

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.В. ЛОМОНОСОВА

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

*к 400-летней годовщине литературного наследия
Мигеля де Сервантеса Сааведры*

**ВОПРОСЫ
ИБЕРО-РОМАНИСТИКИ
СБОРНИК СТАТЕЙ**

ВЫПУСК 16

МОСКВА – 2017

УДК 811.134

ББК 81.2

В74

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

Под редакцией *Ю.Л. Оболенской*

Составитель: *М.С. Снеткова*

Рецензенты:

М.А. Косарик – доктор филологических наук
(МГУ имени М.В. Ломоносова);

Г.В. Денисенко – кандидат филологических наук
(МГИМО (У) МИД России)

Вопросы иберо-романистики: Сборник статей: Выпуск 16 /
Сост. М.С. Снеткова. Под ред. Ю.Л. Оболенской. – М.: МАКС
Пресс, 2017. – 300 с.

ISBN 978-5-317-05477-9

В настоящем сборнике опубликованы статьи по итогам международной научной конференции «Иберо-романистика в современном мире: научная парадигма и актуальные задачи. К 400-летней годовщине литературного наследия Мигеля де Сервантеса Сааведры», организованной кафедрой иберо-романского языкознания филологического факультета МГУ 24–25 ноября 2016 г. Статьи охватывают широкий спектр проблем иберо-романистики: лингвистических, культурологических, литературоведческих, искусство-ведческих.

Для широкого круга филологов-романистов, а также журналистов, историков, философов, культурологов, искусствоведов.

Статьи печатаются в авторской редакции.

Ключевые слова: теория, история и современное состояние иберо-романских языков, их диалектов и национальных вариантов; литература, история, культура и искусство стран иберо-романской речи.

УДК 811.134

ББК 81.2

ISBN 978-5-317-05477-9 ©

Филологический факультет МГУ
имени М.В. Ломоносова,
2017 © Авторы статей, 2017

Оглавление

Исследования в области литературоведения, искусствоведения и культурологии

<i>Оболенская Ю.Л.</i> Интерпретации романа Мигеля де Сервантеса «Дон Кихот» в России XX–XXI веков: от катехизиса	9
<i>Ранкс О.К.</i> «Благочестивый плут» М. де Сервантеса и «Севильский озорник» Тирсо де Молина	25
<i>Щапарина А.А.</i> Три «Дон-Кихота» Павла Антокольского	39
<i>Баканова А.В.</i> Каталанские тексты и традиции празднова-	51
<i>Вячеслав Е.И.</i> Цветы и символы в «Канте хондо» М. Мачадо	61
<i>Гладошук А.В.</i> Фигура: Хулио Кортасар и Октавио Пас	67
<i>Жолудева Л.И.</i> «Il Salamanca spagnolescamente disse...»: представления об испанском национальном характере в итальянской литературе XVI века	75
<i>Калугина Е.О.</i> «Святое Семейство с гороскопом Христа» Луиса де Моралеса в контексте испанской литературы XVI – начала XVII века	81
<i>Киктёва К.Д.</i> Дон Хуан в литературе испанского романтиз-	88
<i>Морисона В.А.</i> Буенеркак выразитель взглядов испанско-	96
<i>Олеся В.В.</i> Пятина испанские романтики и их европей-	102
<i>Брисвамович В.И.</i> Реализм и романтизм в прозе	112
<i>Сапрыкина О.А.</i> Иносказательные методы в средневековой духовной прозе Португалии	120
<i>Снеткова М.С.</i> Галисийские мифы в романе Г. Торренте Бальестера «Сага / fuga о Х.Б.»	129
<i>Согомонян М.К.</i> «Рабья Изаура» Бернардо Гимараэнса как отражение традиции бразильского романтизма»	139
<i>Томирдиаро Г.В.</i> Мемориальная и декоративная скульптура Мадрида	147
<i>Щепалина В.В.</i> О категории авторской модальности в твор-	156

честве А. Касоны

Исследования в области лингвистики

<i>Ануфриев А.А.</i> Испанские предикаты внутреннего состояния	163
<i>Архипов С.В.</i> Характеристика лексики из области морского дела в маринистическом варианте (на материале трактатов по морскому делу Ф. де Оливейры)	172
<i>Вяльях К.Э.</i> Особенности коммуникативной организации испанского высказывания	178
<i>Голдова Д.Д.</i> Особенности перевода юмора в короткометражной комедии испанского режиссера Х. Фессера «Непобедимус»,	184
<i>Гренадерова О.Л.</i> Особенности и трудности перевода дипломатических документов с португальского языка на русский язык «Цезаря»	196
<i>Григина Е.А.</i> Лингвистический сексизм или что лишает сна испанских академиков?	203
<i>Гуревич Д.Л.</i> Многофункциональность союза <i>que</i> в испанском языке	209
<i>Должанская В.В.</i> К вопросу о терминологических различиях в определении понятия «разговорная речь» в испанском и португальском языках	217
<i>Дорофеева Н.К.</i> Сравнительный анализ особенностей коллоквиальной лексики в пиренейском и мексиканском вариантах	224
<i>Карпова Ю.А.</i> «Золотой век» испанского языка: от кастильского к французскому	230
<i>Колосова И.В.</i> Религиозный Ринде-ла-Плата как объект лингвистического исследования	238
<i>Николаева Е.С.</i> Опыт контрастивного исследования структурно-семантических особенностей предложных глаголов в испанском и португальском языках	244
<i>Пронина М.К.</i> Просодическое оформление дискурсивного маркера <i>pero</i> в испанском и португальском вариантах испанского языка	253

<i>Садиков А.В.</i> К вопросу об африканском элементе в испан- <i>Стефанова-Кубицкая В.</i> Ангела Меркель в дискурсах четырёх евроскептических партий (Podemos, UKIP, SYRIZA и Front National)	270
<i>Торощина Т.Г.</i> Лексика из различных стилистических пластов: арготизмы в лиссабонском фаду	277
<i>Шериукова О.А.</i> Специфика обозначения оптических при- боров в португальском языке	288
	293

Contents

Literary, Cultural and visual arts Studies

<i>Obolenskaya Y.L.</i> Interpretations of Miguel de Cervantes’s “Don Quixote” in XXth and XXIth Century Russia: from Catethism to Diagnosis	9
<i>Ranks O.K.</i> “El Rufián Dichoso” by Miguel de Cervantes and “El Burlador de Sevilla” by Tirso de Molina	25
<i>Shamarina A.A.</i> Three “Don Quixotes” by Pavel Antokolsky	39
<i>Bakanova A.V.</i> Catalan Texts and Traditions of the Summer Solstice Celebrations	51
<i>Balmatova T.M.</i> Colors, Flowers and Symbols in the “Cante Jondo” by M. Machado	61
<i>Gladoshchuk A.V.</i> A Figure: Julio Cortázar and Octavio Paz	67
<i>Zholudeva L.I.</i> “Il Salamanca spagnolescamente disse...”: Spanish National Character as represented in the XVI Century Italian Literature	75
<i>Kalugina E.O.</i> «Holy Family with the Horoscope of Christ» by Luis de Morales in the Context of the Spanish Literature of 16th – Early 17th Century	81
<i>Kikteva K.D.</i> Don Juan in the Literature of Spanish Romanticism: Mocker and Rebel	88
<i>Morozova A.V.</i> A. Pons about the Arts as the Representative of the Spanish Enlightenment	96
<i>Ogneva E.V.</i> Romantic Writers of the Latin America and Their European idols. Appropriation, Imitation, Masque	102
<i>Prokhortsova M.M.</i> Retablo: Term and Phenomenon	112

<i>Saprykina O.A.</i> The Figurative Methods in the Portuguese Medieval Spiritual Prose	120
<i>Snetkova M.S.</i> Galician Myths in G. Torrente Ballester's Novel «The Saga/Fugue of J.B.»	129
<i>Sogomonyan M.K.</i> «The Slave-Girl Isaura» by Bernardo Guimarães as Reflection of Brazilian Romanticism	139
<i>Tomirdiario G.V.</i> Memorial and Decorative Sculpture of Madrid	147
<i>Shehepalina V.V.</i> Concerning the Author's Modality in the Works of A. Casona	156

Language Studies

<i>Anufriev A.A.</i> Spanish Inner State Verbs in the Context of Grammatical Reflexiveness	163
<i>Arkhipov S.V.</i> Description of Seamanship's Vocabulary in Paradigmatics Plan (on Base of Sea-Treaties Written by F. de Oliveira)	172
<i>Vyalyak K.E.</i> The Peculiarity of Communicative Organization of the Spanish Sentence	178
<i>Goldova D.D.</i> Peculiarities of Translation of Humour in J. Fesser's Short Film «Invictus. Caesar's Messenger»	184
<i>Grenaderova O.L.</i> Peculiarities and Difficulties of Translating Diplomatic Documents from Portuguese into Russian	196
<i>Grinina E.A.</i> Linguistic Sexism, or What Worries the Spanish Academicians?	203
<i>Gurevich D.L.</i> The Multifunctional Nature of <i>Que</i> in the 16 th -17 th Century Spanish Drama	209
<i>Dolzhenkova V.V.</i> The Terminological Distinctions in Definition of Concept «Colloquial Language» in Spanish Linguistics	217
<i>Dorofeeva N.K.</i> Comparative Analysis of the Culinary Vocabulary of Mexican Spanish and Peninsular Spanish	224
<i>Karpova Y.A.</i> «The Golden Age» of Spanish: from Castilian to Classic Spanish	230
<i>Nevokshanova A.A.</i> Río de la Plata Region as an Object of Study	238
<i>Nikolaeva E.S.</i> The Experience of Contrastive Study of Structural-Semantic Peculiarities of the Prepositional Verbs in Portuguese and Spanish	244

<i>Pronina M.K.</i> Prosody of the Discourse Marker <i>Bueno</i> in Argentinian Spanish	253
<i>Sadikov A.V.</i> Remarks on the African Element in Cuban Spanish	270
<i>Stefanchikov I.V.</i> Angela Merkel Seen through the Discourses of Four Eurosceptic Parties: Podemos, UKIP, ΣΥΡΙΖΑ и Front National	277
<i>Toroshchina T.G.</i> Vocabulary from Different Stylistic Strata: Argot in Lisbon's Fado	288
<i>Shershukova O.A.</i> The Specifics of Optical Devices Designation in Portuguese Language	293

Раздел I

Исследования в области литературоведения, искусствоведения и культурологии

Ю.Л. Оболенская

профессор кафедры иберо-романского языкознания
филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова
E-mail: obolens7@yandex.ru

Интерпретации романа Мигеля де Сервантеса «Дон Кихот» в России XX–XXI веков: от катехизиса до диагноза

Аннотация: В статье исследуются как влияние романа на русскую литературу и культуру в целом, так и зависимость интерпретаций романа Сервантеса от сменяющихся культурно-исторических контекстов в России – СССР – России, а также результаты освоения образа Дон Кихота национальным – коллективным и индивидуальным – сознанием художников, представляющих различные виды искусства, специалистов и читателей нескольких поколений.

Ключевые слова: интерпретация, актуализация содержания, освоение образа, восприятие и оценка, национальное / индивидуальное сознание

Мы живем в эпоху победившего постмодернизма, в век почти окончательной победы виртуальной реальности над реальностью окружающего мира – того самого, которому надо было противостоять, на который смотрели со страхом или надеждой. Ирония теперь стала средством постижения предыдущего культурного опыта, уход в виртуальный мир и борьба с ним внутри него – суррогатом героического

противостояния, а стилизация – одним из основных художественных приемов. Предтеча этой эпохи в России, безусловно – Сервантес и его бессмертное творение – роман о Дон Кихоте. Казалось бы – реальность литературного произведения по природе виртуальна – читатель *проживает* жизнь созданных воображением писателя героев, вместе с ними борется или проигрывает, любит или ненавидит, однако мир, созданный писателем, все же подобен миру действительности и за редким исключением развивается по его законам. При этом герои Сервантеса – и Дон Кихот и Санчо Панса (в меньшей степени, конечно) важнейшие периоды своей жизни проживают внутри созданной их собственным воображением виртуальной реальности, реальности мифа, противостоя уже в ней – злу, великанам, волшебникам, несправедливости и т.п. Ирония рассказчика на первый взгляд, должна была бы развенчать, дискредитировать эту мифологическую реальность, доказав нелепость противостояния ей, равно как и прославления воображаемой красоты; но читатель даже четыре века спустя видит привлекательность идеалов пародируемого рыцарства, тех духовных ориентиров и ценностей, которые защищал долговязый старик в тапике для бритья.

Ряд исследований и в нашей стране и за рубежом посвящен многоуровневой структуре этого романа: действительно его можно рассматривать и как *квази-перевод* в изложении рассказчика – любителя словесности, и как *псевдопародию* Сервантеса на рыцарские романы, якобы написанную и снабженную комментариями *лже-моралиста* рассказчика. Специалисты рассматривают роль аллюзий, скрытых цитат, *текстов в тексте* романа и всего того, что делает роман действительно ярким примером интертекстуальности и одновременно сознательной игры с читателем, словом, всего того, что оценивается как активно перерабатывающая предшествующий опыт память, а это и есть основная характеристика постмодернизма.

Роман очевидно можно считать первым романом нового времени и прародителем подавляющего большинства романов в Старом и в Новом свете. Но все же самым удивительным феноменом существования романа в *открытом пространстве культуры* стала его способность раскрывать специфику национальных культур и культурных традиций в ходе истории интерпретаций романа на протяжении четырех столетий. Роман и его герои стали своего рода гиперссылками, которые устанавливают связи между текстами различных культур и позволяют перейти к созданию новых текстов или объектов культуры.

В данной статье обратим внимание на обстоятельства, которые обусловили особенности *освоения* романа нашей русской литерату-

рой и культурой. Истории интерпретаций романа в России уже более 250 лет. И началась она во второй половине XVIII в. со сниженной, карикатурной трактовки образа Кихота как комического персонажа, эта трактовка опередила и предопределила качества первого русского перевода романа, сделанного Игнатием Тейельсом в 1769 г. В те времена и вплоть до середины XIX в. слово «донкишотствовать» значило совершать нелепые поступки, осмеянные окружающими. Так что же позволяет оценивать его как русский катехизис? Напомню, что «катехизис» в переводе с греческого означает «оглашение, наставление в вере», которую вслед за апостолом Павлом трактуют как «осуществление ожидаемого и уверенность в невидимом». Что как не азбуку веры в идеалы добра и справедливости, в силу красоты и подвиг жертвенности увидели в этом романе в России начиная с середины века XIX и до конца века XX? И.С. Тургенев ответил на вопрос о том, что «представляет собою Дон Кихот? Веру прежде всего; веру в нечто вечное, незабываемое, в истину...».

И только в 80-е годы XX в. интерпретация образа Дон Кихота приобретает новый вектор, направленный на выявление потенциально возможных и востребованных сегодня смыслов, актуализирующих тему конфликта человека и толпы или конфликта особого (иного, инакомыслящего) человека и обычных (одинаково мыслящих и действующих). Прагматичный XXI в. добавил к этим новым смыслам тезис о бесперспективности геройства или борьбы со злом, а донкишотство стало скорее диагнозом: так трагедия превратилась в трагикомедию, а иногда в трагифарс.

Квинтэссенцией русской интерпретации романа на все времена стали известные строки из «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского за 1876 г.: «Во всем мире нет глубже и сильнее этого сочинения. Это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли, это самая горькая ирония, которую только мог выразить человек, и если бы кончилась земля, и спросили там, где-нибудь, людей: “Что вы, поняли ли вашу жизнь на земле и что об ней заключили?” – то человек мог бы молча подать Дон-Кихота: “Вот мое заключение о жизни и – можете ли вы за него осудить меня?”» [ПСС, 1981, т. 22, с. 92]. Конечно, Ф.М. Достоевский не мог знать о том, что испанский писатель и философ М. де Унамуно в XX в. назовет роман Сервантеса «Евангелием от Дон Кихота», а учитывая несовершенство переводов XIX в., в которых Федор Михайлович познакомился с содержанием романа, можно предположить, что русский гений по русскому же обыкновению читал между строк!

Удивительная способность к глубинному постижению и актуали-

зации содержания романа и его всеобщее почитание – подлинная *кихотопатия* – в России на протяжении двух веков вызваны, по-видимому, узнаванием своего, «русского характера» в испанском доне Кихоте. Образ Дон Кихота оказался квинтэссенцией именно русских архетипов, в разные времена становящихся актуальными и востребованными в России – то правдивого юродивого, то очарованного странника, то водившего всех за нос Ивана-дурака, то романтика-бунтаря, то идеалиста, желавшего переделать мир по законам справедливости, потому-то русская литература так изобилует донкихотами. Начиная с Рудина и князя Мышкина путь лежит к дяде Ване, к героям «Чевенгура» Платонова и т.д.. М. Цветаева считала образ рыцаря «реалистическим героем, праотцом всех романтических», но литературные Кихоты дополнялись в России и Дон Кихотами во плоти, русскими типами Рыцаря Печального Образа – ими были и А.П. Чехов, и А. Блок, и Б. Окуджава. В нашей стране довольно массовое донкихотство второй половины в XX в. представлено реальными типажамися мятущегося интеллигента, романтика-лирика, *донкихотов в пиджаках* – шестидесятниками, нонконформистами, диссидентами и т.п. Поистине нет страны, подобной России, где бы Дон Кихот был всегда так востребован, и где бы столько писали, говорили и спорили о нем! В трудные времена он оказывался островком веры и надежды в несбыточные идеалы справедливости.

О. Бергольц в самое тяжелое для русского кихотизма время – в 1927 г. – с болью замечает в стихотворении «Дон Кихот»: «...и не знает он, недужный, / что сейчас никому совсем не нужен здесь – у нас», одновременно удивительно точно определяя актуальный для той поры контекст образа: «Да, другие теперь / и шлемы, и щит, и оружие, / но во многих остался, годами и бурей не сменный, / Дон Кихот, заблудившийся между Марксом и Лениным». Персонифицированные символы веры – бронзовые бюстики стоящих рядом трех мифологизированных персонажей, увиденные поэтом на витрине – это своего рода иконография XX в. Важное утверждение Бергольц – «но во многих остался» и еще «готов, готов на муки», оставаясь на посту: «...Только улиц тонкий ход / караулит Дон Кихот». Дон Кихот с копьем и щитом, оберегающий от зла тех многих, в ком он еще остается, – это и емкая метафора и сохраненный духовный ориентир.

Итак, напомним, что в России 60–80-х годов XIX в. Сервантес – это уже общепризнанный гений, а его «Дон Кихот» расценивается как актуальное произведение. Благодаря оценкам Белинского, Тургенева, Достоевского, Лескова, Гончарова и многих других авторитетных деятелей культуры того времени образ Дон Кихота как *пророка*

социального переустройства мира вдохновляет литераторов и читателей на поиски новых духовных ориентиров. Герцен пишет в письме №13 от 1 июня 1851 г. о *наших Дон Кихотах*, рассуждая в письмах о типе *Дон Кихотов революции*, целью которых было «уничтожение тиранства, водворение всеобщего братства, всемирной свободы», однако отсутствие должной подготовки обрекло их на поражение. Опыт XIX в. заключают очень по-русски оптимистичные слова А.Н. Островского: «Поборники правды, чести, любви, возвышенных надежд еще не сошли со сцены, – рыцарь еще не побежден окончательно, он еще будет бороться с неправдой и злом» [ПСС, 1973, т. 10, с. 544].

А Д.С. Мережковский на излете XIX в. уловил доминанту последовавших интерпретаций образа и пишет в статье «Сервантес» (1897): «Исчерпать его содержание невозможно, потому что он еще не закончен, он еще развивается вместе с нами, и уловить его нельзя как собственную тень. В этом гениальном образе таится зародыш единственно возможного на земле бессмертия – бессмертия великой идеи».

Как менялся опыт русского освоения образа Кихота на протяжении самого драматического для нашей страны века XX? Рассмотрим, как осваивался предлагаемый Сервантесом и опосредованный в многочисленных переводах опыт *наставления в вере* нашей культурой, трансформируясь в меняющихся контекстах продлившейся целый век *эпохи перемен*. Без сомнения «мир Дон Кихота» стал неотъемлемой частью нашего индивидуального сознания и меняется вместе с нами, но эти изменения отражаются и в тех временных срезах-состояниях национального языкового сознания, которые регистрируются и кодифицируются инструментами хорошо известными филологам – словарями. В этом отношении интересна эволюция определений сервантесовского героя в авторитетном «Словаре русского языка» С.И. Ожегова. И так, 1949 г. – «ДОНКИХОТ. Фантазер, бесплодно борющийся с воображаемыми препятствиями за нежизненные идеалы», в 1972 г. составители добавляют уточнение – «увлеченно, но бесплодно», но не проходит и десяти лет и от негативных коннотаций в 1981 г. тот же словарь отказывается, заменяя «нежизненные идеалы» в определении на героическое: «Фантазер, самоотверженно борющийся за идеалы добра...». Подцензурное и не менее идеологизированное академическое издание «Советский энциклопедический словарь» чуть раньше, в 1979 г. предлагает следующую трактовку: «Имя Дон Кихот стало нарицательным для обозначения человека, чье благородство, великодушие и готовность

на рыцарские подвиги вступают в трагическое противоречие с действительностью» – здесь явно фиксируется актуальное трагическое противоречие идеалов тех самых шестидесятников или *донкихотов в пиджаках* в контексте эпохи застоя. А в издании 1990 г. (так же как и в изд. 2001 г.) в том же словаре Ушакова появляется *перестроечное* определение: «Странный для окружающих человек, рыцарски-самоотверженно борющийся за отвлеченные идеалы добра». Как мы видим *нежизненные идеалы* картины мира конца 40-х гг. полвека спустя в новой системе координат оцениваются как «идеалы добра», хотя и отвлеченные, а *бесплодный фантазер* стал теперь *рыцарски-самоотверженно борющимся*, но «странным для окружающих человеком».

Подчеркну, что это *официально* зарегистрированная оценка архетипа, итог коллективного опыта, отразившего доминанты национального самосознания в конкретном культурно-историческом контексте, но кроме того – это итог многочисленных творческих освоений образа в переводах, которых было более десятка, пьесах, иллюстрациях, ролях. Трагический русский Дон Кихот, полностью вытеснивший в XX в. комическую трактовку, – это результат накопления духовного опыта, опыт *наставления в вере* в служение великой идее добра. Этот опыт запечатлен в творчестве И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Н.С. Лескова, И.А. Гончарова, в пьесах А.В. Луначарского, М.А. Булгакова и Е.Л. Шварца; в лучшей экранизации романа в фильме Г.М. Козинцева, в ставших легендами гениальных интерпретациях образа Дон Кихота Ф. Шаляпиным, Н. Черкасовым и недавно покинувшим этот мир В. Зельдиным, в гениальных и провидческих иллюстрациях С. Бродского, подлинно философском осмыслении образа художником.

Словарные дефиниции XX в. дополним *документами* нескольких переломных эпох, ярко отразившими индивидуальный духовный опыт освоения кихотизма русскими художниками слова и не только ими. Всеми теми, чье творчество в сгустке эмоций воплощает индивидуальный духовный опыт творца, но одновременно и коллективный опыт – поколения, эпохи, и опыт нации, национальной традиции. Каждое новое поколение поэтов и художников, начиная с поэтов Серебряного века, ищет среди знаковых фигур испанской истории и культуры духовные авторитеты и созвучные их мировосприятию идеи. Их индивидуальный опыт во многом опирается на русскую традицию XIX в. и сложившиеся уже тогда мифологемы.

Итак, в 1924 г. А.В. Луначарский, (с 1928 г. нарком просвещения молодой Республики советов и автор романтической пьесы «Осво-

божденный Дон Кихот», написанной в 1923 г.) в своей лекции торжественно провозглашает: «Мы имеем такое время, когда в нашей среде и Дон-Кихоты и Санчо-Пансо являются очень желательными типами и делаются подлинными борцами за будущее». Десятью годами позже поэт Павел Коган в деталях видит поход грустного современного Дон Кихота в светлом советском будущем: «Рыцарь в платье Москомшвея / Отправляется в поход». А еще десять лет спустя – в 1955 г. – Варлам Шаламов с болью запишет: «Юбилей Сервантеса. По газетам и журналам – не Сервантес, а Санчо Панса – главный герой романа... А Дон Кихот – юмористический образ, показывающий как смешно бороться с реальной жизнью чужаку. Вечное отброшено в сторону. Великое воспитательное значение – столкновение идеального и реального – вовсе не упомянуто даже». Но он был не прав, потому что в это самое время Евг. Шварц работает над сценарием фильма о «святости мечты», которая потом в знаменитом фильме режиссера-постановщика Г.М. Козинцева воплотится в фигуре Дон Кихота-Черкасова, главным в образе которого, по словам самого Козинцева, было то, что он «слишком честный и слишком святой для реальной жизни» (выделено Козинцевым – Ю.О.). Идея святости Дон Кихота явно унаследована от Достоевского, потому что в отличие от тургеневских, гончаровских, лесковских и чеховских Кихотов, именно князя Мышкина отличает евангелистская составляющая образа, в нем было примерно поровну от Христа и Дон Кихота. Ну а при социализме, по понятным причинам, в русском сознании происходит замещение этой христовой составляющей в образе Мышкина кихотической, а сейчас, как мне кажется, в трактовке вдохновленных Дон Кихотом образов заметна обратная тенденция.

Конец 50-х –60-е гг. прошлого уже века в СССР – это годы русских героических донкихотов, вернувшихся или не вернувшихся со страшной войны, непомерной ценой победивших зло реальное, это время *оттепели*, энтузиазма и несбывшихся надежд. Прошедшие войну поэты знают этих Кихотов, и «Дульсинеи ждут, ... когда возвратятся с работы донкихоты /... / не в доспехах и не со шпагой, а в рабочем своем пиджаке» – это из «Баллады о Дон Кихоте» Б. Окуджавы. И дальше у него про фронтовиков-кихотов: «...Гранату за пояс, винтовку наперевес / И / «Ты не плачь, я вернусь, Дульсинея!» / ... Да, живут Дон Кихоты! / Я касаюсь в толпе их руки» (1959). Окуджаве вторит Ю. Друнина, также прошедшая эту войну: «Кто говорит, что умер Дон-Кихот? / Вы этому, пожалуйста, не верьте: / Он не подвластен времени и смерти, / Он в новый собирается поход». Советский балкарский поэт Кайсын Кулиев, продолжая русскую традицию

интерпретации образа, и одновременно осознавая себя частью этого наднационального образа страны-Кихота, восклицает:

*О, Дон Кихот, ты никуда не канул.
Мы все страдаем болью ран твоих, –
На свете столько злобных великанов,
Принявших облик мельниц ветряных!»*

...

*А в мире правит суд неправый кто-то.
А правый плачет, жребий свой кляня.
Земля не может жить без Дон-Кихота,
Как без воды, без хлеба и огня!».*

В СССР к середине XX в. Дон Кихот – это безусловный образец для подражания, эталон оценки величия души и целей. Дон Кихоту присягали на верность, а благородство души похоже стало востребованной добродетелью. Юр. Иваск в 60-е гг. пишет:

*«Веселее злу сопротивляться,
Петушиным голосом кричать,
С мельничными крыльями сражаться,
Низко падать, высоко мечтать.*

...

...

*Все позволено, а верность та же –
Богу, даме, другу и коню.
Люди свяжут, а Господь развяжет,
Я ли Дон-Кихоту изменю?»*

При этом важно подчеркнуть то, что почти каждый русский поэт, писатель, художник или режиссер становится сотворцом мифологем героев «Дон Кихота», дополняет их своим опытом, отталкиваясь от отечественной и мировой культурной традиции, и порой расшифровывает испанские коды по-своему: в знаковой фигуре Кихота кого-то привлекает динамизм, внутренняя свобода, деятельное служение Добру, а кого-то противостояние трагической судьбе. Популярность спектаклей и фильмов о Дон Кихоте в СССР, а потом в России на протяжении всего XX века и в веке XXI безусловно свидетельствует о превращении рыцаря печального образа в культовую фигуру.

Интерпретация Ф.М. Достоевским романа «Дон Кихот» не только повлияла на русскую трактовку образа, но и на общеевропейскую в целом и испанскую, в частности. Новый – блаженный и трагический Дон Кихот вернулся в Испанию отраженным светом в образах героев

Достоевского, и, прежде всего, в князе Мышкине. Неслучайно в поэме-мистерии Бродского «Шествие» князь Мышкин «ковылает» рядом с «неустрасимым рыцарем» дон Кихотом. Честь и достоинство неподкупного и верного идеалам идальго развернута в горькой метафоре у М. Цветаевой, которая в пронзительном стихотворении 1919 г., посвященном Бальмонту, пророчески развивает мысль Достоевского об «отчете» творцу применительно к XX веку:

...

*В вывернутой наизнанку
Мантши Врагов Народа
Утверждаем всей осанкой:
Луковица – и свобода.*

...

*Будет наш ответ у входа
В Рай, под деревцем миндальным:
– Царь! На пиршестве народа
Голодали – как гидальго!*

Мысль М.М. Бахтина о «сотворчестве понимающих», о понимании как превращении чужого в «свое-чужое» как нельзя полнее отразилась в *освоении* образа Дон Кихота в России. Дон Кихот, став кумиром и пророком нового времени в России XIX в., в XX веке становится почти национальной идеей – воплощением романтического служения благородным идеалам и нестяжательства; этот образ стал мифологемой, созвучной меняющимся контекстам века и всегда *своевременной*, как для новой идеологии сталинских времен, так и для романтизма 60-х, для возрождаемых христианских идеалов начала XXI в. и даже для развития неконформистских идей. Вполне естественно, что оценки рыцаря печального образа у русских поэтов XX века все же разнятся, причем даже в творчестве одного поэта эти оценки порой пересматриваются на протяжении его жизни. Пример П. Антокольского в этом отношении очень показателен: на протяжении 50 лет он обращается к образу Дон Кихота по крайней мере трижды: в 1927 году в стихах «облитых горечью и злостью» пишет: «Только одно напоследок осталось / Мужество у Дон-Кихота. / Только и есть! Зablуждайся, надейся, / Недорога твоя шкура, / Цвет человечества, жертва злодейства, / Старая карикатура!» А сорок лет спустя, в 1969 заключает: «Да здравствует вне категорий / Высокая роль чудака!».

От романтизма *оттепели* – к реализму 80-х, не забывая о 70-х, когда *символ веры* – русский Дон Кихот с исчерпывающей полнотой был воплощен в поражающих своим трагизмом и безнадежностью иллюстрациях Саввы Бродского. Его Дон Кихот – сломленный

хрупкий титан среди выжженной пустыни – поистине *глас вопиющего в пустыне*. А в 1982 г. Юрий Айхенвальд пишет книгу «Дон Кихот на русской почве», отмечая, что «кихотическая действительность, соответствующая современной дислокации фактов, предполагает мир, способный меняться к лучшему, и человека, стремящегося этого добиться. Кихотическое сиюминутное добро не приносит сиюминутного успеха. Очень многие из числа нынешних кихопатов сознают это, однако верят в силу добра, и это меняет для них картину мира таким образом, что они действуют как могут, ради «каждого», не упуская из виду всех. Но к этому гуманистическому идеалу они не успевают приблизиться». Это он про *кихопатов* 80-х, и Сахарова, в том числе. Как мы видим – при всей трагической безысходности невозможности приблизиться при жизни к гуманистическому идеалу добра, автор не лишен и прагматического подхода к кихотизму – не надо ждать *сиюминутного успеха от кихотического добра*, ну а все-таки главное – это вера в мир, который способен меняться к лучшему.

«Нулевые» годы – время излета перестройки – предлагают трагическое отражение *нерва* нации в трактовке «Дон Кихота» Инны Лиснянской 2004 г.:

*Стоит он, в отчаянии цепenea
И простирая ладонь:
Все бросили – Санчо и Дульсинея.
Все бросили. Даже конь.*

*Повсюду циники и пройдохи –
Ни рыцарей и ни дам.
Стоит у воды. Ото всей эпохи –
Только на сердце шрам.*

И вот, наконец, в 2005 г. поистине победным кличем постмодернистских интерпретаторов романа Сервантеса прозвучала постановка спектакля «Донкий Хот». Автор – Сэр Вантес. Жанр – «коллективное сочинение. Опус №2». Постановка молодого режиссера Дм. Крымова, сына знаменитого донкихота советского театра Анатолия Эфроса. Роман Сервантеса Крымов «перечитал и был в ужасе, так он мне не понравился... Приключения все одинаковые, сюжета нет, образов, кроме двух главных, и то ясных с самой первой страницы, – тоже нет. Есть... некое средневековое топтание на одной точке... сюжет никуда не движется. Мы придумали свою историю, поскольку той, которая там написана, не вдохновились». Отправной точкой этой истории, удостоенной гранта Комитета по культуре РФ,

стал тезис: «Геройство Дон Кихота – это его сумасшествие...», а визуальным воплощением его выделения из толпы карликов – исполнение роли двумя актерами, один из которых сидит на плечах другого.

Вот как трактует автор Донкого Хота своего главного героя: «Дон Кихот – один из первых литературных героев, испробовавших на себе нелюбовь толпы. Толпа не прощает именно непохожесть... Это история про всех – *не таких*...». Далее в интервью, которое я цитирую, снижая образ героя романа, обесценивая его идеалы да и просто лишая его помыслов о высоком, Крымов рассуждает о домашних Дон Кихотах – Акаких Акакиевичах. И в заключение делает вывод: «Чтобы оказаться Дон Кихотом, не обязательно быть носителем идеи – достаточно просто быть не как все. Странным чудачком». Очевидно, что эта сверхактуальная постановка не просто игра со зрителем, она отразила и боль сына за трагедию отца, но подобное снижение и сужение образа, да еще и в довольно политизированном контексте – это и взгляд *детей шестидесятников* на идеалы подвижничества и служения Добру и Справедливости, которым были верны их отцы.

Поиск истоков трагизма судьбы героя в нереализованности, неприятии обществом новых идей, его одиночестве и противостоянии толпе актуализируется в социально-политическом контексте конца XX– начала XXI веков в новой трактовке, которая подкрепляется активным использованием архетипа Дон Кихота такими прикладными науками как соционика или психоаналитика. Соционика и психоаналитика уже в конце 70-х годов занялись типологией персонажей реальных и вымышленных и выявлением симптоматики каждого типа. Причем тип Дон Кихота выделен на основании черт характера созданного Сервантесом художественного образа, приравненного к реальному индивиду.

Соционика, междисциплинарная наука, созданная Аушрой Аугустиновичуте (1928–2005), исследует механизмы взаимоотношения между выявленными 16 типами личности. Самым любознательным из базовых типов является тип Дон Кихота, а его описание соционикой представляет интерес для нас именно потому, что оно отражает итог практического осмысления архетипа, как положительного, предлагая его подробную характеристику и перспективы «использования» в реальной жизни. Далее я цитирую характеристики этого типа в Интернет-ресурсах соционики. Итак – это «тип *искателя* с базовой функцией *интуиции возможностей*... Представители этого типа проявляют феноменальные способности в самых различных

областях интеллектуального творчества, генерируя идеи, высказывая гипотезы, на несколько столетий опережающие достижения современной им эпохи. Трудно переоценить их вклад в развитие интеллектуальной деятельности общества. Выдающиеся представители этого типа по праву считаются основоположниками многих наук... Для Дон Кихота изучение любого предмета – это в первую очередь изучение открывающихся перед ним перспектив. Умение увидеть возникающие в любой области новые возможности – сильнейшая и характернейшая его черта...». Судя по описанию – это все черты идеального человека XXI века, творца новых знаний, умеющего просчитать и их перспективы. Перечислю имена тех, кто удостоен авторами Интернет-ресурсов включения в группу соционического типа *Дон Кихота*: это сам Сервантес, Зигмунд Фрейд, сама Аушра Аугустинавичуте, Маргарет Тэтчер, Евгений Касперский, Фидель Кастро, Юрий Гагарин, Александр Суворов, Дмитрий Менделеев, Григорий Явлинский, Александр Абдулов, Лев Ландау, принцесса Диана, Том Круз, Ринат Дасаев и многие другие. Что их всех роднит? Ответ соционики: «Открывать новые горизонты и новые перспективы во всех областях научной, творческой и общественно-политической деятельности – таково их высшее предназначение». Вышеприведенные цитаты – свидетельство развития и становления архетипа Дон Кихота внутри социума, на уровне разделяемых большинством представлений и оценок, отражающих укоренившиеся в массовом сознании стереотипы восприятия. Из симпатичного и осмеянного мечтателя за 250 лет жизни в России Дон Кихот превратился в человека завтрашнего дня.

В свою очередь психиатры дают подробное описание *синдрома Дон Кихота*, констатируя его распространенность в России, и отмечают все больше негативные черты подобного типа, описывая симптомы неприятного для самого пациента и для его окружающих заболевания и непростую методику его лечения. Основные симптомы синдрома Дон Кихота таковы: «Гипертрофированный критицизм в отношении к реальности, неспособность смириться с ней, принять ее, неспособность к напряженной работе; “праведный гнев” в ответ на все “несовпадения” с идеальной картиной мира; наличие установки “переделать мир под себя”; черно-белое, полярное восприятие мира и других людей...» и т.п. Психиатрам совсем не нравится как раз то, что так восхищает соционику: «Мысль и фантазия для Дон Кихота – две вещи неразделимые. Размышляя, Дон Кихот фантазирует, фантазируя – размышляет». Учет специфичности *типа Кихота*, оказывается, имеет и чисто практическое применение: при отборе кадров или

подготовке «мозгового штурма» менеджеры по персоналу выбирают *Дон Кихотов*, видя в этом типе личности неистощимый креативный потенциал. Можно ли из всего этого заключить, что кихотизм стал сегодня симптомом или даже синдромом и, главное, какой болезни?

Донкихотство (как, впрочем, и сами составляющие его понятия: честь, благородство, отвага и совесть) в современном контексте в значительной мере девальвировано по сравнению с XIX в., когда Достоевский увидел в Дон Кихоте Сервантеса воплощенный горький опыт человечества, потому что ведь и сам опыт стал гораздо горше. Но и в XX в. и в XXI в., как мы убедились, русские поэты «чистят» себя не «под Лениным», как написал когда-то В. Маяковский, а под Дон Кихотом, исповедуя идеи служения прекрасному и жертвенности. А что о нем думают новые читатели? Юноши, увы, чаще пишут в Интернете о герое как о маразматике, шизофренике или психе (ставя диагноз герою с легкостью практикующих психиатров), а девочка Алена Мовчан, прочитав роман в первый раз, подумала: «обычный псих, которого нужно было посадить в психушку». Но вот после второго прочтения и размышления «пришла к выводу, что возможно этими странностями он хотел просто защититься от окружающего его мира». Новая интерпретация донкихотства в XXI веке – донкихотство как способ самосохранения и защиты себя от неразрешимых проблем и разрушительности окружающего мира! И здесь, конечно, не может не внушать оптимизм повторное чтение романа и попытка осмыслить образ, поверяя его своим пережитым опытом. Но ведь и Павел Антокольский – поэт, переводчик и историк литературы – с каждым глубоким переживанием или изменением в своей судьбе по-новому переживал судьбу и образ Дон Кихота, а строки одного из трех его стихотворений, посвященных Рыцарю, говорят не столько о прочности самого «искалеченного» героя, сколько о прочности его морального авторитета и бесконечности его пути в России:

*Сколько бы ни было драк и пощечин,
Сколько ты ни искалечен,
Рыцарь Печального Образа прочен,
Путь впереди бесконечен.*

Актуальность и широта сферы использования имени героя, ставшего в русском языке нарицательным, множественность интерпретаций и оценок образа Дон Кихота, неизменный интерес к роману читателей и специалистов разных областей знаний – все это свидетельствует об устойчивости идей кихотизма в русской духовной

жизни, то есть о том, что все мы, воспитанные в русской культурной традиции, вышли не только из гоголевской «Шинели» или пушкинского «Онегина», но и из «Дон Кихота» Сервантеса. Причем даже те, кто так и не осилил этот роман, но всегда легко и по-своему поймет значение необходимого для русской картины мира слова – «донкихот». А русская оценка героя очень лаконично выражена художником С. Бродским: «...Если в мире не останется ни одного Дон Кихота – мир погибнет».

Литература

1. Айхенвальд Ю. Дон Кихот на русской почве. М., 1996.
2. Багно В. Дорогами «Дон Кихота». М., 1988.
3. Дон Кихот в России. Антология. / Сост. и автор вступ. статьи Л.М. Бурмисторова. М., 2006.
4. Испанские мотивы в русской поэзии XX века. Антология. / Сост. и автор вступ. статьи Т.В. Балашова. М., 2011.
5. Козинцев Г.М. Ваш Григорий Козинцев: воспоминания. М., 1996.

Yulia L. Obolenskaya

Professor

Department of Ibero-Romance Linguistics

Philological Faculty

Lomonosov Moscow State University

E-mail: obolens7@yandex.ru

***Abstract:** The article explores the influence of Cervantes's novel on the Russian literature and culture as a whole, analyses how interpretation of the book evolved in changing cultural and historical contexts in Russia, then USSR and Russia again, and how the image of Don Quixote was rendered in various art forms by several generations of artists in the perspective of collective vs individual national consciousness, and perceived by experts and readers.*

Key words: interpretation, text actualization, perception and evaluation, national / individual consciousness

О.К. Ранкс

старший преподаватель кафедры иберо-романского языкознания
филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

E-mail: o.k.ranks@mail.com

«Благочестивый плут» М. де Сервантеса и «Севильский озорник» Тирсо де Молина

Аннотация: Статья посвящена типологическому сравнению пьес Мигеля де Сервантеса «Благочестивый плут» и Тирсо де Молины «Севильский озорник, или Каменный гость».

Ключевые слова: Сервантес; «Благочестивый плут»; Тирсо де Молина; «Севильский озорник»; Дон Хуан; Кристоаль де ла Крус; сравнение.

Имена Мигеля де Сервантеса и Тирсо де Молина редко появляются в рамках одного исследования, но если это происходит, то творчество Сервантеса в них зачастую рассматривается достаточно однобоко – к Сервантесу чаще всего обращаются только как к прозаику. Так, например, в статье 1979 года американского литературоведа Р. Ли Кеннеди «О связях Тирсо с Сервантесом» (“*Sobre la relación de Tirso con Cervantes*”), посвященной сравнению творчества двух писателей, исследовательница обращается к теме возможного взаимовлияния авторов и доказывает, что театр Тирсо испытал влияние Сервантеса и его произведений, в то время как на творчество последнего пьесы Тирсо воздействия не оказали. Тем не менее, в рамках работы Ли Кеннеди сравнивает комедии Тирсо лишь с «Дон Кихотом» и «Назидательными новеллами» Сервантеса, не упоминая ни одно из его драматических произведений. Конечно, следует оговориться, что существуют исследования, в которых оба автора фигурируют как драматурги – например, статья испанского литературоведа М. Сугасти 2011 года «Театр в театре: четыре примера из Сервантеса, Лопе, Тирсо и Велеса» (“*Teatro en el teatro (TeT): cuatro ejemplos de Cervantes, Lope, Tirso y Vélez*”), – но в подобных работах творчество каждого писателя рассматривается отдельно. Поэтому в рамках статьи мы не просто хотим обратиться в драматургии Сервантеса и Тирсо, но провести типологическое сравнение их комедий – «Благочестивый плут» (“*El rufián dichoso*”, 1615) и «Севильский озорник, или Каменный гость» (“*El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*”, 1630).

В основе пьес лежат разные источники, а сюжеты имеют мало общего: «Благочестивый плут», – история постепенной трансформации плута и сводника в почти святого, опирающаяся на агиографию мексиканского монаха Кристобаля де ла Крус (Fray Cristóbal de la Cruz); «Севильский озорник» – пьеса о божественной каре, берущая начало в городских легендах и средневековых романсах.

Тем не менее, сходство наблюдается уже в выбранных драматургами названиях, отражающих двойственность происходящего на сцене. В пьесе Тирсо союз “у” («или» в русском переводе), по мнению

исследователя Ф. Руиса Рамона, создает оппозицию светского/священного, появляющуюся и в делении действия [Ruiz Ramón 1993, 905]. Сервантес в названии своей комедии сочетает такие понятия как «блаженность» и «низость» / «сводничество», и это противопоставление также лежит в основе деления пьесы. Таким образом, первая половина комедий Сервантеса и Тирсо посвящена жизни главных героев в миру, в то время как вторая обращается к их отношениям с миром «божественного».

Главные герои обеих пьес (Кристобаль де Луго у Сервантеса и Дон Хуан у Тирсо) оказываются уроженцами одного города – Севильи. При этом Дон Хуан добирается до нее лишь ко второму действию, а для Кристобалья де Луго Севилья – отправная точка, место действия первого акта. Тем не менее, кроме родного города Кристобалья де Луго и Дона Хуана объединяет страсть к игре. Оба героя, в сущности, – игроки, бросающие вызов небесам. Кристобаль решает свою судьбу в ходе карточной игры: до ее начала он клянется в случае проигрыша вести разбойничью жизнь, но выигрывает:

LUGO:

Yo hize voto, si oy perdia,

de yrme a ser salteador:

claro y manifiesto error
de vna ciega fantasia. <...>

No, por cierto. Mas, pues sé
que contrario con contrario
se cura muy de ordinario,

contrario voto hare,

y assi, le hago de ser

religioso. Ea, Señor;

veis aqui a este salteador
de contrario parecer.

[Cervantes, I, 1158–1161, 1166–1173]

Дон Хуан неоднократно клянется в любви очередной даме сердца и призывает Бога покарать себя, если он ее обманет:

DON JUAN:

Si acaso

la palabra y la fe mía

te faltare, ruego a Dios

que a traición y a alevosía

me dé muerte un hombre... (muerto,

que vivo, ¡Dios no permita!)
[Tirso, 2072–2077]

Кроме того, оба персонажа, в силу разных причин, оказываются в привилегированном положении по отношению к своему окружению, что делает их недосыгаемыми для светских законов: Кристобалью определенную неприкосновенность обеспечивает инквизитор Севильи, у которого герой состоит на службе, Дону Хуану – его высокопоставленный отец.

На этом сходства заканчиваются, уступая место различиям. Тем не менее, сравнение структур обоих произведений позволяет отметить, что при общей непохожести сюжетов и пьес, в целом, отдельные эпизоды и ситуации кажутся зеркальным отражением друг друга.

В «Севильском озорнике» действие скачет с места на место, то перед зрителями дворец в Неаполе, то морской берег, то Севилья, то ее окрестности. Из 3-х классических единств в пьесе можно с уверенностью назвать лишь одно – время. Постепенно к нему добавляется и единство действия, но связующим звеном остается фигура Дона Хуана. В «Благочестивом плуте» между событиями первого и второго актов проходит около 10 лет, между вторым и третьим – около 13. При этом, если действие первого акта разворачивалось в Севилье, то второй и третий проходят в Мексике. Чтобы оправдать отсутствие единства места и времени, в начале второго акта Сервантес выводит на сцену Комедию и Любопытство, и первая объясняет второму, что народ не так глуп, чтобы не понимать простых вещей, а значит сохранять единство времени и места в театральных постановках не обязательно:

Muy poco importa al oyente
que yo en vn punto me passe
desde Alemania a Guinea
sin del teatro mudarme;
el pensamiento es ligero:
bien pueden acompañarme
con el doquiera que fuere,
sin perderme ni cansarse.
[Tirso, II, 49-56]

Первое действие обеих пьес начинается с появления главного героя, у которого уже во второй сцене происходит столкновение с представителем власти (у Дона Хуана с родным дядей, доном Педро, у Кристобалья де Луго – с альгвасилом), но если Дон Хуан сбегает, то

у Кристоаль гонит альгвасила прочь. Кроме того, в первом акте обеих комедий появляются благородная дама и простолюдника, но и здесь, действия персонажей оказывается зеркально отражены. Дон Хуан обманом овладевает благородной Исабель и соблазняет рыбачку Тисбею, в обоих случаях он убегает, получив желаемое. Кристоаль де Луго оказывается в противоположной ситуации: влюбленная в героя и полная решимости стать его возлюбленной, дама пытается прельстить юношу богатством и красотой и убеждает его, что муж никогда ни о чем не узнает:

<p>DAMA: y así, sin guardar decoro a quien soy en ningun modo, aure de dezirlo todo: sabed, Lugo, que os adoro. No fea, y muy rica soy; sabre dar, sabre querer, y esto lo echareys de ver por este trance en que estoy; que la muger ya rendida, aunque es toda mezquindad, muestra liberalidad con el dueño de su vida. [Cervantes, I, 267–278] ... y, pues miedo no te alcanza, no te le de mi marido, que el engaño siempre ha sido parcial de la confianza. [Cervantes, I, 283–286] ... No pido hagas quimeras de ti mismo; sólo pido, desseo bien comedido, que, pues te quiero, me quieras. [Cervantes, I, 331–334]</p>	<p>JUAN: Sí, mi bien. ISABELA: Quiero sacar una luz. JUAN: Pues, ¿para qué? ISABELA: Para que el alma dé fe del bien que llevo a gozar. JUAN: Mataréte la luz yo. ISABELA: ¡Ah, cielo! ¿Quién eres, hombre? JUAN: ¿Quién soy? Un hombre sin nombre. ISABELA: ¿Que no eres el duque? JUAN: No. ISABELA: ¡Ah de palacio! JUAN: Detente. Dame, duquesa, la mano. ISABELA: No me detengas, villano. [Tirso, 9–19]</p>
---	--

Простолюдника Антония оказывается проституткой, тоже влюбленной в Кристоалья де Луго. Девушка осознает тщетность своих

робких, в сравнении с благородной дамой, попыток покорить сердце героя. Но, по ее собственным словам, любовь к герою внушает ей желание стать лучше, в то время как страсть Дона Хуана мучает и испепеляет Тисбею:

<p>ANTONIA: Porque me alegro y me espanto de lo que con hombres vale. ¿Ay mas que ver que le dan parias los más arrogantes, de la heria los matantes, los brauos de San Roman? ¿Y ay mas que viuir segura, la que fuere su respeto, de verse en ningun aprieto de los de nuestra soltura? Quien tiene nombre de suya, viue alegre y respetada; a razon enamorada, no ay ninguna que la arguya. [Cervantes, I, 1064–1077]</p>	<p>TISBEA: quiere amor quemar cabañas; mas si amor abrasa peñas, con gran ira, fuerza extraña, mal podrán de su rigor reservarse humildes pajas. [Tirso, 992-996] ... ¡Ah falso huésped, que dejas una mujer deshonrada! Nube que del mar salió, para anegar mis entrañas. ¡Fuego, fuego, zagales, agua, agua! ¡Amor, clemencia, que se abrasa el alma! [Tirso, 1007–1012]</p>
---	--

Таким образом, и благородная дама и простолюдинка преследуют Кристобалья де Луго, пытаясь соблазнить и влюбить его в себя, в то время как герой старается отделаться от их назойливого внимания, уподобляясь женщинам, обольщаемым Доном Хуаном.

Начиная со второго акта, пути двух пьес расходятся. События «Севильского озорника» разворачиваются в Севилье (в городе Дон Хуан сыграет злую шутку с маркизом де ла Мота) и ее окрестностях, куда главный герой приезжает, скрываясь после убийства дона Гонсало. Место действия второго и третьего актов «Благочестивого плута» – доминиканский монастырь в Мексике, где служит Кристобаль де Луго, взявший имя брат Кристобаль де ла Крус. Тем не менее, в обоих произведениях переломными оказываются эпизоды второго акта, связанные с образом доньи Аны. Причем эти эпизоды также являются отражением друг друга. Обманом проникнув в дом доньи Аны и убив ее отца – дона Гонсало, преградившего герою путь к отступлению, – Дон Хуан добавляет имя молодой дамы в список своих побед, и лишь перед смертью, пытаясь избежать суровой кары, признается, что оклеветал ее. Иными представлены отношения брата Кристобалья с доньей Анной в «Благочестивом плуте». Донья Ана де

Тревиньо – грешница, которая боится, что множество совершенных злодеяний не позволят ей попасть в Рай. Узнав о страхе умирающей дамы, брат Кристобаль предлагает ей заключить с ним договор: он возьмет на себя все грехи доньи Аны и взамен отдаст ей все свои добрые деяния, чтобы ее очистившаяся душа смогла беспрепятственно вознестись к небу. При этом брат Кристобаль просит донью Ану не терять силы духа, так как воля, вера и смелость ведут в Рай, а страх тянет в Ад – тезис, который является основой пьесы Тирсо «El condenado por desconfiado»:

En el campo estais, señora;
la guerra será esta tarde;
mirad que no os acobarde
el enemigo en tal hora.

