным» территориальным вариантом. Кроме того, для самих франко-швейцарцев локальный вариант французского языка не является полностью своим и строго не противопоставляется французскому языку Франции.

Тем не менее автор предлагает называть его национальным вариантом. Подобное определение представляется логичным, поскольку франко-швейцарцы признают свою речь специфичной, отличной от других вариантов французского языка в мире, и франкоязычные кантоны проводят четко выраженную национальную языковую политику.

*И.Н. Королева*

## ХРОНИКА

### ВЕЧЕР ПАМЯТИ А.А. ДЕРЮГИНА НА КАФЕДРЕ РОМАНСКОЙ ФИЛОЛОГИИ

В пятницу 28 ноября 2008 г. в Институте филологии и журналистики состоялось торжественное заседание кафедры романской филологии, посвящённое 80-летию со дня рождения доктора филологических наук Александра Александровича Дерюгина (1928–1988). Поделиться воспоминаниями об одном из лучших латинистов Советского Союза, крупном специалисте в области теории и истории перевода пришли десятки благодарных друзей, коллег и учеников педагога и учёного, посвятившего сорок лет своей жизни саратовскому филфаку. Среди гостей были сотрудники и ветераны СГУ и Педагогического института, преподаватели Саратовского государственного медицинского университета, учителя саратовских школ, представители «Альянс Франсез в Саратове», студенты филжура и родственники Александра Александровича Дерюгина.

Открыл заседание заведующий кафедрой профессор Василий Тихонович Клоков. В своём выступлении он отметил знаковую роль А.А. Дерюгина в истории кафедры романской филологии как её основателя и зачинателя многих её традиций, а также неоценимый вклад учёного в российскую филологическую науку и методику преподавания латинского языка в вузах нашей страны.

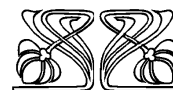
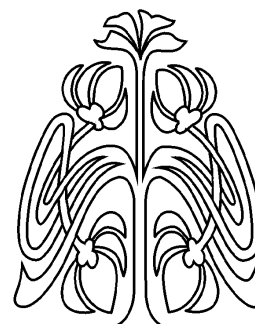
Далее торжественное заседание вела доцент Ирина Александровна Макеенко, кавалер ордена Академической Пальмы Французской Республики, заведующая кафедрой романской филологии в 1980–1999 гг.

Первой на вечере выступила доцент кафедры русской и классической филологии СГМУ Надежда Александровна Дёмина, подготовившая доклад о жизни и работе А.А. Дерюгина.

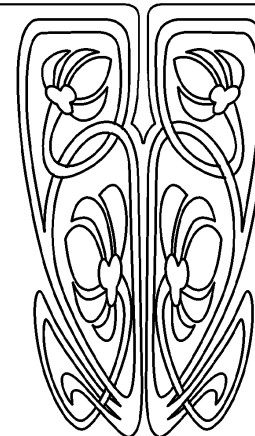
Запоминающимся было выступление профессора кафедры истории древнего мира Владимира Ивановича Кашеева, который рассказал гостям о становлении А.А. Дерюгина как учёного: об учёбе в школе, студенческих годах в Казанском университете, аспирантуре в Ленинградском университете под руководством профессора И.М. Тронского. Владимир Иванович продемонстрировал ряд редких документов, среди которых – аттестат зрелости А.А. Дерюгина, его заявление на имя ректора Казанского университета с просьбой принять его на филологический факультет, автобиография и множество фотографий.

Доцент кафедры английской филологии СГУ Инесса Александровна Банникова рассказала о том, каким тёплым, открытым и душевным человеком был Александр Александрович. Работая в Махачкалинском университете, молодой преподаватель английского языка И.А. Банникова написала письмо совершенно незнакомому ей заведующему кафедрой романо-германской филологии СГУ А.А. Дерюгину, в котором спрашивала о возможности продолжить работу в классическом университете после переезда в Саратов. А.А. Дерюгин сразу откликнулся на письмо и пригласил Инессу Александровну преподавать на возглавляемой им кафедре. Кроме того, Инесса Александровна отметила многогранность научных интересов и постоянную тягу к новым знаниям А.А. Дерюгина, вспомнив совместную работу в стилистическом семинаре для преподавателей под руководством проф. М.Б. Борисовой.