[Cervantes, II, 792–795]

В третьем действии «Севильского озорника» перед зрителем кульминация и развязка походов героя, важным элементом которых становится появление каменного гостя. В «Благочестивом плуте» – демонстрация последнего этапа жизни брата Кристобаля и событий, произошедших после его смерти. Тем не менее, в обеих пьесах внимание переносится на отношения главных героев с миром «божественного» или сверхъестественного: с каменной статуей командора дон Гонсало у Тирсо; с Люцифером и демонами у Сервантеса. Герои вступают в диалог с потусторонними сущностями, но результаты этого общения разнятся. Ужин с каменным гостем заканчивается для Дона Хуана тем, что статуя командора утягивает героя в могилу. Беседа брата Кристобаля с демоном Сакиэлем, которого Люцифер подсылает, чтобы лишить умирающего героя веры, завершается бегством демона. В пьесе Тирсо в финальных сценах ужина Дона Хуана у дон Гонсало из склепа доносятся песни о неизбежности божьей кары, в то время как у Сервантеса демоны сокрушаются, что не могут осквернить тело умершего монаха, а души ликуют, что им выпала честь отправиться в Рай с братом Кристобалем:

<p>ALMA 2: Felice jornada es esta, santa y bienaventurada, pues se hara, con su llegada, en todos los cielos fiesta <...> [Cervantes, III, 522–525] LUCIFER: Avn no puedo llegar siquiera al cuerpo, para vengar en el lo que en el alma no pude: tales armas le defienden. SAQUIEL: No ay arnes que se yguale al del rosario. [Cervantes, III, 640–643]</p>	<p>(Cantan.) Adviertan los que de Dios juzgan los castigos grandes, que no hay plazo que no llegue ni deuda que no se pague. [Tirso, 2724–2727] Mientras en el mundo viva, no es justo que diga nadie, “¿Qué largo me lo fiáis! siendo tan breve el cobrarse. [Tirso, 2732–2735]</p>
--	---

Отличается у Сервантеса и Тирсо подход к традиционной паре Золотого века – галану и грасьосо. У Сервантеса Лагартиха (в монашестве брат Антонио) – чистый грасьосо, основная функция которого – насмешить. У Тирсо Дон Хуан и Каталинон дополняют друг друга, слуга в «Севильском озорнике» является совестью своего господина, лишь изредка выполняя функцию грасьосо. Каталинон пытается направить Дона Хуана на путь исправления, напоминает ему о возможных последствиях его поступков, в то время как у Сервантеса Лагартиха в первом акте во всем поддерживает своего хозяина-хулигана, а во втором и третьем актах стремится сбить брата Кристобая с монашеского пути и дольше всех отказывается верить в чистоту помыслов и перерождение Кристобая де Луго:

<p>ANTONIO: Cegoles Dios los sentidos: que si ellos te conocieran como yo te he conocido, tomaran otro partido, y otro prior eligieran. [Cervantes, II, 337–341] ... Para aqueste ministerio si que le diera mi voto, porque en el fuera el mas doto rufian de nuestro emisferio; pero para ser prior no le diera yo jamas. [Cervantes, III, 386–391]</p>	<p>CATALINÓN: Los que fingís y engañaís las mujeres de esa suerte, lo pagaréis en la muerte. [Tirso, 901–903] CATALINÓN: No lo apruebo. Tú pretendes que escapemos una vez, señor, burlados; que el que vive de burlar, burlado habrá de escapar pagando tantos pecados de una vez. [Tirso, 1352–1358]</p>
---	---

Кроме того, сходства и зеркальные отличия между Кристобалем и Доном Хуаном проявляются и в их отношениях со второстепенными персонажами. Близость между героями наблюдается только в их осознании своей безнаказанности перед людьми, наделенными властью – доном Педро в «Севильском озорнике» и альгвасилом в «Благочестивом плуте».

Отношение к женщинам, мужчинам и старикам у героев противоположное. Кристобаль уважительно относится к женщинам и не пользуется своей властью сводника, а для Дона Хуана женщина – трофей:

<p>LUGO: el tener en la dehessa dos vacas, y a vezes tres, pero sin el interes que en el trato se professa; [Cervantes, I, 806–809]</p>	<p>DON JUAN: Sevilla a voces me llama el Burlador, y el mayor gusto que en mí puede haber es burlar una mujer y dejalla sin honor. [Tirso, 1313–1317] CATALINÓN: Y tú, señor, eres langosta de las mujeres;... [Tirso, 1479–1480]</p>
---	---

Герои по-разному относятся к проблеме чести другого мужчины: Дон Хуан легко обманывает, предает и насмехается над теми, кого в лицо называет друзьями (графа Октавио, маркиза де ла Мота), ради

шанса соблазнить еще одну женщину; Кристоаль де Луго обманывает мужа влюбленной в него благородной дамы, но делает это, чтобы сохранить честь мужчины:

<p>LUGO: Digo, en fin, que es tal el fuego que a este amante abrasa y fuerça, que quiere vsar de la fuerça en cambio y lugar del ruego. Robar quiere a vuestra esposa, ayudado de otra gente como yo, desta valiente, atreuida y licenciosa. [Cervantes, I, 383–390]</p> <p>MARIDO: En fin: ¿mi consorte ignora todo este quento?</p> <p>LUGO: Assi ella os ofende, como aquella cubierta y buena señora. Por el cielo santo os juro que no sabe nada desto.</p> <p>MARIDO: De ausentarla estoy dispuesto.</p> <p>LUGO: Esso es lo que yo procuro. [Cervantes, I, 407–414]</p>	<p>DON JUAN: Quien tan satisfecho vive de su amor, ¿desdichas teme? Sacadla, solicitadla, escribidla, y engañadla, y el mundo se abraze y queme. [Tirso, 1281–1285]</p> <p>MOTA: ¡Ay, amigo, sólo en ti mi esperanza renaciera! Dame esos pies.</p> <p>DON JUAN: Considera que no está tu prima en mí. ¿Eres tú quien ha de ser quien la tiene de gozar, y me llegas a abrazar los pies?</p> <p>MOTA: Es tal el placer que me ha sacado de mí. ... Vamos, amigo, de aquí, y de noche nos pondremos; ¡Loco voy!</p> <p>DON JUAN: (Bien se conoce, mas yo bien sé que a las doce harás mayores extremos.) [Tirso, 1402–1417]</p>
--	---

Традиционная для театра Золотого века фигура старика у Тирсо представлена доном Гонсало, командором, у Сервантеса – Карраско-сой, предводителем сводников Севильи. Дон Хуан, будучи наследником традиции городских насмешников, не уважает не только живого дона Гонсало, но и его могилу. Кристоаль де Луго, спасая Карраско-су от альгвасила, предстает как человек благодарный и почитающий старших.

Образы главных героев также раскрывают реплики второстепенных персонажей, называющих Кристоаля почти святым (даже когда он ведет разгульную жизнь в Севилье), а Дона Хуана – демоном в

обличье человека:

<p>TELLO: ¿Es valiente? ANTONIA: Muy bien puedes sin escrupulo y gualalle, y aun quiza será agrauialle, a Garcia de Paredes. Y por esto este mocito trae a todas las del trato muertas: por ser tan brauato; que en lo demas es bendito. [Cervantes, I, 762–769]</p>	<p>DON PEDRO: A las voces y al ruido acudió, duque, el rey propio, halló a Isabela en los brazos de algún hombre poderoso; mas quien al cielo se atreve sin duda es gigante o monstruo. [Tirso, 291–296] llegué y quise desarmalle; pero pienso que el Demonio en él tomó forma humana, pues que, vuelto en humo, y polvo... [Tirso, 299–301]</p>
---	---

В ходе развития действия Дон Хуан и Кристоаль размышляют над одними и теми же вопросами, давая на них противоположные ответы. Оба героя говорят о смерти: Кристоаль де Луго задумывается о душе уже в первом акте, считая, что жизнь слишком коротка, чтобы откладывать мысли о вечном; Дон Хуан на все предостережения отвечает, что до смерти ему еще очень далеко, используя одну и ту же фразу – ¡Qué largo me lo fiáis!:

<p>LUGO: Las ánimas me lleuan quanto tengo; mas yo tengo esperança que algun dia lo tienen de boluer ciento por vno. MÚSICO 2: ¡A la larga lo tomas! LUGO: Y a lo corto; que al bien hazer jamas le falta premio. [Cervantes, I, 646–650]</p>	<p>DON JUAN: ¿En la muerte? ¿Tan largo me lo fiáis? De aquí allá hay larga jornada. [Tirso, 1448–1450] DON JUAN: ¡Qué largo me lo fiáis! [Tirso, 904, 960] DON JUAN: Estrellas que me alumbráis, dadme en este engaño suerte, si el galardón en la muerte, tan largo me lo guardáis. [Tirso, 1912–1915]</p>
---	---

Из отношения героев к смерти следует и их отношение к божественной каре: Луго не страшится наказания, но пытается его избежать, искупая грехи; Дон Хуан, осознав близость расплаты,

задумывается и душе и умирает в страхе [Jojima 2006, 368]. Расходится отношение героев к убийству: Кристоаль де Луго говорит, что никогда не ранил, не убивал и не собирается, Дон Хуан способен насмеяться над могилой убитого им человека:

TELLO: De matar y de herir, que esto para vos no es nuevo. LUGO: A nadie hiero ni mato.	DON JUAN: Este es al que muerte di. [Tirso, 2240] ¿Y habéisos vos de vengar, buen viejo, barbas de piedra? [Tirso, 2248–2249] Aquesta noche a cenar os aguardo en mi posada. [Tirso, 2252–2253]
--	--

Таким образом, сравнение двух пьес позволяет заметить, что в «Благочестивом плуте» и «Севильском озорнике» существует ряд эпизодов, которые не просто отличаются, но зеркально отражают друг друга. С одной стороны, подобное явление у драматургов-современников можно объяснить знакомством одного из них с произведением другого (нельзя исключать того факта, что Тирсо могла заинтересовать пьеса, основанная на агиографии), с другой, использованием, по крайней мере, одного общего источника (как священнослужитель Тирсо мог быть знаком с историей Кристоаля де ла Крус). К сожалению, в настоящее время наука не располагает достоверными сведениями о всех источниках, которыми пользовались Сервантес и Тирсо, а также о точном времени создания ни одной из рассматриваемых пьес. Таким образом, вопрос о взаимовлиянии «Благочестивого плута» и «Севильского озорника» остается открытым. Тем не менее, представленное типологическое сравнение призвано не только отметить наличие у пьес сходств и значимых противопоставлений, предлагая задуматься над причинами их возникновения, но и напомнить об общности тем, различиях трактовок, взаимопроникновении текстов и полемике в театре Золотого века.

Литература

1. Силунас В.Ю. Театр Золотого века. – М.: ПГГУ, 2012. – 288 с.
2. Cervantes M. de Comedia famosa intitulada El rufián dichoso / *Miguel de Cervantes Saavedra*; edición publicada por Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla. – Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpn936> (дата обращения: 15.10.2016).
3. Jojima P. «El burlador de Sevilla»: el heroísmo discreto de Catalinón //

- Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional *Siglo de Oro*. Editores: Anthony Close. – Cambridge: Asociación Internacional del Siglo de Oro, 2006. – P. 363–368. http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_052.pdf (дата обращения: 23.11.2016).
4. *Lee Kennedy R.* Sobre la relación de Tirso con cervantes // Boletín de la Real Academia Española, Tomo 59, Cuaderno 217. – Madrid: Real Academia Española, 1979. – P. 225–288.
 5. *Maestro Tirso de Molina* El burlador de Sevilla y convidado de piedra. Ed. de Joaquín Casaldueño. Quinta edición. – Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1981. – 133 p.
 6. *Menéndez Pidal R.* Sobre los orígenes de El convidado de piedra. Estudios literarios, – Madrid: Austral, 1957, P. – 83–107.
 7. *Osuna R.* Cervantes y Tirso de Molina: Se aclara un enigma de Persiles // Hispanic Review, Vol. 42, No. 4 (Autumn, 1974). Philadelphia: University of Pennsylvania Press. – P. 359–368. <http://www.jstor.org/stable/472704> (дата обращения: 23.11.2016).
 8. *Ruiz Ramón F.* El Burlador de Sevilla y la dialéctica de dualidad // Actas del Segundo Congreso de la Asociación Internacional *Siglo de Oro*. Tomo II. – Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993. – P. 905–911. http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_2_047.pdf (дата обращения: 20.11.2016).
 9. *Zugasti M.* La *Historia eclesiástica* de Juan de Marieta, OP, fuente de El rufián dichoso, comedia de santos de Cervantes // Separata de la obra *La Orden de Predicadores en Iberoamérica en el siglo XVII*, IX Congreso de Historiadores Dominicanos. Vol. 37. – Salamanca, Editorial San Esteban, 2010. P. 163–195. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjq2x5> (дата обращения: 21.11.2016)
 10. *Zugasti M.* Teatro en el teatro (TeT): cuatro ejemplos de Cervantes, Lope, Tirso y Vélez // Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo, núm. 5 (2011). – Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. – P. 57–85. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcc55j1> (дата обращения: 21.11.2016).

Olga K. Ranks

Senior Lecturer

Department of Ibero-Romance Linguistics

Philological Faculty

Lomonosov Moscow State University

E-mail: o.k.ranks@gmail.com

Abstract: *The article focuses of typological comparison of two plays – “El Rufián Dichoso” by Miguel de Cervantes and “El Burlador de Sevilla” by Tirso de Molina.*

Key words: *Cervantes; “El Rufián Dichoso”; Tirso de Molina; “El Burlador de Sevilla”; Don Juan; Cristóbal de la Cruz; comparison*

А.А. Шамарина

старший преподаватель кафедры иберо-романского языкознания
филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова
E-mail: al.anastasia@gmail.com

Три «Дон-Кихота» Павла Антокольского

***Аннотация:** Статья посвящена сопоставительному анализу трех стихотворений П.Г. Антокольского (1896–1978), объединенных общим названием и лирическим сюжетом. Три «Дон-Кихота» Антокольского написаны в разные годы и отражают эволюцию жизненной и творческой позиций автора, а также, на более глобальном уровне, иллюстрируют путь Дон Кихота в русской истории XX века.*

***Ключевые слова:** русская поэзия, Антокольский, Дон Кихот, Дон Кихот в России*

В русской культуре интерес к «Дон Кихоту» зарождается в XVIII веке, и уже в следующем столетии роман получает существенный критический и художественный отклик. Серебряный век с энтузиазмом подхватывает этот диалог, и полемика вокруг «Дон Кихота», то утихая, то вновь усиливаясь, длится на протяжении всего XX века.

Эта статья посвящена сопоставительному анализу трех стихотворений Павла Григорьевича Антокольского (1896–1978), одного из тех поэтов XX века, чье имя оказалось незаслуженно забыто современным читателем. Три стихотворения о Дон Кихоте, возможно, не принадлежат к самым известным образчикам его поэзии, однако именно в них он раскрывает свое видение связей между поэтом и творчеством и еще шире между творчеством и жизнью.

Поэтическая карьера Павла Антокольского началась в разгар Серебряного века, когда наряду с поэтами старшего поколения А. Блоком, А. Белым, В. Брюсовым на сцену поднялись и ровесники Антокольского: Б. Пастернак, В. Мандельштам, М. Цветаева, В. Маяковский, С. Есенин. Москва и Петербург стали центрами новой, окрашенной в революционные тона культурной жизни, и молодой поэт активно включился в процесс поисков новых форм и направлений.

В 1915 году, во время обучения на юридическом факультете, Антокольский поступил в актёрскую труппу Евгения Вахтангова, которая вскоре станет театром им. Е. Вахтангова и получит всесоюзную славу. Для театра Антокольский написал три пьесы, а в первой половине 30-х годов стал его режиссером. В годы Великой Отечественной войны Антокольский руководил фронтовым театром, а весной 1945 года приехал в Томск в качестве режиссёра Томского областного драматического театра имени В.П. Чкалова.

Всю свою жизнь Антокольский размышлял о театре, а также всю жизнь негодовал, что театры боятся стихотворной драматургии, а режиссеры не берутся за ее постановку. Нет ничего удивительного что «театральность» стала отличительной чертой поэзии Антокольского. Можно смело говорить, что в своих произведениях он создал тот самый «поэтический театр», о котором так мечтал. Символично, что последней книгой поэта стала книга «Театр», в которую он включил все наиболее значимые свои произведения, написанные для сцены: «Робеспьер и Горгона», «Франсуа Вийон», «Пожар в театре» и другие.

Из театральной среды Антокольский позаимствовал не только темы и приемы, но и образные средства. «В поэзии он был человеком театра, а в театре человеком поэзии, – писал о своем друге В. Каверин. – Причудливо переплетаясь, эти две неукротимые страсти сделали его не похожим на других поэтов, подняв его поэтический голос и заставив его звучать полновесно и гордо, как звучали со сцены голоса Остужева и Ермоловой, Качалова и Коонен» [Каверин 1981, 253].

Это театральное начало в полную силу воплотилось в стихах о Дон Кихоте. Из дневниковых записей Антокольского мы видим, что «Дон Кихота» он не только знал, но и любил. Так он описывает начало своей совместной жизни с Зоей Бажановой, своей второй супругой: «Это был первый мой, по-настоящему мой быт. Он непрерывно укреплялся. Вот уже прочно водворены на книжной полке химеры, вывезенные из Парижа; уже стоят на той же полке любимцы Зои – Шекспир и Диккенс, вывезенные ею из дома; уже присоединились к ним мои любимцы – Эдгар По, Манон Леско, Путешествия Гулливера, Дон Кихот...» [Антокольский, 2010].

Антокольский пишет три стихотворения, озаглавленные «Дон-Кихот», изданные впервые в 1927, 1958 гг. и 1975 годах. Остановимся чуть подробнее на этих датировках. Первый «Дон-Кихот» был опубликован в «Третьей книге» в 1927 году. Что касается года его создания, то в прижизненном издании сборника «Стихотворения 1920–1932» указан 1924 год [Антокольский 1936, 109]. При этом в издании

«Дон Кихот в России» годом написания указан 1920 [Дон Кихот в России 2013, 256]. Второй «Дон-Кихот» был впервые издан в 1958 году в книге стихов «Мастерская» [Антокольский 1958, 80]. Ю. Айхенвальд, вслед за самим Антокольским, называет это стихотворение второй редакцией «Дон-Кихота» 1927 года [Айхенвальд 1996, 345]. Видимо, именно из-за этого в сборнике «Дон Кихот в России» фигурирует двойная датировка – 1927 и 1958 гг. [Дон Кихот в России 2013, 258]. Третий «Дон-Кихот» был впервые опубликован в 1975 году в №33 журнала «Огонек», при этом год его написания – 1969 [Антокольский 1982].

В тексте статьи, исходя из соображений удобства, мы будем пользоваться условными обозначениями: «Дон-Кихот»-I для стихотворения 1924 года, «Дон-Кихот»-II для стихотворения, опубликованного в 1958 году, и «Дон-Кихот»-III для стихотворения 1969 года.

Следует отметить, что этими тремя стихотворениями донкихотская тема в творчестве Антокольского не исчерпывается. Образ героя Сервантеса появляется в поэме 1920-х годов «Армия в пути», в позднем стихотворении «Сплошная сказка» (1976), и проходит сквозь всё его творчество (наряду с образами Фауста, Дон Жуана и т.д., причем все эти образы у Антокольского до предела не только романтизированы, но и театрализованы). Поэма «Армия в пути» входит в состав сборника «Действующие лица» (1932). О стихах, вошедших в этот сборник, Антокольский писал: «Кроме русских исторических образов, сюда вторгались Гамлет с Дон-Кихотом, фламандские гёзы, и гуляки времен лондонской чумы, циркачки и цыганки, и всякого рода балаганные зазывалы... Фигуры эти были физиогномичны, то есть преувеличенно, даже искаженно отражали мой жизненный и душевный опыт, как он сложился в ту пору, и делал меня не похожим на поэтов-сверстников или на тех, что постарше» [Антокольский, 1976, 292].

Кроме того, Антокольский видит в фигуре самого Сервантеса образ универсального творца, Автора, на которого следует держать равнение:

...Что мне дальше делать? Глину мять,
Сочинить роман о Дон-Кихоте,
Вырезать из дерева божка,
Напоследок в зеркало взглядеться? [Антокольский 1971, 308]

Впрочем, и с самим Дон Кихотом Антокольский так же себя сравнивает – как, например, в стихотворении «Попытка самокритики» 1971 года:

Наверно, я не Дон-Кихот
И ветряных не встретил мельниц,–
Но сам, как ветренный умелец,
Их строил и пускал их в ход. [Антокольский 1971, 613]

Три «Дон-Кихота» Антокольского написаны в разные годы и отражают эволюцию жизненной и творческой позиций автора, а также, на более глобальном уровне, иллюстрируют путь Дон Кихота в русской истории XX века. Сопоставляя ключевые образы и лирический сюжет трех стихотворений, мы сможем выделить ряд ключевых позиций, каждая из которых заслуживает отдельного рассмотрения.

В первую очередь, обратимся к тому, что их объединяет. Это – то, как Антокольский трактует оппозицию автор-герой, Сервантес – Дон Кихот. Антокольский следует романтической идее сращения образа героя и автора, идентифицируя Дон Кихота с Сервантесом – при этом не интуитивно, а абсолютно сознательно, проговаривая это: «Кончился отдых. Пора балаганить. // Странствовать. Верить в неправду. // Не разберешься три века в гиганте, // Кто он – герой или автор» [Дон Кихот в России 2013, 256]. Последние две строки в таком же виде входят в стихотворение «Дон-Кихот»-II. При этом в «Дон-Кихоте»-I герой и автор максимально сращены:

Вот он, – по замыслам верст небывалых,
Хилый, коварный и старый,
В скалах кастильских, в безводных обвалах,
С грубой дощатой гитарой [Дон Кихот в России 2013, 256].

Кто – «он»? О ком идёт речь? Можно предположить, что «он» – Дон Кихот, герой («по замыслам верст небывалых»), кастилец, но при этом «коварный» – эпитет, который в контексте всего стихотворения в большей степени соотносим с Сервантесом, чем с Дон Кихотом. Далее в этом же стихотворении – образ Сервантеса Саведры (именно так, через одно «а»), играющего «в кости с грохочущей скукой» [Дон Кихот в России 2013, 256], в харчевне. При этом в «Дон-Кихоте»-II образ автора, Сервантеса Сааведры, открывает первое четверостишие, и здесь он появляется в совершенно другой обстановке, это старый одинокий ветеран:

Встал однурукий Сервантес Сааведра,
В печку потухшую дует,
Свечку свою заслоняет от ветра
И завещанье диктует [Дон Кихот в России 2013, 257], –

это завещанье и есть роман о Дон Кихоте, который Сервантес

оставляет своим потомкам.

Далее мы видим, как Антокольский проводит параллели между образом автора и образом героя:

Кончилась молодость. Кончилась старость.

Да умирать еще рано!

Только одно напоследок осталось

Мужество у ветерана.

Только и есть что бездомная старость,

Да умирать неохота!

Только одно напоследок осталось

Мужество у Дон-Кихота [Дон Кихот в России 2013, 257].

При этом уже в «Дон-Кихоте»-II заметно изменение субъектной структуры: Антокольский все больше внимания уделяет Автору, Сервантесу, транслируя его замысел:

Будет герой бушевать, балаганить,

Странствовать, драться за правду [Дон Кихот в России 2013, 257].

В «Дон-Кихоте»-III эта позиция становится ещё более выраженной. Мы словно присутствуем при зарождении замысла романа:

Он будет – заранее ясно –

Смешон и ничтожен на вид,

Кольцом неудач опоясан,

Дымком неустройства повит [Дон Кихот в России 2013, 258].

При этом сам образ Автора появляется лишь в самом конце стихотворения, через отточие:

.....

Об этом и пишет прозаик,

Когда он в ударе и трезв [Дон Кихот в России 2013, 258].

Неизбежно возникает вопрос, как интерпретировать последнюю строку стихотворения. Вполне возможно, что Антокольский подспудно ссылается на карнавализованный образ харчевни из своего «Дон-Кихота»-I. Или же – речь идет о трезвости ума, о некоей прозорливости, свойственной Сервантесу-автору (см. «заранее ясно» из второй строфы стихотворения). Также в этой строке можно усмотреть намеренное снижение градуса пафоса последних четверостиший.

Отдельного внимания заслуживает влияние личного и социального опыта Антокольского на поэтическую образность и лирический сюжет трех «Дон-Кихотов».

Первый «Дон-Кихот» написан в начале 1920-х годов, и, с одной стороны, это самое модернистское из трех стихотворений (здесь и «поток небывалого мира» под стать «лиловым мирам» Блока, и специальное нагнетание всевозможного «шума» (рев, грохот, стук костей) и отчетливая звукопись – «с дюжею девкой, звездой из Тобозо», «красные хари в харчевнях от ветра» [Дон Кихот в России 2013, 256] и т.д.). При этом в нем отчетливо слышны отголоски революции 1917 года: молодого Антокольского будоражит идея становления нового мира. Стихотворение написано на волне очевидного романтического энтузиазма. Обратим внимание, насколько романтично-экзотичны по своей сути эти образы:

В скалах кастильских, в безводных обвалах,
С грубой дощатой гитарой [Дон Кихот в России 2013, 256].

Настала новая эпоха:

Кончился отдых. Пора балаганить.
Странствовать. Верить в неправду [Дон Кихот в России 2013, 256].

Настала эра новых Дон Кихотов, безумная и карнавальная. Дважды Антокольский использует глагол «балаганить», подчеркивая карнавальный разгул происходящего (и, возможно, косвенно ссылаясь на балаганчик маэсе Педро из второй части «Дон Кихота» или «Балаганчик» любимого им А. Блока). Всё, что в прошлом, всё, что в настоящем – это неважно, это «небыль». «Декламируй», – призывает Антокольский своего Дон Кихота. Примечательно, что этот призыв может быть с равной долей справедливости обращен как к поэту, так и к актеру. «Верь, что она белокура», – та самая «дюжая девка», которая в рамках русской традиции соотносится с образом Прекрасной Дамы. В конце Антокольский называет Дон Кихота «старой карикатурой», и это довольно неоднозначный момент. Мы видим, что в «Дон-Кихоте»-II он оставляет этот эпитет, рифмуя его уже совсем по-другому («шкура»). Напрашивается вывод, что это очень продуманный образ, от которого Антокольский не готов отказаться. Можно предположить, что за этим образом скрыто презрительное отношение к герою – такой вывод делает, например, Т.Г. Артамонова: «Писатели, вдохновлённые грандиозностью революционных изменений, коренной ломкой жизненного уклада, обращали большее внимание на внешнюю сторону конфликта Дон Кихота с окружающим миром. Герой Сервантеса был воспринят как символ всего старого, отживающего в духовном и социальном бытии. Это породило традицию окарнаатуривания вечного образа в произведениях, отразивших

противостояние двух миров, двух культурных эпох. Сатирические портреты Дон Кихота создают П. Антокольский в своём лирическом стихотворении, А. Бруштейн и Б. Зон в фарсовой пьесе о ламанчском рыцаре, Е. Данько в драме для детей, А. Гензель в пьесе-водевиле. Отношение к герою Сервантеса определяет характер комического сюжета, раскрывающего странность и нелепость того, кто не готов принять новую систему жизненных ценностей» [Артамонова 2006]. Т.Г. Артамонова во многом опирается на опыт советской литературной критики, в том числе Ю. Айхенвальда [Айхенвальд 1996, 345-347] и Л. Левина, который следующим образом сравнивал две редакции стихотворения: «Раньше Дон Кихот у Антокольского предавался иллюзиям, был во власти прекраснодушно-лживых представлений о том, что видел вокруг себя. Теперь он готов к борьбе за торжество правды» [Левин 1966, 231]. Нам же представляется, что ближний и дальний контекст второго стихотворения («Цвет человечества, жертва злодейства, // Старая карикатура!» [Дон Кихот в России 2013, 257]), скорее, наоборот, подчеркивает возвышенность этого образа. На наш взгляд, Антокольский указывает на то, что Дон Кихот может восприниматься как карикатура на человека как такового. В то же время растиражированность образа Дон Кихота, та самая множественность трактовок и интерпретаций его образа, ведут к тому, что герой Сервантеса становится карикатурой на самого себя.

«Дон-Кихот»-II написан совсем в другой тональности. В нем доминирует тема старости: это и «ветеран» Сервантес, диктующий завещание, и «бездомная старость» Дон Кихота. Но и первому, и второму «умирать ещё рано». Снова появляется образ балагана, карнавального буйства. При этом будущее время глагола соотносит его, скорее, с созревaniem авторского замысла:

Будет герой бушевать, балаганить,
Странствовать, драться за правду [Дон Кихот в России 2013, 257].

Можно также обратить внимание на то, что «неправда» первого «Дон-Кихота» во втором трансформируется в «правду». По этому поводу позволим высказаться самому П. Антокольскому: «Если говорить о том, как во времени меняется замысел, то вот наглядный пример: два варианта моего Дон Кихота. Разница между ними – сорок лет. И, по сути дела, это два разных стихотворения. Они диаметрально противоположены. Если в первом варианте мой Дон Кихот «верит в неправду», то во втором он готов «драться за правду»... Критик может сделать вывод, что в первом варианте я подчеркивал, что Дон Кихот – фантазер, мечтатель сумасшедший, который верит

только в несбыточное, а во втором Дон Кихот – борец за правду» [Антокольский, 1967, 117]. При этом Ю. Айхенвальд с недоверием относится к словам Антокольского: «Но и во втором варианте Дон Кихот остался Рыцарем несбыточного, творцом «небыли», в которой он жил. Он остался собой прежним и тридцать лет спустя, несмотря на то, что автор решил пересоздать его. Антокольский преувеличил значение собственных поправок» [Айхенвальд 1996, 347], поскольку «что бы ни делал двуединый Дон Кихот–Сервантес, мир его оставался сферой фантазии, а не действительности» [Айхенвальд 1996, 346]. При этом очевидно, что в глазах Антокольского новый Дон Кихот играет существенно более высокую роль:

Вот он – последний в своем поколенье,
Смелый, осмеянный, милый.
Падайте ниц перед ним на колени,
Вы, вековые кумиры! [Дон Кихот в России 2013, 257]

Этот образ, в отличие от «хилого, коварного, старого» «безумца» из «Дон-Кихота»-I, гораздо ближе укоренившейся в русской культуре романтической трактовке образа Дон Кихота. В нём есть и что-то от мессии: он – тот последний, который станет первым, он осмеян, но смел, и перед ним, последним, падут вековые кумиры. При этом этот Дон Кихот существенно более человечен: Антокольский призывает его уже не «декламировать», а «заблуждаться», «надеяться». Более того, новый Дон Кихот видится Антокольскому истинным «цветом человечества».

И конечно, максимально показательно последнее четверостишие, звучащее как пророчество или эпитафия:

Сколько бы ни было драк и пощечин,
Сколько ты ни искалечен,
Рыцарь Печального Образа прочен,
Путь впереди бесконечен [Дон Кихот в России 2013, 257].

В июне 1942 года Антокольский теряет на войне сына, в самом конце 1968 – скоростижно умирает Зоя Бажанова, его жена, муза, подруга, источник его жизненных сил. Стихотворение «Дон-Кихот»-III открывается четверостишьем, состоящим из трех восклицательных предложений:

Не падай, надменное горе!
Вставай, молодая тоска!
Да здравствует вне категорий

Высокая роль чудака! [Дон Кихот в России 2013, 258]

Здесь впервые поднимается тема молодости – и это при том, что в 1969 году Антокольскому исполняется 73 года. Призыв «вставать», «не падать» – звучит, в том числе, как обращение к самому себе. И вновь Антокольский возвращается к теме театра: «высокая роль чудака», – именно так теперь характеризуется предназначение Дон Кихота.

Далее в стихотворение врывается монолог, обращенный к Дон Кихоту («смешному» и «ничтожному» на вид), и, судя по призыву «Декламируй!», обращается к нему молодой Антокольский из «Дон-Кихота»-I:

А кто-то кричит: «Декламируй.

Меча не бросай, Дон-Кихот! [Дон Кихот в России 2013, 258]–

таким образом, все три стихотворения «закольцовываются».

Снова появляется образ кукол, правда, в ином контексте:

Недаром, сожженный как уголь,

В потешном сраженный бою,

Меж марионеток и кукол

Ты выбрал богиню свою! [Дон Кихот в России 2013, 258]

Отметим, что Дульсинея уже не охарактеризована как «девка из Тобозо», она сразу – «богиня», пусть и среди «марионеток и кукол».

Кроме того, довольно просто заметить, что стихотворение «Дон-Кихот»-III принадлежит уже совершенно иной эпохе:

В горячей коммерции мира

Ты мелочь, а всё же доход [Дон Кихот в России 2013, 258].

Дон Кихот выступает, таким образом, борцом уже не с устоями ветхого мира, а с новым миром – миром капитала и консьюмеризма, предвестником общества потребления.

Напоследок рассмотрим, какие черты мифа о Дон Кихоте находят отражение в рассматриваемых нами стихотворениях. Речь идет о расхожих представлениях как о Сервантесе и его герое, так и об Испании в целом.

В стихотворении «Дон-Кихот»-I – это испанские пейзажи «Дон Кихота»: «кастильские скалы» и «безводные обвалы», а также образ Дон Кихота с «грубой дощатой гитарой». Примечательно, что в тексте романа образ Дон Кихота с гитарой не встречается, что, опять же, возможно, указывает на то, что в этой стихотворной строке речь идет о Сервантесе – авторе, певце. Также обращают на себя внимание «рев ослов» и «похлебка пословиц», отсылающих к роману Сервантеса,

текст которого, как известно, изобилует пословицами и поговорками, и одним из значимых персонажей которого является осел Санчо Пансы.

Также Антокольский обращается к одному из самых популярных эпизодов романа – битве Дон Кихота с ветряными мельницами:

Валяются жалкие мельницы, канув
Крыльями в желтое небо.
Только и гибнет, что рать великанов,
Только и было, что небыль [Дон Кихот в России 2013, 256].

Во втором «Дон-Кихоте» этот образ остается, только «желтое» небо превращается в «низкое»: «К 1958 году “желтое небо” превратилось в “низкое небо”; возможно, поэт счел “желтое небо” слишком импрессионистичным» [Айхенвальд 1996, 346]. К тому же, под «низким» небом и сами мельницы кажутся выше, будто бы превращаясь в самых настоящих великанов.

В этом же стихотворении появляется образ «однорукого Сервантеса Сааведры», хотя мы знаем, конечно, что одноруким в прямом смысле слова писатель не был. Сервантес назван «ветераном» – Антокольский ссылается на его военную карьеру и битву при Лепанто.

В «Дон-Кихоте»-III упоминается, помимо эпизода с ветряными мельницами, эпизод с бурдюками вина на постоялом дворе:

Дерись, разъярясь и осмелясь,
И с красным вином в бурдюках,
И с крыльями ветряных мельниц,
Ты этим прославлен в веках [Дон Кихот в России 2013, 258].

Как мы видим, Антокольский прямо указывает на то, что именно этим моментам своей биографии Дон Кихот обязан своей всемирной славой.

Недаром, сожженный как уголь,
В потешном сраженный бою,
Меж марионеток и кукол
Ты выбрал богиню свою! [Дон Кихот в России 2013, 258]

Образ «потешного боя» отсылает нас к истории вымышленных подвигов Дон Кихота, марионетки и куклы – к тому спектаклю, который разыгрывают перед ним герцог и герцогиня в своем замке.

В первых двух «Дон-Кихотах» появляется образ «дюжей скотницы», которая «лучше всех женщин на свете». При этом во всех трех стихотворениях отсутствует образ Санчо Пансы, казалось бы,

неизменного спутника Дон Кихота. При этом он, наряду с образом Альдонсы, возникает в стихотворении «Сплошная сказка» (1976):

Беснуется комедиантов банда,
Но Санчо Панса потерял осла.
А наверху, где сельской были проза
Слагается в скитальческую дурь,
Опять хохочет девка из Тобозо,
Просунув нос в бумажную лазурь... [Дон Кихот в России 2013, 259]

Таким образом, мы видим, что донкихотская тема – одна из ключевых в творчестве Антокольского. При этом в рассмотренных нами трех «Дон-Кихотах» она выражена наиболее ярко. Именно на их примере становится возможным проследить развитие авторского и лирического «я» поэта, а также трансформацию восприятия мифа о Дон Кихоте – на фоне изменяющихся реалий окружающего мира.

Литература

1. *Айхенвальд Ю.* Дон Кихот на русской почве. – М.–Минск, 1996. – 432 с.
2. *Антокольский П.* В искусстве есть только завтра. Беседа с поэтом // Вопросы литературы. – М., 1967. – № 2. – С. 116–125.
3. *Антокольский П.* Стихотворения и поэмы. – Л., 1982. – 784 с. <http://profilib.com/chtenie/47524/pavel-antokolskiy-stikhotvoreniya-i-poemy.php> (дата обращения 05.11.2016).
4. *Антокольский П.* Мастерская. – М., 1958. – 112 с.
5. *Антокольский П.* Мои записки. 1953. Часть 3.2. // Далеко это было где-то... – М., 2010. – 480 с. <http://www.antokolsky.com/index.php/ru/literature/memoirs/bajanova> (дата обращения 01.11.2016).
6. *Антокольский П.* Полное собрание сочинений в 4 томах. Том 2. Стихотворения и поэмы 1941–1971. – М., 1971. – 623 с.
7. *Антокольский П.* Путевой журнал писателя. – М., 1976. – 304 с.
8. *Антокольский П.* Стихотворения 1920–1932. – М., 1936. – 243 с.
9. *Артамонова Т.Г.* Рецепция сюжета о Дон Кихоте в русской литературе 1920–1930-х годов: дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2006. – 198 с. <http://search.rsl.ru/ru/record/01003012315> (дата обращения: 10.11.2016).
10. *Дон Кихот в России.* «Он въезжает из другого века...». – М., 2013. – 416 с.
11. *Каверин В.* Вечерний день. – М., 1981. – 560 с.
12. *Левин Л.* Четыре жизни (К семидесятилетию со дня рождения П.Г. Антокольского) // Новый мир. – М., 1966. – №6. – С. 225–234.

Senior Lecturer
Department of Ibero-Romance Linguistics
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
E-mail: al.anastasia@gmail.com

Abstract: *The article contrasts three poems by Pavel Antokolsky (1896–1978) sharing the same title and theme. Written at different points throughout his life, Antokolsky's «Don Quixotes» reflect the poet's personal and artistic evolution and, more globally, Don Quixote's reception in the Russian history of the 20th century.*

Key words: *Russian poetry, Antokolsky, Don Quixote, Don Quixote in Russia*

А.В. Баканова

доцент кафедры иберо-романского языкознания
филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова
E-mail: asia_sim@mail.ru

Каталанские тексты и традиции празднования летнего солнцестояния

Аннотация: *Празднование летнего солнцестояния имеет языческие корни и выпадает на 23 и 24 июня. В каталанской традиции этот праздник известен как La Nit de Sant Joan и занимает особое место в летнем цикле. Традиционное веселье revetlla de Sant Joan проходит на открытом воздухе. Главнейшими чертами купальской обрядности, отразившимися в каталанских фразеологии и паремииологии, являются: el foc purificador (разжигание костров), els banys de mitjanit (купание в полночь), les herbes de sant Joan (сбор целебных трав), les cançons, el ball, els guariments (обрядовые песни, танцы и знахарство).*

Ключевые слова: *каталанский; солнцестояние; языческие корни; огонь; вода; травы*

Как известно, праздник летнего солнцестояния, день Ивана Купалы, в каталанской культуре – *Revetlla de Sant Joan, Nit del Foc, Nit de les Bruixes*, – отмечается в разгар лета, с 23 на 24 июня. Для русского и каталанского народа этот праздник занимает особое место в цикле летних праздников: *La nit de Sant Joan, la més curta de l'any; El millor sant és Sant Joan*. Отдавая должное его богатой обрядовости и важной роли в годовом солнечном цикле этот день можно противопоставить рождественскому праздничному циклу, а также привести в качестве

яркого примера взаимопроникновения народных верований и религиозного культа: *Sant Joan l'escurça i el Nen Jesús l'allarga; D'olives, una per Sant Joan i cent per Nadal; De Nadal a Sant Joan, mig any cabal; De Nadal i de Sant Joan, només n'hi ha un cada any; Diner per Nadal, pobresa per Sant Joan; El ral guanyat per Sant Joan, és ral i mig per Nadal, si hom sap guarda'l; El vent que bufa per Sant Joan, bufa la resta de l'any; Fred per Nadal i calor per Sant Joan, salut per tot l'any; Per Nadal al jóc, per Sant Joan al foc.*

В ряду каталанских народных праздников годового цикла Сан Жуан также занимает важное место: *Pel juny serà Sant Joan; per l'agost, Maria; pel gener, l'Epifania; i Sant Pere el juny; tant si es vol com si no es vol, Sant Jaume pel juliol; Per Pasqua granada, l'espiga daurada; per Sant Joan, segada, i per Sant Pere, a l'era; Per Sant Jordi vés a veure ton ordi; si per Sant Jordi és en canella, per Sant Joan és en gavella; si per Sant Jordi és espigat, per Sant Joan és colltorçat.* Иногда Сан Жуан воспринимается каталанцами как финальная точка весеннего цикла: *Per Sant Joan i Sant Pere, adéu primavera; Sant Joan arribat, la primavera ha passat.*

В Каталонии традиционные празднества и тексты находят наиболее устойчивое бытование в кругу семьи. Переживший свой расцвет в XV веке, каталанский язык в течение последующих веков был вынужден отстаивать свои позиции, а в XX веке несколько десятилетий функционировать как язык бытового общения, что еще больше способствовало закреплению народных традиций на каталаноговорящих территориях. Многие обрядовые тексты и традиции, являющиеся отражением более древних языческих верований, под влиянием христианства в измененном виде закрепились в каталанской культуре и получили новую жизнь. «Влияние христианства на народную культуру неоспоримо, но не менее очевидным и естественным является обратный процесс – воздействие языческой культуры на христианство. [...] Зачастую (особенно в ритуалистике) они выражены даже более отчетливо, чем собственно христианские представления» [Капица 2005, 4].

Корни у дня Ивана Купалы, как и у многих крупных праздников, языческие. Считается, что в этот день отмечался праздник почитания огня и солнечного божества, которого славяне, например, представляли в образе женщины или мужчины, и чье чучело в конце дня сжигали. Купала или Купало – главный персонаж славянского празднования, судя по всему, не имеет аналога в каталанской традиции. Позднее по христианскому календарю в этот день стали отмечать рождение Иоанна-Крестителя, таким образом, языческие празднования получили новый смысл.

Постараемся выделить основные черты данного празднования, связанного в прошлом с сельскохозяйственным циклом и почитанием природы и превратившимся в современной Каталонии в один из самых ярких летних праздников, сопровождаемый музыкой и взрывами петард. «*Comença la temporada de festes majors, on es barreja la música festiva, amb el crepitat de les guspieres de les fogueres, el terrabastall dels petards i la màgia de la natura*» [<http://polsim.dites.cat>]. В первую очередь, день Ивана Купалы связан с почитанием огня: *Els focs de Sant Pere, se salten pel darrere, i els de Sant Joan, se salten pel davant; Qui encén foc per Sant Joan, no es crema en tot l'any.*

В пиренейской традиции огонь также связан с образом домового (*duende*) и поверьем, согласно которому покойные родственники продолжали проявлять заботу о семье, поддерживая огонь в очаге: «*El duende era el fuego de las humanidades primitivas. Cuando por primera vez apareció en las oscuridades de la noche se le juzgó el espíritu más grato, más próximo y más amigo, llegado de las sombras de otro mundo para poner en la noche un poco de claridad y dar al cuerpo un poco de calor*» [Folklore y costumbres de España 1943, 237].

Концепт «огонь» в славянской культуре подразумевает не один, а два огня – «живой» и «мертвый». Ю.С. Степанов пишет: «У славян в настоящее время под «живым огнем» понимается огонь, заново добытый трением для особых целей». Он используется для поддержания огня в печах, для разжигания костров, через которые проводится домашний скот с целью излечения от заразы, а также, что нам кажется особенно важным, он используется, чтобы возжечь праздничные костры на Ивана Купалу. «Живому огню приписывается очищающая, обеззараживающая и вообще добрая, благодетельная сила» [Степанов 2004, 296]. Такой огонь называли на Руси древесным, лесным, новым, живым, лекарственным и царь-огонь. Несмотря на то, что не зафиксировано точного определения для антонима «живого огня», он, безусловно, существует. А.Ф. Журавлев пишет: «В названиях «добываемого трением огня», таким образом, как бы скрестились несколько противоречащих друг другу ономазиологических посылок: представление об огне, добываемом трением как о небесном даре, с одной стороны, – и как о творении человеческих рук, с другой; представление о его божественном происхождении – и возможная мифологическая связь с нечистой силой, лесной сволочью и т.д.» [Журавлев 1978, 226]. Вот как определяет эту разницу Ю.С. Степанов: «Живой огонь – огонь на пути с небес вниз, наделенный живой, творческой силой, работающий огонь. Ему противопоставлен отработавший огонь, не мертвый, но и не живой,

как первый; огонь, утративший свою творческую силу, уходящий из земного мира вон, уже не способный творить, но способный разрушать, вредить и поэтому тоже активный (он подпадает под табу, чем, по-видимому, и объясняется отсутствие его специального языкового обозначения [...]) [Степанов 2004, 300]. В каталанской традиции мы также встречаем указание на очистительную функцию огня: *el foc purificador*.

Почитанием огня в этот день в отечественной и каталанской традициях связано с культом солнца. В день Ивана Купалы славяне отмечали праздник солнечного божества, ведь солнечный свет обеспечивал здоровье и плодородие. «Солнечные поверья связаны с важнейшими христианскими событиями и праздниками. [...] В день Ивана Купалы повсеместно рассказывают предания о том, что Солнце в этот день отдыхает от тяжелых трудов и купается в воде» [Капица 2005, 104]. В славянских народных обычаях и запретах часто встречается почитание солнца. В русских сказках Солнце может выступать как отдельный персонаж, у которого есть семья, жена, дети и который живет там, где земля соединяется с небом, или же в роли волшебного помощника. В многочисленных закличках к Солнцу обращаются с просьбой прекратить дождь. В каталанской традиции есть тоже своего рода «закличка» или песенка, рассчитанная на детское восприятие, в которой обращаются к солнцу с просьбой выглянуть и исправить погоду: *Sol, solet, vine 'm a veure, vine 'm a veure. Sol solet, vine 'm a veure que tinc fred. Ai, quin fred que fa! Plou i neva, plou i neva! Ai quin fred que fa! Plou i neva i nevarà. Sol, solet, posa't la capa, posa't la capa, Sol, solet, posa't la capa i el barret.*

Концепт огня находит воплощение традиционно в виде костра, воспринимаемого как ‘естественный’ огонь и противопоставляемого в современном мире огню ‘искусственному’ “*el foc artificial*”, который появляется в ночном небе, часто вдоль береговой линии, в виде петард, фейерверков и салютов. Искусство ‘управления’ искусственным огнем высоко ценится в Каталонии и востребовано на многих праздниках во всех областях. Особенно в этой связи хотелось бы упомянуть Валенсию с вековыми традициями празднования Лас Фальяс.

Если вернуться к мировоззрению славян, то интересно рассмотреть несколько теорий относительно того, почему через купальский костер именно перепрыгивают. Наиболее распространена очистительная теория, согласно которой через прыганье происходит очищение от болезни и смерти. К ней близка теория об обряде отпугивания злых сил. Согласно солнечной теории возжигание огней должно поддержать убывающую энергию солнца. По мнению В.Я. Проппа, в

купальском огне сжигали масленичное чучело или семицкую березку, таким образом, когда перепрыгивали через костер в одиночку или парами, приобщались к силе природы, огонь обеспечивал им здоровье и плодородие. Особенно рекомендовалось прыгать через костер женщинам, которые хотели родить ребенка [Пропп 2000, 102 – 103].

Вторым важным компонентом празднования Ивана Купалы / San Joan является вода. Вода воспринимается как природная стихия, необходимая для жизни и деятельности человека. Купание в воде в праздничную ночь может обеспечить очищение, оздоровление, защиту от злых сил. В каталанском языке словосочетание *els banys de mitjanit* (купание в полночь) относится именно к празднованию Сан Жуана: *Per Sant Joan, el primer bany; Bany de Sant Joan, salut per tot l'any*. По мнению Ф.С. Капицы, вода: «В народных представлениях одна из основных стихий мироздания. С глубокой древности человек осознавал огромное значение воды. Она была источником жизни и одновременно обладала огромной разрушительной силой. Поэтому в отношении к воде всегда соединялись два чувства – страх и благодарность» [Капица 2005, 23].

Мы уже упомянули, что у славян существует два огня, так же существует и две воды. “Мертвая вода” – весенняя вода, которая стогоняет снег, но не дает новой жизни. “Живая вода” – это первые весенние дожди, которые пробуждают землю. В русском фольклоре упоминаются оба вида воды: “мертвая вода” заживляет раны и сращивает их, а “живая вода” оживляет целое тело. «Таким образом, мы получаем нашу основную семантическую гипотезу: *живая вода* и *мертвая вода* – равно вода, одно и то же начало, в двух своих ипостасях-явлениях: *живая вода* – вода на пути из высшего мира вниз, на землю, в земной мир; *мертвая вода* – вода на пути из земного мира вон. Мертвая вода – та же живая вода, – но уже отслужившая, сделавшая свое дело, отдавшая свою живительную силу земле» [Степанов 2004, 299–300].

В ночь Ивана Купалы вода наделяется той же очистительной функцией, что и огонь. Языческое обожествление органично проникло в христианский культ, в котором уже существовал обряд крещения. Очистительная функция воды видна в церковном обряде Водосвятия (такая вода считается целебной и хранится весь год), которое могло совершаться в день Ивана Купалы, что напрямую подтверждает особое качество воды в этот праздник.

Как уже упоминалось, купальская вода (в том числе дождевая) зачастую использовалась в двух основных функциях – как оберег, защита от злых сил, а также как окно в будущее, то есть с целью

предсказания будущего урожая и погоды: *Abans de Sant Joan, pluja beneïda; després de Sant Joan, pluja maleïda; Si per Sant Joan plou, quaranta dies plou; Si per Sant Joan trona, les nous es corquen; Val més bona pluja per Sant Joan que quatre gotes tot l'any.*

Можно предположить, что связь огня и воды на Ивана Купалу указывает на зависимость плодородия от тепла и полива. Таким образом, можно выделить третий компонент данного праздника: его земледельческий характер. С точки зрения аграрных традиций, Иван Купала относится к праздникам, которые направлены не на помощь земле, а наоборот, стараются взять от нее силу и удачу. Чем выше удастся прыгнуть через костер, тем выше вырастет хлеб, тем лучше будет урожай.

Каталанская традиция сохранила многочисленные пословицы и поговорки, связанные с организацией сельскохозяйственных работ в летний период: *Flor d'olivera per Sant Joan, oli en gran; Fins a Sant Joan no et treguis el saial, si no vols que et vagi mal; A Sant Joan, les garbes al camp; a Sant Pere, les garbes a les eres; Fins a Sant Joan i Sant Pere no dormis a l'era; Fins a Sant Joan, no et treguis un fil d'estam; La llaurada de Sant Joan per quatre femades val; La llaurada de Sant Joan, molts la saben i pocs la fan; Les olives per Sant Joan són com un gra de sal; per Sant Pere, com un gra de pebre; Llaura per Sant Joan, si vols menjar bon pa; Sembraràs quan podràs, però fins Sant Joan no colliràs.*

Дождливая погода в этот день не ценилась и рассматривалась как угроза будущему урожаю. В первую очередь речь идет о таких традиционных для Каталонии культурах как зерновые и виноград: *Aigua de (o per) Sant Joan, cap guany i molta fam; Aigua de Sant Joan no dona vi ni pa; Aigua per Sant Joan, celler buit i molta fam; L'aigua per Sant Joan, al pa i al vi causen dany; La pluja de Sant Joan podreix la fruita al camp; La pluja de Sant Joan s'emporta les avellanes i les glans; Pluja per Sant Joan, lleva vi i no dona pa.*

Долгота дня также является темой многих паремиологических единиц с компонентом «Сан Жуан»: *La nit de Sant Joan, la més curta de l'any; Per Sant Joan es dia creix una passa de gegant; Per Sant Joan, el dia més llarg de l'any; Sant Joan escurça els dies i el Nadal els estira; Sant Joan l'escurça i el Nen Jesús l'allarga; Sant Joan l'escurça i Nadal l'allarga.* Исстари Сан Жуан рассматривается как поворотный день лета с самой короткой ночью и самым продолжительным днем, после которого долгота дня начинает убывать вплоть до рождественского праздничного цикла.

В русской традиции на близость Ивана Купалы с другими аграрными праздниками указывает также то, что в некоторых областях из

цветов делали куклу “Ивана”, которую топили в реке и с помощью которой гадали. Утопление или уничтожение объекта растительности или травяной куклы происходило под песни, включающие мотивы похоронных плачей. На первый взгляд, купальский обряд с традиционным возжиганием огромных костров и перепрыгиванием через них ничего общего не имеет с обрядовыми похоронами или с уничтожением чучела. Однако В.Я. Пропп указывает, что обычно сжигались не просто дрова, а вместе с ними и троичная березка. Еще одна деталь – вокруг огня плясали в венках из съедобных растений и опоясывались травами или злаками. Таким образом, В.Я. Пропп делает вывод, что праздник Ивана Купалы имеет земледельческий характер, связан с будущей жатвой, успех которой и хотят обеспечить с помощью данного обряда [Пропп 2000, 102–107].

В ночь на Ивана Купалу уничтожение чучела могло означать символическое уничтожение ведьм и другой нечистой силы. Чучело «прогоняли» за пределы деревни, разрывали на части, сжигали или бросали в воду (таким образом, ‘очищали’ огнем и водой), уничтожая так же все связанные с ним предметы или ненужные старые вещи. «Мы устанавливаем типичное сходство форм обряда в разные сроки. Похороны, потопление, сжигание, разрывание чучела или дерева на части составляют важнейший элемент всех празднеств» [Пропп 2000, 108]. Сохраняли только венок, которому приписывали целительные свойства. Если девушка не могла перепрыгнуть через костер, ее могли назвать ведьмой. «Восточные славяне верили, что ведьмы проявляют себя, прежде всего, во время праздников – на Ивана Купалу [...]» [Капица 2005, 17].

До наших дней сохранилось поверье, что именно в праздник Ивана Купалы активно действует нечистая сила. Одним из каталанских названий San Joan традиционно считается ‘Ночь ведьм’ – *la Nit de les Bruïxes*. Побороть нечистую силу в эту ночь поможет лишь цветок папоротника (в каталанской традиции общее название *la flor de Sant Joan*). С папоротником связан целый комплекс народных поверий. Например, что папоротник цветет лишь один раз в году, в полночь на Ивана Купалу. Цветок папоротника обладает магическими свойствами. К сожалению, современная наука считает, что папоротник споровое растение и цвести не может.

Люди, родившиеся в этот праздник, согласно поверью, обладают способностями к колдовству, в Каталонии их называли *Joanencs: Per Sant Joan, creix l'arbre i creix l'infant*.

В качестве еще одного компонента празднования Ивана Купалы / Сан Жуана можно выделить гадание или предсказание на будущее.

Речь идет не только о погодных явлениях или сельскохозяйственных работах. В этот день человек получает как бы доступ в иной мир и возможность получить информацию, которая в обычные дни для него закрыта. Иногда подобные предсказания, закрепленные в паремиологии и фразеологии, носят шуточный характер, но чаще они затрагивают важные стороны человеческой жизни. Например, проверку на прочность проходят отношения в семейных парах: *Per Sant Joan, les estimades troben les enramades; Baralles per Sant Joan, pau per tot l'any; Si al teu marit vols mal en gran, dóna-li cols per Sant Joan; La dona que al seu marit vulgui matar, que li doni cols per Sant Joan; Nit de Sant Joan, nit d'amoretetes.*

На Ивана Купалу возможно также получить в зависимости от своих действий некое эмоциональное или шуточное предсказание на будущее: *Qui es gronxa per Sant Joan, creix més d'un pam; Qui es pentina per Sant Joan, no té polls en tot l'any; Qui riu per Sant Joan, plora per Nadal; Qui s'alegra per Nadal, plora per Sant Joan; Sant Joan, alegria de xics i grans.* Приведенные примеры демонстрируют радостный характер данного праздника и его отличие от более строгого рождественского праздничного цикла.

Предсказание на будущее также может зависеть от того, на какой день недели выпадает Сан Жуан: *Sant Joan en dilluns, ventura a munts; Sant Joan en dimarts, mala ventura a grapats; Sant Joan en dimecres, només dura un vespre; Sant Joan en dijous, alegria del pagès i afany dels bous; Sant Joan en dijous, les pedres es tornen ous; Sant Joan en divendres, collita de cendres; Sant Joan en diumenge, qui no compra pa no en menja.* Особенно богат на предсказания четверг.

Многие растения и травы в ночь Ивана Купалы приобретают целительную силу, и польза от их использования в лекарственных целях возрастает. Под каталанским выражением *les herbes de Sant Joan* подразумевается сбор целебных и заговоренных трав и корней. Сбор и приготовление трав может сопровождаться обрядовыми песнями и танцами: *les cançons, els balls, els guariments.* О длительной целительной силе растений, собранных в эту ночь, напоминают каталанские пословицы и поговорки: *Les herbes de Sant Joan tenen virtut per tot l'any.*

С гастрономической точки зрения интересно упомянуть о традиционной в этот день каталанской выпечке *coca de Sant Joan.* Кроме традиционного пирога в каталанской паремиологии и фразеологии можно встретить упоминания о крольчатине как о главном мясном блюде и об улитках. Общая рекомендация к праздничной трапезе – есть много и не скупиться на угощение: *El bon menestral, conill per Sant Joan i pollastre per Nadal; Qui no menja per Sant Joan, o és boig o*

no té pa; Ni Pasqua sense mona, ni Corpus sense ginesta, ni Sant Joan sense coca; Qui menja cargols per Sant Joan no arriba a Sant Pere; Qui menja cargols per Sant Joan, té diners tot l'any; De Sant Joan a Sant Miquel, ni dona ni peix ni mel.

Каталанская обрядность, связанная с *Revetlla de Sant Joan*, находит отражение не только в фольклорных текстах, но и в авторской поэзии и музыке. Микэл Марти-и-Пол (*Miquel Martí i Pol*) в поэме «*El Poble*» пишет о шумном веселье вокруг купальского костра: «...*tots plegats, repeteixo, criden desassenyadament i riuen i s'empaiten i encenen, incansables, mants coets i petards a l'entorn d'un foc de llenya verda...*».

Жауме Сиза (*Jaume Sisa*) в 1981 году написал песню «*La nit de Sant Joan*», в которой есть такие строки: *La nit de Sant Joan és nit d'alegria. Estrellat de flors, l'estiu ens arriba... Primavera mor, l'hivern es retira. Si arribés l'amor mai més moriria. Les flames del foc la nit tornen dia. Si arribés l'amor, que dolç que seria. La nit de Sant Joan és una frontissa. La porta de l'any tant grinyoladissa, comença a tancar-se, doneu-me xampany. Que és la nit més curta i el dia més gran...*

Отметим, что общих черт у каталанской и славянской традиций празднования Ивана Купалы находится немало. Каталанский фольклорист Ж. Амадес и отечественные исследователи обращают внимание на то, что между основными праздниками внутри одной культуры и у разных народов, при всех их отличиях, прослеживается определенное сходство, поскольку частично они состоят из одинаковых компонентов, зачастую выполняющих схожую функцию. Кроме того, многие праздники традиционно отмечаются в сроки, определяемые поворотными днями солнечного календаря. Так, празднование Ивана Купалы приходится на летний солнцеворот, а рождественский цикл – на период зимнего солнцеворота, что, с одной стороны, определяет их сопоставимую по важности роль в годовом праздничном цикле, а, с другой стороны, помещает их на противоположные полюса.

Подводя итоги, можно сделать вывод о том, что на территории современной Каталонии сохранились многочисленные традиции и фольклорные тексты, связанные с празднованием летнего солнцестояния. Однако основные компоненты праздника в ходе истории видоизменились или частично забылись. Празднование Сан Жуана практически утратило ритуальные и земледельческие черты, но сохранило веселый характер массовых гуляний. Присутствие – осознаваемое или неосознаваемое – глубинных, возможно, весьма архаических, состояний культуры в её настоящем, постоянная актуализация текстов прошедших эпох, активный диалог культуры с прошлым Ю.М. Лотман называет «памятью культуры» [Лотман 1992, 191–199].

Литература

1. Аникин В.П. Теория фольклора. – М., 2004. – 430 с.
2. Журавлев А.Ф. Из русской обрядовой лексики: «живой огонь» // Общеславянский лингвистический атлас: Материалы и исследования. 1976. – М. 1978. – С.226
3. Капица Ф.С. Славянские традиционные верования, праздники и ритуалы. – М., 2005. – 212 с.
4. Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. – Таллинн, 1992. – С. 191–199.
5. Пропн В.Я. Русские аграрные праздники. – М., 2000. – 175 с.
6. Степанов Ю.С. Константы: словарь русской культуры. – М., 2004. – С. 295–310.
7. Тайлор Э.Б. Первобытная культура. – М., 1989. – С. 31.
8. Amades J. Costumari català. – Barcelona, 1982.
9. Amades J. Folklore de Catalunya. Rondallística. – Barcelona, 1974.
10. Folklore y costumbres de España. Tomo 1. – Barcelona, 1943. – P. 237.
11. L'espai de refranys i dites. <http://polsim.dites.cat> (дата обращения 10.01.2017).

Anna V. Bakanova

Associate professor

Department of Ibero-Romance Linguistics

Lomonosov Moscow State University

E-mail: asia_sim@mail.ru

Abstract: *The summer solstice takes place between June 23th and 24th. The Sant Joan festival is called “La Nit de Sant Joan” and plays an important role in the summer cycle. The summer solstice events are also called “revetlla,” which means open-air celebrations. The roots of Sant Joan are of pagan origin and consist of customs originating in pre-Christian celebrations. The basic characteristics of these rituals are fire (el foc purificador), water (els banys de mitjanit), the medicinal herbs (les herbes de sant Joan), ceremonial music, dancing and healing (les cançons, els balls, els guariments).*

Key words: *Catalan, summer solstice, pagan origin, fire, water, herbs*

Т.М. Балматова

преподаватель кафедры испанского языка

МГИМО (У) МИД России

Цвета, цветы и символы в «Канте хондо» М.Мачадо

***Аннотация:** «Канте хондо» завершает период в поэзии Мануэля Мачадо, отмеченный взаимовлиянием модернистской эстетики и традиционной испанской поэтики, симбиоза ученой и народной поэзии. Что символизирует каждый цветок в поэтическом букете «Канте хондо», какова цветовая палитра сборника, в какой мере автор обращается к символизму в песнях, кантах и коплах? – поиску ответов на эти вопросы посвящена предлагаемая статья.*

***Ключевые слова** канте хондо; кантаор; фольклор; фламенко; модернизм; символизм; фитоним; копла; колористичность*

Сто лет назад, в 1916 году, мадридским издательством «Ренасимьенто» была выпущена вторая переработанная и дополненная редакция сборника стихотворений, озаглавленного «Канте хондо. Канты, песни и коплы, написанные Мануэлем Мачадо в народном стиле». Автор, близко знакомый с культурой фламенко и горячо любивший народное пение, разъясняет, что приносит этот поэтический сборник в дар фольклорной традиции и выражает желание слышать свои произведения в исполнении кантаоров. Однако наряду с куплетами в жанровой стилистике фламенко в сборнике представлены яркие образцы авторской поэзии Мануэля Мачадо, написанные в модной в начале XX века модернистской стилистике.

Стоит отметить, что модернизм, его цели, задачи и средства их достижения понимались литераторами той эпохи по-разному. В 1902 году журнал «Gente vieja» даже провел опрос, предлагая читателям дать определение модернизма и его значения в искусстве и литературе. Премию получил Э. Лопес-Чаварри, который писал: «Модернизм, как движение в искусстве, является эволюцией и в определенном смысле возрождением. Это реакция не только на натурализм, но и на утилитарный дух времени, на безразличие и вульгарность. Выйти из мира, поглощенного культом брюха, отправиться на поиск выразительных средств искусства, способных оживить души, измученные житейской борьбой, вернуть чувству его права, украденные шайкой эгоистов – вот что такое модернизм. <...> В сущности, модернизм ориентирован на получение новых форм искусства, до сих пор не обнаруженных нашим слишком “меркантильным” обществом» [López-Chavarrí 1981, 21–23].

Мануэль Мачадо во главу угла ставил красоту, которую он видел не только в пейзажах, живописи, музыке, но и в традиционной культуре – игре со смертью корриды и доведенной до предела эмоци-

ональности канте хондо. Такие приемы, как символизм, колористичность, зарисовки природы не чужды как модернизму, так и народной культуре, по причине чего интересно проанализировать стихотворения сборника «Канте хондо» на предмет фитонимов, цветовой палитры и их символического значения.

Представляется целесообразным прежде всего обратить внимание на палитру сборника. В стихотворениях удалось выявить 13 цветовых лексем, которые в общей сложности употребляются 40 раз. Из них четыре прилагательных обозначают цвет в его традиционном понимании (черный (*negro*), красный (*rojo*), синий (*azul*), зеленый (*verde*)), два передают оттенки цвета (гранатовый (*(de) grana*), голубоватый (*garzo*)), четыре лексемы характеризуют окрас (сизый (*rafeña*), блондинка (*rubia*), смуглянка/смуглый (*morena*), шатенка (*trigueña*)). При этом *rubia* и *trigueña* используются исключительно в качестве существительных, а *morena* встречается и как существительное, и как прилагательное. Еще есть две лексемы, указывающие на определенный участок спектра (темный (*oscuro*) и румяный (*colorado*)) и один глагол, обозначающий изменение (интенсификацию) цвета (желтеть (*amarillear*)).

Наиболее употребительным оказывается черный цвет – он используется в 17 из 40 случаев. Горазда реже применяется красный с оттенками – 7 примеров. Синий и синеватый встречаются в целом 4 раза и дважды упоминается зеленый. Все остальные слова-краски употребляются единично.

Какие же предметы отмечены цветом в стихах Мачадо? Прежде всего, внимание привлекают глаза любимой. В 13 случаях – это очи черные, дважды они синие и столько же – серые (синеватые).

<p>Enfermito me tienen Tus ojos negros. Dame la medicina, Dame el remedio. Y yo te daré Mi corazón, mi vida, Mi alma también.</p>	<p>Заболел, а виною Черные очи. Помоги, дай лекарство Прошу тебя очень. Я взамен отдам сердце, Всю мою душу И целую жизнь к тому же.</p>
<p>Unos ojos negros vi... Desde entonces en el mundo todo es negro para mí.</p>	<p>Увидел я черные очи... И стало с тех пор в мире этом Для меня все чернее ночи.</p>

¡Vaya un amarguito Tan dulce que tienen Los ojos azules que tanto me gustan... Que tanto me ofenden!	Так сладка мне горечь Глаз прекрасных синих... Я люблю их сильно, В ответ – одни обиды.
--	--

Также не обойдены вниманием губы – красного или гранатового цвета, они упоминаются 6 раз (*labios, boca*). Трижды ночь окрашивается в темные тона, и дважды говорится о цвете лица любимой. Единичны черная боль, горькая (черная) судьбина, сизая голубка, желтеющее от зависти солнце, зеленая кожа лимона.

Символичны цвета в стихотворениях Мачадо, или же это не более чем лубочные картинки незатейливой поэзии в народном стиле? Американская исследовательница-литературовед Лили Литвак полагает, что в произведениях модернистов «Цвет скорее служит для передачи чувственного восприятия или духовного опыта, а не является изобразительным элементом, используемым для описания реальности. <> Красный и связанный с ним спектр цветов и оттенков воссоздают наслаждение и чувственность. Фиолетовый напоминает о прошлом. Наблюдается чуткость к блестящим тонам луны. Встречаются серые пятна, которые выражают усталость чувств. Черный воскрешает в памяти опасность пропасти.» [Litvak 1979, 28–29.]. В свете этого высказывания становится очевидным, что использование черного и оттенков красного в описании женщины символизирует двойственную природу любви: с одной стороны, она сулит наслаждение, а с другой – таит опасность. Из разнообразной палитры чувств и красок модернизма Мачадо разрабатывал лишь те, которые могут быть восприняты народной культурой.

Фитонимы в поэтической ткани сборника встречаются 33 раза. В пяти случаях это гипероним *цветы*, четыре раза упоминается роза/розочка, дважды – белая лилия, гвоздика, нард, шиповник. Прочие растения упоминаются единично.

Rosita y mosquetas, Claveles y nardos, En sus andares la mi compañera Los va derramando.	Розы и гвоздики, Нарды и шиповник Повсюду расцветают там, где моя подружка Ножками ступает.
---	---

Все фитонимы можно разделить на 3 группы: 1) цветы (роза (*rosa*), белая лилия (*azucena*), гвоздика (*clavel*), нард (*nardo*), фиалка (*violeta*), тюльпан (*tulipan*), бальзамин (недотрога, или Ванька мок-

рый) (*miramelindo*), лилия (*lirio*), гелиотроп (*heliotropo*), мирабилис (ночная красавица) (*dondiegos*), 2) кустарники (шиповник (*mosqueta*), виноградная лоза (*parra*), жасмин (*jazmines*), плющ (*enredadera*), олеандр (*adelfa*)) и 3) деревья с плодами (пальма (*palma*), цветок апельсинового дерева (*azahar*), миндаль (*almendra*), фрукт (*fruta*), апельсин (*naranja*), лимон (*limón*)).

О своем букете Мачадо сообщает примечательную информацию в стихотворении «Хвала цветам». Не все цветы безобидны, есть среди них и опасные представители флоры:

<p>¡Niñas... vamos... Con las flores de mi ramo Puesto en agua, El crujido de la enagua, Y el chasquido De los besos. Mil olores Y colores Dan mis flores que enamoran... También llevo de esas flores Que devoran...</p>	<p>В путь, голубки... Поставлен в воду из моих цветов букет, шелест нижних юбок, отзвук поцелуев. Столько запахов и красок от цветов моих прекрасных... Есть еще в моем букете Несколько цветов опасных...</p>
---	--

Символический язык цветов – это характерный элемент народной поэзии. В поэтическом языке народной песни каждый цветок является символом определенного чувства или состояния души. Гвоздика и нарцисс, возможно благодаря сильному и стойкому аромату, считаются мужскими цветами, а роза символизирует женское начало. Лилия – символ чистоты, цветок апельсинового дерева в петлице мужчины обозначает плодородность, а в прическе женщины – невинность, зеленый лимон может символизировать ожидание и надежду, но из-за крайней горечи также используется как символ неразделенной любви, фиалка – скромность и вера, гелиотроп – преданность, преклонение, тюльпан – любовь, жасмин – цветок ночи – обещает любовь и негу. Плющ упоминается в народной поэзии довольно часто, может быть символом молодости, силы, хитрости и одновременно несамостоятельности. Из плюща и лавра делают венок для любимой. У М. Мачадо плющ символизирует боль от любовных страданий, которая опутывает душу. И, наконец, глубокий и многогранный образ лимона. Английский медиовист Кит Уиннэм отмечает, что получение от возлюбленной желтого лимона может означать отказ, и является символом оставшегося без взаимности чувства, сопряженного с печалью и разочарованием [Whinnom 1981, 52]. Вместе с тем, в

народной поэзии зачастую речь идет именно о зеленом лимоне, и в этом случае его символическое понимание может быть иным, как о том свидетельствует испанский исследователь Б. Моррос: «Пока не созрел, зеленый лимон может, без всякого сомнения, символизировать надежду поэта, и, вследствие этого, быть для него источником радости. Также в нем можно усмотреть ожидание обретения взаимности в более или менее краткосрочной перспективе» [Morros 2000, 196]. Тем не менее, у Мачадо в стихотворении «Страдания» горькая цедра этого незрелого фрукта сравнивается с любовными страданиями.

<p>Vino y se ha quedado en mi corazón, como el amargo en la corteza verde del verde limón.</p>	<p>Пришла и поселилась Навечно в моем сердце, Как горечь в едкой корке зеленого лимона.</p>
--	---

Подводя итог сказанному, хочется отметить, что Мануэль Мачадо, объединив в своем творчестве столь полярные по эстетической направленности явления, как созерцание и самоанализ модернизма и противоборство противоположностей народной культуры, создал новую форму искусства – фольклорно-авторскую поэзию. Модернистская колоритичность и символизм, облеченные в строфы песен фламенко, начинают свой путь в народ со страниц сборника «Канте хондо», как о том написал поэт в заключительном стихотворении своего труда.

<p>EL CANTAR Cuando la gente ignore Que ha estado en el papel Y que lo cante lllore Como si fuera de él. Copla de mis amores, Cantar de mis dolores, Entonces tú serás La copla verdadera, La alondra mañanera, Que lejos volarás, Y en labios de cualquiera De mí te olvidarás.</p>	<p>ПЕСНЬ Когда запомнит народ Из книги песню лучшую И как свою пропоет Кантаор, выплакав душу. Песня моей боли, И моей любви Настоящей коплой Сделаешься ты. Жаворонка трелью Далёко улетишь обо мне забудешь на губах чужих.</p>
--	---

Литература

1. Litvak L. Erotismo fin de siglo. Barcelona: Ed. Antoni Bosch, 1979. – 270 p.
2. López-Chavarrí E. ¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela

dentro del arte en general y de la literatura en particular? // El modernismo: La edición y la crítica. Ed. de L. Litvak Madrid: Artes gráficas iberoamericanas, S.A., 1981. – P. 21–27.

3. *Morros B.* Concepto y simbolismo en la poesía del "Cancionero General" // Revista de literatura medieval. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares. Servicio de Publicaciones, 2000. n. 12. – P. [193]–246.
4. *Whinnom K.* La poesía amatoria cancioneril en la época de los Reyes Católicos. Durham: University of Durham, 1981. – 112 p.

Tatiana M. Balmatova

Assistant Professor

Department of Foreign Languages (Spanish)

MGIMO (University)

E-mail: blmt@ya.ru

Abstract: "Cante Jondo" completes the period of the poetry of Manuel Machado, marked by mutual influence of modernist aesthetics and traditional Spanish poetics, in other words – symbiosis of scientific and folk poetry. What symbolizes each flower in the poetic bouquet of "Cante Jondo", what is the color palette of the collection, the extent to which the author refers to the symbolism in the songs, cant and copla? – The proposed article is devoted to the search for answers to these questions.

Key words: cante hondo; kantaor; folklore; flamenco; modernism; symbolism; phytonym; copla; color

А.В. Гладошук

аспирант кафедры истории зарубежной литературы
филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

E-mail: appletart@mail.ru

Фигура: Хулио Кортасар и Октавио Пас

Аннотация: В статье делается попытка представить Хулио Кортасара и Октавио Паса как литературных двойников: опираясь на признания самих писателей, связанных многолетней дружбой и взаимным интересом, автор выявляет общность их эстетических поисков и метафизических воззрений.

Ключевые слова: Хулио Кортасар, Октавио Пас, двойничество, фигуры, метафизический прыжок, пермутация, эротизация языка

Важнейшую грань мировоззрения Хулио Кортасара образует так

называемая «теория фигур». Еще в детстве писатель остро чувствовал, как между некоторыми предметами, звуками, ощущениями, образами внезапно, на мгновение устанавливаются связи, превосходящие обыденную реальность, подчиняющиеся законам реальности иного порядка. Такие связи – убежден Кортасар – существуют и между людьми: порой человек не подозревает о том, что где-то в другом времени и пространстве у него есть или был двойник, жизнь которого неразрывно связана с его собственной. Так, например, – объяснял писатель в интервью Эрнесто Гонсалесу Бермехо – двойниками были Шарль Бодлер и Эдгар Аллан По, на что указывает их удивительное внешнее сходство. Если же искать, с кем составлял фигуру сам Кортасар, одним из первых приходит на ум имя его любимого мексиканского поэта Октавио Паса.

Кортасар и Пас родились в один год – 1914. Познакомились они, по воспоминаниям Паса, в середине 40-х: тогда оба писателя сотрудничали в аргентинском литературном журнале *Sur* – именно там в 1949 году была опубликована полная восхищения рецензия Кортасара на первое издание поэтического сборника Паса «Свобода за слово» (*Libertad bajo palabra*). Пас ответил Кортасару письмом с изъявлениями благодарности – так завязалась их долгая «эпистолярная дружба» [Peralta 2014, 107].

В годы, когда Пас жил в Париже, они с Кортасаром часто виделись. По-настоящему сблизились (и вместе с тем начали удаляться друг от друга) писатели в 60-х гг. В 1963 году выходит «Игра в классики»: знаменательно, что среди огромного числа голосов, звучащих в тексте, есть и голос Паса: Кортасар делает стихотворение «Aquí» из сборника *Salamandra* (1962) 149-ой главой романа: оно – объяснял писатель – служит прелюдией темы двойничества:

Mis pasos en esta calle
Resuenan
 En otra calle
Donde
 Oigo mis pasos
Pasar en esta calle
Donde
Sólo es real la niebla
[Paz 2010, 269]

Почти через 30 лет фигуру, образуемую Кортасаром и Пасом, дополнит жена поэта Мари-Жозе: Пас выберет стихотворение «Aquí» в качестве вербальной «иллюстрации» к одной из «поэм-объектов»

Мари-Жозе, которая, в свою очередь, может служить иллюстрацией к «Игре в классики» – маленькая фигурка мужчины в пальто напоминает Орасио Оливейру или самого Кортасара [Paz 2004, 208-209].

В феврале и марте 1968 года Кортасар вместе с женой Ауророй работает переводчиком на второй Конференции ООН по торговле и развитию (ЮНКТАД), проводившейся в Дели: эти два месяца они, по приглашению Паса, прожили в его красивом и просторном доме на территории мексиканской дипломатической миссии. По воспоминаниям Кортасара, они с Пасом ночами напролет говорили о поэзии: в то время Пас был увлечен конкретной поэзией и работал над своими «топозмами», а также пытался писать «крутящиеся» стихотворения, которые можно было бы читать, как захочешь [Vjurström, 23]: так, совместно с художником Висенте Рохо, были созданы *Discos visuales* – 4 поэмы-диска, читающиеся по мере поворачивания верхнего диска с окошками над нижним диском с текстом. Кортасар, так же, как и Пас стремившийся преодолеть линейность языка и вовлечь читателя в творческий процесс, с энтузиазмом ухватился за идею создания подвижного (*permutante*), потенциально бесконечного поэтического текста: первым опытом такого рода стало стихотворение «720 кругов» [Cortázar 1971, 14–16], подаренное Мари-Жозе. Текст сопровождается «инструкцией», на подобие той, что предваряла «Игру в классики»: «Это стихотворение циклично и в то же время открыто. Строфы перетасовываются, порождая разные комбинации, каждую из которых можно, в свою очередь, начать читать с любой строфы» [Cortázar 1971, 14–16]. Важно подчеркнуть, что Кортасару были знакомы эксперименты Реймона Кено: небольшую заметку о своих «пермутационных» стихотворениях в книге «Последний раунд» он, отдавая дань уважения великому предшественнику, посвящает, «конечно же», ему [Cortázar 1970, 65–69]. Вместе с тем кортасаровская комбинаторная техника отличается от техники «Ста тысяч миллиардов стихотворений» (1961): как объяснял писатель в одном интервью, у Кено базовая единица – сонетная строка, у него же – четверостишие, а четверостишие несет в себе более широкий смысл, больше метафор и образов, в нем есть некое развитие, почти романная ситуация [Vjurström, 24].

Начиная с 70-х годов Кортасар и Пас стали друг от друга отдаляться: Кортасар увлекся политикой, он часто ездил на Кубу, Пас же, переболевший социализмом в юности, критически смотрел на происходящее. Но политические разногласия не разбили многолетней дружбы писателей: ее скрепляла общность не только литературных поисков, но и метафизических воззрений.

Пас неоднократно признавался, что считает Кортасара самым близким себе латиноамериканским писателем. Так, в длинном интервью-беседе с Хулианом Риосом в 1973 году поэт говорил: «Из пишущих на моем языке Кортасар – тот, к кому я чувствую наибольшую близость» [Paz 2003, 689]. Это признание Пас повторит на одной из своих лекций в Colegio Nacional de México два года спустя: «Мне кажется, в некоторых моментах наши литературные опыты, у Кортасара – в прозе, у меня – в поэзии, пересекаются. Мне кажется, попытки найти определенные точки пересечения между поэтическим текстом и другими формами выражения делают его наиболее близким мне в литературном плане латиноамериканским писателем» [Paz 2014, 111]. Интересна характеристика, которую Пас дает Кортасару в эссе *La máscara y la transparencia* и которую, скорее, можно отнести к нему самому: «Обращенный сам на себя, язык Кортасара – это игра отражений, он вынуждает читателя идти по лезвию, с каждым шагом делающимся все более тонким и все более острым, до тех пор, пока он не наткнется на пустоту: упразднение языка, прыжок в безмолвие» [Paz 1967, 48]. Пас давал высокую оценку писательскому мастерству Кортасара: «У Хулио был огромный талант» [Peralta 2014, 104].

В свою очередь Кортасар на протяжении всей своей жизни искренне восхищался умением Паса сочетать в своем творчестве рефлексию и поэзию, а также его открытостью новому, готовности к эксперименту. Морская звезда, выброшенная на берег волной в разгар полудня – идеальная форма, синтезирующая в себе беспорядочное разнообразие природы, «влажный компас», каждая стрелка которого – отправная точка нового, не обозначенного на картах пути – так метафорически Кортасар определяет, чем для него было творчество Паса на протяжении 30 лет [Cortázar 1974, 13–15]. Среди стихотворений, включенных в книгу-коллаж «Последний раунд» (1970), есть одно, посвященное поэту: *Jardín para Octavio Paz* – в нем Кортасар точно воспроизводит характерные черты пасовского стиля. Несколько лет спустя Пас становится героем кортасаровского комикса «Фантомас против вампиров всех национальностей» (1974).

Косвенное свидетельство того, насколько близка была Кортасару поэзия Паса, дает одно из его писем к Грасиеле де Сола, написанное через несколько месяцев после возвращения из Индии – не находя слов, чтобы выразить свое восхищение ее стихами, Кортасар говорит следующее: «Почему голос Ваших стихов так меня волнует, почему я всегда слышал их, всегда чувствовал их так близко, кожей, волосами, ритмом каждого движения? [...] Ваши стихи доходят до меня глубоко

изнутри, как что-то, что рождается во мне по мере того, как я их читаю. [...] Поскольку я не могу рассуждать о Вашей поэзии, я должен прибегнуть к почти что (или совершенно) соматическим знакам, чтобы передать Вам мое чувство. Не думаю, что Вам это будет неприятно, потому что таковы пути слова, ставшего плотью; другими путями идет проза, «коммуникация». Есть два латиноамериканских поэта, которые заставляют меня чувствовать то, что я пытаюсь Вам описать: Октавио Пас и Вы» [Cortázar Cartas, 605-606].

Кортасара и Паса объединяет прежде всего вера в существование иной, более подлинной реальности – именно поэтому их так привлекал французский сюрреализм. По мысли Паса, достигнуть другой реальности можно, совершив «прыжок» – «смертельный прыжок» (*salto mortal*). В прыжке мы умираем и рождаемся, оказываясь на «другом берегу», и этот искомый берег – подчеркивает Пас – не «там, дальше» (*más allá*), а внутри нас. Логика другой реальности, доступная ребенку, сумасшедшему и дикарю – логика поэтическая, аналогическая – обращает противоположности в тождества и тем самым возвращает человека в золотой век.

Вместе с Пасом Кортасар утверждает близость иной реальности: так, он не мыслил себе фантастическое в отрыве от обычного хода человеческой жизни. Между тем иная реальность, в том виде, в каком ее представляет Пас, кажется более онтологически независимой от человека, более доступной, знакомой и понятной, чем у Кортасара. В 71-ой главе «Игры в классики» от лица Морелли говорится: другая реальность – не данность, ее нужно произвести, создать. Достижение «другого неба», неба классик драматизируется, становится предметом мучительной рефлексии Орасио Оливейры, Джонни Картера. Подобно Пасу, Кортасар мыслил переход из одной реальности в другую как прыжок: «Жизнь – как комментарий к чему-то другому, чего мы не можем достать, оно рядом, стоит только прыгнуть – но мы не прыгаем» [Cortázar Rayuela, 635]. Именно прыжок – движущая сила «Игры в классики», как в «техническом», так и в метафизическом смысле. Кортасаровские «фигуры» можно считать эквивалентом пасовских аналогий, правда, в своей вере в скрытую сопряженность удаленных явлений реальности Кортасар заходил намного дальше Паса.

Обоих писателей привлекала философия Гераклита, утверждавшего, что мир непрерывно меняется, а противоположности совпадают. Заглавные образы главного поэтологического сочинения Паса – «Лук и лира» (*El arco y la lira* (1956) почерпнуты из одного из гераклитовских фрагментов: «Они не понимают, как расходящиеся

само с собой согласуется: возвращающаяся [к себе] гармония, как у лука и лиры» [Материалисты 1955, 45]. Заглавие рассказа «Todos los fuegos el fuego» отсылает к представлению Гераклита об огненной энергии как первоначале – всякий огонь причастен первоогню: в современности вновь разыгрывается драма неверности и возмездия, имевшая место много веков назад в одной древнеримской провинции, меняются участники драмы и распределение ролей – неизменна развязка – карающий огонь. Созвучна кортасаровскому образу строчка из стихотворения *Vaivén* (сборник *Salamandra*): «todos los bosques son un solo árbol».

Знаменательны переключки между заглавиями кортасаровских и пасовских произведений: *Presencia* – первая книга Кортасара, сборник из 43 сонетов, опубликованный под псевдонимом Хулио Денис. «Presencia» – одно из ключевых понятий пасовской метафизики. *La otra orilla* – заглавие первого сборника кортасаровских рассказов и одной из глав «Лука и лиры».

Представляется, что некоторые кортасаровские и пасовские тексты образуют фигуры. Так, драматическая поэма *Los reyes* (1949) перекликается с единственной написанной Пасом пьесой – *La hija de Rappaccini* (1956): в центре обоих произведений – трагическая невозможность любви принадлежащих разным мирам героев. Знаменательно, что Хуан называет пропитанную ядами Беатрис «монстром» – так обнаруживается функциональная параллель Беатрис-Минотавр, Ариадна-Хуан, усиливающаяся за счет того, что, подобно Минотавру, Беатрис сознательно принимает смерть. Индийский опыт писателей лег в основу текстов сложной жанровой природы, проблематизирующих соответствие языка реальности: «*El mono gramático*» (1970) и «*Prosa del observatorio*» (1971). Через образ мандалы «Игра в классики» соотносится с поэмой *Blanco* (1966), но еще ближе к *Blanco* стоит роман «62. Модель для сборки» (1968) (*62: Modelo para armar*), на что указывал сам Пас. Опуская одну букву в названии романа, Пас дает оригинальную интерпретацию этого сложного текста: «modelo para armar» трансформируется в «modelo para amar» – Кортасар выявляет вселенский механизм любви, его эротизм космичен, он сообщает единство нелинейному дискурсу, аналогически сопрягает множющиеся пространства, времена и влюбленные пары. В *Blanco* Пас также создает своеобразную любовную «модель»: в центре поэмы – проблема языка, языка-тела, распадающегося (текст можно разделить на две независимые друг от друга поэмы, вторая из которых, в свою очередь, делится на две или четыре части, вся поэма целиком может быть прочитана как четырнадцать отдельных стихо-

творений), приносимого в жертву и складывающегося в новом эротическом единстве – таким же язык предстает у Кортасара. В интервью Рите Гиберт Пас указывал на то, что его, как и Кортасара, интересует не эротическая литература как таковая, а «эротизация языка» [Paz 2003, 418].

Главное же отличие Кортасара от Паса проходит по линии юмора и серьезности. Юмор – неотъемлемая составляющая кортасаровских текстов – Пасу не свойственен. В разных регистрах Кортасар и Пас вели единый метафизический и в то же время этический поиск – поиск литературы, которая бы изменила человека.

Литература

1. Материалисты Древней Греции: Собрание текстов Гераклита, Демокрита и Эпикура. М.: Гос. изд-во полит. литературы, 1955.
2. Cortázar J. Último round. Turin: Siglo XXI Editores, 1970.
3. Cortázar J. 720 círculos // Revista Iberoamericana. 1971. Vol. XXXVII, №74 (enero–marzo). P. 14–16.
4. Cortázar J. Homenaje a una estrella de mar // Aproximaciones a Octavio Paz. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1974. P.13–15.
5. Cortázar J. Rayuela. Madrid: Cátedra, 2012.
6. Cortázar J. Cartas: 1965–1968 (Т. 3). Buenos Aires: Aguilar; Alfaguara, 2012.
7. Bjurström C.G. Entretien [Электронный ресурс]. – URL: http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Cortazar/image.php?Id_img=5292&Code=28.007 (дата обращения: 01.09.2016)
8. Paz O. Corriente alterna. México: Siglo XXI Editores, 1967.
9. Paz O. Obras completas. T. 11. Obra poética I (1935-1970) / Ed. del autor. México: Fondo de Cultura Económica; Círculo de lectores, 2010. 588 p.
10. Paz O. Obras completas. T. 12. Obra poética II (1969-1998) / Ed. del autor. México: Fondo de Cultura Económica; Círculo de lectores, 2004. 775 p.
11. Paz O. Obras completas. T.15. Miscelánea III. Entrevistas / Ed. del autor. México: Fondo de Cultura Económica; Círculo de lectores, 2003. 754 p.
12. Paz O. Itinerario poético: Seis conferencias inéditas. Girona: Atalanta, 2014.
13. Peralta B. El poeta en su tierra: Diálogos con Octavio Paz. México, 2014. 192 p.
14. Stanton A. Paz y Cortázar: estéticas paralelas // Rosa cúbica. Barcelona, 2002–2003. №23–24 (invierno): México en la poesía. P. 216–223.

Anastasia V. Gladoshchuk

Postgraduate student

Department of History of Foreign Literatures

Philological Faculty

Lomonosov Moscow State University

E-mail: appletart@mail.ru

Abstract. *In the article an attempt is being made to present Julio Cortázar and Octavio Paz, whose friendship and mutual interest lasted for many years, as literary Doppelgänger: guided by the writers' confessions, the author reveals deep similarities between their aesthetic research and metaphysical convictions.*

Key words: *Julio Cortázar, Octavio Paz, Doppelgänger, the figures, metaphysical leap, permutation, eroticization of language*

Л.И. Жолудева

старший преподаватель кафедры романского языкознания
филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

E-mail: l.zholudeva@gmail.com

«Il Salamanca spagnolescamente disse...»: представления об испанском национальном характере в итальянской литературе XVI века

Аннотация: *В статье анализируются наиболее яркие стереотипные черты и особенности поведения, приписываемые испанцам итальянскими авторами XVI века. Среди таких качеств – воинская доблесть / драчливость; чувство собственного достоинства и соблюдение социальной иерархии / церемонность и спесь; острота ума и владение искусством дипломатии / хитрость и вероломство. Положительная или отрицательная трактовка доминант, по-видимому, определяется личным опытом автора и / или жанром произведения.*

Ключевые слова: *испанский национальный характер; итальянская литература; XVI век*

Образ испанца и обобщенные представления об испанском национальном характере, дошедшие до нас в итальянских письменных источниках XVI века, служат весьма любопытным материалом для культурологических, а порой и лингвистических, наблюдений. Контакты между жителями итальянских земель (в ту эпоху разобщенных политически, а также в языковом и культурном отношении) и Испанией в XVI веке были весьма интенсивными и не сводились к упрощенной схеме отношений «завоеватель-завоеванный», хотя формально по Като-Камбрезийскому мирному договору 1559 года большая часть Италии перешла под политический контроль Испании.

Говоря о восприятии итальянцами (при всей условности данного этнонима применительно к XVI веку) испанцев и испанского, недостаточно опираться только на тексты комедий и сатирических памфлетов, где образы чужестранцев будут неизбежно карикатурными. Такие свидетельства могут иметь ценность, если будут рассматриваться в более широком контексте, наряду с упоминаниями об иберийском характере в более серьезном ключе. При сопоставлении разнообразных

источников порой обнаруживаются неожиданные параллели: по сути, одни и те же качества могут быть интерпретированы с большей или меньшей долей доброжелательности, исходя из авторской позиции или характера персонажа. Мы попытаемся выделить некоторые из таких доминант испанской идентичности, опираясь на высказывания итальянских писателей, политиков, историков и (авто)биографов XVI века: Б. Челлини, Ф. Гвиччардини, Б. Кастильоне, Дж. делла Каза, Ф. де Форнариса, А. Пикколомини, сиенских комедиографов – членов Академии Оглушенных.

Одно из главных качеств, традиционно приписываемых итальянцами испанцам, – это их воинский дух, доблесть, способность к занятиям военным делом и успехи в военно-спортивных состязаниях. Историк Франческо Гвиччардини, автор истории Итальянских войн, а также многочисленных политических трактатов, неоднократно отмечает выносливость испанских солдат, их дисциплинированность и неустранимость. Так, в «Рассуждениях о политике» он пишет: «Быть может, французы и лучшие кавалеристы, но их пехотинцы уступают [испанцам], так как гасконцы и пикардийцы – люди ненадежные. Испанцы отличаются большей ловкостью, меньше думают о смерти, искусно владеют оружием и питают к этому большую природную склонность. <...> Испанцы славятся своими успешными завоеваниями, поскольку их пехотинцы, возможно, искуснее всех прочих пехотинцев. Они также хорошо используют подкопы и огнестрельное оружие». В том же сочинении Гвиччардини пишет, что испанцы «испытывают меньшие сложности» в условиях нехватки продовольствия, чем французы, поскольку «они привыкли довольствоваться малым и легко переносят все ограничения».

Бальдассар Кастильоне, автор трактата «О придворном», среди качеств идеального государственного деятеля называет его спортивные успехи, демонстрируемые на турнирах. Он призывает придворных подражать итальянцам в искусстве управлять непокорным конем и сражаться в парных поединках на копьях верхом, французам – в их успехах в групповых турнирных состязаниях, а испанцам – в метании дротиков и копий, боях с быками и игре «карусель» (“carosello”, или “giocare a canne”) – турнирной игре изначально арабского происхождения, где в состязании участвуют две команды всадников.

Бенвенуто Челлини, в чьей автобиографии широко представлены национальные стереотипы, часто упоминает испанцев, их специфические черты и, в частности, их манеру сражаться. Описывая осаду папской резиденции войсками Карла V в 1527 году, он говорит об одном из участников осады так: «я попал прямо в одного рыжего,

который хвастливо выставил вперед шпагу в своей испанской манере».

В итальянских комедиях XVI–XVII веков испанец выступает в традиционном амплуа хвастливого воина, вспыльчивого и самолюбивого, то и дело хватающегося за шпагу (это такие персонажи как Капитан и Испанец в пьесе «Постоянство в любви» А. Пикколомини, Джильо в пьесе «Обманутые» Сиенской Академии, Капитан Кокодрилло в комедии Ф. Де Форнариса «Анжелика» и др.).

Вторая характерологическая особенность, отличающая испанцев с точки зрения их итальянских современников, – это чинность, чувство собственного достоинства и особая манера держаться, для обозначения которой итальянским языком в XVI веке было заимствовано испанское слово “*sosiego*” – ит. “*sussiego*”. Это свойство неоднозначно оценивалось итальянцами: одни из них приписывали испанцам надменность и чванство, другие – благородную, ровную и спокойную манеру держаться. Подобный спор об испанском характере приводится во второй части трактата «О придворном» Б. Кастильоне: «Кальмента ответил: «Посмотрите на испанцев, ведь они славятся своей учтивостью: сколько среди них таких, кто с дамами и господами не держится надменно? А тем более сколько таких среди французов, хотя на первый взгляд они кажутся весьма скромными. <...> Тогда мессер Федерико ответил: «Мессер Винченцио, я не могу согласиться с оценкой, которую Вы даете людям нашего времени. <...> Я не отрицаю, что многие испанцы надменны, но я утверждаю, что самые из них уважаемые люди чаще всего держатся скромнее всех».

Джованни Делла Каза, автор трактата «Галатео», где излагаются правила поведения в обществе, анализирует причины, по которым в Италии далеко не везде прижились обычаи и манеры, напоминающие испанские. Он дает им обобщенное наименование “*sigimonie*”. Делла Каза пишет: «Но есть и такие церемонные люди, которые делают из своей церемонности искусство и предмет торговли, оценивая все на вес и в процентах: с такими-то людьми полагается смеяться, с такими-то улыбаться; те, кто познатнее, пусть садятся на стулья, менее знатные – на скамьи. Эти церемонии, как мне кажется, были перенесены в Италию из Испании, но на нашей земле они плохо прижились и не пустили корни: на нас наводит тоску такое тщательное различение людей по благородству, и никому не пристало делаться судьей и решать, кто более знатен, а кто менее».

Бальдассар Кастильоне, в отличие от Джованни Делла Каза, усматривает сходство между испанской и итальянской манерой держаться; впрочем, круг людей, изображенных в трактате-диалоге

«О придворном», не вполне типичен для Италии: здесь воспроизводится куртуазная атмосфера итальянских *corti signorili* – ренессансных аристократических дворов. Сравнивая итальянцев с испанцами и французами, Кастильоне устами одного из протагонистов трактата приписывает итальянцам и испанцам такие качества как «спокойствие и серьезность», а также отсутствие аффектации.

В благородстве и великодушии испанским дворянам не отказывал даже Бенвенуто Челлини, которому трудно приписать происпанские настроения (достаточно вспомнить, что совсем незадолго до приведенного ниже диалога Челлини участвовал в обороне папской резиденции, осажденной наемниками Карла V). Об одном из своих знакомых Челлини пишет так: «Два дня спустя ко мне пришел поговорить один испанец благородного происхождения, которого звали дон Диего. Это был самый великодушный человек из всех, кого я знал. Я и прежде, и в то время выполнял работы по его заказу, и он стал моим большим другом. <...> В ответ на эти слова я повернулся к дону Диего и сказал: «Господин дон Диего, по всем вашим делам видно, что нет человека великодушнее и порядочнее Вас. Но этот Франциско – Ваша полная противоположность, так как он бесчестный марран». Как видно из отрывка, Челлини были не чужды некоторые предрассудки, завезенные в Италию испанцами вместе с термином *marrano*, в итальянском языке затем приобретшим значение «подлец», «человек, не сдерживающий свое слово» (безотносительно происхождения).

Не столь положительные «испанские» черты Челлини приписывает епископу Саламанке, одному из своих заказчиков, попытавшихся хитростью занизить цену работы ювелира. Данный отрывок из воспоминаний Челлини любопытен, среди прочего, тем, что в нем используются окказиональные производные от этнонима *spagnolo* – *spagnolescamente (disse) u spagnolissime (parole)*: «Взяв в руки эту вазу, Саламанка в своей испанской манере сказал: «Клянусь Богом, я хочу заплатить столько, сколько труда было вложено в эту работу». Поняв, о чем речь, я остался весьма недоволен и проклинал всю Испанию и всех, кто хорошо относится к испанцам. <...> Когда мы явились к этому попу, он принялся сыпать самыми испаннейшими поповскими выражениями, какие только можно себе представить. А я стоял, не поднимая на него глаза, и не отвечал ему ни слова».

В этом отрывке представлен еще один стереотип, связанный с испанским характером: с негативной стороны данное качество предстает как неискренность, хитрость, вероломство; с положительной – как дальновидность, дипломатичность и владение словом. Не случайно именно испанцам в трактате Б. Кастильоне приписываются, напри-

мер, особые успехи в шахматной игре и в *motteggiare* – принятой в придворной среде манере изъясняться, подразумевавшей остроумие, витиеватость речи и использование словесной игры и иносказания (см. В. Castiglione “Il Cortegiano”, II, XXXI и II, XLII). Карикатурное воплощение этих качеств было использовано итальянскими комедиографами, изобразившими заносчивых и многословных персонажей-испанцев. Типичный герой подобного типа – Капитан Кокодрилло из комедии Ф. Де Форнариса «Анжелика», с его помпезными, риторически усложненными монологами.

Рассмотренный нами корпус текстов XVI века не настолько велик, чтобы составить полную и всеобъемлющую картину того, какими виделись испанцы своим итальянским современникам. Однако даже фрагментарное рассмотрение источников, которое было нами представлено здесь, позволяет сделать некоторые предварительные выводы. Не вызывает сомнений необходимость избегать односторонних оценок: авторская позиция всегда должна рассматриваться с поправкой на жанровые условности, полемическую направленность, среду, которой адресован текст, и другие факторы. Если на время абстрагироваться от оценочности суждений, можно выделить некоторые общие доминанты типизированного национального характера, на наш взгляд, представляющие собой интересный материал для наблюдений.

Литература

1. *Оболенская Ю.Л.* Мифологема «Иберийский характер» // Вопросы иберо-романистики: Сборник статей, том 11. М.: МАКС Пресс, 2011. С. 28–36.
2. *Beccaria G. L.* Spagnolo e spagnoli in Italia. Riflessi ispanici sulla lingua italiana del Cinque e del Seicento. Torino: Giappichelli, 1968. P. 373.
3. *Castiglione B.* Il libro del Cortegiano. Milano: Fabbri editori, 2001. P. 400.
4. *Cellini B.* La vita. Torino: Einaudi, 1954. P. 479.
5. *Commedie del Cinquecento.* Vol. I. Milano: Feltrinelli, 1962. P. 588.
6. *Della Casa G.* Galateo, ovvero De' costumi. A cura di Emanuela Scarpa. Modena: Franco Cosimo Panini Editore, 1990. P. 166.
7. *Fornaris F. de L'Angelica.* Venetia: Francesco Bariletti, 1607.
8. *Guicciardini F.* Storia d'Italia. A cura di Silvana Seidel Menchi. Torino: Einaudi, 1971. 3 vols. P. 2151.

Liubov I. Zholudeva

Senior lecturer

Department of Romance Linguistics

Philological Faculty

Lomonosov Moscow State University

E-mail: l.zholudeva@gmail.com

Abstract: *The aim of the paper is to single out typical traits of character ascribed by the XVI century Italians to their Spanish contemporaries. Among such traits there are: a) military valor / quarrelsomeness, b) self-respect and sense of social hierarchy / haughtiness and arrogance, c) ingeniousness and diplomacy / slyness and unfaithfulness. The positive or negative evaluation of these sides of 'Spanish' character seems to depend on the authors' personal background, as well as on the genre of their writings.*

Key words: *Spanish national character; Italian literature; XVI century*

Е.О. Калугина

старший научный сотрудник

Государственный художественно-архитектурный
дворцово-парковый музей-заповедник «Царское Село»

E-mail: elena-kalugina@mail.ru

**«Святое Семейство с гороскопом Христа»
Луиса де Моралеса в контексте
испанской литературы XVI – начала XVII века**

Аннотация: *Статья посвящена анализу картины «Святое семейство с гороскопом Христа» (1554–1560) из Испанского Общества Америки бадахосского живописца Луиса де Моралеса (1509/1511–1586). Выявлено влияние духовной литературы Пиренейского полуострова XVI в. на иконографию картины, в которой соединены темы Рождества, Смерти и Воскресения Иисуса Христа. Особое внимание уделено интерпретации образа юной девушки в восточном головном уборе, предвозвестницы божественного предназначения Христа.*

Ключевые слова: *религиозная иконография, тема «Святое семейство», литература и драматургия Испании XVI – начала XVII в., творчество Луиса де Моралеса*

Особая ситуация в духовной среде Испании середины XVI столетия, поиски в области «внутренней религиозности», индивидуальные духовные искания, приводили к вере в Божественное откровение, разного рода астрологические пророчества и предсказания, в том числе и в церковной среде. В Эстремадуре многие особенности религиозной жизни Пиренейского полуострова получили более яркое воплощение, причем некоторые тенденции приобретали резко выраженные формы. Здесь возникла «наэлектризованная» атмосфера, в которой легко вспыхнули очаги ереси «алумбрадос», являвшейся

крайним, искаженным выражением мистических тенденций новых учений. Только подобным климатом можно объяснить появление картины «Святое Семейство с гороскопом Христа» (1554–1560 (?), Испанское Общество Америки, Нью-Йорк) Луиса де Моралеса (1509/1500–1586), прозванного современниками «Божественным». Иконографию картины отличает неканоническая трактовка, здесь соединены темы Рождества, Смерти и Воскресения Иисуса Христа в соответствии с духовной литературой XVI столетия, сочинениями Хуана де Авилы (1499/1511–1569), Луиса де Гранады (1504–1588), Эразма Роттердамского.

В центре композиции изображена Богоматерь, держащая на руках спящего Младенца, слегка наклонившаяся над яслями, слева помещен Иосиф, опирающийся на посох, справа – полуфигура девушки, держащей корзинку с яйцами. Мария представлена словно в центре мироздания на фоне неба и далекого горного пейзажа с голубеющими вершинами. Произведение испанского живописца лишено гармонии и умиротворенности, характеризующих изображения Мадонны с Младенцем итальянской ренессансной живописи. Новорожденный представлен спящим глубоким сном и окутан пеленкой как саваном. Голова Девы покрыта плотным темно-зеленым покрывалом, как на картинах Моралеса с изображением «Оплакивания» [Deurbergue 2006, 107]. Рука Марии касается виска Младенца тем же самым жестом, каким Богоматерь будет прикасаться к язвам от тернового венца на голове мертвого Иисуса. Этот жест будет повторен Моралесом в многочисленных произведениях с изображением Богоматери с Младенцем, предназначенных для индивидуального поклонения. Литературную параллель мы можем найти в трактате Х. де Авилы «Слыши, дочь» [Ávila 2013, 307; Калугина 2015, 65–66].

Св. Иосиф, с напряженным вниманием созерцающий Новорожденного, являет собой земную связь с Христом, как его приемный отец и покровитель. Он пользовался большим почитанием в Испании еще до того, как Тридентский собор утвердил его культ [Ávila 2002, 1002, 1022; Esquerda Bifet 1999, 838, 839; Deurbergue 2006, 106, 114–115; Калугина 2015, 64].

В правой части на втором плане представлена сцена благовещения пастухам, пасущим стадо рядом с башней с зубцами, освещенных ярким небесным светом. Надпись над ней по латыни: «Башня Адер» («Turris Ader»). Это название, встречающееся у св. Иеронима, могло быть заимствовано художником из «Толкования Евангелия от Луки» Эразма Роттердамского [Rodríguez Gutiérrez de Ceballos 1987, 200; Deurbergue 2006, 100; Калугина 2015, 62].

В верхней части справа изображен гороскоп Христа, представляющий схему расположения планет в момент рождения Иисуса в мире. Гороскоп был заимствован Моралесом, как указала Э. дю Ге Трапье [Trapier 1953, 24–26] из трактата Джироламо Кардано (1501 или 1506–1576) «Комментарии к Клавдию Птолемею» (Базель, 1554). Подробное описание гороскопа, составленное Кардано, развивало тезис, что рождение Христа произошло в момент «наилучшего и восхитительного расположения звезд [Esteban Lorente 1996, 256], и что это определило совершенные свойства человеческой природы Иисуса и все события Его жизни. Эти идеи вызвали подозрения со стороны инквизиции, которая усмотрела в них связь с протестантским учением о предопределении, и из последующих изданий книги Кардано гороскоп был исключен [Trapier 1953, 26; Rodríguez Gutiérrez de Ceballos 1987, 201; Solís Rodríguez 1999, 272–274].

Моралес немного изменил текст надписи и конфигурацию знаков Зодиака и планет. Латинская надпись над гороскопом: «Temporis Plenitudo» «Полнота времени», заимствованная, как показал М. Дёрберж из «Послания к галатам св. апостола Павла» (Гал. 4: 4), отсутствующая у Кардано, была, вероятно, добавлена по настоянию заказчика как доказательство божественной природы Иисуса [Deurbergue 2006, 101, 109–111]. Исследования в инфракрасных лучах показали, что та часть картины, где расположен гороскоп, была переписана художником, чтобы скрыть или убрать то, что было написано раньше [El Divino Morales 2015, 82].

Загадочный женский персонаж в правой части картины исследователи идентифицировали с Саломеей (Саломонией), повитухой из «Первоевангелия Иакова» и «Евангелия псевдо-Матфея» [Gaya Niño 1961, 16; Bäcksbäck 1962, 123], пастушкой, принесшей дар Младенцу Христу [Rodríguez Gutiérrez de Ceballos 1987, 200], портретом заказчицы [Saracino, 2010, 303, 304], девушкой, принесшей подношение Марии [El Divino Morales 2015, 84], одной из блаженных провидиц Эстремадуры [Deurbergue 2006, 106; Калугина 2015, 65]. Действительно, в религиозно-мистическом движении «озаренных», получившем широкое распространение в Эстремадуре, большую роль играли набожные женщины, почитавшиеся как наделенные даром пророчества. В 1550-е годы это движение еще не вызывало подозрения у инквизиции. Мы также хотели бы связать мотив предсказания, выраженный в форме гороскопа, с образом юной девушки в восточном головном уборе, трактуя ее как прорицательницу, возвестившую о Воплощении, крестной смерти и Воскресении Христа. В руках она держит корзинку с яйцами, которая расположена на пересе-

чении двух диагоналей, образованных потоком небесного света и телом Младенца. Яйцо – символ Пасхи Христовой. В некоторых текстах Хуана де Авилы «Рождество» имеет определение «Пасха» [Esquerda Bifet 1999, 647].