Кульминацией праздничного вечера стало выступление верного соратника и близкого друга Александра Александровича, доцента кафедры зарубежной литературы и журналистики СГУ Ларисы Михайловны Лукьяновой. Лариса Михайловна говорила об ответственности и самоотверженности А.А. Дерюгина, проявившихся во всём, о его высокой образованности. Александр Александрович прекрасно владел русским, латинским, древнегреческим, английским, французским, итальянским и немецким языками. Последний он выучил самостоятельно для того, чтобы прочитать труды немецких филологов, необходимые для кандидатской диссертации. По словам Ларисы Михайловны, А.А. Дерюгин работал вдохновенно, эта его черта реализовалась и в подготовке известного учебника латинского



ПРИЛОЖЕНИЯ





языка, написанного двумя учёными в соавторстве. Идея подготовить эту книгу возникла после того, как Минвуз СССР поручил А.А. Дерюгину и Л.М. Лукьяновой написать рецензии на все учебники латинского языка, опубликованные в Советском Союзе. Когда задача была выполнена, обнаружилось, что в стране не было специального учебника для студентов русского отделения филологических факультетов университетов. Этот пробел вскоре был восполнен. В 1979 г. в Издательстве СГУ вышел учебник «Латинский язык» А.А. Дерюгина и Л.М. Лукьяновой для студентов специальности «Русский язык и литература». Учебник имел гриф Минвуза СССР, что в то время было редкостью для нестоличных учебных заведений. Книга выдержала три издания и стала главным учебником латинского языка в нашей стране.

Тепло было принято выступление, подготовленное доцентом кафедры романской филологии СГУ Наталией Александровной Колосовой, которая в своё время училась у А.А. Дерюгина. «Сорок лет назад я поступала на филфак Саратовского университета. На предэкзаменационную консультацию, проводимую в Мичуринской аудитории 5-го корпуса, в амфитеатре которой мы расположились, как настоящие студенты, к нам пришел высокий, статный человек, державшийся очень прямо, почти монументально. «Похож на римского патриция», – подумала я. И, как вы догадываетесь, сравнение это было не случайным. Таким с первой встречи мне запомнился Александр

Александрович Дерюгин. <...> Мы, студенты, гордились, что он был, как тогда говорили, одним из «пяти лучших латинистов Советского Союза». А сегодня сказали бы: высокий профессионал. Но, думаю, главное было все же не в этом, а в том, что Александр Александрович, как и другие преподаватели старого саратовского филфака, нес в себе свою тайну, человеческую и профессиональную. Не конкретную бытовую тайну, а секрет соединения души, таланта и чувства собственного достоинства, служения своему делу».

Об Александре Александровиче вспоминали в этот вечер Инна Андреевна Мнушкина, Лариса Юрьевна Новикова и другие его коллеги, друзья и ученики.

В конце торжественного заседания слово было предоставлено дочери А.А. Дерюгина – доктору медицинских наук, профессору СГМУ Людмиле Александровне Дерюгиной. Людмила Александровна поблагодарила собравшихся за интересные, тёплые воспоминания об отце, сказала, что Александр Александрович был заботливым и любящим родителем, обладавшим тонким чувством юмора. Так, однажды Александр Александрович взял в руки вазочку, в которой лежал бисер, бывший когда-то бусами, и сказал: «Перед свиньями что ли разметать?»

Вечер завершился открытием аудитории имени А.А. Дерюгина в 11-м корпусе СГУ.

А.Е. Кулаков