Изабель Матео обратила внимание на сходство девушки, изображенной на картине «Святое Семейство с гороскопом Христа» с образом «Богоматери, одетой по-цыгански» Моралеса на картине из коллекции Вальдеруэй [Mateo Gómez 2007, 23]. Образы Богоматери в цыганском наряде занимают важное место в творчестве Моралеса. Прототипом этих картин, как показал А.Э. Перес Санчес, явилась гравюра Ф. Деспреса «Египтянка» из “Сборника различных одежд, которые в настоящее время употребляются как в странах Европы, Азии и Африки, так и жителями диких островов <...>”, вышедшего в свет в 1567 г. [Pérez Sánchez 1977, 314].

В Испании в XVI в. египтянами называли цыган, поскольку их считали выходцами из Египта, страны древних магических и религиозных культов. Образы цыган получили отражение в литературе и драматургии Пиренейского полуострова, в частности, как предсказателей будущего. В XVI в. было широко распространено мнение, что в начале нашей эры цыгане являлись обитателями страны Египет, куда удалилось Святое Семейство от гнева Ирода. Поэтому в искусстве и религиозном театре их образы были тесно связаны с темой «Бегства в Египет», а также с «Рождеством». В ауто сакраменталес «Бегство в Египет» неизвестного испанского автора из Кодекса старинных ауто, датируемого третьей четвертью XVI в. (1550–1578) из Национальной библиотеки Мадрида, семья цыган оказывает гостеприимство Святому Семейству и произносит предсказание о будущих крестных страданиях Иисуса [Rouanet 1901, 382–387]. В новелле Сервантеса «Цыганочка» представители этой кочевой народности названы «деревенскими астрологами». В «Вифлеемских пастухах», пасторальном романе о рождении Иисуса Христа Лопе де Веги, цыганку из Мемфиса Маранду ее соплеменники почитают как Сивиллу и пророчицу [Lope de Vega {1930?}, 179]. В ауто «Наказанный тиран» Лопе де Веги у Вифлеемской пещеры цыганка произносит пророчество о Рождестве, Страданиях и Воскресении Христа [Vega Carpio Lope de 1892, 473, 474]. Эти образы имеют глубокие корни в фольклоре, а не в богословских текстах и отражают характерную особенность культуры Испании рассматриваемой эпохи.

В изобразительном искусстве XV–XVI столетий сложилась определенная иконография в изображении цыганок. Их представляли в тюрбанах, скрепленных лентой под подбородком, широкополых

шляпах, украшенных перекрещивающимися лентами, а также изображали в полосатых, белых или цветных накидках, обернутых вокруг лица [Torrione 1995, 29–35]. Изображение цыган на фронтисписе комедии «Аурелия» Жоана де Тимонеды (Валенсия, 1564) является самым ранним известным изображением цыган в искусстве Испании [Torrione 1995, 29]. Моралес видел цыган в своей жизни, а также их образы в религиозных драмах и комедиях. Через Бадахос, расположенный на центральном пути, связывающем Мадрид и Лиссабон проходили не только блестящие королевские кортежи и торговые караваны, но и различные театральные труппы и цыганские таборы. В городе в его время существовал знаменитый театр Диего Санчеса де Бадахос.

Мы хотели бы отметить, что образ девушки картины Моралеса из Испанского Общества Америки имеет сходство с «Портретом молодой цыганки» Боккаччо Бокаччино (1504–1505, Уффици, Флоренция). Ее полосатая накидка, край которой обернут вокруг подбородка, уложенная вверху наподобие небольшого валика, похожа на изображение покрывала цыганки на гравюре «Семья цыган» из «Всемирной Космографии» немецкого теолога и географа Себастьяна Мюнстера (Базель, 1544). Любопытно отметить, что в похожем головном уборе изображена на гравюре XVI в. Я. Магата пророчица Мириам, сестра Моисея и Аарона, которую считали тринадцатой Сивиллой. В христианском богословии мессианские пророчества были связаны не только с ветхозаветными пророками, но и с Сивиллами, обладавшими даром ясновидения. Мотив сбывшихся пророчеств и изображения этих древних предсказательниц часто включали в произведения на новозаветную тематику в западноевропейском искусстве эпохи Возрождения. Моралес, с нашей точки зрения, создал свой испанский, несколько фольклоризированный образ Пророчицы, предвозвестницы божественного предназначения Иисуса.

Включение книги Кардано в Индекс запрещенных книг (Вальядолид, 1559) [Sagacino 2010, 318] исключает возможность исполнения картины для епископов Бадахоса Диего де Симанкаса (1570-е), как полагал И. Бэксбака [Bäcksbaska 1962, 178] и Хуана де Риберы (1562–1568) [Rodríguez Gutiérrez de Ceballos 1987, 201, Esteban Lorente 1995, 265, nota 12; Solís Rodríguez 1999, 272, 274; Deurberque 2006, 109–111; Калугина 2015, 64]. Ужесточение духовного климата после Тридентского собора, суровые церковной цензуры приводят к тому, что сюжет «Святое Семейство с гороскопом Христа» не получит дальнейшего развития в творчестве эстремадурского живописца.

Литература

1. *Калугина Е.О.* Образы Святого Семейства в творчестве Луиса де Моралеса // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 2. Вып. 1.– СПб.: 2015. – С. 58–67.
2. *Ávila Juan de, Santo.* Audi, filia / San Juan de Ávila; edición a cargo de A. Granado Bellido. – Madrid: San Pablo, D.L., 2013. – 493 p.
3. *Bäcksbäcka I.* Luis de Morales // Societas Scientiarum Fennica, Commentationes Humanarum Litterarum XXXI. – Helsinki Helsingfors: Paavo Heino Kirjapaino, 1962.– 366 p.
4. *Deurbergue M.* “Temporis plenitudo”: astrologie et théologie dans la “Sainte Famille” de Luis de Morales // L’art de la Renaissance et magie {sous la dir. De Morel Philippe} – Paris: Academie de France à Rome. Somogy éditions d’art, 2006. – P. 99–116.
5. El Divino Morales (Catálogo de la exposición). – Madrid, Museo Nacional del Prado, Bilbao, Museo de Bellas artes de Bilbao, Barcelona, Museo Nacional d’Art de Catalunya. 2015.– 272 p.
6. Esquerda Bifet J. Diccionario de San Juan de Avila. – Burgos: Editorial Monte Carmelo, 1999. – 976 p.
7. *Esteban Lorente J.F.* La naturaleza humana de Jesucristo, por Luis de Morales // Homenaje a Don Antonio Durán Gudiol.– Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1995. – P. 253–266.
8. *Rouanet L.* Coleccion de Autos, Farsas, y Coloquios del siglo XVI publiée par Léo Rouanet. Bibliotheca hispanica, Barcelona: L’Avenç; Madrid: Librería de M. Murillo, 1901. – T. I–IV.– T. II. – [10], 344 p.
9. *Vega Carpio Lope de.* Pastores de Belen, Madrid, Buenos Aires: Compañía ibero-americana de publicaciones, [1930?]. – 2 tomos. –T. 2. – 184 p.
10. *Vega Carpio Lope de.* Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española. Madrid: Establecimiento tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», impresores de la Real Casa, 1890–1902. – T. I–XIII. –1892. Tomo II: Autos y coloquios». – [LXXXVI], 646 p.
11. *Mateo Gómez I.* Flandes, Portugal y Toledo en la obra de Luis de Morales. Las Virgenes gitanas o del sombrero // Archivo español de arte. V.LXXX, N 317, Madrid. P. 16–24.
12. *Rodríguez Gutiérrez de Ceballos A.* El mundo espiritual del pintor Luis de Morales en el IV centenario de su muerte // Goya, 1987. N 196. – P. 194–203.
13. *Saracino F.* Luis de Morales e l’oroscopo di Gesù // Gregorianum, Vol. 91, №2, 2010. – P. 300–325.
14. *Solis Rodríguez C.* Luis de Morales. – Badajoz: Fundación Caja de Badajoz, 1999. – 427 p.
15. *Torrione M.* El traje antiguo de los gitanos // Cuadernos Hispanoamericanos, №536. – Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional, 1995. – P. 19–42.
16. *Trapier E.* Du Gué. Luis de Morales and leonardesque influences in Spain. – New York: The Hispanic Society of America, 1953. – 53 p.

Elena O. Kalugina

Senior Researcher

Tsarskoye Selo State Museum-Preserve

E-mail: elena-kalugina@mail.ru

Abstract: *The article examines the painting of the «Holy Family with the horoscope of Christ» (1554–1560) of the Spanish Society of America by the artist from Badajoz Luis de Morales (1509/1511-1586). The influence of spiritual literature of the Iberian Peninsula of the XVI century in the iconography of the painting in which are connected to the theme of Christmas, Death and Resurrection are found. Particular attention is paid to the interpretation of the image of a young girl in eastern headdress, harbinger of divine mission of Jesus.*

Key words: *religious iconography, theme of the Holy Family, literature and dramaturgy of Spain in the 16th– early 17th century, the work of Luis de Morales*

К.Д. Киктёва

аспирант кафедры истории зарубежной литературы

филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

E-mail: ksenichka.k@mail.ru

Дон Хуан в литературе испанского романтизма: насмешник и бунтарь

Аннотация: *статья посвящена одному из важных аспектов образа Дона Хуана – линии насмешника – и иллюстрирует, как в литературе испанского романтизма изменяется герой-насмешник, превращаясь порой в героя-бунтаря.*

Ключевые слова: *Дон Хуан, культурный миф, испанский романтизм*

Миф о Доне Хуане возник на пересечении предания о Хуане Тенорьо с образом из испанской народной традиции романсов и, возможно, с биографиями нескольких соблазнительей (вопрос о прототипах севильского озорника до сих пор вызывает споры в научной среде (достаточно вспомнить книгу Грегорио Мараньона «Эссе о происхождении легенды» [Marañon, 4], в которой он приводит несколько вариантов возможных «предтеч» героя)). На предание о Хуане Тенорьо (дворянин соблазнил дочь командора ордена францисканцев и смертельно ранил вступившего за нее отца; монахи ордена убили соблазнителья и переложили вину за свое преступление на каменное изваяние погибшего командора) и, возможно, на некото-

рые другие легенды о соблазнительях опирались испанский драматург Тирсо де Молина при создании своей пьесы «Севильский озорник, или каменный гость» [Molina, 5]. Именно в этом произведении впервые появился образ, который получит популярность в Испании и за ее пределами и со временем превратится в миф.

Несмотря на то, что в основе сюжета лежит упомянутое выше предание, в герое Тирсо также прослеживаются черты насмешников из испанских романсов. В Испании существовала традиция так называемых «романсов о насмешнике» (в подобных романсах молодой человек тем или иным способом выражал непочтительное отношение к смерти, религии и морали (пинал череп, насмехался над надгробием), за что и наказывался высшими силами). Дон Хуан Тирсо не просто убивает отца соблазненной им девушки (как это было в предании), после он, повторяя действия героев романсов, насмехается над умершим, дергая его изваяние за бороду и приглашая его на ужин.

Название пьесы Тирсо де Молина «El burlador de Sevilla, o el Convidado de piedra» было переведено К.Д. Бальмонтом как «Севильский озорник или Каменный гость». Подобный перевод, без сомнения, дающий верную характеристику герою произведения, не отражает связи нового образа с традицией романсов о насмешнике (основное значение испанского слова «burlador» – «насмешник»). Дон Хуан Тирсо обманывает и мастерски ставит в неловкое положение выбранных им женщин и их возлюбленных (например, чтобы соблазнить знатную даму, под покровом темноты выдает себя за мужчину, в которого та влюблена; обольщает невесту на глазах ее жениха), оставляя их осмеянными. Герой находчив и красноречив, однако в его действиях нет злого умысла или хитрости, скорей возведенное в абсолют желание наслаждаться жизнью и достигать своей цели кратчайшим путем. Насмешка этого Дона Хуана – всегда легкомысленная (и порой жестокая в своей легкомысленности) импровизация (в герое XVII века еще нет холодной расчетливости, которая будет присуща некоторым донжуанам XIX и XVIII вв.).

На протяжении истории существования мифа, начало которому положила пьеса Тирсо, образ Дона Хуана всегда сочетал все две составляющие, линии насмешника и соблазнителя. В некоторых интерпретациях мифа эти составляющие почти равнозначны, в некоторых одна из них выражена сильнее.

«Севильский озорник, или каменный гость» стал важной частью испанской культуры, созданный Тирсо образ превратился в миф, однако на протяжении второй половины XVII–XVIII вв. в Испании не

появилось произведений о Доне Хуане, которые бы позволили взглянуть на образ соблазнителя и насмешника, не повторяя, а перерабатывая произведение Тирсо (исключением является, может быть, лишь «Нет срока, который бы не наступил, нет долга, который бы не оплатился, и Каменный гость» Антонио Саморы [Zamora, 7]), в то время как в Европе появляются опера Моцарта «Дон Жуан, или наказанный развратник» (1787) и комедия Мольера «Дон Жуан, или Каменный гость» (поставлена в 1665 г.).

XIX век знаменует приход нового литературного направления – романтизма. В Испании начало XIX века – время оккупации страны наполеоновскими войсками, престол занимает брат Наполеона Жозеф, ведется активная пропаганда французской культуры, в которой часть испанской знати (Мелендес Вальдес, Моратин) видит надежду на обновление Испании. Естественно, что наряду с искусством *afrancesados* (офранцузенных испанцев) возникает и противоположная тенденция, которая позже органично наложится на характерную для романтизма идею индивидуальности каждой нации. Логичным продолжением тезиса о различии народов и культур являлось осознание специфики своей страны и рост внимания к ее прошлому, истории и фольклору, что, в свою очередь, способствовало возрождению интереса к национальным культурным мифам – в частности, к мифу о Доне Хуане.

В творчестве испанских романтиков образ насмешника и соблазнителя приобретает новое прочтение. Так, для Тирсо де Молина, автора XVII века, чьи произведения близки искусству барокко, история Дона Хуана была главным образом способом показать, пусть и весьма в увлекательной форме, быстротечность жизни и неизбежность расплаты за грехи перед высшими силами. Герою постоянно напоминают о необходимости раскаяния и о расплате, которая ожидает его за грехи после смерти, однако Дон Хуан Тирсо не желает задумываться о будущем, утверждая, что до смерти еще далеко («*Qué largo me lo fiáis*» – так звучит отговорка севильского озорника). Однако небесный суд настигает героя раньше суда земного (суд короля в пьесе Тирсо осуществляется уже после возмездия небес).

В произведениях романтиков тема возмездия за грехи в основном сохраняется (без нее теряется суть мифа, который изначально неотделим от христианской культуры, ее норм и запретов), однако схема «грех-наказание» теряет свою категоричность (так, Дон Хуан Тенорьо из религиозно-фантастической драмы Соррильи [Zorrilla, 8] получает прощение небес). В романе Телесфоро Труэбы «Гомес Ариас, или мавры Альпухарры» [Trueba, 6] соблазнителя хоть и настигает рок (в

лице давнего врага), но все же лишь после того, как донжуан избегает общественного осуждения и соединяется с возлюбленной.

Схема «грех-наказание» выглядит в эпоху романтизма более смягченной в сравнении с произведениями XVII–XVIII вв., поскольку в системе ценностей романтизма маргинальность героя, открытое несоблюдение им общепринятых норм часто является если не положительной характеристикой, то способно вызывать, наряду с осуждением его поступков, интерес и даже порой восхищение. Фигура соблазнителя и насмешника привлекает испанских писателей и поэтов этого времени не только потому, что является важным культурным мифом, но во многом потому, что донжуан изначально противопоставлен по своему поведению традиционному обществу.

Следует отметить, что севильский озорник из пьесы XVII века стремится не только удовлетворить потребность в наслаждении, но и избежать общественной кары, ловко обманывая женщин и их неудачливых любовников (так, герой пользуется положением своего дяди, испанского посла в Италии). Для этого Дона Хуана цель – получить желанную женщину, при этом чем ловчее обманута она и ее возлюбленный – тем лучше, тем замечательнее вышла насмешка. Излюбленный трюк героя – переодевание, умение притвориться другим человеком (герцогиня Изабелла принимает соблазнителя за своего возлюбленного Октавио, к донье Анне Дон Хуан приходит ночью в цветном плаще, под видом своего друга маркиза де ла Мота). Общественное положение дамы, ее личность для насмешника не важны: среди жертв Дона Хуана есть и крестьянка, и герцогиня, и рыбачка – важна лишь красота женщины и изящество разыгранной с ней проделки.

Если донжуан Тирсо еще пытается скрыть свои преступления и опасается за них наказания, то многие (хоть и не все) романтические донжуаны открыто подчеркивают свою маргинальность и даже бравируют несоблюдением общественных норм: так, Дон Хуан из религиозно-фантастической драмы Хосе Соррильи «Дон Хуан Тенорьо» открыто соревнуется со своим соперником, Доном Луисом, стремясь опередить последнего по количеству совершенных проступков (отметим одно исключение: донжуан из романа Телесфоро Труэбы скрывает свои похождения, но не потому, что испытывает за них стыд, а лишь потому, что расчетлив и тщеславен и стремится сохранить видимость хорошей репутации, поскольку надеется заключить выгодный брак). Севильский озорник дергал за бороду статую убитого им командора, легкомысленно насмехаясь, подобно героям народных романсов, над традицией уважения к усопшим и, как ему казалось, далекой смертью, однако романтические донжуаны в своем

нарушении моральных и религиозных устоев заходят дальше.

Оскорбление религии и морали, свершенное донжуаном романтическим, уже не просто беззлобная и бездумная насмешка, но зачастую кощунство, выражение открытого презрения к нормам и порой даже бравада этим презрением (дон Феликс де Монтемар в поэме Хосе Эспронседы «Саламанкский студент» [Espronceda, 3], играя в карты, ставит на кон портрет своей возлюбленной; а позже, желая рассмотреть в темноте личико понравившейся женщины, срывает лампаду с алтаря; безмянный французский капитан из новеллы Густаво Адольфо Беккера «Поцелуй» [Vécquet, 2], романтический мечтатель и одновременно насмешник, на глазах у своих солдат целует статую супруги испанского воина в церкви, куда они вошли как захватчики). И, наконец, Дон Хуан Тенорьо из религиозно-фантастической драмы Соррильи, лишившись надежды на воссоединение с возлюбленной, открыто бросает вызов небу, показывая, что оно не приняло его попытки исправиться и возлагая на него ответственность за все свои будущие (очевидно, многие) грехи («Llamé al cielo y no me oyó, y pues sus puertas me cierra, de mis pasos en la tierra responde el cielo, y no yo») [Zorrilla, 8]. Итак, беззаботный и легкомысленный насмешник в испанском романтизме превращается в насмешника зачастую жестокого, способного на кощунство, а порой – и в бунтаря.

Наиболее новаторским романтическим произведением, посвященным Дону Хуану в Испании XIX века, является религиозно-фантастическая драма Хосе Соррильи «Дон Хуан Тенорьо». Примечательно, что для насмешника Тирсо личность женщины была не важна, дама рассматривалась лишь как объект соблазнения и будущей удачной проделки. В произведениях романтиков, по сравнению с пьесой «Севильский озорник, или каменный гость», женским образам уделено намного больше внимания (и в то же время, их количество уменьшается: если в произведении Тирсо четыре истории соблазнения, то в поэме Эспронседы описана только одна история обольщенной девушки). Женщина становится не просто объектом желания, но обретает черты личности, читатель больше узнает о ее чувствах и переживаниях и оттого ее обольщение и насмешка над ней выглядят еще более жестокими (вспомним, как Гомес Ариас покидает Теодору, пока та спит, фактически оставляя девушку в опасности).

Женские образы становятся особенно важны, поскольку зачастую отражают стремление к герою абсолюту, которое он пытается осуществить через поиск идеала (донжуан этот идеал ищет прежде всего в женщине). Герой Беккера идеализирует увиденный в церкви образ, в его поведении насмешка над статуей воина сочетается с искренним

восхищением необыкновенной красотой женского изваяния («Поцелуи земных женщин жгли меня как железо и я отдалялся от них с недовольством, ужасом, даже отвращением, поскольку мне нужно было, чтоб мой горячий лоб охладило дуновение ветра с моря, нужно пить железо и целовать лед... Нужна женщина прекрасная, белая и ледяная, как это каменное изваяние, которое околдовывает меня своей фантастической красотой, словно движется вместе с языками пламени и зовет меня, приоткрыв губы и предлагая мне сокровище любви...») [Vésquez, 2]). Романтический донжуан Хосе Соррильи и вовсе готов отказаться от прежней жизни, полагая, что нашел в Инес идеал женщины, однако прошлые грехи героя и воля отца девушки делают этот союз невозможным. Однако, не обретя желанного счастья на земле, этот Дон Хуан обретает прощение небес благодаря заступничеству своей умершей возлюбленной. Именно женщина является конечной точкой взаимодействия героя и в высших сил. Она может своим заступничеством осуществить примирение и усмирить бунт Дона Хуана, подтолкнуть его к раскаянию (как Инес в драме Соррильи), может, напротив, стать орудием или же поводом для божественного возмездия за грехи и насмешки – как призрак Эльвиры в «Саламанкском студенте» Эспронседы или статуя женщины в новелле Беккера).

Итак, как было сказано выше, Дон Хуан привлекает романтиков своей изначальной инаковостью, несоблюдением общественных норм и устоев. Идея индивидуального я и его полной внутренней свободы очень притягательна для романтиков (авторы одновременно ужасаются и восхищаются поступками своих донжуанов), но неосуществима. Дон Хуан в литературе испанского романтизма становится воплощенной мечтой об абсолютной свободе действий, стоящей выше любой морали и общественных условностей, однако мечта эта неисполнима, зачастую носит печать связи с inferнальными силами (недаром, например, в драме Соррильи различные персонажи называют Дона Хуана бесом и дьяволом) и почти всегда наказуема. Бунт против неба или норм морали, выраженный вербально или в маргинальных поступках, обычно оканчивается поражением и гибелью героя. Избежать возмездия за грехи можно лишь через раскаяние и обращение к религии (показательно, что это обращение осуществляется через женщину, Инес).

Дон Хуан оказывается не просто обаятельным грешником, призванным проиллюстрировать небесную кару за грехи, он становится прежде всего воплощением индивидуальности, несоблюдение же им правил морали зачастую является не просто легкомыслием, а осо-

знанной позицией (герой Труэбы нарушает законы и нормы поведения, стремясь к достижению цели, он уже не беспечен и весел, а расчетлив и хитер, пусть и поддается иногда страсти), а порой и перерастает в открытый бунт против неба (например, в драме Соррильи). Последнее не было бы возможно в пьесе Тирсо, поскольку его Дон Хуан заботится о лишь настоящем мгновении, не задумываясь о завтрашнем дне и, тем более, о последствиях своих действий и возможном наказании небес. Сёрен Кьеркегор [Кьеркегор, 1] утверждал, что истинный донжуан должен быть, в отличие от Фауста, личностью нерerefлектированной, и герой Тирсо соответствует этому описанию. Однако романтические донжуаны в целом способны к рефлексии (именно в эпоху романтизма Дону Хуану впервые посвящаются не только пьесы, но и роман, где больше возможностей для объяснения мотивации поступков героя), осмыслению своих действий, а значит – способны и на мучения, тоску и даже угрызения совести, что свидетельствует об отходе от канонической версии образа беспечного насмешника, предложенной в пьесе Тирсо. Та же способность к рефлексии в пьесе Соррильи приводит героя к раскаянию, к Богу.

Как следует из сказанного выше, в литературе испанского романтизма насмешка, которая являлась необходимой составляющей мифа, из беззаботного озорства превращается в осознанный обман, кощунство, а порой и бунт против моральных и религиозных устоев. Но рефлексия, которая приводит героя к бунту, может служить ему и на благо: герои Хосе Соррильи и Телесфоро Труэбы способны на муки совести и раскаяние (сюжетный ход, который не был реализован в рамках данного сюжета в произведениях предыдущих эпох). Таким образом, переосмысление одной из составляющих вечного образа, линии насмешника, приводит к постепенному расширению, размыванию границ мифа, выводя его за рамки схемы «грех-наказание».

Литература

1. *Кьеркегор С.* Или – или. Фрагмент из жизни / Пер. с дат. Н. Исаевой, С. Исаева. – СПб.: Издательство Русской Христианской Гуманитарной Академии Амфора, 2011. – С. 72–168, 200–248.
2. *Bécquer G.A.* El beso // Rimas y leyendas. – Madrid, 1871. – P. 339–357.
3. *Espronceda y Delgado, J de.* El estudiante de Salamanca. – San Fernando de Henares: PML Ediciones, 1995. – 91 p.
4. *Marañon, G.* Don Juan: Ensayos sobre el origen de su leyenda. – Madrid: Espasa–Calpe, 1958. – 169 c.
5. *Molina T.de.* El burlador de Sevilla: [Teatro]. – San Fernando de Henares, 1995. – 95 p.

6. *Telesforo de Trueba y Cosío J. Gomez Arias, or The Moors of the Alpujarras, a Spanish Historical Romance.* <http://www.gutenberg.org/files/29916/29916-h/29916-h.htm>
7. *Zamora A. No hay plazo que no se cumpla, ni deuda que no se pague, y convidado de piedra.* http://books.google.ru/books?id=67QGAAAQAAJ&pg=PP4&hl=ru&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false
8. *Zorrilla J. Don Juan Tenorio.* – PML ediciones, 1995. – 153 p.

Ksenia D. Kikteva

Postgraduate student

Department of History of Foreign Literatures

Philological Faculty

Lomonosov Moscow State University

E-mail: ksenichka.k@mail.ru

***Abstract:** The article concerns one of the important aspects of the image of Don Juan – his predilection for mockery which in the literature of Spanish Romanticism undergoes significant changes sometimes transforming into rebellion.*

***Key words:** Don Juan, cultural myth, Spanish Romanticism*

A.В. Морозова

доцент кафедры истории западноевропейского искусства

Института истории СПбГУ

E-mail: amorozova64@mail.ru, a.v.morozova@spbu.ru

А. Понс как выразитель взглядов испанского Просвещения на искусство

***Аннотация:** Статья посвящена вышедшему в последней трети XVIII в. много томному труду А. Понса «Путешествие по Испании», являющемуся важным источником для изучения испанского искусства. Предпринимаемая в статье «внутренняя критика» источника позволяет выяснить степень тенденциозности его автора. Особенности взглядов А. Понса на искусство объясняются его принадлежностью к эпохе Просвещения. В нем борются универсально-классицистические и национально-патриотические тенденции.*

***Ключевые слова:** А. Понс; Просвещение; испанское искусство; итальянское*

В последней трети XVIII в. свой многотомный труд по искусству издал Антонио Понс (1725–1792) [Ponz 1772–1794]. Секретарь Его Величества короля Карла III, секретарь Королевской Академии Сан Фернандо, член Королевской Академии Истории и Королевского Археологического и Экономического обществ Мадрида, по поручению Академии Сан Фернандо он инвентаризирует художественные сокровища Испании. Презрев все трудности передвижения по Испании того времени (плохие дороги, неудобные венты, антисанитария, грабители), А. Понс самолично объездил огромное число городов и местечек и описал их достопримечательности. Труд написан в жанре писем другу о путевых впечатлениях автора, путешествующего по стране, и так и называется «Путешествие по Испании». По времени своего появления он предворяет все иностранные сочинения под этим названием. Во времена А. Понса экономика Испании переживала состояние упадка. На церковной службе в Сеговии, на которой присутствовал А. Понс, исключая двух-трех случившихся там иностранцев, «...самой нарядной и дорогой была одежда священника, необутого францисканца» [Ponz 1772–1794, IX, 234]. И, хотя сам А. Понс объясняет это обстоятельство не только бедностью, но и образом мыслей, это факт сам по себе необычайно красноречивый. «Пока нация шла к господству над народами, она потеряла свои индустрию и богатства» [Ponz 1772–1794, XII, 93], – мудро замечает А. Понс.

Для расцвета искусств, по мысли А. Понса, необходимо благоденствие страны, которого можно достичь, развивая сельское хозяйство, строя дороги, мосты, ремонтируя старые здания [Ponz 1772–1794, IX, 234]. «Изящные искусства, – пишет он, – не будут совершенствоваться, если не будет благоденствия, что возможно, если будет развиваться сельское хозяйство» [Ponz 1772–1794, XII, р. III]. Но он солидарен со своим другом, который утверждает, что «сами по себе деньги еще не обеспечивают процветания искусств» [Ponz 1772–1794, XII, 13]. Нужны достойные образцы для подражания.

А. Понс предпринимает свой труд для того, чтобы примером прошлого расцвета искусств способствовать преодолению того упадка, который, по его мнению, переживало современное ему искусство. «Нужно писать о хороших произведениях в целях утверждения хорошего вкуса. Отличные произведения прошлого достойны подражания нынешних поколений художников,» [Ponz 1772–1794, II, 277–283] – устами одного из своих друзей восклицает А. Понс. А. Понс – ярый противник стиля барокко. Особенно много инвектив в

его труде направлено в адрес Чурригеры, манеру которого он подвергает проклятию [Ponz 1772–1794, XII, 13; XIV, 12].

Находясь под влиянием предромантических настроений своего времени, А. Понс высоко ставит готическую архитектуру. Например, он пишет: «Ничто так не радует глаз в Бургосе с любого расстояния, как собор. Вещь очень ценная, готика» [Ponz 1772–1794, XII, 23]. Он ратует за восстановление древних памятников гражданской архитектуры, например, крепостных стен и башен Бургоса [Ponz 1772–1794, XII, 90]. Однако, готическая скульптура его, что вполне в традициях эпохи, не привлекает [Ponz 1772–1794, IX, 144–145].

Строгая архитектура Х.Б. Толедо и Х. де Эрреры, по его мнению, ближе всего следующая правилам Витрувия, ему нравится гораздо больше, чем памятники платереско. О них он пишет, что в их облике «не хватает простоты и единства, и хотя каждая деталь хорошо и точно сделана, все вместе не смотрится» [Ponz 1772–1794, IX, 51]. Он согласен с Хуаном де Арфе, который «осуждал мастеров, «разрушающих свои произведения обилием украшений» [Ponz 1772–1794, IX, 57–59]. Он ни слова не говорит об арабских памятниках в Испании, но красноречиво отмечает нелюбовь к арабской архитектуре со стороны европейцев [Ponz 1772–1794, XVII, 171–172].

А. Понс – друг Антонио Рафаэля Менгса, письма которого, ему адресованные, он целиком приводит в своем труде. А. Понс, как и А.Р. Менгс, – истинный классицист. Для него «цель живописи – наставлять, даря наслаждение» [Ponz 1772–1794, VI, 15]. «...картины – книги, обучающие незнающих...» [Ponz 1772–1794, VI, 15]. Поэтому их сюжет должен быть популярен, аллегории не должны представлять трудностей для расшифровки. По произведениям искусства публика должна изучать «главные моменты своей национальной истории» [Ponz 1772–1794, XII, 89–90] и иметь в них «перед глазами образы своих знаменитых и достойных сограждан» [Ponz 1772–1794, XII, 89–90].

Как и А.Р. Менгс, как и друг последнего – И.И. Винкельман, А. Понс считает, что искусства достигли расцвета у древних греков, потом переживали упадок и вновь начали возрождаться из праха не раньше XIII века. «...Гирландайо, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Джорджоне, Тициан, брат Бартоломео из Сан Марко и, наконец, Рафаэль, добавляя, кто одно, кто другое, постепенно привели живопись к ее совершенству» [Ponz 1772–1794, VIII, р. XI–XII], – пишет он. Рафаэль, по его мнению, вершина итальянского Возрождения, хотя он и не понимает, как Рафаэль в декор лоджий своего имени в Ватикане в дворца Фарнезина в Риме мог ввести «экстравагантную

декорацию гротесков» [Ponz 1772–1794, XVI, 63]. «Сами древние греки восхищались бы работами Рафаэля...» [Ponz 1772–1794, XVI, р. XII], – восклицает А. Понс. После Рафаэля ближе всего к стилю древних греков, по мнению А. Понса, подошел Н. Пуссен. Стиль древних греков, Рафаэля и Пуссена для него предпочтительнее, чем стиль Рубенса, «чьей главной особенностью было господство духа» [Ponz 1772–1794, VIII, р. XIV], а не красоты. А. Понс признает существование и того типа живописи, который он, наряду с А.Р. Менгсом, называет «натуральным». Мастера, искусство которых он причисляет к этому типу, «изображают природу, не приукрашивая ее. В этом стиле были знамениты голландцы, фламандцы, Тициан и Диего Веласкес, который не имел равных в передаче воздушной перспективы и эффектов светотени, – что является существенными составными частями этого стиля» [Ponz 1772–1794, VIII, р. VI–X], – пишет А. Понс. Веласкес, – отмечает А. Понс, – «писал философски, познав естество, как никто» [Ponz 1772–1794, IX, 271]. Как истинный классицист, в испанской живописи XVII в. А. Понс выделяет прежде всего ее натуралистические тенденции. В приводимом А. Понсом письме А.Р. Менгса о картинах Королевского дворца в Мадриде автор, упоминая ведущих испанских мастеров XVII в. – Веласкеса, Рибера, Мурильо, – никого начисто не отрицает. По мнению А.Р. Менгса, у каждого художника можно чему-то поучиться, но кумиром для него остаются греки и Рафаэль [Ponz 1772–1794, VI, 164–229]. «В античных статуях следует искать совершенства рисунка, в природе – совершенства колорита. Прежде всего надо следовать Пуссену и Рафаэлю» [Ponz 1772–1794, IX, 279–280]. Рибера, как указывалось, А. Понс не сомневаясь причисляет к национальной испанской школе живописи. [Ponz 1772–1794, VIII, р. V] Из испанских мастеров А. Понс особенно восхищается Мурильо: «его правдивостью, хорошим колоритом, благородством в фигурах. Его картины, – восклицает он, – замечательны, они заслуживают большой похвалы» [Ponz 1772–1794, IX, 96–97]. Он с благодарностью упоминает имя маркиза де Лорето, в XVIII в. целенаправленно приобретающего и сохраняющего в своих коллекциях оригиналы Мурильо и копии с него [Ponz 1772–1794, IX, 274–275]. А сеньор дон Хосеф Николас де Асара, министр Его Величества, приобретал произведения испанских мастеров даже за границей. В Италии из коллекции Фаринелло он купил «Марию с младенцем Христом» Мурильо и изображение головы папы Веласкеса. [Ponz 1772–1794, XIV, 55–56] Сочувственно цитирует письмо герцога Флоридабланка с предложением превентивных мер, которые могли бы помочь предотвратить вывоз испанских художественных

сокровищ (и в первую очередь картин Мурильо) за пределы страны [Ponz 1772–1794, IX, 289–292]. В Мурильо, по традиции XVIII в., А. Понс видит испанского Рафаэля.

В соответствии со своей концепцией А. Понс гораздо больше внимания уделяет античным оригиналам (например, из коллекции герцога Мединачели в Севилье [Ponz 1772–1794, IX, 190–198] или коллекции Филиппа V в Ла Гранхе [Ponz 1772–1794, X, 118–140], образованной приобретением собрания статуй Христины Шведской) или копиям с картин знаменитых итальянцев, чем оригиналам, созданным кистью своих национальных мастеров. Причем А. Понс очень гордится, что Испания владеет и своими национальными античными древностями, которые, по его мнению, не менее значимы, чем античные памятники, найденные в результате археологических раскопок в окрестностях Неаполя [Ponz 1772–1794, VIII, 152–153]. В сфере искусствоведения развитие чувства национальной гордости явно запаздывало перед сферой истории. Например, А. Понс, имея в виду древних греков, египтян, карфагенян и римлян, восклицает: «...неужели нужно гордиться происхождением от ...завоевателей? Куда достойней было бы вести свое происхождение от своих добродетельных предков» [Ponz 1772–1794, XVII, 185]. А о копиях картин он пишет, что «...радуется этим копиям больше, чем оригиналам мастеров среднего дарования. Эти копии помогают обновить память о знаменитых художниках, сотворивших оригиналы» [Ponz 1772–1794, XI, 158]. Поэтому его текст максимально насыщен перечислением копий с картин Тициана, Гвидо Рени, Аннибале Карраччи, Корреджо, Рафаэля, Микеланджело, Леонардо да Винчи, Джулио Романо, Андреа дель Сарто, Тинторетто, Пармиджанино и других [Томирдиаро, Морозова 2000]. В Испании, – с гордостью пишет А. Понс, – не недостает хороших копий уникальных работ Рафаэля, Микеланджело, Леонардо да Винчи, Корреджо и других известных художников» [Ponz 1772–1794, I, 152]. Причем он высоко ценит эти копии даже при том, что они не всегда точны. Например, о копиях с Тициана, Дюрера и Рафаэля он замечает: «...и хотя они не очень точные, они всегда уважаемые и показывают превосходство прошлого перед настоящим...» [Ponz 1772–1794, XII, 86]

А. Понс призывает к путешествиям. Главным образом все же не по Испании, а за границу, туда, где родина Рафаэля и Витрувия. «Испанцы должны путешествовать. Увидев, как в других странах уважаются искусства, они также начнут их уважать». [Ponz 1772–1794, IX, 267] Но он признает, что нужно способствовать и развитию «национального туризма». Как очевидец, он отмечает, что «...особен-

но плохо путешественнику в Эстремадуре: нечего есть, негде спать, могут ограбить, дороги никуда не годятся. Нужно создавать, – заключает А. Понс, – хорошие условия для иностранных и отечественных путешественников» [Ponz 1772–1794, VIII, 214]. Как в свое время Хусепе Мартинес, А. Понс пишет о необходимости развития искусства гравирования в Испании, посредством чего стало бы легче познакомить зрителей с достойными произведениями искусства [Ponz 1772–1794, VIII, p. VI].

В А. Понсе борются универсально-классицистические, или даже итальяно-классицистические тенденции и тенденции национально-патриотические. Он ратует за возрождение своей родины, уважение к испанской истории, за возрождение испанского искусства, за сохранение и бережное отношение к испанским памятникам. Но это возрождение и сохранение, по его мнению, должно быть избирательным. И хотя он положительно настроен по отношению к памятникам готики, и даже романики, не отрицает платереско, но он не признает современного ему искусства стиля чурригереска, а в прошлом отдает предпочтение классицистическо-академическим направлениям: эрреризму в архитектуре, Мурильо в живописи, гордится оригиналами и не меньше копиями великих итальянцев в Испании. За исключением Мурильо в национальной испанской живописи XVII в. он прежде всего видит не слишком его радующее господство натуралистических тенденций.

Литература

1. *Томирдиаро Г.В., Морозова А.В.* Копии итальянских картина в Испании XVI–XVIII вв. // *Итальянский сборник – 5: От древности до XX века.* – 2000. – №5. – С. 96–106.
2. *Ponz A.* *Viage de España.* 18 vols. – Madrid: Por D. Joachin Ibarra Impresor de Camara de S.M., 1772–1794.

Anna V. Morozova

Associate professor

Western Art History Department

Institute of History

Saint Petersburg State University

E-mail: amorozova64@mail.ru, a.v.morozova@spbu.ru

Abstract: The article is about the multivolume book by A. Ponz "Journey around Spain", published in the last third of the XVIII century, what is the important source for studying the Spanish art. "The inner critic" of this source, made in the article, allows to determine the degree of bias of its Author. Views of A. Ponz on art belong to the

epoch of Enlightenment. In this book universal classic and national-patriotic tendencies struggle ones with another.

Key words: *A. Ponz; Enlightenment; Spanish art; Italian art; sources on the history of art*

Е.В. Огнева

ведущий научный сотрудник
кафедры истории зарубежной литературы
филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова
E-mail: ognelen@hotmail.com

Латиноамериканские романтики и их европейские кумиры. Заимствование, имитация, маска

***Аннотация:** В статье рассматриваются некоторые репрезентативные примеры творческой деятельности латиноамериканских писателей, направленной на создание новой культуры после обретения Независимости. Речь идет о различных формах культурных заимствований.*

***Ключевые слова:** перевод; подражание; писатели Латинской Америки; романтизм*

Романтизм в литературе Латинской Америки, бесспорно, явление яркое и самобытное. После обретения независимости вполне естественным было желание молодых наций познать свою духовную сущность, создать культуру, где нашло бы отражение это стремление к самопознанию и самовыражению. Одухотворение и поэтическое изображение природы, осмысление драматических страниц истории, острое переживание конфликтов современности, последовавших за победоносной Индепенденсией, обусловило своеобразие романтизма в 30–70-е гг. XIX века.

Более того, «романтическое» становится жизненной программой. Для большинства латиноамериканских писателей и поэтов, вовлеченных в бурную политическую жизнь, участвовавших в создании нового миропорядка, слились воедино романтизм как эстетический вопрос и романтизм как жизненный выбор.

Примечательно, что в знаменитой дискуссии о языке и культуре, начавшейся между аргентинцем Д.Ф. Сармьенто (1811–1888) и венесу-

эльцем А. Бельо (1781–1865) на страницах чилийской прессы в 1842 г., слово «романтизм» употреблялось не как научный термин, а как синоним понятия «новое», «настоящее» в противовес «устаревшему», «прошлому». Это символично – таково было само явление, о котором шла речь, оно стихийно складывалось буквально на глазах, зачастую не укладываясь в рамки академических классификаций. В дискуссии обозначился круг вопросов, на которые исследователи ищут ответ и по сей день: насколько велик разрыв с предшествующей испанской традицией? Чем обусловлен интерес к французской и английской романтической литературе? Где проходит граница между ученичеством и подражанием, когда речь идет о таких кумирах, как Гюго и Шатобриан, Байрон и Вальтер Скотт? Как рождается непредсказуемое и принципиально новое качество?

Конечно, в каждом конкретном случае, применительно к определенной фигуре и поколению ответ будет разным. Прежде всего, говоря о встрече культур, следует отдать дань уважения переводчикам. Так, уже в 1801 году мексиканец С. Тереса де Миер в соавторстве с Симоном Родригесом сделал первый перевод повестей Шатобриана. Влияние этого события на культуру континента переоценить невозможно: кубинские поэты Х.М. Эредиа и Пласидо, романисты бразилец Ж. де Аленкар и колумбиец Х. Исаакс получили благодаря знакомству с поэтической прозой Шатобриана мощнейший импульс для творчества.

Ведь именно Шатобриан открыл для европейцев всю прелесть слияния души и природы, избрав для этого, что особенно важно, Новый Свет! Причем Новый Свет не выдуманный, условный, а ставший для него личным опытом. Так, значит, это мы, латиноамериканцы, подарили миру Шатобриана! – утверждал в 1847 году венесуэльский историк и филолог Рафаэль Мария Баральт (1810–1860). Это латиноамериканцы, а не европейцы, стали истинными продолжателями шатобриановской традиции в поэзии, писал Баральт.

«Грандиозное зрелище, представшее перед глазами Шатобриана в Новом Свете, его реки, озера, горы, водопады, его волшебные леса – все это открыло не известные доселе, потайные глубины художественной мысли...» [Baralt 1961, 190]. Любопытно, что Баральт представляет этот процесс взаимодействия культур как амбивалентный. Когда латиноамериканец читает Шатобриана, считает он, то испытывает нечто такое, что по силе воздействия на душу напоминает встречу с вулканом Чимборасо, грядой Анд или Амазонкой, – то есть культура и природа как бы взаимно отражают друг друга! Этот пример из лекции Баральта о Шатобриане содержит в себе намек на

ту формулу культуростроительства, которую в бурных дискуссиях и в своем художественном творчестве ищет латиноамериканская литература первой половины XIX века, стремясь заглянуть в европейское зеркало в поисках себя, своей идентичности, своей неповторимости!

Романтическую Латинскую Америку, рвущуюся к свободе, упоминает и Байрон в своей поэме «Бронзовый век», поставив ее в один ряд со свободолюбивой Грецией. Таким образом Новый Свет становится частью единого «контекста мятежности» романтической эпохи, и латиноамериканцы вправе впервые ощущать себя современниками человечества... Антилиского негра, неукротимого Бюг Жаграла, воспел Виктор Гюго в 1826 году в своей одноименной новелле... Так что можно долго спорить о том, «кто кому что подарил», – но совершенно очевидно, что молодые нации Нового Света и для самих себя, и для их европейских кумиров ассоциировались с романтическим началом.

Итак, перевод повестей Шатобриана стал отправной точкой для самых разнообразных форм взаимодействия культур Нового и Старого Света. Он был выполнен достаточно тщательно. Однако далеко не всегда перевод точно следует за оригиналом. Целый пласт латиноамериканской романтической поэзии составляют так называемые «подражания» («imitaciones»). Именно так, подчеркивая вольности переложения, называет свой труд А. Бельо, переводя «Джиннов» Виктора Гюго. В этом случае можно говорить о переосмыслении, даже пересоздании оригинала.

В отечественном литературоведении встречается более осторожный термин – «поэтическая интерпретация». Бельо, как ни парадоксально (если учесть его позицию в споре с Сармьенто, где он выступал против вольностей «неряшливого романтического словаря», вообще против анархического бунта во всех его эстетических проявлениях), подпадает под обаяние поэтического эксперимента Виктора Гюго. Он виртуозно воспроизводит революционную строфику французского первоисточника и его завораживающий ритм.

«Подражание» Андреса Бельо было опубликовано в газете «Прогресс», выходящей в Сантьяго де Чили, в 1843 году – то есть работа над поэтическим текстом шла как раз в то время, когда не утихла еще яростная дискуссия Бельо-Сармьенто о путях развития новой культуры. Поэтому на первый взгляд творческий эксперимент Бельо может показаться уступкой противникам, невольной данью «галльскому засилью», против которого он непримиримо выступал – по крайней мере, в своей языковой политике.

Однако под пером венесуэльского поэта оригинал претерпевает удивительные изменения. Во-первых, он в известном смысле вводит

читателей в заблуждение, сообщая, что произведение Гюго называется не «Джинны» («Les Djinns»), а «Бесы» («Les Lutins»). Более точное значение выбранного Бельо французского слова даже «бесенята», «чертенята», т.е. низшая форма нечисти, в европейской фольклорной традиции вызывающая ассоциацию с чем-то досадным, злокозненным, но не опасным. И свое произведение называет «Los duendes». Таким образом, он совершает «двухступенчатое» удаление от оригинала, подключая образность, связанную с традицией испаноязычной словесности.

Бельо остается в целом верным сюжету Гюго: лирический герой переживает ночную бурю, грозу, которая мыслится как нашествие темных сил. Ненастье, ураганный ветер, молнии и клубящиеся тучи пляской разгулявшихся демонов терзают человеческую душу. Поэтическая метафора порождает определенный философский смысл – это общая платформа у Гюго и Бельо.

Общим становится и собственно-художественный эксперимент, революционная поэтическая техника: строфы со все увеличивающимся количеством слогов, от двухсложника до многосложника создают эффект мощного крещендо, ощущение все нарастающей угрозы, невыносимого ужаса перед полчищем демонов. А потом начинается обратный отсчет, количество слогов в строфах все уменьшается, пока не достигает исходных двух: мрак отступает, восстанавливается гармония...

Как же переосмысливается у Бельо исходный текст? Прежде всего, он «избавляется» от эпиграфа из Данте. Осмелимся предположить, что на это у него было, как минимум, две причины. Во-первых, эпиграф включил бы его поэтическую имитацию в европейский культурный контекст. Этого ни в коем случае Бельо не хочет. Его замысел связан с созданием новой, оригинальной латиноамериканской литературы, пусть и использующей в строительстве своего здания «кирпичик» из Старого Света. Во-вторых, сонмище проклятых душ, терзаемых демонами, в этих строках Данте – зрелище печальное, но не страшное (*Così ved'io venir traendo guai / ombre portate dalla detta briga...*).

Не случайно изменив название, он последовательно «убирает» и все, что относится к восточным мотивам. Так, магрибинский порт превращается в пейзаж, где латиноамериканские литературоведы опознают местность, расположенную в чилийских Андах [Valero 2013]. Домик в порту превращается в хижину (*la choza plebeya*), которую окружают сад, поле, за которым – сельва. Исследователи [Valero 2013; Pagni 2008] едины в своем мнении: венесуэльский поэт

не просто переносит место действия в Латинскую Америку, но налицо многоплановое художественное «освоение» («*argoriación*») романтического материала. Для этого Бельо не нуждается в восточной экзотике. Сама действительность, окружающая латиноамериканца, красочна и таит в себе чудеса. Поэтому и «мифопоэтический» пласт стихотворения у него меняется.

Образы джиннов и воззвание лирического героя к Пророку, который волен избавить его от нашествия нечисти, как и весь восточный колорит, у Бельо исчезают. Вместо этого появляется троекратное обращение к христианским святым (*Oh Virgen del Carmelo! San Antón! Jesús, Jesús!*) с призывом о помощи.

Следует подчеркнуть, что для венесуэльского поэта важно и интересно не только изображение самого явления бесов и смятения души человеческой, но – особенно – воссоздание *своего* пространства, его границ, его духа. Это уютное пространство частной жизни, мирная хижина, плодородное поле и волшебный сад, своего рода маленький южноамериканский Эдем, описание которого требует от Бельо расширить пределы текста. Так вместо 15 частей стихотворения Гюго получаются 17 у Бельо.

Думается, не совсем правы не исследователи творчества Бельо, которые утверждают, что венесуэльский поэт стремился в своем «подражании» отречься от ориенталий как «фирменного знака» творчества Гюго. Ведь нельзя игнорировать тот факт, что для Гюго реалии Востока были лишь частью его поэтической палитры, в «Джиннах» наряду с этими мотивами встречаются и «вампиры», и «драконь», и колокольный звон «проклятых монастырей». Подобно Новалису и Байрону, Гюго создавал свою романтическую мифологию, некую фантастическую *универсалию* – а Бельо прежде всего интересовало не универсальное, а латиноамериканское, «здесь и сейчас» его поэтически открываемого мира.

Гюго играет омонимами, лексическими повторами – Бельо заменяет их синтаксическими параллелизмами и целыми каскадами перечислений. Однако впечатление родственности поэтики остается при всем различии инструментария, ибо сохраняется музыкальность стиха.

Различие задач, стоявших перед поэтами, особенно очевидно в финале:

у Гюго: «*Tout fuit/ tout passe/ l'espace/ efface/ le bruit*»,
у Бельо: «*Qué calma/ tranquila!... Tal corre/ la vida!*».

Для французского романтика самоценен эстетический итог борьбы стихий: пространство стирает звук. Для венесуэльского поэта важнее

философский образ рождающейся из хаоса гармонии, обретающего устойчивые очертания прекрасного мира. Для латиноамериканца 40-х годов XIX века этот образ был не только актуальным, но имел и символическое значение.

Интересно, что, ничего не зная о предпринятом Бельо эксперименте, его повторяет примерно в то же время и кубинская писательница и поэтесса Гертрудис Гомес де Авельянеда (1814–1873). Она выбирает то же стихотворение Гюго и тот же подход – «подражание».

В случае с этим обращением к тексту «Джиннов» можно говорить даже о своеобразной эволюции поэтического подхода: кубинская поэтесса создает свое произведение по мотивам Гюго трижды – в 1841, 1850 и в 1869 годах. Причем если первые два варианта различаются несущественно, то текст, озаглавленный, как и у Бельо, «Los duendes», 1869 года – самый интересный. Авельянеда отказывается от оригинальной метрической схемы Гюго–Бельо, предпочитая разносложник. Отказывается и от образа внешней угрозы – демоны не являются нарушителями ночного покоя, они привлечены самим этим непокоем, бессонницей, душевной смутой лирической героини. Пространство сужается, напряжение нарастает. Молитва, как у Гюго и Бельо, в конце концов заставляет духов отступить. Но если в первых двух имитациях кубинской поэтессы это была именно молитва, то в позднейшем стихотворении это уже ...обращение к Музе! Эта деталь отбрасывает особый свет на все стихотворение, придавая ему совершенно новое измерение – пронзительную автобиографичность. На первый план выдвигается подчеркнутая субъективность переживания, личная драма, личная судьба («Mi soledad»).

Интересно, что Авельянеда, создавая свою собственную версию «Джиннов», не ограничилась работой с источником. Своеобразным поэтическим продолжением темы стало стихотворение «Ночь бессонницы и рассвет» («La noche del insomnio y el alba»), где она создает уже совершенно оригинальное произведение – но именно здесь и использует восходяще-нисходящую метрическую схему Гюго, от которой отказалась ранее.

Это «подражание» еще дальше отходит от оригинала, чем предыдущие. Без подсказки маститых литературоведов [Карилья 1965] было бы нелегко провести параллель между хрестоматийным «Солнцем неспящих» и стихотворением Гертрудис Гомес де Авельянеды «К луне» («A la luna»).

И дело не только в том, что лаконичные байроновские две строфы превращаются под пером кубинской поэтессы в девять, и, конечно, не в том, что размер не соблюдается (Авельянеда предпочитает чекан-

ную сапфическую строфу). Она отходит не столько от замысла английского романтика, сколько от настроения, интонации, «градуса» лирического повествования. То, что у Байрона является горькой, но холодной констатацией, у прекрасной кубинки обретает накал заклинания. Этому способствует и повтор: «Vélate, luna!»

Поэтесса отказывается от байроновской парафразы, превращая «солнце неспящих» в «луну» и несколько упрощая тем самым образ *melancholy star*. Зато это позволяет ей актуализировать всю поэтическую мифологию романтизма. Авельянеда исходит из сложившейся культурной семантики луны и ночи, свидетельниц былого счастья, и предлагает развернутую музыкальную вариацию на тему Байрона: свет далекой звезды схож с воспоминанием о былой любви, он различим, но холоден и далек. Вновь у Авельянеды безличное философское наблюдение становится глубоко личным переживанием («*eclipsada mi ventura lloro*», «*mi profunda pena*», «*uncida de pasión al yugo / gómpese mi alma*»). Перед читателем разворачивается целая исповедь, свидетельство личного опыта. Современники, хорошо знакомые с трагической биографией «прекрасной креолки», воспринимали эту поэтическую жалобу в едином контексте с ее стихотворениями, посвященными необходимости покинуть горячо любимую Кубу, океанскому плаванью, разлуке с любимыми, встрече со смертью. Поэтому интерпретация этого «подражания» некоторыми исследователями (например, Pagni, 2008) как попытки «спрятать» за маской байроновского, мужского, авторитета образец женской профессиональной лирики кажутся нам несколько натянутыми.

Судьба Байрона и байронизма в Латинской Америке знаменательна. Встречаются не только переводы, подражания, но и... «переписывание» его произведений. Так, в своей незаконченной поэме «Песни скитальца» (1847) аргентинский романтик Х. Мармоль (1818–1871) воспроизвел коллизию «Странствий Чайлд Гарольда» и подарил своему лирическому герою ощущение безграничной свободы, видение морской стихии и тоску мятущейся души. Но этот аргентинец «в гарольдовом плаще» стал самобытной, запоминающейся фигурой в галерее образов романтизма Ла Платы – сквозь черты европейского культурного мифа просматривался собирательный образ целого поколения латиноамериканцев: Мармоль описал свое изгнание, свое плавание из Монтевидео в Чили. И опыт, и морской пейзаж были узнаваемы.

Еще один тип воздействия европейских кумиров связан с романтическим жизнестроительством. Чего стоит одна вымышленная прогулка эквадорского писателя и публициста Х. Монтальво с Ламартином!

В 1846 году Хуан Монтальво (1832–1889) пишет и публикует в парижском журнале открытое письмо своему кумиру: состарившемуся, больному Ламартину, чья поэзия в Европе постепенно выходит из моды. Эквадорский романтик страстно зовет Ламартина посетить континент, где, по его словам, и стар и млад до сих пор зачитывается его стихами – и обрести на землях Америки новый прилив вдохновения. Письмо, задуманное как дань восхищения мэтру, внезапно обретает черты иного жанра. Под восторженным пером Монтальво приглашение превращается в развернутое описание вымышленной прогулки по родным для Монтальво краям, путешествия с учителем. Рефрен «мы поднимемся...», «мы увидим...», «мы вдохнем...» сопровождает череду картин, которые сложатся в самостоятельное произведение, вдохновенный гимн латиноамериканской природе, дающей могучий импульс творческому сознанию. Причем это не поэтическая абстракция, все вершины гор, величественные берега рек и водопады Монтальво называет, гордясь своей возможностью составить такой «романтический путеводитель» для Ламартина (Чимборасо, Анды, лес Фикоа, озера Имбабуры).

Весьма примечательно в этом случае одно обстоятельство. Монтальво – блестящий, поистине непревзойденный мастер стилизации. Славу ему принесло продолжение «Дон Кихота», где язык Сервантеса был воссоздан виртуозно. Ему не стоило бы труда воспроизвести и поэтический почерк Ламартина, создав в своих картинах совместной прогулки атмосферу знаменитого ламартиновского «Озера», этого культового текста для романтиков всего мира! Но он подчеркнуто сохраняет эффект «двойной призмы»: красоты Латинской Америки словно увиденны глазами Ламартина – но так, как это представляет себе эквадорский романтик. То есть совмещается восторг и упоение «своим» и «чужим» одновременно.

Остается открытым вопрос, какая из двух заповедей была ближе латиноамериканским романтикам, «Живи, как пишешь» или все же «Пиши, как живешь». По-видимому, в каждом отдельном случае ответ будет различным. Гертрудис Гомес де Авельянеда с ее тайной и роковой любовью, с нелегкой творческой судьбой (ее знаменитый роман «Саб» был запрещен на Кубе) уже с ранней юности проживала жизнь романтической героини. А эквадорец Монтальво, скорее всего, сознательно разрабатывал тот «эмоциональный репертуар», который сложился и благодаря объективным обстоятельствам.

Х. Монтальво, участник нескольких литературных войн, объявленных его современниками латиноамериканским тиранам, искренне верил в магическую силу слова. По преданию, узнав о смерти нена-

вистного эквадорского диктатора Гарсии Морено, писатель воскликнул: «Это мое перо убило его!» – и тут же объявил войну другому тирану. Изгнание, личная драма, даже тяжелая болезнь, приковавшая его к постели на годы, – все использовалось для заполнения своеобразной «эмоциональной матрицы» (термин Ю.М. Лотмана), которая формировалась на основе «идеализированных представлений... о себе самом» [Зорин 2016, 46] и помогала выработать соответствующую модель поведения. В случае Монтальво это была байроническая модель (современники вспоминают его подчеркнутую хромоту, черный костюм, трепет при упоминании имени кумира). Хотя путешествие во Францию и знакомство с творчеством Ламартина придало еще один импульс его творчеству.

А романтик Х.К. Гомес, «уругвайский Корсар» (1820–1884), биография которого прочитывалась современниками как своеобразное развитие байроновских мотивов! А целое поколение бразильских поэтов, получившее в литературоведении название «байронического» или «демонического»! Это рано ушедшие из жизни романтики Алвареш ди Азеведу (1831–1852), Казимиру ди Абреу (1839–1860), Фагундеш Варела (1841–1875).

Чем же вызвана эта потребность лагиноамериканской культуры? Скорее всего, она возникает из необходимости «выразить невыразимое», то, чему в новых, не имеющих прецедента исторических и эстетических условиях еще нет имени, определения, жанра.

Переживание лагиноамериканской действительности, осмысляемой после завершения Индепенденсии как «своей» и «новой», требует соответствия обновленной «эмоциональной матрицы», которую уже успешно сформировал европейский романтизм. Используя ее, лагиноамериканская литература только явственнее обозначает свою оригинальность.

Литература

1. Зорин А.Л. Появление героя: из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII– начала XIX века. – М., НЛЮ, 2016. – 568 с.
2. Карилья Э. Романтизм в Латинской Америке. – М., Прогресс, 1965. – 470 с.
3. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. – М., Гнозис, 1992. – 270 с.
4. Baralt R.M. Antología. Vol. 1. – Caracas, 1961. – 382 p.
5. Lazo R. Historia de la literatura hispanoamericana. T. 2. – La Habana, Instituto del libro. – 457 p.
6. Pagni A. Orientalismos americanos? Lugares de traducción de G.Gómez de Avellaneda y de Andrés Bello. – TRANS, 2008. №12. Pp. 43–50.
7. Valero M.A. Andrés Bello y sus traducciones de Victor Hugo: un ejemplo

ilustrativo del proceso de construcción de las nuevas literaturas americanas de Independencia. – Mutatis Mutandis. Vol. 6., 2013. №1. Pp. 43–59.

Elena V. Ogneva

Chief Researcher

Department of History of Foreign Literatures

Philological Faculty

Lomonosov Moscow State University

E-mail: ognelen@hotmail.com

***Abstract:** The article provides some illustrative examples of the Latin American writers' activity that led to the creation of a new culture after the Independence. It deals with different forms of cultural appropriation.*

***Key words:** translation; imitation; Latin American authors; romanticism*

М.М. Прохорцова

аспирант кафедры истории западноевропейского искусства

Института истории СПбГУ

E-mail: moon_witch@mail.ru

Ретабло: термин и феномен

***Аннотация:** В средневековом испанском искусстве термин «ретабло» обозначает заалтарный полиптих из плотно скрепленных между собой досок, украшенный живописью и/или скульптурой, в испанском народном театре – это кукольный театр, а в мексиканском искусстве XIX–XXI вв. так называются небольшие переносные и вотивные изображения святых и чудесных спасений верующих. Все три вида произведений имеют трёхчастную структуру и тесно связаны исторически: от ретабло в церковном понимании происходят два самобытных феномена, расширивших и изменивших значение данного понятия в культуре.*

***Ключевые слова:** ретабло; испанское религиозное искусство; испанский народный театр; мексиканское народное искусство*

Термин «ретабло» встречается в испанском религиозном искусстве Средневековья и Нового времени, в испанском народном театре, а также в латиноамериканском народном религиозном искусстве XIX–XXI вв. – именно в этой последовательности мы проследим его

развитие.

В истории искусства термином «ретабло» обычно обозначается крупный заалтарный образ, тип которого развивался в Испании в XIV–XVI вв. Ретабло, или *retrotabulum*, где *tabulum* – алтарный (пре)стол, жертвенник, а *tabula* – доска, изображение. Таким образом, в термине заключены не только положение образа за алтарём, но также материал, в котором эти изображения традиционно создавались, а именно дерево. Ретабло традиционно состоит из главной части, разделённой по вертикали на три части, при этом центральная секция возвышается над боковыми, и горизонтальной пределлы.

Происхождение ретабло многие исследователи связывают с фронталом, или антепендиумом [Каптерева 2003, 198; Лидов 2000, 163; Ainaud de Lasarte 1965, 1; Camon Aznar 1988, 162]. Фронталь – это живописное изображение или рельеф, закрывавший переднюю сторону престола. В течение XII–XIII вв. эта форма церковного убранства захватывает все стороны алтаря, затем пропорции фронталя меняются: его длина сокращается, применяемые декоративные средства усиливают вертикализм. Фронталь в пространстве алтаря взаимодействовали с росписями алтарной стены, а также с надпрестольными балдахинами. С изменением архитектурных форм в эпоху готики, с увеличением размеров церквей, фронталь, в силу своего небольшого размера, теряет свое былое значение. Небольшие окна романских базилик сменяются витражами, интерьеры заполняются светом, позволяющим рассматривать большие живописные изображения. Хотя настенные росписи не исчезают с приходом эпохи готики, поверхность стен и потолка, пригодных для фигуративной живописи, сокращается, и изображения переходят со стены на доски ретабло.

Перенос основного храмового образа и его расширение, безусловно, мотивировался и изменениями в богословии. Так, постановления IV Латеранского собора 1215 г. гласили, что священник должен во время Мессы стоять спиной к прихожанам и лицом к алтарю, таким образом, фронталь становился недоступен для обозрения прихожан, и иллюстративная функция живописи оказывалась не выполнимой. Переосмысление роли престола (например, догматическое установление факта присутствия святой плоти Христа в Святых дарах на том же Латеранском соборе) и тенденция к его освобождению от каких-либо украшений, кроме Креста и Евангелия, активно развиваемая богословами нищенствующих орденов, послужили причиной возникновения ретабло в XIII столетии. Изображение за алтарём становилось основным объектом внимания для взглядов прихожан во время

литургии, и особенно в момент таинства Евхаристии. Установка изображения за алтарём отражает движение богословия Запада ещё до разделения Церквей. Согласно решениям Франкфуртского (794 г.) и Парижского (825 г.) соборов, а также «Карловым книгам» (790 г.), поклонение церковным образам запрещено, как и приравнивание их роли к роли Креста и Евангелия – религиозная картина в западном мире может служить лишь напоминанием о событиях священной истории, а также выполнять декоративную функцию. Постановка изображения за алтарем, таким образом, решает проблему его места в ансамбле собора: ретабло не закрывает собой престол, так что напрестольные Крест и Евангелие выполняют свои литургические функции и служат объектами поклонения.

Возвращаясь к значению термина, можно сделать вывод о том, что «ретабло» в контексте традиционного испанского религиозного искусства – название «по функции», т.е. образ за алтарём, что отличает его, например, от русского иконостаса, устанавливаемого перед алтарём и скрывающего его от мирян.

Ретабло – это полиптих из плотно скрепленных между собой досок, имеющий трёхчастную композицию с выделенным центральным изображением. В крупных соборах ретабло принимают форму высокой деревянной стенки, примыкающей к стене апсиды. Монументальность, неизменность облика и универсальность иконографического состава ретабло отличают его от складных алтарей и полиптихов с лаконичной программой, распространенных в других европейских странах, и сближают его с русским иконостасом.

Изначально ретабло состоит преимущественно из живописных изображений, но с увеличением соборов и ростом благосостояния заказчиков в XVI–XVII столетиях всё большее значение принимает скульптура. В XVII в. даёт о себе знать стремление заказчиков и мастеров к максимальной реалистичности статуй в церковном интерьере (ярчайшим примером является творчество Грегорио Фернандеса). Это обстоятельство часто связывается с постановлениями Тридентского собора, касающихся религиозного искусства, а также общему духу наступившей эпохи барокко, стремящейся к театрализации [Каптерева 1989, 109; Martín González 1998]. Скульптурные ретабло в крупных соборах, называемые иногда «машинами иллюзий», таким образом, становятся похожими на сценические представления – людей или кукол.

Обратимся ко второму значению понятия «ретабло», а именно переносному театру кукол, популярному в народе. Не только религиозное искусство, но и сама жизнь в эту эпоху под влиянием идей великих

литераторов, в первую очередь Кальдерона и Сервантеса, превращается в театр, в иллюзию и игру, девизом эпохи можно назвать выражение Кальдерона «жизнь есть сон». Театральное ретабло «делает шаг» в сторону реальности, который невозможен в случае с церковными ретабло, ведь куклы реально передвигаются в его пространстве. Ретабло испанского театра напоминает по строению церковное: оно состоит из цоколя, которым скрыты крепления кукол и руки кукловода, главной секции, «сцены», часто имеющей повышенное (двускатное) завершение, и боковых створок, иногда несущих изображение (своеобразный занавес или декорации). Переход термина здесь кажется логичным, ведь кукольный театр устанавливают на столе.

Именно театральное ретабло упоминается дважды в текстах Мигеля де Сервантеса: во втором томе романа «Дон Кихот» (главы 25–26, сцена с ретабло Маэсе Педро) и в одной из пьес из «Восьми комедий и восьми интермедий» (Ретабло чудес). «Ретабло чудес» (традиционно переводится как «Театр чудес») – комедия, сюжет которой построен на высмеивании идеи о «чистой христианской крови» в испанской культуре. Обманщики показывают публике пустой кукольный театр, рассказывая историю и утверждая, что видеть представление могут лишь настоящие испанцы-католики. Но более интересным представляется Ретабло Маэсе Педро. Господин Педро, бродячий артист с обезьянкой и кукольным театром-ретабло, появляется на постоялом дворе, где остановились Дон Кихот и Санчо. Он управляет куклами, а мальчик-помощник рассказывает историю из эпохи Реконкисты, показывая на персонажей палочкой. В самый напряженный момент повествования (погоня мавров за главным героем и его дамой) Дон Кихоту кажется, что перед ним не куклы, а настоящие люди, он выхватывает меч и разрубает ретабло со всем содержимым.

Следует отметить, что в переводах данного фрагмента романа на русский язык встречаются различные слова, заменяющие испанский термин «ретабло». В переводе В.А. Карелина (1866): театр, театр марионеток, балаган, сцена [Донъ Кихотъ 1873]; в варианте Н.М. Любимова: раёк, балаган [Сервантес 2002, 486–496]; в энциклопедии Б.Н. Голдовского о куклах – балаганчик [Голдовский 2003, 353], в «Истории драматургии театра кукол» того же автора – раёк [Голдовский 2007, 30]; в адаптированном переводе Б.М. Энгельгардта – театр, кукольный театр. Последний вариант перевода нам кажется наиболее уместным, поскольку, несмотря на употребление слов «раёк» и «балаганчик» как синонимов, раёк в традиции русского театра – движущиеся картинки, комментируемые раёшником, а не куклы, а в балаганчи-

ках используются куклы, надеваемые на руки. Ближе всего к «ретабло» нам представляется понятие «вертепа», поскольку в вертепном театре куклы крепятся сходным образом, а представление комментируется рассказчиком и сопровождается музыкой.

Кроме того, на примере «Ретабло Маэсе Педро» можно проследить связь театрального ретабло с церковным. Театр Нового времени генетически связан с церковной мистерией Средневековья, но в случае с сюжетом представления господина Педро и с историческим прошлым страны – это борьба с маврами. Реконкиста явилась одним из важнейших событий в истории Испании, и церковное ретабло появляется на её исходе, как следствие, в том числе, объединения страны. К тому же, в период расцвета ретаблистики, в XV столетии – эпохе «интернациональной готики», многие святые изображаются придворными и рыцарями. Во-вторых, иллюзорность: с одной стороны, на впечатлительного героя Сервантеса действует талантливое представление, а с другой, это свойство роднит с кукольный театр с церковным ретабло – о его театральности в эпоху барокко было сказано выше.

От иллюзорности заалтарных образов Испании XVII столетия и переносных алтарей-складней эпохи Реконкисты (от которых, по одной из гипотез, произошли большие ретабло) можно перенестись в веках, за океан – в Мексику XIX–XXI вв. После завоевания американских земель ретабло появляются во множестве, заполняя активно строящиеся церкви. Эмоциональный, роскошный, полный движения и завораживающей, мистической театральности, стиль барокко глубоко укоренился на местной почве, утвердив победу христианства над языческими верованиями; приобрел особые черты, такие как обилие декора, тяготение к усложнению архитектурных форм (собор в Таско). Чувство осиротелости, возникшее из-за потери старых божеств, быстро сменилось восторженной религиозностью нового характера, подпитываемой искусством и речами проповедников. Частично функции божеств местного языческого пантеона пересекались со сферами, покровительство над которыми приписывали христианским святым, особенно в сельском хозяйстве, защите от стихийных бедствий и исцелении от болезней, появилась потребность в небольших изображениях, переносных или предназначенных для домашних алтарей, уже имеющих доколумбовую традицию [Calderón 2004, 25–32]. Изображениям, выполненным европейскими мастерами сообщали мистические свойства, их стремились повторить и распространить, однако использование дорогих материалов делали круг заказчиков ограниченным по финансовому положению. Первые

ретабло на металлической основе появляются в Мексике в XVIII в., а к 1820-м гг. развивается производство жести, и этот новый, недорогой материал становится основой для самобытного искусства местных непрофессиональных художников. На фоне политической нестабильности в стране значение личной, народной религиозности возрастает, характерно доверительное отношение к святым как защитникам и повторение полюбоившихся барочных изображений святых, привезённых проповедниками – францисканцами и иезуитами (особенно Марии Спасительницы Грешников – *La Refugiada*). Художники-самоучки изображали Христа, Богородицу и святых (*retablos santos*), создают оригинальные иконографические схемы, объединяющие Страстную и евхаристическую тематику с темой генеалогии Христа: Божественная Десница (*la mano poderosa*) и Пять Господ (*los cinco señores*) [Arte y crisis en Iberoamérica 2004, 79–86]. Небольшие изображения на лёгком материале верующие носили с собой, иногда приносили в храм в качестве вотива (*ex-voto*), благодаря святого за помощь в той или иной жизненной ситуации [Zarur, Lovell 2001, 17–25; Giffords 1992]. Вскоре изображения одиночных святых вытесняются сценами чудесных спасений (*milagros*), разделённых на три части: повествовательную драматичную сцену, в которой верующий спасается от стихийного бедствия, излечивается от болезни или справляется с иной жизненной трудностью; образ святого, которому главный герой благодарен за своё спасение и поясняющая надпись, отделённая от изображения чертой, в которой указаны имя дарителя и дата. В иных случаях, заказчик благодарит за улучшение финансового или семейного положения. Возвращаясь к термину «ретабло», употребляемому по отношению к мексиканскому религиозному искусству XIX в., то следует обобщить, что до начала столетия на американских землях он относился к крупным заалтарным композициям, а после 1800 г. – к небольшим изображениям, исполненным народными художникам по образцу, на лёгком и дешёвом материале. В случае с изображениями чудес происходит слияние понятий *retotablum* (заалтарное стационарное изображение) и *ex-voto* (приносимый в храм образ, не обязательно хранящийся в алтарном пространстве). Хотя все произведения мексиканских народных художников называют в литературе, самый общий термин для различных типов картинок – *imagenes pintadas*, что отделяет их от скульптуры. В 1880-х гг. на смену написанным изображениям пришли ещё более дешёвые гравюры на религиозные сюжеты, и мексиканские ретабло пришли в упадок [Carillo, Steele 2007]. Тем не менее, когда Фрида Кало и Диего Ривера обратили внимание на их яркие краски и искреннюю религиозность,

сцены чудесных спасений продолжали жить в культуре страны [Castro-Setheness 2005, 21–24]. Они существуют и в наши дни, в течение XX–начале XXI вв. значительно расширив тематику за счёт актуальных вопросов и страхов: мексиканцы благодарят за помощь и защиту от безработицы и других социальных проблем, современных операций и лекарственных средств, террористических актов и космических пришельцев.

Проследив историю использования термина «ретабло» в различных сферах искусства и культуры Испании и Мексики, мы приходим к выводу о том, что и традиционный испанский кукольный театр, и мексиканские народные картинки тесно связаны с ретабло в оригинальном значении – заалтарным образом в церкви; они имеют сходную трёхчастную структуру. Одним термином обозначаются три самостоятельных вида произведений искусства, что расширяет его значение в культуре Европы и Латинской Америки.

Литература

1. Донь-Кихоть Ламанчскій. Сочиненіе Мигуэля Сервантеса Сааведры въ двухъ частяхъ. Переводъ с испанскаго В. Карелина. Изданіе второе. С.-Петербургъ. 1873. http://az.lib.ru/s/serwantessaawedra_m_d/text_0060oldorfo.shtml
2. *Голдовский Б.Н.* Куклы. Энциклопедия. М., 2003.
3. *Голдовский Б.Н.* История драматургии театра кукол. М., 2007.
4. *Кантерева Т.П.* Испания. История искусства. М., 2003.
5. *Кантерева Т.П.* Искусство Испании. Средние века. Эпоха Возрождения: Очерки. М., 1989.
6. *Лидов А.М.* Византийский антепендиум. О символическом прототипе высокого иконостаса / Иконостас: Происхождение–развитие–символика. Сб. ст. Ред.-сост. А. М. Лидов. М, 2000.
7. *Сервантес Сааведра М. де.* Сочинения. Пер. Н. Любимова. М., 2002.
8. *Ainaud de Lasarte J.* Arte romanico catalano: Pitture su tavola. Milano, 1965.
9. Arte y crisis en Iberoamérica: segundas Jornadas de Historia del Arte en Chile, Santiago, 2004.
10. *Calderón M.* Santa Prisca de Taxco: un ejemplo de la arquitectura Mexicana de la expresión artística del barroco del siglo XVIII en el Virreinato de México // Arte y crisis en Iberoamérica: segundas Jornadas de Historia del Arte en Chile. Santiago, 2004.
11. *Camon Aznar J.* Summa artis. Pintura medieval española. Madrid, 1988.
12. *Carillo C., Steele T.* A Century of Retablos: the Janis and Dennis Lyon collection of New Mexican Santos, 1780–1880. Hudson Hills, 2007.
13. *Castro-Setheness M.* Frida Kahlo's spiritual world. The influence of Mexican retablo and ex-voto on her painting // Woman's Art Journal, Vol. 25,

№ 2, 2005, 21–24.

14. Giffords G. Mexican folk retablos. New Mexico, 1992.
15. Martín González J.J. Sagrario y manifestador en el retablo barroco español/ Imafronte. Vol. 12. Murcia, 1998. P. 25–50.
16. Zarur E., Lovell C. Art and Faith in Mexico: the nineteenth century retablo tradition. New Mexico, 2001.

Mariia M. Prokhortsova

Postgraduate student

Western Art History Department

Institute of History

Saint Petersburg State University

E-mail: moon_witch@mail.ru

Abstract: *In medieval Spanish art the term «retablo» means a polyptych made from fixed panels (paintings or reliefs), in Spanish popular theatre it means a puppet theatre, and in Mexican art of XIX–XXI cc. small portable and votive paintings with saints and the scenes of miracles are called retablos. The structure of all three types of objects consists of three parts, and phenomena are closely connected in history: from ecclesiastical retablo originate two original phenomena that transformed and expanded the meaning of the term in culture.*

Key words: *retablo; Spanish religious art; Spanish popular theatre; Mexican popular art*

О.А. Сапрыкина

профессор кафедры иберо-романского языкознания
филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

E-mail: olgasaprykina@mail.ru

Иносказательные методы в средневековой духовной прозе Португалии

Аннотация: *В статье рассматриваются ведущие техники иносказания в средневековой духовной прозе Португалии. Их две – аллегоризация и символизация. Аллегоризация распространяется на отвлеченные идеи и абстрактные понятия и проявляется как персонификация соответствующих имен. Аллегории имеют стереотипный, формульный характер, содержат значительные оценочные коннотации. В формулах большую роль играют кванторные слова. Символы*

группируются как физические (космологические) и моральные (гносеологические). Главные символы анализируемого сочинения – «лес» и «гора».

Ключевые слова: духовная проза, метод, аллегория, символ

Португальская духовная проза (*prosa espiritual*) – большой корпус произведений португальских авторов на религиозно-нравственные темы. Многие духовные сочинения имеют ученый и дидактический характер (*prosa doutrinal*). Духовные труды создавались в разные периоды португальской истории – от Средних веков до Нового времени.

Религиозная литература на родном языке возникла в Португалии в конце XIV – начале XV века. Начало духовной прозе на португальском языке было положено переводом Библии с латинского языка по заказу короля Жуана I. В дальнейшем сформировался разнообразный по содержанию состав религиозных текстов: в него вошли богословские труды (книги и трактаты), агиографии, песнопения и гомилии.

Один из ранних португальских духовных трактатов – **Boasco Deleitoso** *Лес наслаждений* неизвестного автора. Этот труд был впервые напечатан в 1515 году по распоряжению королевы Леонор, супруги короля Жуана II.

История названного памятника в Португалии начинается в первой половине XV века во времена Святого инфанта Фердинанда (Фернандо) и его брата – регента Дона Педро, автора большого философского труда **Virtuosa Benfeitoria** *Благодеяние как добродетель*. «Лес наслаждений» – сочинение в духе платоновско-августинианской, символично-мистической традиции, опиравшейся не только на труды основателей направления – Платона и Августина, но и на сочинения средневековых схоластов – **Гуго Сен-Викторского** (1096–1141) *О созерцании*, **Святого Бонавентуры** (1221–1274) *Путеводитель ума к Богу*.

Непосредственным источником текста португальского «Леса» стало сочинение Франческо Петрарки **De Vita Solitaria** (*Liber Vitae Solitariae*) *Об уединенной жизни* (ок. 1346–1356 г). Труд Петрарки появился тогда, когда итальянский поэт покинул Авиньон и переселился в Воклюз. В долине реки Сорга Петрарка нашел уединенное место, называвшееся Vallis Clausa «запертая долина». Долина стала местом постоянного вдохновения Петрарки. В Воклюзе поэт спасался от надоевшего города, в котором человеку трудно быть самим собой. «Здесь, – говорил Петрарка о Воклюзе – нет ни самовластных князей, ни надменных горожан, ни злоязычия клеветы, ни партийных страстей, ни гражданских раздоров, ни криков, ни шума, ни скупости, ни

зависти, ни необходимости обивать пороги заносчивых вельмож; напротив, здесь есть мир, радость, сельская простота и непринужденность, здесь воздух мягок, ветер нежен. Поля озарены солнцем, ручьи прозрачны, лес тенист» [Хлодовский: 78]. Для Петрарки жизнь отшельника давала возможность созерцания – главного пути к вдохновению и творчеству.

В книге португальского автора рассказывается о скорбях и невзгодах жалкого и ничтожного человека (*homem mezquinho*), блуждающего по убогой земной долине (*vale da mezquindade deste mundo*) в поисках спасительного мира для души и ожидающего приближения Царства Небесного. Мир создается в душе человека справедливостью, воздержанием, мудростью, силой духа, надеждой и смирением и приближает рай небесный (*paraíso celestial*). Человек предстаёт перед силами духовными в образе увенчанных славой дамами; дамы призывают человека раскаяться в грехах и, избрав путь отшельника, удалиться в уединение. В нелегком пути заблудшего человека сопровождает Ангел-хранитель (*Anjo guaidor*). О достоинствах жизни в уединении в трактате рассказывают Петрарка, Цицерон, Сенека, Святой Бернард, Фома Аквинский, Святой Амвросий, Святой Иероним, Святой Григорий и Святой Августин. Идею отшельнической жизни поддерживают Адам, Авраам и пророки Ветхого Завета, а также философы античного мира. Пройдя по каменистому пути, человек оказался в затянутом туманом лесу. Лес сыграл в его жизни роль Чистилища, в котором он должен был забыть о своих плотских желаниях. Другими словами, **лес стал местом поиска и обретения духовных смыслов.**

В парадигме средневекового художественного метода особое место занимают **приемы иносказания**, ведущую роль среди которых играют техники *аллегорического* и *символического* толкования.

Аллегория – одна из образных форма выражения. Называемый аллегорезой (аллегоризацией) метод аллегорического толкования предполагает поиск скрытого или мнимого смысла явлений.

В аллегорическом образе проявляется парадоксальное противопоставление между идеей и формой. Форма имеет привычный для обыденного сознания характер, идея часто наделена назидательным, поучительным смыслом, другими словами, – этически ориентирована. С точки зрения Г. Гегеля, в частности, главная цель аллегории состоит в том, что идея становится субъектом и, следовательно, персонифицируется: поучает, наказывает, летит и т.п.

В *Boosco Deleitoso* аллегорические образы разнообразны. Отвлеченные идеи, абстрактные понятия персонифицируются преимуще-

ственно в женских образах:

Фемида **Justiça** появляется в виде прекрасной и внушающей изумление дамы *dona tam fremeosa e tam espantosa, mui espantosa aos maaos e mui graciosa aos bõos*;

Воздержанность **Temperança**, Сила **Fortaleza**, Благоразумие **Prudência**, Вера **Fé**, Надежда **Esperança**, Человеколюбие **Caridade** – строгие и непримиримые дамы, которые отказывают в помощи заблудшему человеку;

Сострадание **Misericordia** – изящная девушка *a mui graciosa donzela*;

Священное Писание **Santa Escritura** – красивая и роскошно одетая дама, её многоцветное и красивое платье сшито из ткани, на которой золотом вытканы тончайшие и тонко прорисованные фигуры, ткань же украшена перьями, горящими как золото *dona mui fremeosa e bem guarnida, vestida de panos de nuitas e mui fremeosas cores, tecidas com ouro em figuras mui sottiis e mui bem lavradas, e erom forrados com ua pena coor d ouro em guisa que os cabelos da pena erom mais esprandecentes que ouro*;

Память Смертная **Memória e Relembança da Morte** *ua dona mui desassemelhada das outras molheres совершенно не похожая на других женщин дама*;

Премудрость **Sabedoria** *ua donzela, filha do mui alto rei, que mora em uu alto monte, que é a mais sabedor e mais fremeosa que outra nenhua... que faz deer e entender e gostar o meolo da santa Escritura e as cousas que enele conteem* девица, дочь короля, которая живет на высокой горе и мудрее и прекраснее любой другой девушки... и она разъясняет суть Священного Писания и всего того, что в нем содержится.

Аллегорический образ индексируется с помощью имени. Интересно то, что в качестве имени аллегории используется название этической категории, концепта, но семантика слова-названия значительно расширяется: в нее вносится особая коннотация – признак одушевленности. Концепт как бы дополнительно онимизируется, а его формальное выражение становится единичным онимом. Как индивидуальный оним, имя аллегории пишется с большой буквы:

Aquela é a Santa Ciencia da Escritura de Deos que é senhora de todas as ciencias e por em as suas vistiduras são de muitas cores.

Аллегорический образ отличается стабильностью, закреплённостью в культурном сознании и традиции, и поэтому для его воспроизведения необходимы формулы.

Формульный, стереотипный характер имеют необходимые в аллегорическом образе многочисленные атрибутивные словосочетания: *figuras de desvairadas animalias mui fremosas, sanctas doutrinas, riquezas espirituais*.

По формульной схеме строятся пары, а иногда и цепочки синонимов:

E por em tem aquela bolsa em sua mão, que é cheia de todas as consolações e remedios e confortos. В руках у неё сумка, наполненная утешениями, лечебными средствами и ободрениями.

В аллегорических образах постоянно эксплицируется либо положительная, либо отрицательная оценка:

E por em o apresento ante a vossa honrada presença pera poder cobrar consolação e saúde e remedio de seus males, que som muitos. Ca ele é mui apesado e chagado de muitas chagas, novas e velhas, dos seus pecados, que nunca foram legadas nem curadas, em tal guisa que des a sola do pee ataa a cabeça nom ha enele saúde de dentro nem de fora; e ele é preso e legado com mui sottiis laços e com mui fortes prisões dos seus mui maos costumes, que muito usou e dos negocios do mundo e das cousas terreaes e de maas cobiças e desordenadas.

Ставлю его перед вашим высоким собранием, чтобы он мог снискать утешение и лекарства от своих многочисленных грехов. Он взят в плен и изъязвлен многими язвами, как новыми, так и старыми, которые никогда связывались и не излечивались, поэтому с головы до пят он не здоров ни внутренне ни внешне; тонкими узлами он связан и пленен своими дурными привычками и мирскими и земными делами, а также жадностью и творимыми беспорядками.

Средствами выражения и положительной и отрицательной оценки служат лексические единицы, содержащие ингерентные эмоциональные, экспрессивные и социокультурные коннотации:

Oo homẽ mezquinho, comprido de muitas mezquindades, em quantas cousas ofendeste e assanhaste o Senhor Deos! Oo homẽ avorrido ante deos e sem proveito, muito sobreavondou a tua maldade e arrefeceu a caridade em ti! E toda a tua vida é cheia de pecados e apodreces em teu esterco! Tu és cheio de enveja e de homicídios, aldemenos de vontade! Tu és cheio de contendias e de engano e de mazela! Tu és escarnidor e mizcrador e profaçador! Tu estás em odio de Deos! Tu és injurioso, tu és sobervoso e levantado, achador de maas, sem siso e sem ensinança e

sem boa afeição e sem misericórdia!

О жалкий человек, исполненный ничтожества, как же ты обидел и привел в ярость Господа Бога! Лишний и бесполезный человек, злоба переполнила тебя и охладила пыл человеколюбия в тебе! Вся жизнь твоя полна греха и ты изгниваешь в навозе! Тебя переполняют зависть и месть! Ты несешь ссоры, ложь и болезни! Ты хулитель и неверующий осквернитель! Ты ненавидишь Бога! Ты гордый и высокомерный обидчик, ищущий зло, лишенный здравого смысла, лишенный знания, и любви и сострадания!

С выражением оценки связаны и многократно повторяющиеся кванторные слова: ***mui, muito, toda (a tua vida)***.

Экспрессивная оценка задана и многочисленными повторами, антитезами, а также восклицательными предложениями или риторическими вопросами:

***Padecia enel muitas coitas e trabalhos e minguas e tribulações
Oo sandeu picador, porque nom paras mentes em na hora da tua
morte que tam acerca e tam certa é?
Oo se soubesses aqueles compreendimentos de dentro...!***

Символы в *Boosco Deleitoso* многочисленны и разнообразны. Условно символы можно разделить на

- «физические», или «космологические»,
- и «моральные» (психологические и гносеологические).

Базовым физическим символом является лес. В прологе дано толкование леса как места уединения, созерцания и размышления, которые, соединившись, служат основой выбора пути к Царству Небесному:

Este livro é chamado Boosco deleitoso, porque assi como o boosco é lugar apartado das gentes e aspero e ermo e vivem enele animalias espantosas, assi eneste livro se coteem muitos falamentos da vida solitaria e muitos dizeres asperos e de grande temor pera os pecadores duros de converter. Outrossi em no boosco ha muitas ervas e arvores e froles de muitas maneiras, que som vertuosas pera saude dos corpos e graciosas aos sentidos corporaaes. E outrossi ha i fontes e rios de limpas e craras aguas e aves, que cantam docemente, e caças pera mantiimento do corpo. E assi eneste livro se conteem enxempros e falamentos e doutrinas muito aproveitosas e de grande consolaçom e mui craras pera a saude das almas e pera mantiimento espirital dos corações dos servos de Nosso Senhor e para aqueles que estam fora do caminho da celestial cidade do paraíso poderem tornar aa carreira e ao estado de salvaçom...

Книга эта названа Лес наслаждений, и подобно тому, как лес является местом, удаленным от людей и диким и уединенным, где

живут только наводящие трепет животные, так и в этой книге содержатся рассказы о жизни в уединении и жесткие и внушающие страх речения для неверующих грешников. В лесу много трав и деревьев и разнообразных цветов, полезных для здоровья тела и чувств. Там есть и источники и реки с чистыми и прозрачными водами и сладко поющие птицы и дичь для поддержания жизни телесной. И в этой книге содержатся полезные, и утешительные примеры, и ясные советы, и наставления, необходимые для душевного здоровья рабов господних и для тех, кто сошел с пути к райскому граду небесному, но мог бы вернуться на путь спасения...

В 237 кансоне Петрарки из его Канцоньере лес противопоставляется городу как место созерцания и вдохновения:

<p>Le città son nemiche, amici i boschi, a'miei pensier', che per quest'alta piaggia sfogando vo col mormorar de l'onde, per lo dolce silentio de la notte: tal ch'io aspetto tutto 'l dí la sera, 30che 'l sol si parta et dia luogo a la luna.</p>	<p>Враждебны города, но не дубро- вы Для дум, приют которых – этот берег Высокий, где живые льются вол- ны, Когда я плачу безмятежной но- чью, И я на день не променяю вечер, Не предпочту денницу пред лу- ною.</p> <p style="text-align: right;">Кансона 237 Канцоньере Пер. Е.Солоновича</p>
--	---

Интересна этимология слова **boosco**. Boosco происходит от пров. *Bosc*, восходящего к лат. *boscus*, в свою очередь от франкск. *Bosk*. Ср.: нем. *Bush*, англ. *bush*. У германских же народов лес – место испытаний, подвигов и таинственных превращений. В лесах разворачивается действие многих кургуазных романов.

Можно предположить, что употребление лексемы **boosco** – дань кургуазной традиции.

Для обозначения объекта «лес» можно было также использовать *silva floresta*.

Floresta < *silva forestis* (букв. находящийся вонне лес, внешний лес). Такой лес был предназначен для королевской охоты за пределами общинной территории *silva communalis*. Ср.: *forest*, *foresta*. В португальском языке *L* появилось под влиянием *flor*.

Silva < *silva* лес, парк, *silvarum dea* богиня лесов.

Delicioso < delectare увеселять, забавлять, доставлять наслаждение.

Следовательно, название изучаемого трактата можно перевести как «Лес, доставляющий наслаждение».

А между тем лес в мифологии – место, в котором пребывают враждебные человеку силы, через лес пролегает путь в царство мертвых. Лес как пространство природы противостоит пространству культуры.

Вариацией символа «лес» служит **bosco nevooso** лес, затянутый туманом. Этот лес служит местом покаяния, в котором ничтожный человек увидел пламень ада и почувствовал зловоние, издаваемое грешниками.

Другой важный символ – **alto monte** высокая гора, нахождение на которой указывает на состояние созерцания. Мифологические функции горы – моделирование космического устройства (как и у древа мирового), противопоставление верха и преисподней. Гора – вертикаль, составляющая земную ось. На горе проживает Премудрость, открывающая грешникам возможность созерцания.

В сфере создания символических образов особую роль играет **цвет**. Семиотика цвета в Средние века опровергает известный стереотип – «темное средневековье». Средневековые памятники – книги, иллюминированные кодексы, витражи, ткани говорят об ином – о многообразии и яркости цветов. Изображаемый мир оказывается «поварварски» многоцветен и ярок. В средневековой палитре есть белый, черный, красный, зеленый и синий. Особо выделяется интенсивность, сияние цвета – у Фомы Аквинского, например, на груди сияет звезда как знак исключительной христианской добродетели (*mais crara que o sol, que dava mui grande lume*).

Начиная с XII века видные богословы, писавшие о литургии (Гонорий Августодунский, Руперт из Дейтца, Гуго Сен-Викторский, Жан Авраншский, Жан Белет), все чаще говорят в своих сочинениях о **цвете**. По отношению к трем основным цветам они единодушны: белый означает чистоту и невинность, черный – воздержание, покаяние и скорбь, красный – кровь, пролитую Христом и за Христа, Страсти Христовы, мученичество, самопожертвование и божественную любовь. Иногда они рассуждают и о других цветах: зеленом (это “промежуточный” цвет – *medius color*), фиолетовом (для них это своего рода “получерный”, *subniger*, а отнюдь не смесь красного и синего), а также изредка упоминают серый и желтый. О синем – ни слова. Для них его просто не существует.

Давно считается доказанным, что базовые цвета Средневековья белый и черный. Белый чаще всего – цвет Истины, непорочности,

цвет чистоты, цвет крещения, обращения в христианство, цвет радости, Воскресения, славы и вечной жизни. Белый цвет наряду с черным входит в контрастную цветовую гамму в одеянии Фемиды:

E por em a sua vestidura é de duas cores a cor preta demonstra a tribulação e a dor, que a Justiça faz padecer aos maaos, e a cor alva demonstra o prazer e o gualardom que ela dá aos bõos.

В книге французского ученого Мишеля Пастуро «Черный. История цвета» приводятся примеры использования техники контраста белого и черного. С точки зрения Пастуро, контраст черного и белого призван изъять предмет из обыденной жизни и приблизить его к источнику истинного света. Сопоставление черного и белого в исходе приводит к триумфу чистоты.

Черный традиционно связан с культурным кодом, выводящим в мир определенных сословий и занятий. Например, он – обязательное условие монашеского одеяния. Для монаха черное означает отрешенность от мира. С другой стороны, черный – символ ночи, смерти, а также греха и покаяния. В куртуазных романах черный рыцарь совсем не обязательно злодей. Он может быть – в отличие от белого рыцаря – старца, или красного – воина, просто неизвестным рыцарем.

Boosco Deleitoso может быть вписан в традицию португальской духовной прозы не только философского, морально-поучительного характера, но и отнесен к произведениям мистического содержания.

Литература

1. Пастуро М. Черный. История цвета. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 168 с.
2. Петрарка Ф. Лирика. Автобиографическая проза. – М.: Правда, 1989. http://www.lib.ru/POEZIQ/PETRRKA/petrarka1_1.txt
3. Хлодовский Р.И. Франческо Петрарка. Поэзия гуманизма. – М.: Наука, 1974. – 175 с.
4. Autor anónimo. Boosco deleitoso // Antologia de espirituais portugueses. Apresentação de Maria de Lourdes Belchior, José Adriano de Carvalho e Fernando Cristóvão. – Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994. – 442 p.

Olga A. Saprykina

Professor

Department of Ibero-Romance Linguistics

Philological Faculty

Lomonosov Moscow State University

E-mail: olgasaprykina@mail.ru

***Abstract:** The article deals with the main figurative methods applied in the Portuguese spiritual prose. These are two – allegorization and symbolization. Allegorization concerns the abstract concepts and is being revealed as a personification of the respective names. Allegories have the character of stereotypes and possess remarkable evaluative connotations. The quantors are very important in the allegoric formulas. Symbols can be classified as physical (cosmological) and moral (cognitive). The main symbols of the analysed work are “forest” and “mountainan”.*

***Key words:** spiritual prose, method, allegory, symbol*

М.С. Снеткова

доцент кафедры иберо-романского языкознания
филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова
E-mail: marina_snet@inbox.ru

Галисийские мифы в романе Г. Торренте Бальестера «Сага/ fuga о Х.Б.»

***Аннотация:** В статье рассматриваются некоторые галисийские мифы и то, как они интерпретируются в романе Г. Торренте Бальестера «Сага/ fuga о Х.Б.». Этот анализ позволяет проиллюстрировать главные методы, использованные автором в романе: опору на галисийскую реальность, интеллектуально-фантастическую составляющую и иронию.*

***Ключевые слова:** Г. Торренте Бальестер, «Сага/ fuga о Х.Б.», Галисия, кельтизм*

Гонсало Торренте Бальестер (1910–1999) – один из самых признанных испанских писателей XX века, лауреат престижных премий (в том числе, премий Сервантеса и принца Астурийского), член Королевской академии испанского языка. С одной стороны, он является представителем «элитарной» версии испанского постмодернизма [Назаренко 2003, 7], которому удалось поднять современный испанский роман на новый уровень. С другой стороны, его считают прямым наследником Р.М. дель Валье-Инклана, учитывая то, какое яркое отражение в его творчестве нашла Галисия.

Созданный в 1972 году роман по праву считается вершиной творчества писателя. Шестисотстраничный текст, написанный без разделения на абзацы, рассказывает о вымышленном галисийском городе Кастрофорте-дель-Баралья (Castroforte del Baralla). Официальная

картография упорно отрицает его существование, и, согласно легенде, город обречен воспарить и исчезнуть, если этому не помешает человек, носящий инициалы J.B. Таких людей в истории города было несколько, и их судьбы удивительно похожи: все они противостоят «готам» (*los godos*) из соседнего города Вильясанта-де-ла-Эстрелья (*Villasanta de la Estrella*), возглавляемым неким лицом духовного звания – главным антагонистом J.B.; всех их связывают романтические отношения с не менее важными для каждой эпохи женщинами – служительницами культа местной святой, носящими ее имя, и ее своеобразными реинкарнациями. Истории разных J.B. повторяются в романе по законам *фуги* и составляют вместе полулегендарное повествование о нескольких поколениях жителей городов (то есть *сагу*). Кстати, второе значение испанского существительного *fuga*, вынесенного в заглавие, также раскрывается в сюжете. Ни одному из J.B. не удается освободить Кастрофорте от «готов», поэтому подвиг, о котором бережно хранят память их соотечественники, заключается в героическом бегстве. В решающий момент, когда войска «готов», наступают и готовятся отнять знаменитую местную реликвию (мощи Святой Лилайлы), очередной J.B. прячет ее, а сам отправляется по реке Баралья к особому месту – *Más Allá de las Islas* – ждать триумфального возвращения. Главный же герой романа Хосе Бастида, невольно тоже становящийся одним из J.B., просто сбегает из города со своей возлюбленной, в то время как Кастрофорте-дель-Баралья возносится над землей и исчезает.

Одной из важных составляющих романа в целом и образа Галисии в нем является то, как автор трактует галисийские мифы – как народные предания, так и «государствообразующие» мифы.

По словам самого Г. Торренте Бальестера, Кастрофорте он «списал» с хорошо знакомой ему Понтеведры, а соперничающую с ним Вильясанту – со столицы, Сантьяго-де-Компостела [Torrente Ballester 1994]. В противостоянии двух городов обыгрывается многовековая история существования Галисии в составе сначала королевства Кастилии, а потом Испании. И светская, и церковная власть находятся в руках «готов». На современном этапе (Испания после Гражданской войны) первую возглавляет Понтий (Poncío), который мало что понимает в творящихся вокруг событиях, и значительно более влиятельный священник дон Асискло (*don Acisclo*), который пытается наставить местное население на путь нравственности, но безуспешно, потому что для этого ему нужно отправить всех незамужних женщин и вдов в монастырь и составить из них оркестр, а желающих в городе найти очень сложно. Существительным *godo* в Испании

называют представителей старинных знатных родов:

Godos, da: 3. *adj.* Dicho de una persona: Rica y poderosa, originaria de familias ibéricas, que, confundida con los **godos** invasores, formó parte de la nobleza al constituirse la nación española.

hacerse de los godos: 1. *loc. verb.* Blasonar de noble.

ser godo, da: 1. *loc. verb.* Ser de nobleza antigua [DRAE].

В «готах» испанский читатель без труда узнает кастильцев, хотя этнонимом *castellano* этих людей в романе не называют ни разу. Местные жители и «готы» сосуществуют, периодически конфликтуя и досажая друг другу. Так что в Кастрофорте действует система, начатая в действительности еще при Фердинанде III (годы правления 1217–1252), когда на ключевые должности в Галисии назначались негалисийцы – и особенно ярко проявившаяся при Фердинанде и Изабелле Католических [Beramendi (1) 2016].

Несколько раз «готы» из Вильясанты, пытаются захватить Кастрофорте и завладеть его реликвией – мощами Святой Лилайлы. И в этом конфликте сплетаются сразу несколько мифов. В одном из интервью Г. Торренте Бальестер отмечал, что, в отличие от других атлантических народов, у галисийцев нет собственного мифа о героо-спасителе (*mito redentor*), подобного британскому мифу о короле Артуре или португальскому – о короле Себастьяне. И связывал он это, прежде всего, со значимостью мифа об апостоле Иакове, который является не исконно галисийским, а европейским, навязанным христианской религией [Galici@Press, 29.07.2016]. Но, как известно, и созданный Г. Торренте Бальестером миф о спасителе J.V. не смог заполнить эту лауну, так и оставшись на страницах романа.

По легенде, Понтеведру основал герой Троянской войны Тевкр. По словам Г. Торренте Бальестера, решение заменить один город Малой Азии на другой – Эфес – позволило ему объединить две важных для романа темы. Согласно местной легенде, ровно тысячу лет назад в море жители Кастрофорте обнаружили мощи Святой Лилайлы, прообразом которой выступила Артемида Эфесская (*Diana de Éfeso*). Присутствие святой гарантирует независимость Кастрофорте, обеспечивает довольно прибыльное паломничество и еще более прибыльный промысел миноги. Так что Лилайлу с миногами очень удачно связывает деятельность эфесцев: они прибывают в Испанию в поисках касситерита [227], которым в действительности богата галисийская область Оренсе, и обнаруживают этот не менее ценный продукт для переправки на родину, а кроме того привозят с собой культ Артемиды [Весерга 1990, 78–79].

Минога – древняя рыба, внешне напоминающая угря, которая в

Испании обитает и добывается только в Галисии. Например, в своей лекции Г. Торренте Бальестер упоминает как богатую миногами реку Тамбре, протекающую недалеко от Сатьяго-де-Компостелы [Torrente Ballester 1994]. А муниципалитет Арбо (Arbo) на берегу реки Миньо в галисийской провинции Понтеведра по праву считается «миножьей Меккой». Известно, что уже римляне «распробовали» миногу, стали вылавливать ее в этом регионе и переправлять в амфорах в Рим к императорскому столу [Guadaño 2016]. В Галисии действительно есть несколько традиционных рецептов из этой рыбы, в том числе пирог *empanada*, которым славится Кастрофорте. В романе миноги населяют одну из двух рек, Мендо:

«...la niebla, allá abajo, en la Ciudad Nueva, se hace más espesa y gris por la parte del Mendo, más ocre y húmeda por la parte del Baralla: lento el uno, rápido el otro; de aguas densas el Mendo, de aguas opacas las del Baralla, transparentes, ligeras, que se cuentan las guijas relucientes de su lecho. El Mendo es atractivo y siniestro: invita a mirarse en él como un espejo, y hay que apartarse de prisa, porque en los adentros del que se mira nace en seguida un deseo incoercible de aniquilamiento. El Baralla invita, en cambio, a la aventura, a la evasión, al viaje: no descanso, sino camino, ofrece; no tumba, sino vehículo. Los cuatro J.B. de que se guarda memoria, por él marcharon hacia la mar, si bien algunos aseguren que se cayeron al Mendo y fueron devorados de las lampreas» (подчеркивание наше – М.С.) [11–12].

После эфесцев миног из Кастрофорте по достоинству оценили римляне. Применительно к ним Г. Торренте Бальестер обыгрывает эпизод древней истории Галисии. Согласно римским историкам, Децим Юний Брут Каллаик, получивший в управление Дальнюю Испанию, именно в Галисии был вынужден пересечь Реку Забвения – в действительности, реку Лима (río Limia), протекающую по территории Галисии и Португалии [Beramendi (1) 2016]. Как известно, солдаты не решались переходить реку, так как боялись потерять память, и полководцу пришлось показать им пример – переправиться на другой берег, а потом назвать каждого из солдат по имени. В романе же римлянам предстояло перейти вброд реку Мендо, и они боялись вовсе не потери памяти, а миног. Но в результате все обошлось, потому что они были в доспехах из кожи и металла, которые под силу прокусить разве что акулам [227–228].

Безусловно, культ Святой Лилайлы – это своеобразная деформация культа Святого Иакова, чьи мощи, согласно легенде, его ученики привезли в Галисию по морю. Г. Торренте Бальестер отмечает, что

мотив прибытия святого по воде является частым в мифологии атлантических народов, к которым принадлежат и галисийцы. И это подводит нас к разговору о **кельтизме** – ключевой для Галисии доктрины, ставшей основой галисийского самосознания и краеугольным камнем местного националистического движения. Это очень сложная тема, требующая особого исследования, здесь мы лишь вкратце затронем ее, чтобы пояснить некоторые отсылки к ней в романе.

Первым, кто заинтересовался кельтской составляющей в истории Галисии, стал деятель Просвещения, бенедиктинец Мартин Сармьенто (1695–1772). Но его интерес был исключительно лингвистическим: он первым выступил в защиту галисийского языка и, чтобы показать его самостоятельность, активно занимался этимологией, важным элементом которой считал кельтскую составляющую [Barreiro Barreiro 2008, 93–95]. Во второй половине XIX в., наследуя Романтическому движению, галисийские ученые и общественные деятели всерьез озаботились выработкой галисийского самосознания и нашли в образе кельтов основание для противопоставления себя остальной Испании. Труды М. Мургии стали кульминацией этого процесса: в них были заложены основы галисийского национализма, сконструирована политическая история Галисии, а кельтизм прочно занял место этиологического мифа. Тремя «китами» его доктрины стали следующие тезисы: 1) кельты – истинные и единственные предки галисийцев; 2) галисийцы очень отличаются от прочих жителей Пиренейского полуострова, кельтское происхождение ставит их выше иберийских народностей; 3) ответом многовековой письменной традиции (сначала греко-латинской, потом испанской), в которой галисийцев изображают нелицеприятно, стало заявление об их близости высшей арийской расе, а значит, о их принадлежности к высокоразвитой европейской культуре. Так появилась псевдоисторическая мотивировка, которая выполняла две функции: она помогала связно излагать историю Галисии и обосновывать историческую уникальность этого региона [Barreiro Barreiro 2008, 106]. Несмотря на то, что у этой доктрины были противники и среди современников М. Мургии, и позднее, кельтизм эффективно функционировал в историческом, социокультурном и политическом дискурсе. Не в последнюю очередь это связано с тем, что большинство людей, писавших исторические труды в Галисии до первой трети XX в., не были профессиональными историками [Cavada Nieto 2008, 22], в основном, это были образованные люди с активной гражданской позицией.

По оценке историка Х. Бераменди, галисийская историография смогла преодолеть этап любительства в 70-е гг. XX в., и с тех пор началась серьезная переоценка «кельтского прошлого» Галисии. Его мнение по этому вопросу таково. Кельтизм – это идеологический конструкт XIX в. Правда в этой длящей полтора века полемике где-то посередине: Галисия никогда не была чисто кельтским регионом, но нельзя говорить и о том, что в доримских городищах кастро (castros), разбросанных по всей территории Галисии, не было кельтских племен. Задача историков – определить меру их присутствия, что на сегодняшний день сделать практически невозможно. Также непонятно, что именно понимать под кельтами, ведь этот термин объединяет очень разнородную группу племен. Сейчас в идеолого-политическом плане от кельтизма не осталось ничего, а вот в народном сознании он продолжает существовать [Beramendi (2) 2016]. Вот, к примеру, довольно яркое подтверждение этой мысли от М.А. Мурадо:

«Real Club Celta de Vigo, auga Fontecelta, leite Celta, Festival Celta de Ortigueira, química Zeltia... Ata houbo un Batallón Celta da CNT na guerra do 1936, formado por anarquistas galegos. Se unha cousa estaba clara acerca dos galegos ata non hai moito era iso, que eran celtas. Moita xente pénsao aínda, sobre todo fóra de Galicia» [Murado 2013].

В таком же ироничном ключе представлена эта тема и в романе. Местные интеллектуалы объединяются в кружок, который называют *Круглым столом* – явная отсылка к британскому эпосу. Первый *Круглый стол* был собран в период Кантональной революции (одного из восстаний, случившихся во время Первой Испанской республики, 1873–1874 гг.), второй – на современном этапе. Туда входит местная элита, и они весьма успешно вырабатывают стратегию борьбы с «готами» и заботятся о Кастрофорте. Но главная ценность принадлежности к этому кружку – возможность на законных основаниях соблазнять местных девушек, обмениваться ими и обсуждать свои любовные похождения. Кстати, по свидетельству Г. Торренте Бальестера, такие кружки – *tertulias* – были важной составляющей культурной и социальной жизни Галисии до Гражданской войны. Автор прекрасно знал этот контекст, сам формировался в нем, поэтому для него *Круглый стол* – это отсылка к реальности [De los Reyes Nieto Pérez 1995].

Главный интеллектуал первой версии *Стола* – дон Торкуато дель Рио – в образе которого изображен М. Мургиа [Becerra Suárez 2013, 363], создает очень сомнительные научные теории, но доказывает их так уверенно и пространно, что все ему верят (так автор высмеивает

научный метод сторонников кельтизма). Иронию мы наблюдаем и в описании его идейного противника – поэта Хосе Марии Баррантеса (el Vate José María Barrantes). Жители Кастрофорте никогда не занимались чем-либо конструктивным, благородное греко-кельтское происхождение обусловило их особый, лиричный и пассивный взгляд на мир:

«...hablar como los griegos, soñar como los celtas. La sangre impone una manera de ser que el espíritu obedece. Y el pueblo también, instintivamente. Por eso no recuerda a don Torcuato, y, en cambio, la memoria del Vate, que en su vida hizo otra cosa que charlar y soñar, permanece en toda mente y en todo corazón» [159–160].

Внешность поэта описана так:

«¿Qué, sino celtas, son sus pómulos anchos? ¿Qué, sino griegas, son su recta nariz y su espaciosa frente? Pero el retrato en bronce no nos demuestra nada, porque se hizo de memoria y también porque forma parte de un proceso idealizador...» [160].

Никаких доказательств греко-кельтского происхождения героя не нужно – достаточно просто верить в него. Именно так – голословно и бездоказательно, повинуясь лишь собственному воображению – сторонники кельтизма излагают свою теорию, по мнению их идейного противника, члена Королевской академии истории А. Санчеса Могеля (Antonio Sánchez Moguel, 1847–1913):

«...Los historiadores a los que me refiero, señaladamente el más distinguido, persona de gran imaginación y elocuencia y cultura, poseen por fortuna, altísima facultad adivinatoria, que les permite sin haber visto jamás celtas, romanos, fenicios auténticos, adivinar en seguida entre sus paisanos, sólo con mirarles a la cara, cuáles vienen de celtas, cuáles de romanos, árabes, griegos o fenicios y hasta de los piratas normandos. La misma facultad les proporciona el cómodo y fácil placer de descubrir semejanzas, ¡y qué digo semejanzas!, identidades de usos, costumbres, lenguajes, etc. entre los gallegos de hoy, y de siempre, con los demás celtas de Europa, antigua y moderna, muy en especial los de América francesa, que no han necesitado visitar siquiera» [Barreiro Barreiro 2008, 106–107].

Неслучайно и адмирал Бэллантайн является ирландцем: будучи у себя на родине «кельтом», притесняемым своими собственными «готами» – англичанами, он вступает за жителей Кастрофорте. В битве, прославившей этого J.B., жители Кастрофорте сражались не с французами, а со своими соседями – студенческим батальоном, который, разбив французов при Пуэнте Сампайо (это важная битва

1809 г., положившая конец французской оккупации Испании в ходе Пиренейских войн), двинулся против Кастрофорте, который поддерживал Жозефа Бонапарта:

«El Almirante Ballantyne era un irlandés al servicio de Napoleón que ayudó a defender la ciudad contra el Batallón de estudiantes de Villasanta de la Estrella, que acababan de vencer a los franceses en Puentesampayo, y venían contra castroforte borrachos de victoria. (...) Castroforte fue una ciudad afrancesada y partidaria de Pepe Botella» [55].

Даже поэт Х.М. Баррантес имеет прозвище el Vate, а не, например, el Poeta. В кельтских племенах существовало три специальности, связанные с религиозными или аналогичными практиками: друиды, барды и ваты (druídas, bardos e vates). О друидах, принадлежавших к социальной элите, известно многое. А разницу между двумя последними стоит пояснить:

«Os bardos eran poetas e músicos que cantaban as fazañas dos nobres, mentres que os vates se dedicaban á elaboración de medicinas e á adivinación do futuro mediante prácticas máxicas» [Os celtas 2000, 31].

Г. Торренте Бальестер затрагивает тему кельтизма даже на уровне этимологии. Моряк из рода Баральобре, не побоявшийся достать из бушующего моря мощи святой Лилайлы, предварительно оговаривает права своей семье и всех своих потомков на эти мощи, а также на милостыню, которую они будут привлекать в храм в последующие годы и века. А потом добивается и того, чтобы мощи отнесли не в храм или другое общественное место, а на гору, носящую его имя, где на современном этапе расположен дом Хасинто Баральобре, La Casa del Barco:

«“Yo llevo el nombre de este monte”, respondió Barallobre; y era lo cierto, porque, como usted no ignora, la raíz céltica “bre”, con las variantes “ber” y “berg”, significa precisamente monte: “En él lo he de guardar y será como guardarlo dentro de mí”» [367].

Историки языка связывают этот сегмент с кельтским племенем артабров, населявшим Галисию до римского завоевания [Mariño Paz 1998, 32–34; Lapesa 2008, 31].

Г. Торренте Бальестер подчеркивает, что в «Саге...» нет ничего принципиально нового по сравнению со всем его предыдущим творчеством, потому что в ней сливаются две темы, активно задействованные в его текстах: с одной стороны, галисийская реальность, с другой – интеллектуально-фантастическая составляющая [Torrente

Ballester 1994]. Как нам кажется, этот краткий анализ позволяет проиллюстрировать также и третью важную составляющую романа – иронию, пронизывающую весь роман и связывающую воедино этот непростой текст.

Источники

1. *Torrente Ballester G.* La saga/fuga de J.B. Ediciones Destino Áncora y Delfín, Barcelona, 1991.

Литература

2. *Назаренко А.И.* Проза Гонсало Торренте Бальестера и «городской роман» 80–90-х годов XX века: две версии испанского модернизма. Дисс.... канд. филол. наук. – М., 2003. 188 с.
3. *Barreiro Barreiro X.L.* Hacia la configuración de una conciencia propia: de los problemas de Galicia a Galicia como problema. 2008. http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/12897/CC-98_art_5.pdf?sequence=1 (дата обращения 09.11.2016)
4. *Becerra Suárez C.* Guardo la voz, cedo la palabra. Conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester. – Barcelona 1990. – 265 p.
5. *Becerra Suárez C.* Los Nutrientes de *La Saga/fuga de J.B.* // El realismo en Gonzalo Torrente Ballester: poder, religión y mito. Madrid, 2013. P. 353–375.
6. *Beramendi J. (1)* Historia mínima de Galicia. Madrid, 2016. Kindle Edition.
7. *Beramendi J. (2)* O celtismo é un mito nacionalizador como tantos, e cada pobo ten os seus // La voz de Galicia, 12.09.2016. http://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2016/09/12/span-langgl-celtismo-e-mito-nacionalizador-tantos-pobo-ten-os-seusspan/0003_201609G12P25991.htm (дата обращения 09.11.2016)
8. *Cavada Nieto M.* El celtismo galaico en la historiografía gallega de los ss. XIX y XX // *Minus XVI*, 2008. P. 21–61. <http://minus.webs.uvigo.es/docs/16/2.pdf> (дата обращения 09.11.2016)
9. DRAE: Diccionario de la Real Academia Española // <http://dle.rae.es/>
10. *Guadaño M.F.* Lamprea: feo pero exquisito bocado ancestral // Expansión. Fuera de serie. 14.04.2016. <http://www.expansion.com/fueradeserie/gastro/2016/04/13/57079a92ca4741960f8b45a5.html> (дата обращения 04.11.2016).
11. *Lapesa R.* Historia de la lengua española. – Gredos, Madrid, 2008. – 575 p.
12. *Mariño Paz R.* Historia da lingua galega. – Santiago de Compostela, 1998. – 586 p.
13. *Murado M.A.* Outra idea de Galicia Madrid, 2013. Kindle Edition.
14. Os celtas. Serie: O saber de peto. Directores da colección A. Balboa Salgado, A. Suárez Piñeiro. – Santiago, 2000. – 132 p.
15. *Reyes Nieto Pérez M. de los.* La saga/ fuga de J.B. Conversaciones con su autor. 1995. http://acceda.ulpgc.es/bitstream/10553/3901/1/0234349_

00001_0030.pdf (дата обращения 11.09.2016)

16. Torrente Ballester G. *La saga/fuga de J.B.* (conferencia 1974) <https://www.youtube.com/watch?v=rTodhhoBTGU> (дата обращения 27.08.2016).
17. Torrente Ballester intentou crear unha mitoloxía atlántica para Galicia. 29.07.2016 // Galici@Press, 29.07.2016. <http://www.galiciapress.es/texto-diario/mostrar/476732/torrente-ballester-intentou-crear-unha-mitoloxia-atlantica-galicia> (дата обращения 04.11.2016).

Marina S. Snetkova

Associate professor
Department of Ibero-Romance Linguistics
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
E-mail: marina_snet@inbox.ru

***Abstract:** The article deals with some Galician myths and the way G. Torrente Bellester interprets them in his novel «The Saga/Fugue of J.B.». The objective of this analysis is to illustrate the literary method of the author: using Galician reality as a basis and modifying it by a cultural and intellectual approach and irony.*

***Key words:** G. Torrente Bellester; «The Saga/Fugue of J.B.», Galicia, celtism*

М.К. Согомонян

доцент кафедры иностранных языков №3
Российский экономический университет имени Г.В. Плеханова
E-mail: windhut@gmail.com

«Рабыня Изаура» Бернардо Гимараэнса как отражение традиции бразильского романтизма»

***Аннотация:** Первые бразильские романы, появляющиеся во второй половине XIX в. как своеобразный литературный сплав местной национальной культуры и традиций европейского популярного романа, приобрели статус «серьезной литературы» благодаря творчеству Жозе Мартиньяно де Аленкара. Черты романтического регионализма, характерные для его произведений, будут использованы Бернардо Гимараэнсом в его самом известном мини-романе «Рабыня Изаура». Предельно мелодраматизированный сюжет выстраивается вокруг традиционной триады романтически идеализированных персонажей (герой, героиня и*

злодей), помещенных в атмосферу экзотической пасторальной Бразилии.

Ключевые слова: популярная литература; роман-фельетон; латиноамериканская литература; бразильский роман; романтизм; портреты эпохи; литературная аллюзия; идеализация персонажей

Несмотря на то, что в первой половине XIX в. проза в литературе Бразилии практически отсутствовала, вследствие чего даже получила прозвище спящей красавицы [Daniel 1996, 127], бразильские писатели с удовольствием перенимали традиции распространенного в то время европейского популярного романа и романа-фельетона, трансформируя и адаптируя их под национальную культурную почву [Согомонян 2015, 67–68]. Это объяснялось двумя причинами: коммерческим успехом и небывалой востребованностью подобных сочинений в первую очередь среди читательниц. Согласно опубликованной в журнале «Литературная эпоха» статье [Daniel 1996, 128], популярная и сентиментальная литература считалась чуть ли не единственным средством заставить бразильских женщин читать, а заодно привлечь их внимание к важным явлениям действительности, тем более, что ни искусство, ни политика, ни наука, ни высокохудожественная литература их не интересовали.

Снискав широкую популярность в читательской среде, первые бразильские романы, выходявшие в форме фельетонов и печатавшиеся в газетах по частям, не переставали интересовать и серьезных литераторов, являясь своеобразным «приятным чтением, можно сказать, легко перевариваемой пищей, подходящей для слабых желудков» [Barbosa, Beletti]. Поэтому возникший изначально как «новый» и «легкий» жанр, бразильский роман получает звание «серьезной литературы» во второй половине XIX в. благодаря творчеству Жозе Мартиньяно де Аленкара (1829–1877), не только национализировавшего его, но и создавшего своеобразную смесь детализированного описания и романтической идеологии.

Вслед за Аленкаром традиция бразильского романтического регионализма будет продолжена популярным во второй половине XIX в. автором женских романов Бернардо Жоакимом да Сильвой Гимараэнсом (1858–1884), известность которому принесет его аболиционистский роман «Рабыня Изаура» (1875).

Сплетая тему социального неравенства с романтической идиллией и извечной темой противостояния Добра и Зла, в своем мини-романе Гимараэнс воссоздает определенные декорации современной ему эпохи и характерные портреты. Не только в расстановке персонажей, их взаимодействии друг с другом, но и в манере описания окружаю-

щей их обстановки Бернардо Гимараэнс придерживается манеры Жозе де Аленкара погружать читателя в определенную эпоху, дать ему возможность проникнуться ее колоритом, – традиции исторических романов Вальтера Скотта, которую заимствует у него Аленкар, а Гимараэнс перенимает уже в трансформированном в соответствии со спецификой бразильского мировосприятия виде.

По мнению некоторых критиков, «Рабыня Изаура» является национальным бразильским вариантом романа «Хижина дяди Тома» (1852), но, в отличие от Гарриет Бичер-Стоу, Гимараэнс большую часть романного повествования уделяет не гнету на плантациях, а любовным взаимоотношениям между ангелоподобной Изаурой, благородным Алваро и негодяем Леонсио, помещая своих персонажей в атмосферу экзотической пасторальной Бразилии.

Между сюжетом и замыслом Гимараэнса существует некоторое несоответствие. Писатель стремится создать произведение, порицающее рабство, но его прекрасная и ангелоподобная героиня далека от типичного стереотипного образа рабыни: она образована и воспитана, и самое главное – она белокожа. Фактически роман не является аболиционистским, а скорее несет в себе черты индианистского романа, но такого, где благородный дикарь (который, по законам жанра должен быть индейцем и, как правило, погибает в конце произведения – что характерно для романов Аленкара), оказывается носителем африканских генов и благополучно доживает до счастливого окончания и свадьбы с миллионером. Очевидно, что такой сюжет романа вряд ли смог бы изменить взгляды бразильских латифундистов и рабовладельцев, прочитавших книгу. Тем не менее «Рабыня Изаура» не переставала быть одним из самых читаемых произведений второй половины XIX в., которое, по мнению Фредерико Барбозы, смогло «завоевать воображение народа, находящегося в неволе, заставив его мечтать» [Barbosa, Beletti], и по праву считается популярным романом своего времени.

Два других произведения (роман Томаса Майн Рида «Квартеронка» (1856) и пьеса «Октаронка» (1859) ирландца Диона Бусико), также нашедшие отражение в сюжете Гимараэнса, кардинально отличаются от бразильского романа характером взаимоотношений главных персонажей – англичанина Эдварда/креолки Авроры и Джорджа Пейтона/его двоюродной сестры Зоуи – главные герой и героиня обоих произведений искренне влюблены друг в друга. Художественная линия сюжета у Гимараэнса строится по-другому: Леонсио питает к Изауре скорее сексуальное, страстное влечение, но не любовь, его цель заключается только в физическом обладании рабы-

ней. Любовь к Изауре испытывает Алваро. Получается, что Гимараэнс как будто делит позаимствованный образ влюбленного в рабыню героя, делая из него двух персонажей: сгорающего от неистовой страсти изверга и готового на все нежного и преданного влюбленного. И у Бусико, и у Майн Рида любовные линии связаны с целым рядом перипетий и сложностей, в том числе с разорением, шантажом, поэтому в любовные конфликты вмешиваются и другие, образуя сложный клубок событий. В «Рабыне Изауре», наоборот, все закручено и строится вокруг любовных взаимоотношений, складывающихся в своеобразный четырехугольник: Алваро – Изаура – Леонсио – Малвина.

Кроме того, еще одним существенным отличием бразильского романа от его сюжетных предшественников является открытость финала, которая указывает на неизвестность дальнейшего развития взаимоотношений Изауры и Алваро. Гимараэнс специально не показывает свадьбы счастливых влюбленных и тем самым побуждает задаться вопросом: останется ли между героями то же возвышенно-поэтизированное, идиллическое, почти платоническое чувство, сможет ли Алваро противостоять общественным закостенелым предрассудкам и не наскучит ли ему Изаура своей ограниченной, экзальтированной утонченностью и однобоким восприятием, сложившимся под влиянием прочитанных ею романов. Этой интригующей незавершенностью финала «Рабыня Изаура» выходит за рамки канона популярного романа, обычно завершающегося счастливым браком влюбленных.

В своем романе Бернардо Гимараэнс представляет традиционную для популярных романов эпохи романтизма и широко распространенную триаду персонажей: злодей, героиня и герой. В этих трех образах отсутствует психологическая глубина, они выглядят достаточно плоскими, блеклыми, статичными и поверхностными и наделены только одним, до предела концентрированным качеством. Однако, похоже, что именно благодаря своей клишированности, востребованной в популярной литературе и нацеленной на узнавание привычных человеческих типов и сюжетных ситуаций, персонажи Гимараэнса пользовались несомненным успехом у читательской аудитории.

Содержание романа Бернардо Гимараэнса обобщенно можно передать словами литературного критика Карлоса Альберто Векки: «Повествовательная структура «Рабыни Изауры» следует фельетонно-романной модели романтических историй: для достижения своего идеала и всеобщего признания герой должен пройти по опасному пути, где его собственная жизнь будет подвергнута риску. Любовь,

эпицентр, в котором спорят Добро и Зло, превращается в движущую силу, ведущую к восстановлению равновесия и счастья всех тех, кто в любой момент перестали бы пугаться неподчинения Леонсио. Искоренное Зло (самоубийство Леонсио) уступает место Добру. А те, кто бесстрашно направится к достижению основных добродетелей, будут вознаграждены» [Barbosa, Beletti].

Весь сюжет романа Гимараэнса строится вокруг судьбы прекрасной светлой мулатки Изауры, которая как магнит притягивает всех мужчин. В романе показаны два типа любви: всепожирающая и всепоглащающая страсть Леонсио, доводящая его до исступления, до ненависти, даже до желания мучить, и возвышенная, всепрощающая любовь Алваро, превозносящего Изауру и приравнивающего ее к богине и волшебнице. Каждый из героев – своеобразная аллюзия на персонажей европейских романов эпохи романтизма, повлиявших на латиноамериканскую литературу. Так, комичная сценка с распростертым у ног Изауры горбатым садовником, принесшим ей цветы, заставляет нас вспомнить Квазимодо и Эсмеральду, преследующий и домогающийся Изауры Леонсио – Ловеласа и Клариссу, а своей неистовой любовью, направленной только на гибель той, которая привлекла его внимание и делает ослепленным безумцем, не видящим ничего, кроме своей цели, – еще и Хитклифа, главного героя романа «Грозовой Перевал» (1847) Эмили Бронте.

Сама Изаура, чистая и невинная, обладает благородным характером и с самого начала до конца с достоинством сопротивляется преследованиям Леонсио. Кажется, что Изауре присуще вечное спокойствие и невозмутимость, т.к. она ни разу за все время действия романа не выходит из себя, не меняет своего мировосприятия. Являясь рабыней, она ведет себя как знатная дама с чувством самоуважения, умеет себя подать. Создавая образ Изауры, Гимараэнс нарисовал национальный портрет «вознагражденной добродетели».

Леонсио изображается подлым, легкомысленным и бесчувственным распутником. Раствление началось еще с детства, с годами его характер ухудшался, пока Леонсио не становится жестоким непоследовательным эгоистом, отказывающимся даже исполнить предсмертное желание матери подарить Изауре свободу.

При том, что Леонсио является самой яркой злодейской фигурой романа, в какой-то степени можно говорить о противоречивости его характера, потому его безмерная, жгучая страсть к Изауре изначально была искренней, и если бы девушка изначально ответила на его любовь взаимностью, можно было бы рассчитывать на его преобразование. Очень важна для раскрытия образа Леонсио его самооценка.

Он говорит Изауре о своей любви и ненависти, о том, что они все-таки сильны и неотвратимы. Леонсио практически веряет свою дальнейшую судьбу рабыне, убежденный, что только от ее желания зависит, счастливой или несчастной будет его жизнь. Однако постоянные отказы и упреки, холодность и равнодушие героини вызывают в нем смешанные чувства отчаяния от неразделенной страстной, всепоглощающей любви и злобы из-за уязвленной гордости. Раскрывая всевозможные и всегда достаточно противоречивые стороны характера Леонсио, Гимараэнс, таким образом, ставит вопрос о проблеме индивидуализации романтического героя.

Полной противоположностью Леонсио да Фонсеки является молодой благородный и великодушный кабальеро Алваро с безупречным характером и непогрешимой репутацией, испытывавший «ненависть ко всем социальным различиям и привилегиям» [Гимараэнс 1990, 68]. Идеалист, сторонник идей равноправия, добросердечный Алваро готов отстаивать настоящие ценности общества, к которому принадлежит.

Доказательством того, что романа «Рабыня Изаура» – яркий пример бразильского романтизма, является позиция главной героини в повествовательном пространстве: она помещена автором между двумя соперничающими мужчинами. Таким образом, находясь между ангелом и бесом, как ей кажется, Изаура выстраивает свой собственный хронотоп, основанный на типичном романтическом контрасте добра и зла, неба и ада. Если Алваро для Изауры спасение, ангел, то Леонсио – искуситель и Люцифер. Говоря о сомнениях своей мятущейся души и о терзающих ее разногласиях с самой собой, в своей жажде идеальной любви, в безмерности страданий и в ощущении себя – рабыней, и себя – светлокожей – «между двумя мирами», она заявляет о себе как романтическая героиня.

Статичность образа Изауры проявляется в том, что героиня почти беспрекословно «позволяет» автору через других действующих персонажей «переносить» себя в романном пространстве. Таким образом, решающими в ее судьбе постоянно оказываются разные мужчины, «передающие» Изауру друг другу: командор Альмейда – Леонсио – надсмотрщик – Мигел – Алваро – Леонсио – Алваро. Создается впечатление, что героиня передвигается по принуждению, по намеченному за нее маршруту. Сюжетобразующим персонажем романа Гутьерреса является Леонсио, побуждая героиню бежать, потом, настигнув ее, снова заставляет скрываться. Своей агрессией и жестокостью, направленной в адрес рабыни, он, сам того не осознавая, подталкивает уже отчаявшегося Алваро к решительным действи-

ям и поискам утраченной возлюбленной. Именно вокруг Леонсио и концентрируется накал страстей и накал романного действия, он является движущей силой фабулы, и в этом прослеживается влияние Аленкара, воспринявшего данный метод построения сюжета и интриги в романе «Айвенго» (1819) у Вальтера Скотта, наделяющего движущей силой отрицательного персонажа, одержимого дурными страстями.

Персонажей романа Гимараэнса можно сравнить с героями «Айвенго» Вальтера Скотта. Так, Алваро в сцене разоблачения Изауры на балу подобен рыцарю, готовому отстаивать честь своей дамы в поединке. В этом он схож с Уилфредом Айвенго, защищающим Ревекку.

Рабыня Изаура любит Алваро, который принадлежит к высшему классу, как и еврейка Ревекка – Айвенго. Преследующий же Изауру Леонсио имеет сходные черты с Брианом де Буагилбером.

По мнению Э. Вериссимо, «Бернардо Гимараэнс был чрезвычайно сентиментальным романистом, а его книга «Рабыня Изаура», возможно, – единственным вкладом в романтическую прозу в силу его аболиционистского характера» [Veríssimo]. А Коэльо Нето считал Гимараэнса одним из лучших бразильских костюмбристов: «...он был одним из первых писателей, описавших в литературе дикие красоты нашей родины и традиции нашего народа изнутри» [Armstrong 2006, 105–106].

Романтическая идеализация и даже идеализированность персонажей Бернардо Гимараэнса, захватывающий сюжет с благополучно разрешающейся концовкой, а также избыточный сюжетный мелодрамматизм позволили «Рабыне Изауре» по праву считаться популярным романом своего времени, а впоследствии не только стать основанием для своеобразного разветвления бразильской литературы, где основная тема получила как серьезное полемическое, так и массовое преломление, но и превратиться в своеобразного литературного предшественника являющегося сегодня неотъемлемым для современной латиноамериканской культуры элемента – душещипательных, интригующих и бескончаемых сериалов.

Литература

1. Гимараэнс Б. Рабыня Изаура. – М.: Прометей, 1990. – 152 с.
2. Согомонян М.К. Латиноамериканский роман в XIX веке // Наука о человеке: гуманитарные исследования. – Омск: Омская гуманитарная академия, 2015. №4 (22). – С. 67–70.
3. Armstrong P. The Brazilian novel // The Cambridge Companion to The Latin American Novel. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. – P. 105–124.

4. *Barbosa F., Beletti S.* Estudo de «A Escrava Isaura» de Bernardo Guimarães // <http://fredb.sites.uol.com.br/eisaura.html>.
5. *Daniel M.* Brazilian fiction from 1800 to 1855 // The Cambridge History of Latin American Literature, vol. 3. Brazilian Literature. Bibliographies. – Cambridge: Cambridge University Press, 1996. – P. 127–136.
6. *Veríssimo É.* Bernardo Guimarães de cada um // <http://www.geocities.com/athens/olympus/3583/cadaum.htm>.

Mariam K. Sogomonyan

Associate professor

Department of Foreign Languages №3
Plekhanov Russian University of Economics

E-mail: windhut@gmail.com

***Abstract:** Starting to sprout at the second half of the XIX century as a distinctive literary fusion of local national culture and traditions of European popular novel, first Brazilian novels obtained the «serious literature» character owing to José Martiniano de Alencar. Romantic regionalism, typical for his literary works, would be adopted by Bernardo Guimarães and used afterwards in his mini-novel «A Escrava Isaura» («The slave-girl Isaura»). The utmost melodramatisation of the plot concentrates around the relations of the traditional, but romantically idealised triad of hero, heroine and villain set in the exotic idyll of Brazil.*

***Key words:** popular literature; feuilleton; Latin American literature; Brazilian novel; romanticism; images of the epoch; literary allusion; idealised characters*

Г.В. Томирдиаро

старший научный сотрудник

Государственный Эрмитаж

E-mail: tomirgal@mail.ru

Мемориальная и декоративная скульптура Мадрида

***Аннотация:** Статья посвящена скульптурному богатству Мадрида, ранее не становившемуся объектом изучения, во всяком случае, в русскоязычной литературе. Предпринимаемая в статье попытка классификации городской скульптуры Мадрида позволяет оценить масштабы данного культурного наследия. Автор прослеживает пути эволюции мадридской скульптуры от средневековья к новациям XX столетия.*

***Ключевые слова:** испанское искусство; скульптура Мадрида; испанская*

Оказавшись впервые в Мадриде, человек, естественно, жаждет познакомиться с его памятниками, совершая самостоятельные прогулки, а иногда прибегая к помощи экскурсовода. Каково же бывает его удивление, когда оказывается, что он удерживает в памяти всего около десятка статуй и оказывается не в состоянии вспомнить все увиденное, хотя памятников в экскурсии было более сотни. Слишком трудно сразу впитать в себя то, что ранее тебе было совершенно не ведомо.

С другой стороны, в литературе скульптура, как правило, обходится молчанием, затмеваемая живописью и архитектурой Мадрида. В монографиях же дается обзор скульптуры Испании в целом без выделения собственно мадридских памятников. Хотя, на наш взгляд, именно они, как столичные монументы, были очень показательны для понимания путей развития городской скульптуры Испании XVI–XXI вв.

Не случайно Мадрид пользуется славой музея под открытым небом, музея мемориальной и декоративной скульптуры. Не рассматривая последовательно район за районом и улицу за улицей, выделим наиболее значительные и знаменитые скульптуры разных периодов их создания. В нашей попытке классификации скульптурного наследия Мадрида мы опирались на ряд показавшихся нам наиболее ценными путеводителей по городу [Александрова 2013; Madrid 1981; All Madrid 1980; Burgaleta, Vargas 1998; Madrid 1973; Montero 1980].

Одна из наиболее старинных статуй, созданная в XVII веке, находится на площади Пуэрта дель Соль. Она возвышается на четырехметровой колонне и хорошо видна в проеме улиц. История ее полна неясностей. В народе ее прозвали Марибланка. Но, несмотря на свое испанское имя, она не является ни испанской святой, ни работой испанского автора. По легенде, ее подарил итальянский купец Лодовико Турки в 1630 или в 1665 году.

Несколько ранее, в 1616 г. на площади Пуэрта дель Соль Рутилио Гачи проектирует фонтан. Позже его украсили этой статуей. Рассматривая скульптуру мы с удивлением обнаруживаем у ее ног фигуры дельфинов. Предполагают, что она была задумана как богиня Венера, которая традиционно, еще с древних времен изображалась с дельфинами. История статуи в дальнейшем оказалась необычной, монастырь и источник исчезли, статую перевозили с места на место. Однажды хулиганы обвязали ее веревками, свалили, разбили на куски. После реставрации статую поместили в музей города, а копию поставили на площади. На ее пьедестале изображен герб Мадрида – медведь с

земляничным деревом. Скульптуру с изображением такого герба мы находили в другой части площади дель Соль. Этот величественный монумент пользуется огромной популярностью у публики. Нет человека, который не хотел бы сделать фотографию себя с этим прославленным произведением. Медведь значительно моложе Мари-бланки. Он создан скульптором Антонио Наварро Сантафе в 1967 году, но статуя тоже переезжала с места на место, правда только в пределах самой площади. Сейчас ее легко найти около пешеходной улицы Кармен.

Здесь же на площади Пуэрта дель Соль почти в самом ее центре привлекает внимание памятник королю Испании Карлу III, царствовавший в XVIII веке. Этого короля называли лучший мэр Мадрида, так как он уделял большое внимание украшению и благоустройству своей столицы. Созданный в классических традициях конный всадник располагается на высоком овальном в плане элегантном пьедестале и очень эффектно смотрится в профиль, напоминая лучшие образцы знаменитых древних конных монументов.

Большая часть королевских памятников – это изображения королей на конях. Так, на прославленной главной площади Пласа Майор в центре находится памятник Филиппу III тоже на коне и также решенный в традициях искусства классицизма. Правда этот король не любил Мадрид и предпочел переехать в Вальядолид. Статуя была создана Хуаном де Болоньей и Такка в 1616 году и ранее находилась во дворце Каса дель Кампо. На площади Майор она была установлена только в 1847 году. Нарядный пьедестал исполнен архитектором Гонсалесом и скульптором Сабина Медина.

Из конных памятников королям, пожалуй, самый необычный посвящен Филиппу IV на площади Ориенте. Он был создан при участии четырех выдающихся личностей. Официально его автором считается скульптор Такка, но модель создавал знаменитый современник Веласкеса скульптор Мартинес Монтаньес, а общая композиция памятника и решение лица короля позволяют говорить о том, что создатели монумента ориентировались на живописный портрет работы Веласкеса. Чтобы достичь достаточной устойчивости тяжелой фигуры коня, опирающегося только на задние ноги, обратились к Галилео Галилею, который осуществил необходимый расчет прочности.

Там же, на площади Ориенте, можно увидеть десятки статуй испанских королей. Все они без коней и очень похожи друг на друга. Поэтому в народе распространена шутка: говорят, что если бы все короли случайно утратили свои головы, то определить, где кто было

бы невозможно. Сходство можно объяснить тем, что все они предназначались для украшения крыши королевского дворца, но из-за соображений безопасности этот замысел не был осуществлен. Теперь часть статуй окружает по периметру площадь Ориенте, а другая часть располагается в парке Сабатини.

Из памятников королям самый грандиозный по масштабам ансамбль – в парке Буэн Ретиро. Открытый в 1922 г., он посвящен королю Альфонсу XII. Это целый комплекс, создававшийся в течение двадцати лет и открытый в 1922 году. Он состоит из архитектурных сооружений и многих статуй, включая львов и аллегорические фигуры. А на высоком постаменте установлена конная статуя короля Альфонса XII скульптора Мариано Бенльюре, которая не отличается, впрочем, большой оригинальностью художественного решения.

Не всем королям Испании повезло обрести конные или пешие памятники и мы не находим их статуи на улицах и площадях Мадрида. Даже Филиппу II, который перенес столицу в Мадрид, достался только памятник без коня. Он стоит между собором и королевским дворцом и отличается большой идеализацией в передаче черт лица, хотя это трудно рассмотреть на большом расстоянии (постамент статуи очень высок).

Королевам Испании с памятниками повезло еще меньше. Им в Мадриде посвящено всего несколько статуй. Самая величественная посвящена Изабелле Католической. Она изображена на коне, с крестом Ковадонги в правой руке. Скульптурную группу можно увидеть вблизи Пасео Кастильяна.

Изабелле Второй поставлен памятник около оперы. Иногда шутят, что на монумент пошло 300 кг бронзы. Ее матери – королеве Марии Кристине, особенно ничем не прославившейся, в 1893 году была поставлена нарядная статуя у Касон Буэн Ретиро на улице Филиппа IV работы архитектора Мигеля Агуадо и скульптора М. Бенльюре.

Помимо королей удостоились памятников полководцы и герои. На Городской площади Пласа де ла Вилья поставлен памятник выдающемуся полководцу, победителю в битве при Лепанто, адмиралу Альваро де Басану, которого Сервантес называл «отцом солдат». Статуя создана скульптором Бенльюре в 1896 г.

Защитники Мадрида Даос и Веларде изображены у орудия в момент боя с наполеоновскими завоевателями. Они погибли 2 мая 1808 г. Их героический подвиг запечатлел скульптор Антонио Сала. Скульптурная группа, исполненная в 1822 году, установлена с портретами героев на фоне «арки 2-ого мая».

Первый памятник Колумбу был создан еще в XIX веке на проспекте

Кастельяна вблизи Национальной библиотеки. Нельзя не заметить высокую светлую семнадцатиметровую колонну, которая завершается изображением Христофора Колумба. Этот памятник был создан Артуром Мелидой и скульптором Херонимо Суньолем в 1892 году к 400-летию юбилею путешествия Колумба и открытия Америки.

В XX веке рядом с этим памятником появился грандиозный ансамбль, торжественно открытый 15 мая 1977 г. в присутствии короля Испании Хуана Карлоса I и королевы Софии. Он занимает большую территорию в парке между улицами Гойя Серрано и Кастельяна вблизи Национальной библиотеки и рядом с выше названным памятником Колумбу XIX века. Этот ансамбль называется Сады Дескумбрименто, т.е. сады открытию Америки, но фактически это памятник Колумбу. Над ним работали многие и многие его создатели. Главный замысел и его осуществление принадлежит скульптору Вакеро Турсиос. Обширные пространства площади покрыты водой и среди них выделяются гигантские обобщенные гранитные объемы, на которых начертаны тексты и рисунки, посвященные великому событию и великому мореплавателю.

Создавая памятники и монументы, испанцы отдают дань глубоко-го уважения своим величайшим гениям и выдающимся людям, в том числе и в области литературы. Один из первых памятников Сервантесу был создан скульптором Антонио Сала в 1835 г. Он находится недалеко от дома писателя на небольшой площади против здания Кортесов. Самый знаменитый и одновременно самый грандиозный памятник Сервантесу – на площади Испании. Он был открыт 13 октября 1929 г. Это ансамбль, состоящий из огромной светлой стелы, перед которой с книгой в руке восседает в кресле великий автор бессмертного сочинения, а перед ним изображены его устремляющиеся вперед герои Дон Кихот и Санчо Панса. Ансамбль создан несколькими авторами, среди которых первыми надо назвать скульптора Лоренсо Кульо Валера и архитекторов Рафаэля Мартинеса Сапатеро и Педро Мугуруса Отаньо.

На улице Аточа на стене дома, где ранее находилась типография, в которой был напечатан «Дон Кихот», помещена памятная доска работы скульптора Кульо Валера. На ней в верхней части изображен Сервантес, в средней – как всегда устремляются вперед его герои, в нижней – аллегорические фигуры поддерживают раскрытую книгу.

Блестящую плеяду авторов литературы дает нам Золотой XVII век Испании и всем им воздается должное в памятниках Мадрида. У монастыря Энкарнасьон высится в полный рост фигура Лопе де Веги в облачении священника. Лицо его сурово и сосредоточенно. В руках

перо и книга. Это работа скульптора Матео Инурриа и архитектора Хосе Лопеса Салаверри была установлена в 1902 г. на площади Кеведо, позже была перенесена на площадь Рубена Дарио, а в 1967 г. установлена в небольшом саду у монастыря Энкарнасьон.

Памятник Франсиско де Кеведо, созданный в 1902 году скульптором Агустином Кэролем теперь находится на площади его имени. Необычайно наряден высокий пьедестал памятника, украшенный изображениями фигур Сатиры и Поэзии, Истории и Прозы, и очень выразительна по силуэту, позе, жестам и выражению лица сама фигура Кеведо.

Запечатлены в скульптуре не только авторы Золотого века, но также и других столетий. Без высокого нарядного пьедестала, тип которого был почти обязательным элементом в предыдущие времена, обошелся в 1986 году автор памятника Федерико Гарсии Лорке Хулио Лопес Фернандес. Статуя стоит почти без постамента. Лишь невысокая плита отделяет фигуру от мостовой площади святой Анны. По размеру статуя немного больше человеческого роста и кажется, что поэт – один из тех, кто проходит по площади сейчас. Он остановился, задумавшись, смотрит на птицу в своих руках. Скульптура поражает проникновенностью автора в лирическое настроение поэта.

Следующая удивительная плеяда талантов Испании – это художники. И им отдана дань в замечательных статуях города. На бульваре Пасео дель Прадо мы видим Веласкеса с палитрой и кистями сидящим перед главным фасадом музея Прадо. Поставленная в честь 300-летия со дня рождения великого живописца, эта статуя была создана скульптором Анисето Мариас в 1899 г.

У торцового бокового, южного, фасада Прадо находится статуя, изображающая художника Мурильо. Тожественное открытие памятника состоялось в 1871 г. в присутствии короля. А у другого, тоже торцового, северного, фасада музея со стороны улицы Филиппа IV находится памятник Франсиско Гойе, созданный в 1902 году скульптором Бенльюре. Памятник также кочевал не один раз по городу, но будем надеяться, наконец, нашел свое законное место.

Испанскую столицу нельзя представить себе без корриды. Потому, естественно, что здесь появились и памятники выдающимся тореодорам. Вблизи знаменитой Арены есть интересная скульптурная группа восторженных зрителей, которые несут на руках своего кумира Антонио Бьонвенидо. В другом памятнике, также находящемся не далеко от арены, – парящий в воздухе тореадор как бы продолжает единоборство с огромным мощным быком, который, кажется, уже касается рогами тела отважного смельчака, но исход боя пока не ясен.

В этой работе есть какая-то трагическая недосказанность.

Удивительно необычно построена композиция в работе Луиса Кальво 1964 года – скульптурной группе, состоящей из тореадора, который, сняв шляпу, приветствует знаменитого доктора Флеминга, благодарный ему за спасение многих жизней тореадоров, раненых во время корриды, но спасенных, благодаря открытию доктором Флемингом пенициллина.

Особую группу скульптурных произведений составляет так называемая декоративная скульптура. К ней в первую очередь относятся прославленные фонтаны, украшающие прежде всего парадные части города. Незабываемое впечатление производит Фонтан Кибела. Он находится на перекрестке улиц Алькала с Пасео дель Прадо у знаменитого здания коммуникаций, часто называемого кратким словом почта. Этот фонтан является визитной карточкой Мадрида и еще одним его символом. Дочь неба, супруга Юпитера, восседает на колеснице, запряженной двумя львами, держа в руке ключ и величественно взирая на окружающих. Ее завораживающее воздействие знаменитый кинорежиссер Педро Альмодовер описал в таких словах: «Я ее фотографирую каждый день. Она меня умиротворяет, отвлекает и беспокоит». Замысел фонтана принадлежит выдающемуся архитектору Вентуре Родригесу. Статую богини создал скульптор Гутьеррес. Ей тоже пришлось пережить переезды.

Чуть ближе к музею Прадо на площади Кановас де Катилл сейчас находится Фонтан Нептун, который ранее был на бульваре Реколетас. Общий замысел фонтана принадлежит Вентуре Родригесу, а исполнение осуществил Паскуаль де Мена.

Почти напротив Нептуна на площади располагается очаровательный образец искусства барокко – Фонтан Аполлон, задуманный и созданный в 1777 г. Альфонсо Вергасом и Мануэлем Альваресом, но окончательно заверченный уже только в 1803 году.

Богам также посвящены другие фонтаны. Среди них есть и Фонтан Дианы, где источник бьет прямо из стены монастыря Бернардос де Сантиссимо Сакраменто.

С источниками воды связаны не только боги и герои древности. Особого почитания удостоивается в Мадриде покровитель города святой Исидро. Живший в XI веке труженик-землепашец, он совершал различные чудеса. В том числе, по легенде, во времена засухи он ударил заступом в землю и появился чудесный источник воды. Этот источник показывают и сейчас. Он красиво оформлен и является местом особенно почитаемым. Изображение святого можно найти в арке на мосту Толедо, а поклониться его мощам идут в собор Сан

Исидро.

Мадрид – единственный город в мире, где есть памятник «нечистому». Его официальное имя – «Падший ангел» и находится он в парке Буэн Ретиро. Он был создан скульптором Риккардо Бельвером в Риме в 1878 г., а затем в 1880 г. был использован архитектором Хосе Уриосте для украшения фонтана. Есть еще один памятник, который иногда тоже называется подобным именем, но его чаще именуют «Разбившимся ангелом». Фигура крылатого юноши, падающего с неба, врезалась головой в крышу дома N 52 на улице Майор. Чаще ее называют именем героя греческих мифов Икаром. Эта работа выполнена уже в наше время и отличается особой выразительностью в передаче состояния отчаяния. Некоторые говорят, что она была навеяна скульптору поэзией Мильтона.

В последнее время в разных местах Мадрида появилось немало уличных скульптур не только абстрактного типа, но и вполне конкретных, легко узнаваемых и часто курьезных, которые в первую минуту можно принять даже за реальных людей. Так, на площади Паха около станции метро Ла Латина можно увидеть бронзового читателя, как прозвали его мадридцы, – немолодого сидящего мужчину, читающего газету, а в ней вы разберете слова: «кроме всего прочего восстановим Мадрид». На улице Майор стоит статуя бронзового созерцателя, условно называемого «стою и смотрю» – мужчины, опирающегося на строительные леса и фундамент церкви. Не далеко от него находится маленький памятник этой уже не существующей ныне церкви с ее архитектурным планом и данными о годах строительства. Несколько статуй в разных частях города посвящены студенткам Мадрида. Одну из них можно встретить у выхода со станции метро Аточа. Другую статую студентки-художницы можно увидеть рядом с Пласа Майор. А около университета на Калье дель Пес – статуя засыпающей студентки, неизменно вызывающей сочувствие смотрящих на нее. Она хоть и держит в руках книгу, но уже засыпает на ходу от усталости. Объяснительный текст на табличке гласит, что статуя установлена факультетом изящных искусств совместно с одним из банков в августе 2003 г. в память о старом студенческом общежитии.

В последней четверти XX в. было создано немало выдающихся произведений скульптуры. Одна из них наиболее поздняя и необычная посвящена известному писателю и нобелевскому лауреату Хосе Селе. При создании памятника скульптор неожиданно вместо обычного традиционного бюста или целой фигуры поместил на двух сходящихся почти под прямым углом плоскостях интенсивного красного цвета

только 2 детали: правую кисть руки на горизонтальной плоскости и голову Хосе Селы, к которой прикасается левая рука. Голова резко повернута в сторону пишущей руки, лицо изобразлено морщинами.

В заключение можно сказать, что Мадрид не только был украшен многими удивительными памятниками в прошлом, но продолжает украшаться замечательными произведениями своих современных талантливых архитекторов и скульпторов и в наши дни.

Литература

1. *Александрова А.* Мадрид. М.: Эксмо, 2013.
2. Мадрид. 1561–1875: Неделя Мадрида в Москве. Государственная Третьяковская галерея. 21–27 ноября 1981 г. М., 1981. – 128 с.
3. All Madrid. Barcelona: Escudo de oro, 1980.
4. *Burgaleta Agustin y Vargas, Simon de.* Madrid de Mohamed I a Juan Carlos I. Madrid: Artes Graficas Bueno, 1998.
5. Madrid y sus alrededores. Barcelona: Escudo de oro, 1973.
6. *Montero Eugenia.* Madrid, El barrio de palacio. Leon: Editorial Everest, 1980.

Galina V. Tomirdiario

Senior Researcher in History of Art
State Hermitage Museum
E-mail: tomirgal@mail.ru

***Abstract:** The article is about the Sculpture of Madrid, that earlier wasn't studied in literature of Europe and in Russian literature. An attempt of classification of the sculpture of Madrid allows us to estimate the magnitude of this cultural heritage. The author traces the evolution of the Madrid sculpture from the middle ages to the innovations of the twentieth century.*

***Key words:** Spanish Art; Sculpture of Madrid; Spanish history and literature*

В.В. Щепалина

аспирант кафедры иберо-романского языкознания
филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова
E-mail: bellive@list.ru

О категории авторской модальности

в творчестве А. Касоны

***Аннотация:** В статье рассматривается категория авторской модальности применительно к драматургическим текстам. Авторская модальность и индивидуальный авторский стиль соотносятся как план содержания и план выражения. Затрагивается вопрос о том, какие черты индивидуально-авторской манеры Касоны обусловлены процессами, происходящими в искусстве XX века. Приводится набор средств реализации авторской модальности в творчестве Касоны.*

***Ключевые слова:** авторская модальность, Алехандро Касона, испанский театр, драма, идиостиль.*

Алехандро Касона (1903–1965) – выдающийся испанский драматург, незаслуженно забытый публикой и недооцененный испанскими литературоведами. Уникальный и разносторонний творческий опыт – Касона был поэтом, драматургом, театральным режиссером, киносценаристом, актером, переводчиком, школьным учителем, – позволил ему создать театр, стоящий особняком в литературе современной ему эпохи.

Вместе с тем, в эстетике его театра преломились многие достижения мирового литературного процесса XX века. Большое влияние на драматургию Касоны оказали течение новой драмы с ее переносом акцента с внешнего действия на внутренние переживания героев, импрессионизм с его вниманием к сиюминутному и субъективному, реформа стиля соотечественника Касоны Асорина, который полагал, что из всех средств художественной выразительности наибольшую нагрузку следует возложить на эпитет, способный выполнять функции метафоры, метонимии, синонимов, антонимов, оксюморона.

В испанском литературоведении театр Касоны неслучайно называется поэтическим. Творческий путь драматурга начинался с поэзии, что, безусловно, повлияло на его художественный метод: слово даже в драматургических произведениях Касоны является поэтическим знаком, нагруженным тончайшими оттенками смыслов, которые крайне сложно сохранить в переводе. Семантическая сложность текстов Касоны, специфика применяемых художественных средств ставят перед переводчиком проблему критериев выбора и аргументации переводческого решения. Одним из таких критериев может являться категория авторской модальности, формулирование которой позволяет переводчику определить для себя аксиологические, сюжетные и семантические доминанты произведения.

О.Е. Вихрян в своем диссертационном сочинении связывает авторскую модальность с теорией образа автора В.В. Виноградова

[Виноградов 1971], называя ее его важнейшей составляющей и определяя как категорию, «взятую в аспекте оценочного отношения автора к изображаемому», как «выражение некой эстетической и этической позиции автора в определенном кругу идей с помощью средств композиции и языка литературного произведения» [Вихрян 1990: 6]. О.В. Девина, подробно рассматривая структуру этой категории, отмечает, что авторскую модальность формирует комплекс значений, включающих аксиологическую и собственно модальную оценки, а также представление автора о способе отражения действительности [Девина 2012: 7]. Интересно, что категория авторской модальности соотносится с предложенным М. Бахтиным понятием *нададресата*, определяемым как «конститутивный момент целого высказывания, который при более глубоком анализе может быть в нем обнаружен». Согласно Бахтину, наличие нададресата предполагается автором высказывания «с большей или меньшей осознанностью», как абсолютно справедливое ответное понимание «либо в метафизической дали, либо в далеком историческом времени» [Бахтин 2012: 610–641].

Авторская модальность, реализуя психологический рисунок личности автора и его аксиологические установки, обладает особой связующей ролью в тексте, интегрируя все текстовые единицы в смысловое и структурное целое. Можно говорить о том, что авторская модальность и индивидуальный авторский стиль соотносятся как план содержания и план выражения.

Сложность описания идиостиля драматурга определяется тем, что наряду с речевой картиной мира автора, стабильной категорией, которой характеризуется все его творчество, существуют речевая характеристика персонажей и проявленная в развернутых ремарках речевая характеристика рассказчика, которая меняется от пьесы к пьесе. Тем не менее, при анализе творческого наследия драматурга могут быть выделены сюжетные и семантические доминанты как «акцентированные участки картины мира автора» [Девина 2012], которые являются центрами притяжения языковых средств выражения авторской модальности. Среди примеров таких доминант в творчестве Касоны можно отметить идею поиска изолированного идейного пространства, противостоящего миру, погрязшему в бездуховности и потребительстве; мотив бегства героев от реальности и самоубийства как его крайнего проявления; мотив эгоистичности; мотив идеализма героев и последующего разочарования в несовместимом с человеческой жизнью идеале; устойчивый образ «наставника».

Последний особенно интересен как очевидный элемент рефлексии автора над своей жизнью (по образованию и складу личности Касона был учителем; несколько лет он проработал в сельской школе, успев создать студенческий театр, библиотеку и пункты помощи малоимущим). «Наставник» в его произведениях (Доктор Ариэль в пьесе «Весной самоубийство запрещается», Маргарита в комедии «Третье слово», Дьявол в «Лодке без рыбака» и др.) окружен ореолом восхищения, идеализируется рассказчиком и персонажами, дает мощный толчок к развитию героев, но в дальнейшем его образ непременно развенчивается, наделяется человеческими слабостями, предстает в неловком, смешном или жалком положении. (Так, развенчивается идея «Приюта самоубийцы» Доктора Ариэля как способа заставить отчаявшихся снова захотеть жить; талантливая учительница Маргарита, приручившая двадцатичетырехлетнего дикаря, сына женоненавистика, оказывается беременной от негодя; власть Дьявола не только над человеческой жизнью, но и над душой человека оказывается блефом). Это «ниспровержение» кумира заканчивается перестройкой отношений между персонажами, которые начинают взаимодействовать «на равных».

Базовыми аксиологическими ценностями в драматургии и публицистике Касоны являются гуманизм, пассионарность, христианское прощение, смирение, долг, а также красота и поэзия. Авторская модальность в произведениях Касоны представляет реализацию идеалистического мировоззрения и одновременно ироничного отношения к себе и к жизни, поиск и манифестацию парадоксальности окружающей действительности. В своих произведениях Касона выступает против трагического восприятия жизни: герои, пережившие психологические травмы, потери, получившие увечья, совершившие, казалось, непоправимые ошибки, получают право на второй шанс: жизнь выступает в роли учителя, не вынося окончательных приговоров.

Средствами создания такой многомерной и неоднозначной модели окружающего мира на языковом уровне служат аксиологемы, эпитеты, принимающие на себя функции остальных тропов, полисемантические лексемы, экспликативные модальные значения, параллелизмы, ирония, контрасты и парадоксы.

В качестве иллюстрации приведем некоторые примеры.

Христианские аксиологемы (*vida, amigo, fe, deber, alma, compasión* etc.) встречаются, без преувеличения, в каждой работе Касоны. Их использование концентрирует вокруг себя как экспликативные модальные значения возможности и долженствования, так и

лексема с ассоциативно-коннотативной семантикой, актуализирующей идею духовной жизни человека:

DOCTOR.—Por aquí. Y *no pierda* su **fe**. *No le pida nunca nada* a la **vida**. *Espere...* y algún día la vida le *dará* una sorpresa maravillosa. (*Prohibido suicidarse en la primavera*)

CHOLE.—No, doctor, no me haga usted *dudar*. La **vida** no es *solamente* un derecho. Es, *sobre todo*, un **deber**. (*Prohibido suicidarse en la primavera*)

RICARDO. ¿Cuáles son las cosas en que usted cree? *Me gustaría poder creer* en las mismas.

ESTELA. En realidad son muy pocas; pero esas pocas las siento muy hondo. Creo que la **vida**, aunque a veces amargue, es un **deber**. Creo que en la **tierra** y en el **mar** está todo lo que necesitamos. Y creo que **Dios** es bueno. *Con eso me basta*. (*La barca sin pescador*)

Как отмечалось выше, в драматургии Касоны огромным функциональным разнообразием отличаются эпитеты. Так, мы находим эпитеты-олицетворения (*DOCTOR.—A usted le gustaría una naturaleza anárquica, llena de sorpresas*. *FERNANDO.—¡Con imaginación!*); метонимические эпитеты (*música invisible*); эпитеты-синонимы (*un mar auténtico; sin bañistas, sin casino*); эпитеты-антонимы (*DOCTOR.—Para la buena marcha de esta casa necesitaba yo encontrar los dos extremos opuestos de la fortuna: una vida en derrota, sin amores, sin pasado y sin porvenir. Y una vida en plenitud, audaz, enamorada, llena de esperanzas y de horizontes*). Такое употребление эпитетов отвечает установке на импрессионистичность текста, передачу неуловимых, но важных с точки зрения автора деталей. Кроме того, Касона регулярно использует эпитеты с повторяющейся основой как суггестивный прием. Он позволяет ему передавать атмосферу места действия и субъективную авторскую оценку с максимальной экономией языковых средств. В пьесе “La barca sin pescador” такой основой стало прилагательное *frío*:

Lujo **frío**.

El tiene los ojos **fríos**, camina despacio... y llega siempre adonde quiere ir.

RICARDO. No sé. Te encuentro muy extraña. Demasiado razonable, quizá. En fin, querida; será que vamos envejeciendo. (*La besa fríamente.*)

BANQUERO. Piénselo **fríamente**. Puede ser la ruina.

El Caballero de Negro viste chaqué y trae al brazo su carpeta de negocios. Solamente su sonrisa **fría**, su nariz rapaz y su barbilla en punta denuncian, bajo la apariencia vulgar, su perdurable personalidad.

Интерес для исследователя представляет и использование Касоной ресурса многозначности: с одной стороны, для создания комического эффекта (например, в комедии *La barca sin pescador*: JUAN.– La libertad de **conciencia** está garantizada en la Constitución); с другой стороны, нередко полисемантические слова появляются в разных контекстах, привлекая внимание читателя к нравственной проблематике (слово *ilusión* и его производные в пьесе «Весной самоубийство запрещается», слова с семантикой падения – *baja, caída*, – уместные в рассуждениях как о котировках, так и об искушении Дьяволом в пьесе «Лодка без рыбака»).

Нельзя не отметить риторизм, свойственный как Касоне, так и многим его героям. Одним из наиболее частых риторических приемов, избираемых ими, является повтор, нередко лежащий в основе параллелизмов:

ALICIA.– El hambre y la soledad verdaderos sólo existen en la ciudad. ¡**Allí sí que se siente** uno solo entre millones de seres indiferentes y de ventanas iluminadas! ¡**Allí sí que se sabe** lo que es el hambre, delante de los escaparates y los restaurantes de lujo!...

или служащий созданию кольцевой композиции:

CHOLE.–No, doctor, no me haga usted dudar. **La vida** no es solamente un derecho. **Es, sobre todo, un deber.** <...>

PADRE.– Nunca he tenido grandes motivos para desear la vida. Pero antes la tenía a ella. Tenía **un deber**: unos ojos y una voz que me necesitaban. <...> Era mi hija y mi vida. La he matado yo mismo. ¡Y yo estoy todavía aquí! Estoy sintiendo con espanto que mi mal se aleja, que acabaré por curarme... Y no tengo fuerzas para acabar conmigo... <...>

DOCTOR (*aprietando las manos de CHOLE*).–Sí, **la vida es un deber.** Pero es, a veces, un deber bien penoso.

Логико-речевые противоречия, лежащие в основе парадокса, были излюбленным приемом радиовыступлений Касоны. Нередко для своих выступлений он выбирал изначально неоднозначные темы. Так, в зарисовке, посвященной лжи (“*La mentira*”), он приводит доводы в ее защиту со стороны видных политиков, философов и даже пророка Мухаммеда, *fundador de toda una moral*, как не преминул отметить драматург, продолжив: “*Mahoma admite que hay por lo menos tres mentiras que son no solamente disculpables, sino perfectamente lícidas: la que se hace para ganar una guerra, la que se dice para preservar la paz y la del marido a sus mujeres. Esta preocupación por la mentira como por arma de paz y de guerra y ese plural sus mujeres revelan hasta que*

punto Mahoma consideraba inseparables la poligamia y la estrategia”. «Всем нам хотелось бы сказать, что мы не лжем, но это было бы самой большой ложью,» – заявляет Касона и предлагает перестать считать грехом «ложь из жалости, ложь слабого в попытке защититься, спонтанную ложь ребенка, кокетливую ложь женщины, восхитительную созидающую ложь художника». Наконец, автор припоминает две сферы человеческой деятельности, которые без преувеличений теряют всякий смысл: охоту и рыбалку: “*Empecemos disculpando los dos grandes oficios del hombre antiguos y eternos que no pueden vivir sin la mentira y exageración: la caza y la pezca. Tartarín contando cacería de leones en la taberna de Tarascón con su escopeta de cazar gorras no es un embustero. Es un sembrador de entusiasmos.*”

Изучение идиостиля Касоны открывает перед нами впечатляющее многообразие механизмов передачи авторской модальности в драме на всех уровнях языка, что создает большую вероятность сохранения образа автора даже в самой новаторской театральной постановке. Формулирование этой авторской модальности, в свою очередь, позволяет определить аксиологический вектор и эстетические доминанты драматурга и, таким образом, сохранить образ автора в переводе. Вместе с тем, очевидно, что в индивидуально-авторской манере Касоны нашли отражение наиболее интересные общие тенденции искусства XX века, а потому нельзя рассматривать его творчество в отрыве от контекста литературной эпохи.

Литература

1. *Бахтин М.М.* Собрание сочинений: [В 7 томах]. Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.). – М., 2012. – С. 610–641.
2. *Виноградов В.В.* О теории художественной речи. – М., 1971. – 240 с.
3. *Вихрян О.Е.* Языковые средства выражения авторской модальности в романе И.А. Бунина «Жизнь Арсентьева»: Автореф. дис. канд. филол. наук. – М., 1990. – 17 с.
4. *Девина О.В.* Авторская модальность в произведениях А.Т. Твардовского: Автореф. дис. канд. филол. наук. – Калининград, 2012. – 25 с.
5. *Павшук А.В.* Языковая природа и функции эпитета в художественном тексте (на материале романа Асорина «Воля»): Дис. канд. филол. наук. – М., 2007. – 198 с.
6. *Хализев В.Е.* Драма как род литературы. М., 1986. 262 с.
7. *Casona, A.* Obras completas [1961]. Т. 1, 2. 2-a ed. Madrid, Aguilar, 1969.
8. *Castañón, C.D.* Alejandro Casona. – Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1990 – 275 p.

Vera V. Shchepalina
Postgraduate student
Department of Ibero-Romance Linguistics
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
E-mail: bellive@list.ru

***Abstract:** The article examines the category of the author's modality in drama. The author's modality and idiostyle are considered as the plan of content and plan of expression. The author ponders over the influences of the general tendencies in the art of the XX century on the Casona's style of writing. A number of means of the author's modality manifestation in Casona's work is given.*

***Key words:** author's modality, Alejandro Casona, Spanish theatre, drama,*

idiostyle **Раздел II**

Исследования в области лингвистики

А.А. Ануфриев
научный сотрудник
сектор романских языков
Институт Языкознания РАН
E-mail: colombaaa@list.ru

Испанские предикаты внутреннего состояния и грамматическое значение возвратности

***Аннотация:** В статье рассматривается проблематика, связанная с функционированием испанских прономинальных глаголов, описывающих психические состояния субъекта. В работе анализируется, каким образом грамматический показатель возвратности модифицирует семантику глагольной лексемы в конструкциях с пропозициональным дополнением, а также подробно рассматривается взаимное влияние выбора говорящим возвратного или невозвратного глагола в качестве пропозициональной установки и выбора формы наклонения глагола зависимой части.*

***Ключевые слова:** испанский язык, предикаты пропозициональной установки, возвратные/прономинальные глаголы, наклонение, индикатив, конъюнктив*

Характерным свойством предикатов внутреннего состояния / эксплицитного модуса (глаголов, описывающих знание, мнение, подозрение, сожаление) как оценочных лексем можно назвать тот факт, что их семантика во многом задаётся контекстом употребления. В отличие от обычных дескриптивных глагольных лексем, у глаголов, описывающих различные виды субъективной оценки (эпистемическая, аксиоло-

гическая, перцептивная), ряд прагматических факторов (степень вовлечённости говорящего в ситуацию, совпадение или несовпадение говорящего и субъекта оценки) может акцентировать одни смыслы и уводить на второй план другие в рамках определённого семантического спектра (подробнее см. [Ануфриев 2009]).

Как известно, для испанских глагольных лексем характерно следующее: путём присоединения грамлеммы *se* возможно образования новой лексеммы, прономинального глагола (*lavar* ‘мыть’ – *lavarse* ‘мыться’). Семантика прономинальных глаголов может быть весьма разнообразной и определённым образом коррелировать с семантикой исходной лексеммы: присоединение (*incrementación*) возвратной морфеммы соответственно в той или степени приводит к изменению, приращению значения («*modificación del sentido*») [Alarcos Llorach 1999: 217; Gramática 2000: 1472].

Наиболее характерные изменения значения при данном семантическом сдвиге можно наблюдать у обычных, дескриптивных лексем, называемых глаголами внешней жизни (*verbos de vida exterior*). Не столь явными оказываются семантические изменения у местоимённых глаголов внутренней жизни (*verbos de vida interior*), описывающих психические состояния субъекта [Alonso, Ureña 1968: 137; Marcos Marín 1972: 210]. Т.е. как и другие испанские глаголы, некоторые оценочные предикаты также имеют возвратные пары (*temer* – *temerse*). Подобные прономинальные лексеммы образуют со своими невозвратными парами не только грамматические, но и своеобразные семантические оппозиции: *alegrar* ‘радовать’ – *alegrarse* ‘радоваться’, *ir* ‘идти’ – *irse* ‘уходить’.

В своей грамматике А. Бельо разделяет собственно возвратные (*lavarse*) и квазивозвратные (*irse*) глаголы [Bello 1988: 137]. Если спроецировать данную оппозицию на предикаты внутреннего состояния, то получается, что глаголы с собственно-возвратным значением это предикаты типа *alegrarse*. В свою очередь в группу квазивозвратных глаголов внутренней жизни попадают предикаты типа *temerse*, *creerse* т.е. глаголы, в той или иной степени описывающие эпистемическую оценку в роли пропозициональной установки в конструкциях эксплицитного модуса.

При этом о семантическом сдвиге при подобной трансформации можно говорить лишь в случае с глаголами *figurar* и *figurarse*: словари фиксируют их как две разные лексеммы. С другими эпистемическими глаголами всё обстоит значительно сложнее. Словари чаще всего не фиксируют возвратную лексемму как самостоятельную единицу, поэтому скорее имеет смысл говорить о прономинальном и непроно-

минальном варианте глагола. Если в одних случаях оппозиция оказывается весьма условной и семантические различия оценочного предиката и его прономинального варианта на первый взгляд практически отсутствуют (*temer – temerse*), то в других случаях семантические различия всё же заметны (*creer – creerse*).

В связи с вышесказанным необходимо отметить, что при описании семантики возвратных глаголов внутреннего состояния наиболее важным фактором часто оказывается не столько семантика невозвратной пары, сколько выбор грамматической формы, употреблённой в том или ином контексте. Поэтому интерес вызывает именно сама возможность употребления предикатов внутреннего состояния с *se* как грамматическим показателем возвратности, а также то, может ли и каким образом влиять данная граммема на семантику предиката в конкретном типе контекстов с конкретной грамматической формой.

Углубиться в исследование данной проблематики представляется возможным только путём исследования узуса. При этом сразу возникают следующие вопросы. Во-первых, можно ли в некоторых случаях считать прономинальное употребление оценочных предикатов просто маркером вовлечённости субъекта в ситуации (так называемым дательным интереса) аналогично *se comió / se bebió*. Например, А. Алонсо и П. Уренья, а также Ф. Маркос Марин рассматривают как отдельную возвратную конструкцию контексты 1-го лица *me temo que* [Alonso, Ureña 1968:138; Marcos Marín 1972: 210], объединяя по не совсем понятным критериям данную конструкцию с конструкциями датива интереса. Во-вторых, очень часто встречаются примеры с *se* как показателем безличной (обобщённо-личной) конструкции (*se cree que*). Масса примеров с неличными формами, по сути, являются именно такими конструкциями и их не всегда можно различить.

Как известно, в испанском языке при употреблении предиката внутреннего состояния в качестве пропозициональной установки в упомянутых конструкциях эксплицитного модуса (*cree / teme / duda que...*) его семантика может влиять на выбор формы наклонения глагола зависимой части. При этом и выбор формы наклонения глагола в диктуме как грамматического средства выражения оценки также может актуализировать те или иные оттенки значения пропозиционального предиката в модусе. Как правило, влияние выбора прономинальной или непрономинальной формы на употребление наклонения возможно выявить лишь в определённых типах контекстов, а говорить о какой-либо тенденции имеет смысл, ориентируясь на определённое количество примеров с конкретной грамматической

формой глаголов модуса.

Таким образом, в связи со всем вышесказанным нам представляется интересным не только проследить, каким образом выбор говорящим грамматического показателя возвратности модифицирует семантику глагольной лексемы в конкретном типе контекстов, но и подробно рассмотреть взаимное влияние выбора говорящим возвратного или невозвратного глагола в качестве пропозициональной установки и выбора формы наклонения глагола зависимой части.

Если говорить о попытках классификации прономинального употребления среди испанских оценочных глаголов, то среди них испанские лингвисты выделяют в отдельную группу эпистемический глагол знания *saberse*, употребляя который вместо *saber*, говорящий подчёркивает уверенность, обоснованность, неслучайность своего знания (1. *Lo hago por razones que yo me sé.*), а также глаголы неточного знания, т.е. мнения *creerse*, *suponerse*, *imaginarse*, *barruntarse* [Marcos Marín 1972: 210]. Если употребление *creerse* вместо *creer* объясняется как выражение ошибочного мнения (2. *Tú te crees que todo te está permitido.*), то наличие семантических отличий в других парах никак не освещается.

На наш взгляд, прежде всего, имеет смысл говорить о глаголах уверенного мнения, гипотезы и глаголах, в семантике которых эпистемическая оценка сочетается с аксиологической. Мы пытаемся рассмотреть, как эти глаголы себя ведут в конструкциях пропозиционального дополнения в роли пропозициональной установки, где так или иначе эпистемическая семантика присутствует всегда [Арутюнова 1988: 112]. При этом, по нашему мнению, нужно учитывать такие важные факторы, как ареал употребления (пиренейский или латиноамериканский) и языковая сфера (разговорная речь, публицистика и т.д.).

Наиболее употребительными в прономинальных формах и более менее описанными в грамматиках оказываются глаголы страха и сожаления *temer(se)* и *lamentar(se)*, примеры употребления которых могут служить достаточным основанием для выявления некоторых тенденций употребления тех или иных грамматических форм с определённым наклонением.

Если говорить о возможности употребления прономинальных форм у предикатов мнения, то среди малоупотребительных синонимов *creer* глаголов только *considerar* даёт 4 примера из разговорной речи Венесуэлы с прономинальным употреблением, но они представляются скорее аномалией:

3. *Yo me considero que yo para la edad que tengo soy algo madura, ¿no?*

Отметим, что у большинства эпистемических глаголов употребление возвратных или невозвратных форм не влияет на употребление наклонения (преимущественно употребляется индикатив, как в примерах 1 и 2).

Что касается самого глагола *creer*, наиболее интересны немногочисленные прономинальные контексты совпадения говорящего и субъекта оценки (*me creo que*). Их количество по сравнению с непрономинальными ничтожно мало (в основном разговорная речь), но при этом имеет место употребление нетипичного субхунтива (3 употребления на 17 контекстов).

4. *Hoy día casi nada me parece mentira y **me creo** que Inés Sastre se traiga dos maletas de libros de teatro y de filosofía.*

В данном случае он может действительно подчёркивать ошибочность, фантастичность мнения.

Также примеры с субхунтивом присутствуют в прономинальных контекстах с инфинитивом, характерных для прессы и художественной литературы:

5. *No acaban de creerse que sea producto de la mala suerte.*

Если обратиться к так называемым миропорождающим глаголам, описывающим гипотезу различной степени уверенности, то в первую очередь обращают на себя внимание уже упомянутый *figurar(se)* и *imaginar(se)*. Оба они в роли пропозициональной установки употребляются в норме именно как возвратные глаголы. У первого глагола семантика прономинальных и непрономинальных форм на первый взгляд явно различается, о чём свидетельствуют следующие примеры:

6. *Va vestido con una gabardina larga, y gafas negras **figurando** que es un ciego.*

7. *De nuevo **me estoy figurando** que se me mira de modo extraño.*

В примере 6 глагол явно означает «претворяться», в то время как в примере 7 речь явно идёт о предположении/воображении говорящего.

Тем не менее, в следующих примерах, взятых из художественной литературы, у пропозиционального предиката явно эпистемическое значение, хотя показатель возвратности отсутствует:

8. *Al principio se habló de tener hormiga y la tropa se dio a decir que tenía hormigas, pero después uno habló de quel tenía una culebra, otro **figuró** que él tenía serpientes y al final varios terminaron diciendo que sentían potros cimarrones galopándoles.*

9. *Figuro que rebuscando en unas ruinas me encuentro una arqueta.*

Употребление различных наклонений можно найти в примерах с *imaginar(se)*. Контексты с нехарактерным субхунтивом довольно малочисленны: наиболее показательны в данном случае опять же контексты типа *(me) imagino que*: на 683 прономинальных употребления приходится 23 употребления субхунтива, на 386 непрономинальных – всего 4. Выбор наклонения, скорее всего, напрямую не зависит от выбора между *imaginar* и *imaginarse*. Выявить какую-либо закономерность в данном случае сложно, можно лишь сказать, что подавляющее большинство контекстов с субхунтивом это примеры из латиноамериканских источников (пресса, разговорная речь):

10. *Me imagino que sea no la primera piedra, sino el primer hueco, pues.*

11. *No están presos, me imagino que tengan visitas.*

Об определённой тенденции можно говорить лишь в конкретном случае: так, 19 примеров с формой *me imagino* представляют собой речи Фиделя Кастро, при этом из них всего 5 содержат в придаточной части индикатив, а в рамках одной речи в одной и той же конструкции могут встречаться оба наклонения:

12. *Me imagino que en toda Centroamérica sea más o menos igual./ Me imagino que un día un nicaragüense estará en Honduras y un hondureño estará en El Salvador.*

В этом случае явно можно говорить о личных грамматических предпочтениях Кастро, а семантика глагола целиком задаётся ситуацией. При этом, в целом предпочитая субхунтив индикативу, говорящий явно стремится к смягчению категоричности.

Наконец, такие эпистемические предикаты, как *suponer*, *sospechar* и *barruntar*, будучи сами по себе широко употребительными, практически не употребляются с прономинальным *se*. Единичные примеры с *me supongo* и *me barrunto* выглядят аномальными и не содержат употреблений нетипичного субхунтива:

13. *Me supongo que llegará un momento en que lo acepte.*

14. *Me barrunto que si estuve en un tablao con lo burro no dejaría escapar la oportunidad.*

Для непрономинального глагола *sospechar* употребления с субхунтивом единичны. Тем интереснее, что сослагательное наклонение употребляется в одном из пяти контекстов с прономинальной формой *me sospecho* (практически все они из латиноамериканских источников, а данный пример взят из разговорной речи Коста-рики):

15. *Me sospecho que no sea muy grande.*

Таким образом, на основе относительно небольшого количества примеров употребления эпистемических глаголов с возвратными формами можно прийти к следующим заключениям. Притом, что для эпистемических глаголов употребление с возвратными формами в целом нетипично, а иногда даже выглядит аномалией, множество глаголов допускают такое употребление в конструкциях пропозиционального дополнения в контекстах с формой первого лица единственного числа (*me considero, me barrunto*). С одной стороны, употребление показателя возвратности практически не влияет на семантику предиката и в большинстве случаев не имеет смысла говорить ни о паре лексем, ни о нейтрализации оппозиции, так как не существует нормы употребления прономинальной лексемы. С другой стороны, маргинальные сферы испанского языка (вроде разговорной речи латиноамериканских вариантов) дают нам нетипичные прономинальные примеры в сочетании с употреблением нетипичного наклонения (*sospechar, creer*), в то время как непрономинальные контексты такого употребления не дают. То есть склонность к прономинальной вариативности в данном случае часто сочетается со склонностью к вариативности наклонений. В то же время глаголы, изначально в норме употребляющиеся прономинально (*imaginarse*), дают достаточное количество возвратных и невозвратных употреблений, чтобы выявить хоть какие-то закономерности, и в этом случае также можно говорить о влиянии языковой сферы, географического фактора на выбор как возвратной/невозвратной формы, так и наклонения (всё ненормативное, нетипичное характерно для латиноамериканских вариантов). При этом говорить о какой-либо тенденции можно лишь с оговорками, ориентируясь на определённое количество прагматических контекстов с конкретной грамматической формой глаголов модуса (в данной работе наиболее показательными оказались контексты совпадения говорящего и субъекта оценки), а также беря во внимание личностный фактор, часто выходящий на первый план.

Литература

1. Ануфриев А.А. Предикаты рациональной и эмоциональной оценки в испанском языке // Вестник Московского Университета. Серия 9: Филология. – М. 2009. – № 5. – С. 173–183.
2. Ануфриев А.А. Отличительные особенности контекстов совпадения говорящего и субъекта оценки в эпистемических конструкциях пропозиционального дополнения // Иберо-романистика в современном мире. – М.: МАКС Пресс, 2010. – С. 9–11.

3. *Ануфриев А.А.* Испанские предикаты отрицательной эмоциональной оценки в роли пропозициональной установки. // Романские языки и культуры: от античности до современности. – М., 2016. – С. 35–39.
4. *Арутюнова Н.Д.* Типы языковых значений. Оценка, событие, факт. – М., 1988. – 338 с.
5. *Зализняк А.А.* Многозначность в языке и способы ее представления. – М., 2006. – 672 с.
6. *Alarcos Llorach E.* Gramática de la lengua española. – Madrid, 1999. – 248 p.
7. *Alonso A., Henríquez Ureña P.* Gramática castellana. – La Habana, 1968. – 308 p.
8. *Bello A.* Gramática de la lengua castellana. – Madrid, 1988. – 512 p.
9. Gramática descriptiva de la lengua española. – Madrid, 2000. – 3503 p.
10. *Marcos Marín F.* Aproximación a la gramática española. – Madrid, 1972. – 248 p.

Alexander A. Anufriev

Staff scientist

Department of Romance

The Institute of Linguistics

Russian Academy of Sciences

E-mail: colombaaa@list.ru

***Abstract:** The article is devoted to the peculiarities of the use of the Spanish pronominal evaluative predicates. We analyse the interrelation between grammatical reflexiveness marker and semantics of the verbs as a propositional attitude in propositional complement constructions. Special emphasis is put on problems related to the choice between reflexive and non-reflexive predicate as a propositional attitude and to the choice of the mood in the subordinate clause.*

***Key words:** Spanish, propositional attitude, reflexive/pronominal verbs, mood, indicative, subjunctive*

С.В. Архипов

преподаватель

лингвистического факультета РГСУ

E-mail: lusofon@mail.ru

Характеристика лексики из области морского дела в парадигматическом плане (на материале трактатов по морскому делу Ф. де Оливейры)

***Аннотация:** в данной статье проводится характеристика морской лексики, содержащейся в трактатах по морскому делу Фернан де Оливейры. Анализ лексических единиц проводится в парадигматическом плане. Выделяются соотношения гиперонима и гипонима. Представлен состав лексических единиц*

каждого из семантических полей.

Ключевые слова: морское дело, кораблестроение, древесина, расходные материалы, типы плавательных средств, конструкция корабля, люди, занятые в морском деле, провизия

Автор первой португальской грамматики Фернан де Оливейра (ок. 1507 – ок. 1580/1581) был также первым португальским теоретиком морского дела. Свой большой практический опыт мореплавания, работы на корабельных верфях он изложил в трёх трактатах. Первый «*Ars nautica*» («Искусство мореплавания») – это латиноязычный автограф (авторская рукопись), который Оливейра написал в 1555 г. Он стал основой для двух других трактатов, написанных уже на португальском языке. Первый португалоязычный трактат по военноморскому делу «*Arte da guerra do mar*» («Искусство войны на море») был закончен в октябре 1554 г. и издан в типографии Коимбрского университета в июне 1555 г. Второйopus – это трактат по кораблестроению «*Liuro da fabrica das naos*» («Книга о строительстве кораблей»), являющийся, как и «*Ars nautica*», авторской рукописью. Это одно из последних произведений Оливейры. Оно датируется 1580 г. Эти трактаты представляют большой интерес с точки зрения анализа лексики из области морского дела.

Ф. де Оливейра в своей грамматике уделил большое внимание вопросам лексики (10 глав из 50). Он рассматривает лексический состав португальского языка по нескольким критериям с целью кодификации лексической нормы. В частности, грамматистом выделяются следующие группы слов: исконная лексика (*noſſas diçdes*), заимствования (*diçdes alheas*), архаизмы (*diçdes velhas*), неологизмы (*diçdes nouas*), слова с прямым (конкретным) (*diçdes proprias*) и с переносным (абстрактным) значениям (*diçdes mudadas / tralladadas*).

К группе слов с прямым значением, которые в терминологии Оливейры называются *diçdes proprias* («собственные слова»), относятся многие специальные слова, которыми изобилуют трактаты этого автора. *Diçdes proprias* Оливейра называет такие лексические единицы, которые употребляются в первом и основном значении: «*DJç es proprias chamamos aŕllas q̃ ſeruẽ na ſua primeira e principal ſinificaçãõ*» [Ol., Gram., D iij r.]. Иными словами, это такие слова, которые не предполагают наличия переносного, абстрактного значения. Среди названных групп слов нет тех, которые были бы объединены по парадигматическому принципу, хотя на практике автор применяет парадигматический метод. Выделяется гиперонимы и связанные с ними гипонимы. Это можно видеть, когда автор трактует

отдельные аспекты военно-морского дела и кораблестроения.

При описании слов, обозначающих людей занятых в морском и военно-морском деле, автор использует следующие словосочетания, выполняющие функцию гиперонимов: *homês do mar* (люди моря) / *homês da guerra* (люди войны) / *homês do mar e da guerra* (люди войны и моря) / *homês darmas* (вооружённые люди) / *homês darmas ou acubertados* (вооружённые и оснащённые доспехами люди). В «Liuro...» – это *homês do mar* (люди моря). К данной группе относятся *almirante* (адмирал), *carpenteiros* (плотники), *despenheiros* (кладовщики), *provedores dos armazêns* (хранители складов), *marinheiros* (моряки); *proeiros* (вахтенные на носу корабля), *remeiros* / *remadores* (гребцы), *capitão* (капитан), *grumetes* (юнга), *pilotos* (лоцманы), *barqueiros* (лодочники).

В семантическом поле «древесина», гиперонимом которого выступает лексема *madeira* (древесина), входят *cauhalho* (дуб), *castanho* (каштановое дерево), *cerejeira* (вишня), *figueira* (фиговое дерево), *larangeira* (апельсиновое дерево), *leirez* (лиственница), *oliveira* (оливковое дерево), *pereira* (груша), *pinheiro* (сосна), *fouago* / *fouageiro* (пробковый дуб), *abeto* (ель), *aspreite* (кипарис), *alemo* (тополь), *azinho* (каменный / вечнозелёный дуб), *carvalho* (падуб), *cedro* (кедр), *faya* (бук), *noqueira* (ореховое дерево), *tesa* (тиковое дерево), *ulmo* (вяз).

Группа слов, связанных с расходными материалами, в качестве гиперонима имеет *achegos* (вспомогательные средства). Сюда относятся слова, при помощи которых называются виды сырья и крепёжные материалы: *alcatrão* (дёготь); *algodam* (хлопок); *betume* (замазка); *breu* (смола из дёгтя); *cal* (известь), *cal uirgem* (сырая известь), *carvão* (уголь), *cauro* (волокно из скорлупы кокосового ореха), *cera* (воск), *chumbo* (свинец), *enxofre* (сера); *estora* (пакля), *lenha* (дрова); *resina* (древесная смола), *salitre* (селитра), *sebo* (сало), *rapo* (полотно, материя, ткань), *pregadura* (гвозди, болты), *achas* (дрова), *azeite* (оливковое масло), *caracol* (раковина улитки), *chapas de chumbo* (свинцовые пластины), *cobre* (медь), *cordas* (канаты), *couro* (кожа), *ferro* (железо), *foggo* (подкладка, обивка), *galagala* (смола, которая применяется для смазки кораблей в целях защиты от древесного червя), *latão* (латунь), *liame* (тесма, шнур, бечёвка), *latas* (жесть), *res* (жидкая смола), *uinagra* (уксус).

Особое место занимает пласт слов, называющих плавательные средства. Родовым понятием для этой группы служит *paio* (корабль). Часто с этим словом в данной роли конкурирует *paio* (корабль). Однако *paio* хотя и встречается чаще, но не может рассматриваться как равносильный к *paio* гипероним, поскольку объединяясь с други-

ми словами и таким образом образуя аналитические конструкции, обозначает конкретный тип судна: nauio redondo (круглое судно), nauio de remo (вёсельное судно), nauios armados (военные корабли), nauio d'vela (парусное судно), nauios de porte (грузовые суда), nauios latinos (латинский тип судна), nauios merchantes (торговые суда). Здесь содержатся следующие гипонимы: carauela (каравелла), carauelões (разновидность каравеллы), galee (галера), galeota (галера с навесом), galeão (галеон), galeaça (галеаса), barca (большая лодка, барка), barco (лодка), сапоа (челнок, каноэ), ceruilhas (лодка для ловли сардин), muletas (небольшие рыболовецкие суда), chalupa (шлюпка), lancha (шлюпка), biremis (бирема, гребной военный корабль с двумя рядами вёсел), triremis (трирема, гребной военный корабль с тремя рядами вёсел), quadriremis (квадрирема, гребной военный корабль с четырьмя рядами вёсел), сагаса (барк, каракка – название этого типа судна в Испании и Италии), monoftega (однопалубное судно), diftega (двухпалубное судно), triftega (трёхпалубное судно), poliftega (многопалубное судно), еsquifes (барк – название этого типа судна в Галисии).

Последней группой слов с прямым значением в обоих текстах являются слова, описывающие устройство судна. Они, равно как и описанные выше слова, свидетельствуют о том, что к первой трети XVI в. лексика португальского языка достигла высокого уровня развития посредством подробной семантической спецификации. ancoга (якорь), antennas (реи), cabrestantes (лебёдки), сопues (верхняя палуба, шкафут), cordas (верёвки), driça (фал, снасть, предназначенная для подъёма и спуска парусов, отдельных деталей рангоута), ерхеgeас (сети), lеме (руль), maftos (мачты), рора (корма), рога (нос корабля), gemos (вёсла), godas (колёса, штевни), velas (паруса); vela latina (латинский парус), vela triangular (треугольный парус); vela redonda (круглый парус); toldo (навес), quilha (киль), almeida (рулевое отверстие), almogama (задний шпангоут), arcabouço (отверстие / устье / жерло / дуло), bosa еfтреута (бимс, поперечная балка, поддерживающая палубу), bolina (булинь, морской узел); bomba (насос); bojo («пузо» паруса), bordo (борт); браços (брасы, тросы), буçарdas (движущееся устройство наподобие вертушки); burасо (отверстие, дыра), сагага (каюта); сагена (киль); саубро (стропило, балка), саfсо (корпус корабля); саfтелло da рора (носовая часть кормы), саfтелло da рога (укрепление на носовой части корабля), саиегна (шпангоут), codafte (ахтерштевень, задняя оконечность корабля в виде балки или рамы), codafte (борт судна), cuberta (перекрытие), cordas (верёвки, канаты), quadrante (квадрант, астрономический инструмент для определения

возвышения светил), eſcouiões (ключзы), eухos (оси, валы, стержни), eſcoa (отделка внутренней части шпангоутов), eſtrincia (люк); fundo (днище), gіo (большая балка, над которой находится рукоятка руля), gouernalho (руль), guindaste (грузоподъёмное устройство), haſtes (шесты), ilharga (бок корабля, борт); leme (руль), rao (мачта, флагшток, шток), pelouros (пушечные ядра), polees (система корабельных блоков), рora (корма), роgão (трюм), gee (корма), rede (сеть, невод), quadra (капитанский флаг), ſeringa (разновидность насоса), ſirga (буксирный канат); ſobrequilha (кильсон); talhamar (волнорез), тамоеуго (дышло), temão de leme (дышло руля), temon (штурвал, румпель), тоa (буксирный канат), toldo (навес), tolda (верхняя палуба); traues (перекладина), uergas (реи); uoo (руль); хareta (рыболовная сеть); prancha (сходни); uentre (пузо корабля).

В трактате по кораблестроению («Liuro...») Оливейра применяет много слов для называния инструментов и крепёжного материала. К ним относятся: balança (весы), clauilhas (болты), cauilhas de rao (деревянные болты), chaulhas de ferro (железные болты), compaſſo (компас), eſcoupro (стамеска), gramminho (рейсмус, измерительный прибор), latas (жестяные пластины), machados (топоры), prumo (отвес, лот), ralo (решето, сито), quadrangulo (четырёхугольник), quadrante (квадрант, астрономический инструмент для определения возвышения светил), regoa (линейка), talha (таль, подвесное грузоподъёмное устройство с ручным приводом, состоящее из подвижного и неподвижного блоков и основанное на шкивах троса), tamпão (большая крышка, пробка, втулка), machos (свёрла), trados (свёрла), uagumas (свёрла).

Встречается пример, когда одно слово может выполнять функцию родового понятия для целого ряда ему подобных слов: pregos (гвозди), pregos de rao (деревянные гвозди), pregos de ferro (железные гвозди), pregos grandes de ferro (большие железные гвозди), pregos de sobre (медные гвозди), pregos compridos (длинные гвозди).

В «Arte...» Оливейра посвящает отдельную главу провизии. В качестве гиперонима он использует целый ряд лексем: mantimento (продовольствие), проuimento (провизия, снабжение продовольствием), ſoſtentamento (пропитание). В эту группу он включает biscouto (лепёшка), vinho (вино), vinho vinagre / vinagre (уксус), azeute (оливковое масло), pão (хлеб), pão de centeуо (ржаной хлеб), milho / maіз (кукуруза), аггоз (рис), carnes (разные виды мяса), peſcados (разные виды рыбы), ſal (соль), leite (молоко), queуjo (сыр), manteуga (сливочное масло), viande (мясо), legumes (овощи), fauas (бобы).

Представленный материал показывает, что Оливейра широко

применяет парадигматический подход в организации лексики по группам в соотношении гипероним – гипоним, когда он пишет об отдельных вопросах, например, когда речь идёт о названии людей, занятых морским делом, видах древесины, типах плавательных средств, сырье и расходных материалах. Проведённый анализ позволяет сделать вывод о том, что в XVI в. лексика португальского языка достигла высокого уровня развития в плане наличия достаточно представительного пласта лексики из области морского дела, которая содержится во многих семантических этой области практической деятельности португальцев XVI в.

Литература

1. Grammatica da lingoagem portugueſa / [Fernão Doliveira]. – Em Lixboa: e[m] caſa d’Germão Galharde, 27 Ianeyro 1536. – [38] f. // Официальный сайт Национальной библиотеки Португалии: <http://purl.pt/120>
2. Arte da guerra do mar / nouamente eſcrita per Fernando Oliueyra... – Em Coimbra: Iohão Aluerez [sic] 4 Iulho 1555. – [4], 9–80 f.; 4º [21]. // Официальный сайт Национальной библиотеки Португалии: <http://purl.pt/22935>
3. Ferdinandi Oliveri de Sancta Columba [1507–85] opera duo: Ars nautica, autographa. – Viagem de Fernao de Magalhaes, ſecundum narrationem cuiuſdam ſocii et ſuppletus ex aliis fontibus, luſitanice. XVI [1555]. 1 deel, geſchreven op papier, 255 fol; ca. 310x215, ca. 298x190/195, ca. 305–205 mm. // Официальный сайт библиотеки Лейденского университета: <https://socrates.leidenuniv.nl/R/K8QS3NYQH8CE3CBCV3YI9KBA1NYAVYEXDCGNBR3S>
4. Liuro da fabrica das naos / [...] compoſto de nouo p[e]llo licenciado Fernando Oliueyra [Ca. 1580]. – [3] f., [164] p., enc.: papel, il.; 31 cm // Официальный сайт Национальной библиотеки Португалии: <http://purl.pt/6744>
5. Diccionario de Marinha que aos officiaes da Armada nacional portugueza. O. D. e C. João Pedro d’Amorim. Lisboa, na imprensa nacional, 1841.
6. Diccionario Marítimo Español, que además de las voces de navegacion y maniobra en los buques de vela, contiene las equivalencias en francés, inglés e italiano, y las mas usadas en los buques de vapor, formado con presencia de los mejores datos publicados hasta el día por D. José de Lorenzo, D. Gonzalo de Murga y D. Martin Ferreiro, Empleados en la Direccion de Hidrografia. Madrid. Estabecimento tipográfico de T. Fortanet. 1864.
7. Glossaire nautique. Répertoire polyglotte de terme de marine anciens et modernes, par A. Jal, auteur d’archeologie navale et du vigilius nauticus. Paris, M DCCC XLVIII.
8. Большой нидерландско-русский словарь. Издание 2-е исправленное. Под ред. д.ф.н. проф. С.А. Миронова. – М., «Живой язык», 2002.

9. Большой португальско-русский словарь. Сост. Старец С.М., Феерштейн Е.Н. 5-е изд., испр. – М.: «Живой язык», 2005. – 936 с.
10. Морской энциклопедический словарь: в трёх томах. Под ред. В.В. Дмитриева. – СПб.: Судостроение, 1993.
11. Португальско-русский политехнический словарь. Сост. Матвеев В.С., Асриянц К.Г. Под ред. Ж.С. Энграсиа Гама де Оливейра. – М., «Русский язык», 1981.
12. *Самойлов К.И.* Морской словарь. М. – Л., 1939-1941. Т. I – II.
13. Словарь иностранных слов. – М., 1988.
14. Словарь морского языка. Сост. М.И. Солнышкина. М., 2005.

Sergey V. Arkhipov

Lecturer

Faculty of Linguistics, RSSU

E-mail: lusofon@mail.ru

Abstract: This article deals with seamanship's vocabulary in sea-treatises written by Fernão de Oliveira. Analyses of lexical units is realized in paradigmatics plan. It is selected relations of hyperonym – hyponym. It is presented content of lexical units in each semantical field.

Key words: seamanship, shipbuilding, wood, expendable materials, types of shipping, ships' construction, men of sea, victuals

К.Э. Вяльяк

доцент кафедры иностранных языков

Санкт-Петербургского государственного института

кино и телевидения

E-mail: kristavyalyak@mail.ru

Особенности коммуникативной организации испанского высказывания

Аннотация: В настоящей статье рассматриваются некоторые особенности коммуникативной организации испанского высказывания. Полученные результаты подтверждают, что взаимодействие лексических и синтаксических средств является особенностью испанского синтаксиса, а модели синтаксической эмфазы, важный ресурс интенсификации высказывания, постоянно изменяются говорящим для привлечения внимания слушателя.

Ключевые слова: коммуникативная организация испанского высказывания; модели синтаксической эмфазы

Для лингвистических исследований конца XX – начала XXI века характерно внимание к значимости человеческого фактора. В фокусе внимания современных исследователей круг вопросов о том, как человек воздействует на используемый им язык и каковы особенности функционирования языковых единиц в различных сферах коммуникации. В этой связи объектом коммуникативного синтаксиса являются модели, ориентированные на конкретную речевую ситуацию и отражающие замысел говорящего субъекта. Речь идет об изучении модификаций грамматических моделей предложения в процессе непосредственной коммуникации, т.е. о модификациях структуры простого предложения (изменения словорасположения, компрессивные модели, модели синтаксической эмфазы), а также о модально-иллюкционных моделях. Подробнее – в работе М.В. Зеликова [Зеликов 2005], настающего на том, что именно синтаксис определяет своеобразие испанского языка по сравнению с другими европейскими языками. Разделяя позицию профессора Зеликова, ранее мы рассмотрели прагматический потенциал 15 схем словорасположения, а также особых случаев словорасположения [Вяляк 2011, 15–16]. Речь идет о структурах гипербатона и анаколуфа, которые участвуют в выделении значимого для говорящего фрагмента смысла. Экспрессивность создается нарушением формально-синтаксической связи между элементами предложения. Однако данные структуры в процессе непосредственной коммуникации претерпевают дальнейшие изменения, предопределенные стремлением говорящего субъекта сделать свое сообщение еще более действенным.

Так, довольно распространенным является включение лексических интенсификаторов в высказывание с нарушением прямого порядка слов – дислокацией, парцелляцией и фокализацией. В этой связи А.В. Циммерлинг пишет о том, что употребление служебных слов «не дублирует, а дополняет линейные и акцентные средства выражения тема-рематических отношений» [Циммерлинг 2002, 206]. Ср.: *que sí, yo puedo posiblemente ser muy amiga de mi vecino* «Я возможно и могла бы быть в дружеских отношениях с моим соседом» [Cdcc 2002, 93–94]. Ср.: *Oye me acabo de topar con Juanvi. – Precisamente de él quería hablarte yo ahora* «Послушай, я только что видела Хуанви. О нем-то я бы и хотела сейчас поговорить» [Matte Von 1992, 291]. Здесь выделение ремы достигается двумя языковыми средствами: усилительной частицей *precisamente* и изменением порядка слов (SVO → OVS).

Кроме того, для разговорной речи характерно соединение в одном высказывании лексических единиц и моделей синтаксической эмфа-

зы. Следует указать взаимодействие моделей синтаксической эмфазы с интенсификатором *más*, усилительными наречиями, частицами, вводно-модальными словами. С помощью настоящих вводно-модальных слов говорящий субъект реализует различные речевые акты. Ср.: *lo que me gusta más de ella son los programas informativos...* «что мне больше всего в ней нравится, так это информационные программы» [Carbonero Cano 2001, 144]. Ср.: *A lo mejor es que tu mujer está hasta el gorro de le pongas los cuernos* «Возможно, дело в том, что твоя жена доведена до предела тем, что ты ей наставляешь рога» [Cdcc 2002, 96].

В процессе непосредственной коммуникации говорящий прибегает к агломерации языковых средств, эксплицирующих удивление/сомнение («разве, неужели»). Речь идет о включении в структуру эмфазы простого предложения с *es que*, которая в вопросительной форме эксплицирует удивление/сомнение («разве, неужели...?»), наречия *acaso* («разве, неужели?»). Ср.: *¿Es que piensas, acaso, que el cuadro es bueno?* «Неужели ты (действительно) считаешь, что картина хороша?» [Delibes 1997, 87]. Как представляется, использование последнего является избыточным и эксплицирует эмоциональность говорящего.

Также именно эмоциональностью говорящего объясняется появление в разговорной речи сочетаний нескольких (плеонастических) лексических единиц с моделями синтаксической эмфазы. Ср.: *EN FIN, QUE AL FINAL SOY YO QUIEN LE DA UN PUÑETAZO ...* «В конечном счете, именно я его приложил» [Mañas 2006, 26].

Как показывает приведенный материал, взаимодействие лексических и синтаксических средств выделения, приводящее к расширению структуры высказывания, является существенной характеристикой испанского синтаксиса.

Отметим также присоединение выделительно-усилительной частицы *precisamente* к моделям синтаксической эмфазы, сущность последних, при этом, заключается именно в выделении какого-либо компонента высказывания или всего высказывания [Зеликов 1987, 3]. Ср.: *y a lo que la mayoría de la gente va a Inglaterra es ... normalmente a trabajar en un hotel. Y es precisamente lo que yo estuve haciendo* «и большинство едут в Англию ... обычно чтобы работать в отеле. Этим-то я и занимался» [Esgueva 1981, 12]. Кроме того, возможно включение наречий *realmente*, *francamente*, *sinceramente*, обычно усиливающих все высказывание, в структуры моделей синтаксической эмфазы. Ср.: *Y es que sinceramente me ha sorprendido bastante* «(это) действительно меня здорово удивило» [Cdcc 2002, 57].

Еще более экспрессивным следует считать высказывание, в котором соединены лексические единицы, модель синтаксической эмфазы и модально-иллокуционная модель. Ср.: *No de verdad es que no tengo ni puta idea* ← *No tengo (ninguna) idea* «Честно говоря, не имею ни малейшего представления» [Cdcc 2002, 67].

Другой тенденцией к повышению действенности высказывания следует считать изменение порядка слов в моделях синтаксической эмфазы. Ср.: *Tú lo que pasa es que eres un aguafiestas* ← *lo que pasa es que (tú) eres un aguafiestas* «Ты, дело в том, что портишь все веселье» [Mañas 2006, 21]. Ср.: *Al Carlos lo que le mola ahora es Dedé* ← *lo que le mola al Carlos ahora es Dedé* «Карлоса, что его сейчас волнует, так это Деде» [Mañas 2006, 22].

Безусловным ресурсом экспрессивизации высказывания является соединение двух или более моделей синтаксической эмфазы в одном высказывании, эксплицирующее тенденцию к расширению уже эмфатического образования, которая часто встречается в процессе непосредственной коммуникации. Ранее на материале двух корпусов современной испанской разговорной речи мы рассмотрели примеры возможных синтаксических агломераций [Вяльях 2011, 13]. Ср.: ... *pues yo / es que / no sé / yo es que / yo sí que estoy segura* «...ну я / дело в том, что/ не знаю / я дело в том, что точно уверена» [Cdcc 2002, 75]. Интенсификация высказывания достигается здесь за счет параллельного использования двух конструкций эмфазы простого предложения: *la verdad es que estoy enamorado* и *sí (que), yo es que estoy segura* и *yo sí que estoy segura*.

Отметим также появление в процессе непосредственной коммуникации так называемых «зеркальных структур», также эксплицирующих тенденцию к расширению уже эмфатического образования. Ср.: *Lo que pasa es que él es un viejo, es o es lo que pasa* «Дело в том, что он – старик, вот дело в чем» [Mañas 2011, 27].

Кроме того, выразительными возможностями обладают выделительно-условные конструкции, которые рассматриваются как разновидность сложноподчиненных предложений с придаточным условия. В настоящих моделях исходное главное предложение становится условным придаточным, в том время как придаточное причины или цели – главным. Ср.: *Si no viene es porque se ha ofendido* «Если он не приходит так это потому, что обиделся» ← *No viene porque se ha ofendido*. Как отмечает М.В. Зеликов, данные псевдоусловные модели являются условными по структуре, но исходного значения не меняют [Зеликов 1987, 73]. При модификации высказывания компонент, находящийся в фокусе, перемещается на конечную позицию (рема),

глагол-связка *ser* располагается непосредственно перед ним, а начальное положение, и только начальное, занимает придаточное с *si* (тема). Например, выделительно-условная конструкция эмфазы подлежащего. Ср.: *Si alguien tiene ese derecho eres TÚ* «Если кто-то и имеет это право, так это ТЫ» [Pinuer Rodríguez 2005, 77]. Также выделительно-условные конструкции могут использоваться для выделения всего предложения. Ср.: *Si fumo marihuana es PORQUE MIS PADRES SON DIVORCIADOS* «Если я курю марихуану так это потому, что мои родители разведены» [Gutiérrez Ordóñez 1994, 384] (выделительно-условная конструкция эмфазы придаточного дополнительного причины). В настоящих высказываниях имеется подчинительный союз *si* («если то»), который сохраняет условное значение, т.е. выражает некое условие, предпосылку, однако являясь при этом формальным показателем объединения двух частей предложения. Перемещение союза из одной части предложения в другую невозможно.

Кроме того, следует указать псевдоусловные предложения, в которых подчинительный союз *si* условное значение не сохраняет. Данные структуры часто передают категоричность говорящего. Ср.: *¿Puedes decirme la hora? Pero si llevas reloj!* «Не подскажешь, который час? Так у тебя же (наручные) часы!» [Cdcc 2002, 185]. Здесь речь идет об экспликации возмущения. Также псевдоусловные предложения могут соединяться со структурами эмфазы простого предложения. Ср.: *Si es que estaba tan ascojonado que ni ha levantado la vista* «Так он был так напуган, что глаз не поднимал» [Mañas 2006, 20].

Функционирование в разговорной речи вышеуказанных структур отражает имеющуюся в языке тенденцию к расширению высказывания. Вместе с тем, действием противоположной тенденции, т.е. к сокращению, обусловлено появление эмфатико-эллиптических моделей (Ср.: *Con María, es que Luis fue al cine* [Brucart Marraco 2004, 185] «С Марией Луис пошел в кино»). Здесь имеет место инверсия и сокращение в первоначально расширенной структуре: *Con María es con quien Luis fue al cine* ← *Luis fue al cine con María*. Использование *que* в настоящем высказывании можно трактовать двояко: проявление кеизма (*queísmo*) или употребление *que* в качестве усилительно-расширительного маркера.

Таким образом, приведенные в статье примеры подтверждают, что взаимодействие лексических и синтаксических средств является особенностью испанского синтаксиса. Модели синтаксической эмфазы, важный ресурс интенсификации высказывания, постоянно изменяются говорящим для привлечения внимания слушателя.

Внимание к взаимодействию лексики и синтаксиса в испанской разговорной речи, а также модификациям синтаксических структур для сохранения экспрессивности дает возможность определить направление дальнейших исследований.

Литература

1. *Вяльях К.Э.* Выражение коммуникативной организации высказывания лексико-синтаксическими средствами (на материале испанского языка). Автореф. дис... канд. филол. наук: 10.02.05. – СПб., 2011. – 24 с.
2. *Зеликов М.В.* Синтаксис испанского языка: Особенности структуры предложений по характеру коммуникативной установки и цели высказывания. – СПб.: КАРО, 2005. – 304 с.
3. *Зеликов М.В.* Синтаксическая эмфаза в испанском языке / М.В. Зеликов. – Л.: Изд-во Ленингр. гос. пед. ин-та им. А.И. Герцена, 1987. – 83 с.
4. *Циммерлинг А.В.* Типологический синтаксис скандинавских языков. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 895 с.
5. *Brucart Marraco J.M.* Entre el borrado y la reconstrucción: nuevos enfoques en el tratamiento gramatical de la elipsis // *Lingüística teòrica: anàlisi i perspectives.* – Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2004. – P. 159–189.
6. *Carbonero Cano P.* Las construcciones con "lo que" y su uso en el habla de Sevilla // *Sociolingüística andaluza 12. Identidad lingüística y comportamientos diversos.* – Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001. – P. 141–148.
7. *Cdcc (Corpus de conversaciones coloquiales)* / por A. Briz y Grupo Val.Es.Co. – Madrid: Arco Libros, S.L., 2002. – 382 p.
8. *Delibes M.* El camino. – Barcelona: Destino, 1997. – 221 p.
9. *Esgueva M.* El habla de la ciudad de Madrid. Materiales para su estudio – Madrid: C.S.I.C., 1981. – 450 p.
10. *Gutiérrez Ordóñez S.* Estructuras ecuandicionales // *Gramática del español.* – México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1994. – P. 363–384.
11. *Mañas J.Á.* Historias del Kronen. – Madrid: Booket, 2006. – 240 p.
12. *Mañas J.Á.* Mensaka. – Madrid: Literaturas Com Libros, 2011. – 165 p.
13. *Matte Bon F.* Gramática comunicativa del español. – Madrid: Difusión, 1992. – 369 p.
14. *Pinuer Rodríguez C.* Relieve sintáctico en el español escrito de Chile: las construcciones ecuacionales y ecuandicionales // *Revista signos: estudios de lingüística.* – 2005. – № 57. – P. 75–90.

Krista E.Vyalyak

Associate professor

Foreign Languages Department

Saint Petersburg State University of Film and Television

E-mail: kristavyalyak@mail.ru

Abstract: *In this article the peculiarity of Communicative organization of the Spanish sentence is examined. The results obtained prove that the interaction between lexical and syntactic resources is typical for the Spanish syntax. Models of syntactic emphatic constructions vied as an important resource of intensification of the utterance are changed by the speaker to attract the attention of the listener.*

Key words: *Communicative organization of the Spanish sentence; models of syntactic emphatic constructions*

Д.Д. Голдова

магистрант кафедры иберо-романского языкознания
филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова
E-mail: dasha-goldova@yandex.ru

**Особенности перевода юмора
в короткометражной комедии
испанского режиссера Х. Фессера
«Непобеди́миус, посланник Цезаря»**

Аннотация: *Статья посвящена проблеме перевода юмора в кино. В качестве материала была выбрана короткометражная комедия «Непобеди́миус, посланник Цезаря» (исп. «Invictus. El Correo del César», 2014) испанского режиссёра Х. Фессера. В статье приводятся примеры элементов, представляющих трудности для перевода (имён собственных, каламбуров, реалий, фразеологизмов), а также наши варианты переводческих решений.*

Ключевые слова: *киноперевод; аудиовизуальный перевод; закадровый перевод; перевод юмора; перевод комедий; трудности перевода; Хавьер Фессер*

«Invictus. El correo del César» – короткометражный фильм испанского режиссера Хавьера Фессера (Javier Fesser), известного по полнометражным лентам «El milagro de P. Tinto», «Camino» и сериалу «Mortadelo y Filemón». В испанском мире кино он известен как человек с исключительным чувством юмора, что отражается в его работах.

«Непобеди́миус, посланник Цезаря» – фильм о незадачливом римском воине, которому Цезарь, узнавший о коварном заговоре с целью убить императора, собирается поручить важную миссию: доставить карту с месторасположением лагеря Марку Тиберию,

чтобы тот пришел с подмогой. Но Непобедимиус и его весёлый шурин случайно уничтожают её, и Цезарь заточает их в темницу, приказав отрубить головы, в день, когда они меньше всего будут этого ждать.

При работе с анализируемым фильмом мы использовали закадровый перевод, при котором приглушенная оригинальная речь киногероев слышна за голосом переводчика или актёра(ов) озвучивания, произносящего(их) эту речь на языке перевода. При создании такого перевода нужно делать «укладку» – синхронизацию по времени звучания текста перевода с оригинальными диалогами [Снеткова 2009, 225–226]. Поэтому на первом этапе мы выполнили полный перевод диалогов фильма, а на втором обработали его так, чтобы переводные реплики героев не превышали по времени звучания оригинальные и не были короче их, а также согласовывались с жестами персонажей.

Синхронизация текста оригинала и перевода

В силу различного строя испанского и русского языков объём текста при переводе может увеличиваться или сокращаться. Темп речи испанцев быстрее, чем темп речи русских. В связи с этим переводчику при «укладке» приходится производить ряд изменений в тексте. Рассмотрим примеры изменений, сделанных нами при «укладке» текста анализируемых фильмов.

Если текст перевода превышает текст оригинала по времени звучания, есть несколько способов сократить его объём, мы приведём здесь лишь некоторые:

- 1) Замена более краткими синонимами:

Имя героя	Оригинальный текст	Полный перевод	Закадровый перевод
Escribano	¿Puedes repetir?	Можешь повторить?	Повторишь?
Marín	¿Desde dónde?	С какого места?	Откуда?
Escribano	Desde baloncesto.	С мяча.	С мяча.
Marín	Eso es mucho.	Да это долго.	Это много.
Escribano	Pues por eso te digo.	Ну, я потому и говорю.	Вот и прошу!

Марин и писарь очень быстро обмениваются репликами, поэтому мы были вынуждены заменить синонимами или синонимичными

конструкциями почти все реплики диалога.

2) Опущение релевантной и нерелевантной информации.

Имя героя	Оригинальный текст	Полный перевод	Закадровый перевод
Escribano	Ah, no lo apunto, ¿verdad César? Es paja. Va, lo apunto y si no me gusta nada.	Это я не записываю, правда, Цезарь? Это ерунда. Ладно, записываю, но мне вообще это не нравится.	Эту ерунду я не записываю, да? Ладно, запишу, но мне не нравится.
César	Bueno menos cháchara menos cháchara.	Меньше лялякаем, меньше лялякаем.	Меньше лялякаем, меньше лялякаем.
Escribano	¿Con b o con v?	Слитно или раздельно?	Слитно?
César	Con h.	Через дефис.	Через дефис.

В данном случае при укладке текста мы частично теряем комический эффект в переводе. В оригинале его создает вопрос писаря о том, через какую букву писать слово «chachara», учитывая, что ни «b», ни «v» там нет. Так как эти буквы обозначают один и тот же звук, такой вопрос является частотным среди испанцев. Для русского перевода мы выбрали такой же частотный вопрос в русском языке, но в силу большой разницы в звучании оригинала и перевода, нам пришлось убрать вторую часть вопроса. Хотя некий комический эффект сохранился, закадровый перевод все же уступает полному.

В «Непобедимиусе» в речи каждого героя есть особенности, создающие, как правило, дополнительный комический эффект: заикание и смех Марина, словечки из сниженного регистра, вставляемые Цезарем, Марином и рассказчиком, андалузский акцент девушки, галисийский акцент заключенного и пародирование этого акцента Непобедимиусом – всё это составляет определенные трудности для перевода. Также в фильме присутствуют традиционные для художественного перевода сложности. Рассмотрим эти явления на примерах.

Перевод имён собственных

Для переводчика очень важно оценить, стоит ли отказаться от транскрипции смыслового имени и поставить себе столь сложную задачу, как подбор такой внутренней формы имени в переводе,

которая бы соответствовала оценочно-характеристичному содержанию внутренней формы в оригинале.

Главного героя фильма зовут *Invictus*, что в переводе с латыни означает «непобедимый».

Имя героя	Оригинальный текст	Перевод
Narrador	Un solo hombre no basta para provocar la desaparición de la incuestionable hegemonía de Roma en el mundo. Un solo hombre no puede hacer caer un impero. Un solo hombre no pudo cagarla de esa manera. Pero qué duda cabe de que ese hombre fuere... ¡ Invictus!	Одного человека недостаточно, чтобы привести к исчезновению неоспоримой гегемонии Рима в мире. Один человек не может заставить Империю пасть. Один человек не мог ее профукать. Но какое сомнение может быть в том, что человек этот был Непобедимус?!

Мы назвали героя Непобедимиус, так как этот вариант передает содержание внутренней формы оригинала и в то же время сохраняет латинское звучание, благодаря узнаваемому иностранному форманту – латинскому суффиксу -ус. Не слишком русифицировать иностранный антропоним так же важно, как и отразить в переводе смысловую и эмоциональную информацию, содержащуюся в оригинальном имени собственном.

По той же модели мы перевели и имя помощника Цезаря:

Имя героя	Оригинальный текст	Перевод
Magnicidius	Magnicidius , el gusto es mio.	Владыкус Убивакиус , взаимно.

Перевод этого антропонима представил большую сложность, так как в русском языке нет слова, которое являлось бы эквивалентом испанскому «*magnicidio*»: «*muerte violenta dada a persona muy importante por su cargo o poder*» [DRAE], т.е. убийство высокопоставленного лица. Содержание внутренней формы этого имени важно для понимания зрителем, иначе пропадает весь юмор, ведь все это время помощник Цезаря только и делает, что подыскивает орудие для убийства, а Цезарь ни о чем не догадывается и рассказывает, какой у него надежный защитник. Не найдя более краткого эквивалента имени *Magnicidius*, мы подобрали словосочетание с тем же латинским суффиксом.

Имя писаря – Yacintus напоминает испанское имя Jacinto. Но латинским эквивалентом имени Jacinto является Nyacinthus, а не Yacintus.

Имя героя	Оригинальный текст	Перевод
Invictus	El éxito lo tienes asegurado, ¿verdad Yacintus ?	Успех обеспечен, правда, Ужепокойникус ?

Так как практически все имена в «Непобедибусе» – значимые, при переводе мы исходили из внутренней формы имени. Решив, что Непобедибус неспроста называет писаря по имени, когда задает ему вопрос, мы предположили, что внутренняя форма этого имени связана с глаголом «yacer», одно из значений которого – «referido a una persona: estar enterrado», т. е. «покоиться». Таким образом, вопрос Непобедибуса приобретает новый смысл: он спрашивает об успехе человека, имя которого подсказывает зрителю, каков будет конечный результат.

Перевод каламбуров

Также нам встретились каламбуры. Например, в эпизоде, где Цезарь просит Непобедибуса отвезти карту в Рим:

Имя героя	Оригинальный текст	Перевод
César	Hombre no sé, el anterior correo puso pegas y tuvimos que separarlo del cuerpo .	Ну, я не знаю, предыдущий посланец возражал, и нам пришлось отделить его от корпуса .
Invictus	¿D e l c u e r p o d e legionarios?	Корпуса легионеров?
César	No, de su cuerpito .	Нет, от его тельца .

Здесь обыгрывается многозначность слова «cuerpo». В DRAE приводится 21 значение слова, для данного случая подходят «tronco del cuerpo, a diferencia de la cabeza y las extremidades» и «conjunto de soldados con sus respectivos oficiales». Русское слово «корпус» тоже многозначно, в словаре С.И. Ожегова есть дефиниции «тело человека и животного» и «крупное войсковое соединение из нескольких дивизий», которые, в целом, нам подходят. Трудность вызывает ответ Цезаря с уменьшительно-ласкательным суффиксом. Так как в русском языке более употребляемым является слова «тело», мы перевели «cuerpito» как «тельце», чтобы реплика Цезаря стала уточняющей и поясняющей и для русских зрителей.

Перевод фразеологизмов

Фразеологизмы встречаются, например, в эпизоде, где Цезарь рассказывает о том, как ему небезопасно находиться в лагере:

Имя героя	Оригинальный текст	Перевод
César	Menos mal que le tengo a ese eh, que me guarda las espaldas pero muy bien, ¿eh? Si no, estaría lo que se dice acojonaíco.	Хорошо хоть, у меня есть человек, который усердно прикрывает мой тыл , если бы не он, я бы, как говорится, в штанишки наложил.

Несмотря на то, что во фразеологизмах слова не выступают как самостоятельные коммуникативные единицы, а являются частями устойчивой языковой единицы, в этом фильме они употреблены как раз с расчетом на то, что зритель воспримет их и в прямом и в переносном смысле. В рассматриваемом эпизоде Цезарь хвалит своего помощника, а тот, стоя за спиной императора, выбирает удавку, достает нож, замахивается на него. В этом несоответствии и заключается комизм.

«Guardar alguien las espaldas» означает «resguardarse o resguardar a otra persona, mirando por sí, o por ella» [DRAE]. При переводе этого фразеологизма мы использовали словосочетание «прикрывать тыл», что создает комический эффект, потому что в данном варианте перевода обыгрывается изобразительный ряд.

В темнице, когда Непобедимиус отчаивается, что красавице нравится другой, происходит следующий диалог:

Имя героя	Оригинальный текст	Перевод
Mujer	No lloréis Invictus, no pierdas la cabeza.	Не плачьте, Непобедимиус, не теряй голову.
Marín	Eso va a ser más difícil, que no pierda la cabeza. Jejeje, mira lo que dice la cachonda, que no pierdas la cabeza.	Тут сложно не потерять голову. Шутница говорит, чтобы ты голову не терял.

Здесь обыгрывается прямое и переносное значение. Девушка просит Непобедимиуса не терять голову от горя, а Марин смеётся, потому что им должны отрубить головы, то есть они их потеряют. В русском языке есть фразеологический эквивалент этого фразеологизма, поэтому его перевод не составил труда.

Перевод инвективной лексики

Обценная (инвективная, нецензурная) лексика все чаще встречается в художественном кино. Проблема состоит в том, что русская обценная лексика гораздо экспрессивнее испанской, переводчику стоит быть особо осторожным.

В данном фильме инвективная лексика играет важную роль, комический эффект заключается в этом разговорном и современном испанском языке, на котором говорят персонажи, живущие в Римской империи, то есть нейтрализовать ее нельзя.

В кинотексте встречаются различные слова, происходящие от испанского «сојón», которое даётся в DRAE с пометкой «malsonante» (груб.) и обозначает «testículo». Рассмотрим примеры нашего перевода.

Инвектива встречается уже в самом начале фильма, когда рассказчик с пафосом повествует о храбрости римских солдат:

Имя героя	Оригинальный текст	Перевод
Narrador	Abrumados por el cariño popular, los correos del César huían, pero no por miedo, sino por acojonamiento .	Обремененные народной любовью, они бежали, но не из страха, а потому что пачкали штанишки .

«Acojonamiento» также приводится в DRAE с пометками «malsonante» и «coloquial» (разг.) и означает «acción y efecto de acojonar o acojonarse». «Acojonarse» в свою очередь является сниженным синонимом «acobardarse» [DRAE]. Перевод всегда зависит от контекста, и в данном случае мы постарались смягчить его, но не нейтрализовать совсем, так как идея сниженности должна остаться и в переводе, иначе пропадет эффект комизма, создаваемый употреблением такой лексики в речи рассказчика, чей голос звучит совершенно так же, как в документальных фильмах об истории Римской империи.

В самом первом эпизоде рассказчик говорит:

Имя героя	Оригинальный текст	Перевод
Narrador	Un solo hombre no puede hacer caer un impero. Un solo hombre no pudo cagarla de esa manera.	Один человек не может заставить Империю пасть. Один человек не мог ее профукать .

«Cagarla» означает «cometer un error difícil de solucionar» [DRAE] и имеет пометку «vulg.» (прост.). Существуют несколько аналогов этого выражения в русском языке, мы выбрали просторечный глагол «профукать».

В фильме встречаются также инвективы-междометия. Например, когда Непобеди́миус переспрашивает, что нужно сделать, Цезарь восклицает:

Имя героя	Оригинальный текст	Перевод
César	Соño , llevar a Roma este canutito.	Твою ж за ногу! Отвезти это в Рим!

«Соño» здесь – междометие, употребленное «para expresar diversos estados de ánimo, especialmente extrañeza o enfado» [DRAE], но для каждого человека, владеющего испанским языком, его внутренняя форма очевидна. В русском варианте мы использовали эвфемизм от более известного бранного выражения, означающего удивление или досаду.

Перевод диалектальных особенностей

Диалектальные и вариантные особенности оригинального языка, зачастую являясь элементом речевой характеристики персонажей, представляют собой одну из сложнейших проблем для кинопереводчика. К каждому фильму нужен индивидуальный подход. Если диалектальные особенности не являются ключевым инструментом создания образа, их можно нейтрализовать.

В анализируемом фильме появляется персонаж, говорящий с галисийским акцентом, при этом в его речи это отражается не только в фонетике и интонации, но и грамматически (например, он всегда говорит «O César», употребляя перед именем императора галисийский артикль «о»). Его акцент мы нейтрализовать не можем, так как он обыгрывается в тексте и является важным элементом в создании комического эффекта во второй половине фильма.

Например, когда заключенный впервые заговаривает, а Марин возмущается, что у всех есть свое мнение, происходит следующий диалог галисийца с Непобеди́миусом:

Имя героя	Оригинальный текст	Перевод
Prisionero	Que no, hombre, que no, es que yo creo que os estáis haciendo un lío, que tenéis que pensar con la cabeza mientras la tengáis. A ver, ¿qué es lo que os dijo o César ? Exactamente.	Да нет, я просто думаю, что вы все усложняете, чай подумайте головешкой- то , пока она у вас есть. Ну- ка , что вам Цезарь- то сказал? Дословно?

Invictus	Que necesitaba refuerzos. Y que el hombre estaba un “poquiño aislado” que estaba “ solioño ” y que necesitaba refuerzos.	Что ему, дескать , подкрепление нужно. И что он маленько изолирован, один-одинешенек , вот подкрепление- то и нужно.
Prisionero	¿ Q u é e s t a m o s d e cachondeo con el acento?	И что это мы прикалываемся над говором?
Invictus	Eh, a mí los acentos se me pegan de seguida.	Да я просто говоры ментально перенимаю!

В данной сцене обыгрывается акцент заключенного, у них с Непобеди́миусом чуть не происходит конфликт из-за того, что галисийцу кажется, что его передразнивают. В оригинале для создания акцента использованы грамматические и фонетические средства: употребление уменьшительно-ласкательных суффиксов из галисийского языка, галисийских артиклей, интонаций. Мы прибегли к приему компенсации: в нашем переводе заключенный говорит «покрестьянски», как называет это К. Чуковский. Самое главное в добавлении персонажу просторечия – не перегрузить его речь настолько, что он превратится в рязанского крестьянина. Исходя из этого, для достижения нужного эффекта мы использовали уменьшительно-ласкательные суффиксы и первообразные частицы, то есть те, что не имеют в современном языке живых словообразовательных связей (дескать, -ка, чай и т.п.).

Когда Непобеди́миус понимает то, что пытается донести им заключенный, он говорит:

Имя героя	Оригинальный текст	Перевод
Invictus	Espera espera Marín, que aquí el amigo andaluz igual tiene razón. Si el viernes no nos han cortado la cabeza, el jueves sería el último día, por lo que tampoco podría ser.	Подожди, Марин, возможно, в этом наш друг-академик прав. Если в пятницу нам не отрубят голову, то четверг будет последним днем, поэтому так тоже не может быть.

Юмор этой реплики в том, что Непобеди́миус называет собеседника андалузцем, хотя для испанского зрителя очевидно, что он галисиец. Следовательно, при переводе нужно найти слову «друг» определение, которое совершенно не соответствует тому, как он говорит. Мы

предлагаем вариант «друг-академик».

Перевод песен и стихотворений

Непобедимиус поёт песню в самом начале, когда подъезжает к шатру Цезаря:

Имя героя	Оригинальный текст	Перевод
Invictus	Yo soy el amo señores y en la sierra y en el llanu me cantan los ruiseñores por la mañana tempranu cuando despiertan las flores.	Я – хозяин, сеньоры, Мои и равнины и горы, Когда в лучах нежной Авроры цветы оживают, соловьи песни мне распевают.

У переводчика есть выбор, в зависимости от значимости песни в тексте фильма он может оставить её без перевода, пересказать общее содержание (как делают переводчики индийских фильмов) или «постараться «уложить» её под музыку, сохраняя ритмический рисунок». Так как песня исполняется главным героем, мы перевели её и «уложили» под звучание оригинальной версии.

В эпизоде, где Непобедимиус впервые встречается лицом к лицу со своей возлюбленной, он читает стихотворение:

Имя героя	Оригинальный текст	Полный перевод	Закадровый перевод
Invictus	Un sorbo de Palermo y vuestros ojos, podrían confundir la mente de cualquier hombre. Un sorbo de Palermo y comprenderlo que cuando me miráis, mi corazón siente al hervir alborotado.	Глоток Палермо и ваши глаза любому голову вскружат. Глоток Палермо и сознание, что стоит вам лишь бросить взгляд, и в моем сердце возгоранье.	Глоток Палермо и ваши глаза любому голову вскружат. Глоток Палермо и ваш взгляд лишь мою душу бередают

В таких случаях всё зависит от желания, умения и таланта переводчика. Однако, как мы говорили выше, в кинопереводе есть ограничение по времени, так как текст надо еще «уложить». Например, с нашим вариантом перевода возникли проблемы при «укладке», и

пришлось значительно видоизменить его, убрать целую строчку и частично потерять смысл, содержащийся в оригинале.

Таким образом, комический эффект в фильме достигается совершенно разными способами, очень интересными для перевода. Значимые имена собственные мы переводили, так как их роль очень важна, они являются основополагающими для определенного типа юмора и присвоены сразу нескольким персонажам. Фразеологизмам и каламбурам мы также подобрали русские аналоги, стараясь не потерять комическую составляющую. Просторечия и обценная лексика также играют важную роль в речевой характеристике персонажей и создании комического эффекта, поэтому мы заменяли их эвфемизмами либо подбирали более нейтральный вариант, учитывая особенности речевого этикета в России. Но везде старались сохранить сниженный стилистический регистр. Для перевода диалектных элементов мы использовали немаркированные, наддиалектные просторечия. Неизбежная потеря локального компонента в данном случае допустима, для создания комического эффекта в художественном произведении служит целый комплекс особенностей. Песни и стихотворения мы переводили и «укладывали». Хотя потеря некоторых важных смысловых компонентов и частичная потеря комического эффекта неизбежна при «укладке» в силу разного строя языков, мы постарались сохранить как можно больше особенностей оригинального текста.

Источники

1. “Invictus, el correo del César”. <http://www.youtube.com/watch?v=4eEc-DkSrSYo>

Литература

2. *Виноградов В.С.* Перевод. Романские языки: общие и лексические вопросы. М., 2009. – 238 с.
3. *Горшкова В.Е.* Перевод в кино. Иркутск, 2006. – 278 с.
4. Дубляжный ансамбль. <http://www.kommersant.ru/doc/589912> (дата обращения: 10.01.2017).
5. *Леонтьев А.А.* О написании иностранных имен / Письмо в редакцию // Вопросы культуры речи, вып. IV. М.1963. – С.154–156.
6. *Слышкин Г.Г., Ефремова М.А.* Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). М., 2004. – 153 с.
7. *Снеткова М.С.* Лингвостилистические аспекты перевода испанских кинотекстов (на материале русских переводов художественных фильмов Л. Бунюэля «Виридиана» и П. Альмодовара «Женщины на грани нервного срыва»). Дисс... канд. филол. наук. М., 2009. – 232 с.
8. *Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка. М., 1992. <http://ozhegov.info/slovar/>

9. Чуковский К. И. Высокое искусство, М., 1964; – 384 с.
10. Diccionario Clave <http://clave.smdiccionarios.com/app.php>
11. Diccionario de la lengua española Real Academia Española <http://www.rae.es>
12. Martínez Sierra J.J. Doblar o subtítular el humor, esa no es la cuestión. Murcia, 2009. – 198 p.
13. Zabalbeascoa Terran P. La traducción del humor en textos audiovisuales. // Duro M. La traducción para el doblaje y la subtitulación. Madrid, 2007. – P. 251–263.

Daria D. Goldova

Master's Degree student
Department of Ibero-Romance Linguistics
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
E-mail: dasha-goldova@yandex.ru

***Abstract:** The article is devoted to the translation of humor in film. For the research was chosen the film «Invictus. Caesar's messenger» (ucn. «Invictus. El Correo del César», 2014). The article gives examples of elements that are difficult to translate (proper names, puns, realia, idioms) as well as our examples of its translation into Russian.*

***Key words:** film translation; audiovisual translation; voice-over; translation of humor; translation of comedies; challenges of translation; Javier Fesser*

О.Л. Гренадерова

доцент кафедры романских языков
МГИМО (У) МИД России
E-mail: ogrenade@mail.ru

Особенности и трудности перевода дипломатических документов с португальского языка на русский

***Аннотация.** В статье исследуются лексические и стилистические особенности текстов дипломатических документов и выявляются трудности при переводе на русский язык на примере личных нот – поздравительных телеграмм. Также предполагается определение социолингвистических компетенций переводчика дипломатических документов с португальского языка на русский.*

Ключевые слова: дипломатический документ; перевод; профессиональная компетентность переводчика; социолингвистические компетенции переводчика; структура поздравительной телеграммы

Исследование дипломатической документации на португальском языке с позиций лингвистического понимания и изучение языковых средств современной дипломатии позволяют выявить дополнительные аспекты для осуществления качественного перевода таких документов с португальского языка на русский. В данной статье мы рассматриваем некоторые стилистические и лексические особенности дипломатических документов, которые могут вызвать трудности при переводе с португальского языка на русский.

В документах дипломатической переписки предполагается использование одного из подстилей официально-делового стиля, который называется дипломатическим Баландина, Кураченкова. Язык письменных документов дипломатической переписки насыщен специальными терминами и фразами, составляющими общепринятый дипломатический словарь, перевод которых не всегда очевиден и значительно осложняет процесс перевода.

Перевод дипломатических документов с португальского языка на русский требует от переводчика знания характерных особенностей их построения и передачи. Профессиональная компетентность переводчика в сфере письменной дипломатической коммуникации имеет основное значение для выполнения качественного перевода. Осуществляя официальный перевод с португальского языка на высоком уровне, переводчик несет большую ответственность за точность перевода, так как это особый вид переводческой деятельности, предъявляющий повышенные требования к переводчику.

Порядок оформления и функционирования дипломатических документов обусловлен дипломатическим протоколом, нормами международного права, уставами международных организаций, сложившимися традициями. Такие документы имеют стандартное композиционно-архитектоническое построение, что приводит к стандартизации и повторяемости используемых в них стилистических и лексических средств.

Для исследования возьмем личную ноту на португальском языке *Mensagem de felicitação do Presidente da República dirigida ao Presidente eleito da Federação da Rússia, Vladimir Putin* и изучим ее структуру:

«Senhor Presidente,

Por ocasião da eleição de Vossa Excelência como Presidente da

Federação da Rússia quero dirigir-lhe, em meu nome e no do Povo Português, calorosas felicitações e votos de sucesso no exercício das altas funções que é chamado a desempenhar.

Estou seguro de que, no decorrer do mandato de Vossa Excelência, os laços de longa amizade e de cooperação que unem os nossos países, encontrarão novas oportunidades para se reforçarem e expandirem.

Renovando-lhe as minhas felicitações, peço-lhe que aceite, Senhor Presidente, os desejos sinceros de felicidade pessoal para Vossa Excelência e de prosperidade e progresso para o povo amigo da Rússia.

Aníbal Cavaco Silva»

При переводе следует учитывать тот факт, что в протокольной практике Португалии соблюдаются формальные признаки написания таких дипломатических документов. Личная нота начинается с обращения (в Португалии *apelo*). Наиболее часто в нотных телеграммах поздравительного характера встречаются обращения: *Senhor Presidente* – Господин Президент; *Majestade, Meu Caro Amigo* – Ваше Величество, Мой дорогой друг; *Senhora Presidente* – Госпожа Президент; *Senhora Presidente e Cara Amiga* – Госпожа Президент и Дорогая Подруга; *Senhor Presidente e meu Caro Amigo* – Господин Президент и Дорогой Друг. Португальскому обращению *Grande e Bom Amigo* в русском переводе эквивалентно Большой и Добрый друг. Португальское прилагательное *caro* переводится на русский язык уважаемый, например, *Caro Senhor Embaixador*.

После обращения перед содержательной частью (по-португальски *conteúdo da mensagem*) следует начальный комплимент (по-португальски *cortesia inicial*). Наиболее часто встречаются комплименты: *por ocasião de* – по случаю; *ao tomar conhecimento de* – узнав о; *é com particular prazer que* – с особым удовольствием; *é com uma satisfação muito particular que* – с особым удовлетворением; *foi com profunda satisfação que* – с глубоким удовольствием; *é com particular satisfação que* – с особым удовлетворением; *quero dirigir-lhe calorosas felicitações e votos de sucesso* – хотел бы направить Вам тёплые поздравления и пожелания успеха; *transmito as nossas mais calorosas felicitações* – передаю наши самые тёплые поздравления; *quero endereçar-lhe as mais sinceras felicitações e mais calorosos votos de sucesso* – хотел бы обратиться к Вам с самыми искренними поздравлениями и самыми тёплыми пожеланиями успеха; *felicito calorosamente* – тепло поздравляю; *quero felicitar todos* – хотел бы поздравить всех; *endereço a Vossa Excelência as mais calorosas felicitações, bem como votos de continuado progresso e prosperidade para o Povo irmão* – направляю Вашему Превосходительству самые тёплые поздравления, а также пожелания

постоянного прогресса и процветания братскому народу; quero expressar-lhe as mais calorosas felicitações em meu nome e no do Povo Português – хотел бы обратиться к Вам с самыми тёплыми поздравлениями от моего имени и от имени португальского народа; em nome do Povo Português e no meu próprio – от имени португальского народа и от меня лично; em nome de Portugal e no meu próprio – от имени Португалии и от меня лично. Если в ноте сообщается что-то официальное, то в начальном комплименте, как правило, содержатся слова «имею честь» – tenho a honra de, которые опускаются в нотах, содержащих соболезнование или протест. Например, tenho a honra de solicitar a sua valiosa interferência junto de – имею честь просить Вашего вмешательства; tenho a honra de dirigir a Vossa Excelência as minhas mais sinceras e cordiais felicitações, formulando, ao mesmo tempo, os meus melhores votos por – имею честь выразить Вашему Превосходительству свои самые искренние и сердечные поздравления; tenho a honra de vir agradecer a Vossa Excelência a amável carta que me quis enviar no dia 10 do corrente mês – имею честь с благодарностью сообщить, что получил Ваше письмо от 10 числа; tenho a honra de levar ao conhecimento de Vossa Excelência – имею честь довести до Вашего сведения; tenho a honra de acusar a receção da Nota de Vossa Excelência datada de 23 de Julho corrente na qual me comunica – Имею честь подтвердить получение ноты Вашего Превосходительства от 23 июля с.г., в которой Вы сообщаете.

После содержательной части личной ноты идёт заключительный комплимент (или по-португальски fecho), которому придается исключительно большое значение. Употребление комплимента в сторону его занижения может рассматриваться как умышленное стремление нанести ущерб адресату ноты Воронова, Гренадерова, Галискаров 2016, 74.

Выбор комплимента зависит от политического, служебного положения или ранга соответствующего лица. В протокольной практике в обращениях к премьер-министру, председателю парламента, министру иностранных дел и другим министрам, послам принято писать: «Прошу Вас, (указывается должность или даётся обращение «Ваше Превосходительство»), принять уверения в моем весьма высоком к Вам уважении» (Peço aceite, Senhor Embaixador, os protestos da minha mais alta consideração).

Комплимент «весьма высокое уважение», как и обращение «Ваше Превосходительство», – адресуется также лицам, находящимся в отставке. Заместителям министра, директорам департаментов, если они не имеют ранга посла, посланникам, советникам-посланникам и

лицам равноценного им положения – «Прошу Вас, (указывается должность), принять уверения в моем высоком уважении». Временному Поверенному в делах (не имеющему ранга посланника) – «Прошу Вас, Господин Поверенный в делах, принять уверения в моем глубоком уважении (или почтении)». В португальских дипломатических документах встречаются следующие конечные комплименты, которые имеют свой перевод на русский язык. Например, *aproveito o ensejo, Senhor Ministro, para apresentar a Vossa Excelência os protestos da minha mais subida consideração* – пользуюсь этим случаем, чтобы выразить Вам, Господин Министр, уверения в моем весьма высоком уважении; *aproveito a oportunidade para reiterar a Vossa Excelência, os protestos da minha mais alta consideração* – пользуюсь этим случаем, чтобы возобновить Вам, Господин Посол, уверения в моем глубоком уважении; *peço aceite, Senhor Embaixador, os protestos da minha mais alta consideração* – примите, Господин Посол (Ваше Превосходительство), выражение чувств глубокого уважения; *aguardando notícias da vossa parte, agradeço com os melhores cumprimentos* – в ожидании Вашего ответа с глубоким уважением; *aproveito a oportunidade para renovar-lhe os protestos de minha elevada consideração* – пользуюсь этой возможностью, чтобы возобновить Вам уверения в моем глубоком уважении; *queira aceitar, Excelência, os protestos da minha mais alta consideração e estima pessoal* – прошу Вас, господин Президент, принять уверения в моем самом высоком уважении; *renovando-lhe (ao renovar-lhe) as minhas felicitações, peço-lhe que aceite os desejos sinceros de* – вновь направляю Вам мои поздравления и искренне желаю Вам; *na grata expectativa do nosso próximo encontro, queira Vossa Majestade aceitar os protestos da minha mais elevada consideração e estima pessoal* – надеюсь на то, что скоро увижу Ваше Высочество, и прошу Вас принять уверения в моём глубочайшем уважении и почтении; *Reiterando-lhe (a Vossa Excelencia) as minhas felicitações, peço-lhe que aceite, os votos amigos que formulo pelo bem-estar de Vossa Excelencia (a expressão dos meus sentimentos de particular estima e consideração), bem como pelo progresso e prosperidade do povo (pelo sucesso do seu segundo mandato)* – вновь направляю Вам мои поздравления и искренне желаю благополучия Вашему Превосходительству (мои глубочайшие уважение и почтение), а также прогресса и процветания народу (успешного правления во время Вашего второго мандата).

После комплимента следует личная подпись (*assinatura*) посылающего ноту лица.

На основании проведенного небольшого исследования можно

говорить о том, что консерватизм португальского письменного языка документов дипломатической переписки и стандартность их композиционного построения обуславливают стандартизацию и повторяемость используемых лексических и стилистических средств в этих документах, строго определяя их место в тексте документа. Дипломатический документ представляет собой довольно формализованный текст, причем дело не только в дипломатической терминологии, но и в той когнитивной основе, на которую опирается автор текста дипломатического документа на португальском языке и реципиент текста переведенного на русский язык. Социолингвистическая компетенция переводчика дипломатических документов требует знания экстралингвистических особенностей португалоязычного дипломатического общения. Соблюдение дипломатического этикета является одним из важнейших требований при переводе дипломатических документов. Принимая это во внимание можно говорить о том, что переводчик документов дипломатической переписки с португальского на русский должен обладать такими важными социолингвистическими компетенциями как: умение осуществлять перевод обращений к дипломатическим представителям различного ранга; умение осуществлять перевод традиционных для дипломатической переписки комплиментов, которые варьируются в зависимости от дипломатического статуса получателя и умение использовать принятые в языке перевода вводные формулировки для различных частей документов. Когнитивная стратегия в переводе Волкова 2005, 110 позволяет переводчику учитывать культурные различия между реципиентом документа и автором, оставляя возможность для «творчества», однако дипломатия требует абсолютной точности при передаче текста, что представляет определенную трудность при переводе, четко фиксируя границы такого «творчества». Таким образом, можно говорить о том, что одной из особенностей перевода дипломатических документов с португальского языка на русский является его эквивалентность и адекватность. Такой перевод должен адекватно передавать смысл оригинала в форме максимально близкой к форме оригинала. Отступления возможны лишь в том случае, если они оправданы особенностями системы португальского языка и русского языка как языка перевода, а также требованиями стиля дипломатической переписки.

Литература

1. Баландина Л.А., Кураченкова Г.Ф. Язык дипломатии: традиции и современность. <http://www.ling-expert.ru/conference/langlaw1/langdiplomat.html>
2. Борунков А.Ф. Дипломатический протокол в России / А.Ф.

- Борунков. М., 2012.
3. Волкова Т.А. Когнитивная стратегия перевода дипломатического документа. – Вестн. Костром. Гос. Ун-та им. Некрасова. Кострома, 2005. №12. – С. 110–114.
 4. Воронова А.Г., Гренадерова О.Л., Галискаров Г.Р. Португальский язык для дипломатов. Дипломатическая переписка. Официальное общение. Документы. – М.: МГИМО–Университет, 2016. – 248 с.
 5. ДИПЛОМАТИЧЕСКАЯ СЛУЖБА, Учебное пособие, Москва, РОССПЭН, 2002, Московский государственный институт международных отношений (Университет), под редакцией А.В. Торкунова.
 6. Дипломатический словарь в трех томах, издательство «Наука», Москва, 1985. Главная редакция: А.А. Громыко, А. Г. Ковалев, П.П. Севостьянов, С.Л. Тихвинский,
 7. Президент России. <http://www.kremlin.ru/events/president/letters/51444>
 8. Calvet de Magalhães J. Manual diplomático. Bizâncio. Lisboa.
 9. Direito Diplomático, Wladimir Brito, Coleção Biblioteca Diplomática do MNE – Série A. Ministério dos Negócios Estrangeiros, Portugal, 2007.
 10. Presidência da República Portuguesa. <http://www.presidencia.pt/>

Olga L. Grenaderova

Associate professor

Department of Romance Languages

MGIMO (University)

E-mail: ogrenade@mail.ru

***Abstract:** The article investigates lexical and stylistic features of translating diplomatic documents, identifying the difficulties in the translation of personal notes – congratulatory telegrams – into Russian. Determination of sociolinguistic competences of the translator of diplomatic documents from Portuguese into Russian is also assumed.*

***Key words:** diplomatic document; translation; professional competence of the translator; sociolinguistic competence of the translator; congratulatory telegram structure*

Е.А. Гринина

доцент кафедры испанского языка

МГИМО (У) МИД России

Лингвистический сексизм или что лишает сна испанских академиков?

***Аннотация:** Лингвистический сексизм обозначает структуры языка, которые отражают дискриминацию по признаку пола, и это присуще всем языкам, которые являются средством общения в патриархальном обществе, где женщине отводится второстепенная роль. Желание некоторых испанских политиков и поддерживающих их академиков вступить за права женщин, видимо, должно заслуживать похвалы. Однако, вряд ли можно путем издания соответствующего декрета навязать носителям языка те нормы, которые в данный момент не соответствуют привычному узусу.*

***Ключевые слова:** лингвистический сексизм, гендерная асимметрия, гендерное маркирование, языковая дискриминация*

Гендерные исследования привлекают внимание не только филологов, но и общества в целом на протяжении как минимум последних 30 лет, при этом, будучи чрезвычайно актуальным, это направление современной лингвистики проходит процесс становления и активно разрабатывается в отечественной науке (А.В. Кирилина, И.И. Халеева, В.А. Маслова и др.), причем исследования проводятся на материале разных языков, например, русском (Л.П. Крысин, А.М. Архангельская), английском (В.В. Потапов, А.В. Васина), немецком (М.В. Федотова), испанском (И.Б. Котеняткина). В рамках этих исследований особый интерес вызывает такая далеко не новая тема современной лингвистики как лингвистический сексизм, или гендерная асимметрия в языке [Кирилина, 23].

Сексизм стоит в одном ряду с таким понятием как *расизм* и подразумевает дискриминацию человека по признаку пола или гендерной идентичности. На практике его проявления видят в том, что принижается и недооценивается роль женщины по отношению к мужчине. Сам термин возник в США в шестидесятые годы XX века в связи с распространением идей феминизма и развитием феминистического движения в западных странах [Архангельская, 11–12].

Лингвистический сексизм обозначает структуры языка, которые отражают дискриминацию по признаку пола [Васина, 86]. Подобные структуры присущи всем языкам, которые являются средством общения в патриархальном обществе, где женщине отводится второстепенная роль. Примером лингвистического сексизма является использование форм мужского рода, если имеются в виду лица обоего пола. При этом, носители, а точнее, носительницы того или иного языка, как

правило, не испытывают особых страданий по поводу того, что язык предпочитает формы мужского рода, поскольку они этого просто не замечают, ибо такой узус стал привычным и он сложился много веков назад. А вот отступление от данной языковой практики сразу бросается в глаза. Например, когда тренер испанской женской сборной команды по ручному мячу выступил с официальным обращением от имени команды на Олимпийских Играх в Рио де Жанейро, начав свою речь со слов «nosotras...», это прозвучало нелепо.

Однако, противники языкового сексизма с этим не согласны и пытаются с новой силой привлечь внимание общества к тому, что язык отводит женщине второстепенную роль, ущемляя тем самым её права. Акцент делается на то, что построение демократического эгалитарного общества возможно лишь при условии сознательного отказа от существующей гендерной языковой дискриминации и полного искоренения языкового сексизма. Наиболее острыми в этой связи признаются следующие проблемы: использование гендерно-специфических местоимений; отождествление понятий человек и мужчина; наличие гендерно-специфических названий профессий; непараллельное использование существительных, обозначающих лиц мужского и женского пола; употребление связанных с семейным положением обращений; использование слова, отражающих гендерные стереотипы [Васина, 88].

Именно за решение этих проблем взялись многие испанские лингвисты, о чем свидетельствует та бурная полемика, которая с новой силой развернулась в последнее время на страницах испанской прессы, и которая не может оставить равнодушным кого бы то ни было. В наиболее острую фазу дискуссия вступила после появления отчета одного из испанских академиков, координирующего работу по созданию «Новой грамматики», Игнасио Боске. Его отчет был опубликован в газете «Эль Паис» 2 марта 2012 года под названием «Sexismo lingüístico y visibilidad de la mujer» [Bosque]. Анализ этого отчета и вызвавших бурный отклик ответных статей мы найдем в статье И.Б. Котеняткиной «К проблеме языкового сексизма в современном испанском языке» [Котеняткина, 153–155], вышедшей в начале 2015 года. Суть этой полемики сводится к тому, что Игнасио Боске выступил против наметившейся в обществе тенденции «насилно менять языковые структуры» и навязывать политически корректный язык, в котором будут присутствовать искусственно созданные формы для того, чтобы женщин «сделать видимыми». С резкой ответной критикой тут же выступили некоторые ученые, писатели и журналисты (И. Альберди, А. Морено Сарда,

И. Лафуенте).

Желание некоторых испанских политиков и поддерживающих их академиков вступить за права женщин, видимо, должно заслуживать похвалы, тем более, что проблема гендерного насилия остается чрезвычайно актуальной для современного испанского общества [Горенко, 56]. Но можно ли путем издания соответствующего декрета или директивы навязать носителям языка те нормы, которые в данный момент не соответствуют привычному узусу?

Каждый, безусловно, имеет право на то, чтобы высказать свое мнение, каким бы оно не было. Однако, автора этих строк побудило взяться за перо содержание статьи, появившейся в газете «El País» 5 сентября 2016 года. Её автор всеми нами уважаемый и любимый очень известный современный испанский писатель, Артуро Перес Реверте. Статья называется «Sobre catedráticos y catedráticas» [Pérez-Reverte]. Некоторые из вас, возможно, скажут, статьей больше, статьей меньше. Что же такого мог написать Артуро Перес Реверте, чтобы привлечь внимание? В том то и дело, что практически ничего. От автора только два коротких абзаца (в начале и в конце), но в них столько боли за то, как коверкается испанский язык, что становится ясно, что градус происходящей глупости и косноязычия уже не только дошел до точки кипения, но и зашкаливает за пределы разумного.

Судите сами. Первый абзац: *«En este país donde todo disparate tiene su asiento y cada tonto su momento, hay semanas en las que te dan el trabajo hecho; momentos en los que bastan un lápiz para subrayar o un marcador fosforito para que el artículo se escriba solo, con más elocuencia de la que uno mismo podría ponerle. Y éste es uno de esos artículos. No pretendo que lo lean, claro. Bastará con que lo miren. Por encima».*

Последний абзац: *«En fin. Les ahorro el resto del decreto; que sigue, hasta el final, del mismo tenor y tenora. Y es que, como dijo no recuerdo quién —o quizá fui yo mismo quien lo dijo— una ardilla podría cruzar España saltando de gilipollas en gilipollas, sin tocar el suelo».*

Все остальное содержание статьи состоит из примеров, взятых из официального источника, а именно, *Boletín oficial de la Región de Murcia*. Артуро Перес Реверте предлагает читателю самому сделать свои собственные выводы и судить, насколько используемые языковые структуры и формы приемлемы для испанского языка.

«Resolución R-323/16 del Rectorado de la U. P. de Cartagena, por la que se convoca concurso de acceso al **Cuerpo de Catedráticos y Catedráticas** de Universidad (...)

Requisitos de **los candidatos y candidatas.**

2.1.– Requisitos generales comunes.

a. También podrán participar, cualquiera que sea su nacionalidad, **el/la cónyuge** de los **españoles y españolas** y de los (?) nacionales de otros estados miembros de la UE, siempre que no estén **separados o separadas** de derecho y sus descendientes y los (?) de su cónyuge, siempre que no estén **separados o separadas** de derecho, sean menores de veintiún años o mayores de dicha edad que vivan a sus expensas.

Por último, podrán participar **los/las aspirantes** de nacionalidad extranjera no comunitaria cuando en el Estado de su nacionalidad se reconozca a los **españoles y españolas** aptitud legal para ocupar en la docencia universitaria posiciones análogas a las de los **funcionarios y funcionarias** de los cuerpos docentes universitarios españoles.

c. **No haber sido separado o separada**, mediante expediente disciplinario, del servicio de cualquiera de las Administraciones Públicas, ni **hallarse inhabilitado o inhabilitada** para el desempeño de las funciones públicas. En el caso de los (?) aspirantes que no ostenten la nacionalidad española, deberán acreditar, igualmente, no **estar sometidos o sometidas** a sanción disciplinaria o condena penal que impida, en su Estado, el acceso a la función pública.

2.2.– Requisitos específicos:

a. Ser **funcionario o funcionaria** del Cuerpo de **Profesores y Profesoras** Titulares de Universidad o de la Escala de **Investigadores e Investigadoras** Científicas (?) de los Organismos Públicos de Investigación y haber prestado, como mínimo, dos años de servicios efectivos bajo esta condición.

b. Estar **acreditado o acreditada** para el cuerpo docente de **catedráticos y catedráticas** de Universidad. Se considera que posee la acreditación regulada en el Real Decreto 132/2007, de 5 octubre, el profesorado habilitado conforme a lo establecido en el Real Decreto 774/2002, de 26 de julio, por el que se regula, etc, etc».

С точки зрения теории подобный прием называется гендерной спецификацией, или гендерным маркированием. Он используется для визуализации в языке «лингвистически невидимого» женского пола с целью достижения лингвистического равноправия. При этом, маркирование носит систематический и симметричный характер.

Борьба с лингвистическим сексизмом, которую отражают приведенные примеры, к сожалению, вызывает грустную улыбку.

Но самое ужасное в том, что подобные примеры начинают звучать в речи политической элиты, с высоких трибун, с экранов телевизоров. Так, выступая на 71 сессии Генеральной Ассамблеи ООН президент

Гватемалы Luis Guillermo Solís Rivera переходит на формат *todos y todas, juntos y juntas, comprometidos y comprometidas*.

Безусловно, язык не остается безучастным к тем политическим и социальным тенденциям, которые проявляются в обществе в тот или иной период. Однако, вряд ли можно вносить коррективы в лингвистические законы, исходя лишь из политической воли, и игнорировать то, что, во-первых, любой язык экономичен по своей природе, а во-вторых, роль узуса настолько велика, что он способен активно влиять на норму. Будущее покажет.

Литература

1. *Архангельская А.М.* Сексизм в России – больше, чем сексизм (фразеологические неологизмы с компонентом «сексизм» в современном русском публицистическом дискурсе). // ROSSICA OLOMUCENSIA L. Sborník příspěvků z mezinárodní konference. XXI. OLOMOUCKÉ DNY RUSISTŮ. 07.09.–09.09. 2011. – Olomouc, 2011. – С. 11–17.
2. *Васина А.В.* Сексизм или гендерная асимметрия в языке (на материале английского языка) / Проблемы современного языкознания // Культура народов Причерноморья – Симферополь, 2007. – С. 85–88. <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/14066/22-Vasina.pdf?sequence=2>
3. *Горенко А.А.* Социальная реклама: эволюция образа и текста (на материале рекламных компаний против гендерного насилия в Испании). // Ибероамериканские тетради. Выпуск 2(4) 2014 г. – М., МГИМО – Университет, 2013. – С. 56–61.
4. *Кириллина А.В.* О применении понятия «гендер» в русскоязычном лингвистическом описании // Филологические науки. – 2000, №3. – С. 18–27.
5. *Котеняткина И.Б.* К проблеме языкового сексизма в современном испанском языке // Вестник РУДН, серия Теория языка. Семиотика. Семантика, 2015, №1. – С. 149–156.
6. *Bosque I.* Sexismo lingüístico y visibilidad de la mujer. http://www.rae.es/sites/default/files/Sexismo_linguistico_y_visibilidad_de_la_mujer_0.pdf
7. *Pérez-Reverte A.* Sobre catedráticos y catedráticas. <http://www.xlsemanal.com/firmas/20160901/sobre-catedraticos-y-catedraticas.html>

Elena A. Grinina

Associate professor

Department of Spanish Language

MGIMO (University)

E-mail: eagrinina@yandex.ru

Abstract: Linguistic sexism refers to the structures of language, that reflect the gender-based discrimination, and it is common to all languages, which were the means of communication in patriarchal societies where women played a secondary roles. The attempts of some Spanish politicians and some linguists to defend women's rights, appears as a good will to stand up for their interest. However, it is hardly possible to impose native speakers the rules that currently do not correspond to their mentality and to the language usage.

Key words: linguistic sexism, gender asymmetry, gender marking, language discrimination

Д.Л. Гуревич

доцент кафедры иберо-романского языкознания
филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова
E-mail: caipira@yandex.ru

Многофункциональность союза *que* в испанских драматических текстах XVI–XVII вв.

Аннотация: В испанском языке средневекового периода дифференцированное употребление союзов в зависимости от различных семантико-синтаксических функций придаточного предложения было более низким, чем в современном языке, прошедшем через период нормализации. В этой связи особая синтаксическая нагрузка ложилась на наиболее частотные союзы, в частности на союз *que*, который мог выражать как собственно логико-синтаксические отношения между двумя предложениями, так и отношения прагматического характера, присоединяя высказывания, объединенные принципом коммуникативной уместности. В данной статье показано, что еще в XVI–XVII вв. диффузное употребление союза *que* сохранялось в художественный драматических текстах, преимущественно в комедиях, поскольку произведения «легких» жанров сохраняют более разговорный характер синтаксиса, где многофункциональность *que* проявляется чаще и разнообразнее, чем в нарративных текстах «серьезных» жанров.

Ключевые слова: союз *que*, полифункциональность, прагматический коннектор, испанский язык.

Испанский союз *que*, возникший в результате развития и последующей конвергенции нескольких латинских местоимений и союзов, является наиболее частотным элементом, обеспечивающим синтаксическую связность высказываний, что происходит в силу его многозначности и связанной с ней многофункциональности. Как отмечал А. Бельо, «нет другого испанского слова, которое претерпевало бы столь разнообразные и иногда необъяснимые трансформации» – «*no hay palabra castellana que sufra tan variadas y a veces inexplicables transformaciones*» [Bello 1903, 267]. В данной статье нас будут интересовать именно союзные функции безударного *que*.

Современный узус показывает, что союз *que* способен присоединять придаточные разных типов, причем как характерные для него (дополнительные, подлежащие и определительные) – примеры группы I), так и нехарактерные – примеры группы II, куда могут входить придаточные условные (a), целевые (b) и особенно часто – причинные – (c).

I. Espero **que** no le importe.

¡Claro **que** te quiero, mi alma!

Mejor **que** empiece desde el principio.

Por razones **que** ahora le explicaré.

II. a) Lo que digo es que le podrías preguntar si está casada, si tiene novio... **Que** sí, pues me retiro como un campeón, ahora... **que** no, cojo el pico, la pala y la linterna y pa dentro. [= en caso de sí...; en caso de no...]

b) Ven **que** te lo arregle; Trae **que** te ayude. [= para que]

c) No os preocupéis, **que** ya os traduzco [= porque]; Espera, **que** no he terminado. [= porque]

Однако только этим синтаксические функции *que* не исчерпываются. Наряду с союзной функцией **que** может обладать значениями прагматического коннектора или дискурсивного маркера, способного присоединять высказывания без маркирования логико-синтаксических отношений и потенциально несущего в себе разнообразный набор коммуникативных функций, далеко не всегда соотносимых с функциями «классических» придаточных предложений – примеры группы III.

III. ¡Miguel!, ¡Alicia!, ¡**que** estamos aquí! [≈ Repito que...; ≈ Os llamo la atención para decir que...];

¿El dinero, **que** cuánto es? [≈ Repito la pregunta / ≈ Especifico la pregunta: ¿cuánto dinero tenemos? / ¿cuánto cuesta?]

Me ha llegado una carta **que** estoy apuntado en el fichero. [= He sido informado que...]

Характерной особенностью такого *que*-коннектора является его необязательность, он может быть опущен, как, например, в примерах группы III; напротив, в примерах группы I и в группе II(a) и II(b) опустить *que* нельзя. Таким образом, обязательность или необязательность *que* в грамматическом контексте связана с его структурной (то есть союзной, когда *que* опустить нельзя) или, наоборот, с коммуникативной функцией (то есть с коннекторской, когда *que* опустить можно).

Проиллюстрированная грамматическая многозначность элемента *que* реализуется в современном испанском языке главным образом в устном неформальном регистре (то есть в разговорной речи), а также

в письменных текстах, направленных на имитацию такого регистра (театральные, кино- и теледиалоги). Такое употребление отражает более ранний этап развития языка, когда многофункциональность союза *que* не была связана со строгой дифференциацией жанров и, как следствие, с дифференциацией языковых средств. В испанском языке средневекового периода специализация союзов в зависимости от различных семантико-синтаксических функций придаточного предложения была менее строгой и менее обязательной, чем в современном языке, прошедшем через период нормализации. В этой связи представляется интересным проследить процесс начала такой дифференциации, взяв в качестве объекта анализа союзную лексему *que*.

Многофункциональность слова *que* объясняется его этимологией. Целый ряд исследователей [Lapesa 1981, 217]; [Cano Aguilar 1988, 172–173]; [Batista Rodríguez 1987–1988, 111]; [Corominas & Pascual 1980–1991] отмечают, что современное *que* является результатом конвергенции сразу нескольких латинских лексем: QUID (QUOD), QUAE (QUEM/QUAM) и QUIA, в результате чего смешивались различные морфо-синтаксические значения: относительного местоимения, вводившего придаточные определительные, неопределенного или вопросительного местоимения, вводившего придаточные дополнительные и подлежащие, функции наречия, вводившего элемент сравнения в сравнительных конструкциях, и функции союза, вводившего придаточное причины. Такое смешение привело к тому, что союз *que* в комбинации с разными предлогами и наречиями стал выражать практически любое субординативное значение.

IV. a) En Toledo la buena, essa villa real, **que** yaze sobre Tajo, essa agua cabdal (Gonçalo de Berceo) [relativa]

b) Yo lo ueo **que** estades uos en yda (Cid) [completiva de objeto]

c) Oui miedo **que** era encantado (Razón de Amor) [completiva nominal]

d) Nos vos ayudaremos **que** assi es aguisado (Cid) [causal]

e) Sobre un prado pus mi tiesta, **que** nom fiziese mal la siesta (Razón de Amor) [final]

f) **Que** clamemos merced, oydos non seremos (Gonçalo de Berceo) [concesiva]

В староиспанском постепенно шел процесс «специализации» союзов, и комбинация «предлог или наречие+que» (*hasta que*; *ya que*; *pues que*; *aunque*; *porque*; *para que*, *etc*) была изначально факультативна и использовалась в целях уточнения искомого синтаксического значения, сама же лексема *que* могла присоединять придаточные различных типов. Со временем эта многофункциональность и универсальность закрепились в семантике лексемы и повлияла на ее

современное употребление в качестве не только союза, но и дискурсивного маркера или прагматического коннектора, присоединяющего одно высказывание к другому благодаря единой для них иллокутивной установке (как было показано в примерах группы III).

Анализ испанских драматических текстов XVI–XVII вв., то есть периода, когда процессы нормализации и отбора языков средств шли наиболее активно, обнаруживает ряд общих черт, сближающих употребление *que* в ту эпоху с употреблением его в современной испанской разговорной речи. Драматические произведения «легких» жанров (главным образом комедии) сохраняют более разговорный характер синтаксиса, где многофункциональность *que* проявляется чаще и разнообразнее, чем в нарративных текстах более «серьезных» жанров (таких, например, как религиозная проза), в которых уже начинал сказываться нормативирующий процесс отбора языковых средств, характерных для письменного стиля, когда универсальное употребление союза уступает место специальному. Для анализа были отобраны драматические тексты Сервантеса, Руиса де Аларкона, Лопе де Вега и Тирсо де Молины как образцы комедийных жанров, использующие более свободный синтаксис. Основной тезис нашего сообщения таков: многофункциональность союза *que*, широко распространенная в функциональных стилях неформального регистра современного испанского языка (что было проиллюстрировано в примерах группы II и III), не является исключительным «изобретением» современной испанской разговорной речи, а представляет собой закономерное развитие потенциально присущих лексеме *que* разнообразных грамматических и прагматических значений, зафиксированных на более ранних стадиях развития языка.

Общее значение элемента *que* в примерах группы II, III и всех рассматриваемых ниже можно понимать как диффузное, нерасчлененное значение союза: в подчинительной функции – и тогда вводящего разные типы придаточных либо могущего объединять в себе несколько различных субординативных значений, или в сочинительной – и тогда присоединяющего синтаксически независимые предложения; либо, наконец, *que* можно рассматривать как прагмасинтаксический коннектор, вводящий следующее за ним высказывание по принципу прагматической уместности, как правило аргументативной.

Обнаруженные нами примеры употребления *que* в синтаксически диффузном значении можно разделить на несколько типов по заявленным функциям союзного элемента.

К первому типу можно отнести примеры с подчинительным значением *que*, выступающем в качестве союза придаточных несвой-

ственных ему типов. Чаще всего встречаются придаточные причинные, где *que* выступает в функции союза *porque*.

V. a) Déjeme vuesa merced llorar, **que** con esto descanso. [= **porque**] (*Cervantes, Entremeses. El juez de los divorcios*)

b) No lloréis, señora; bajad la voz y enjugad las lágrimas, **que** yo os haré justicia. [= **porque**] (*Cervantes, Entremeses. El juez de los divorcios*)

c) No, andad, **que** os llaman. [= **porque**] (*Tirso de Molina. Marta la piadosa*)

d) No te alteres, **que** no es justo. [= **porque**] (*Tirso de Molina. Don Gil de las calzas verdes*)

e) Tened, **que** bailan allí. [= **porque**] (*Tirso de Molina. Las paredes oyen*)

f) Volveos, **que** no soy yo. [= **porque**] (*Lope de Vega. El perro del hortelano*)

Характерной чертой данного вида придаточных является их приимперативное употребление – по примерам видно, что сказуемое в главном предложении стоит в форме повелительного наклонения.

Особняком стоят случаи употребления причинного *que* с включенной импликацией условного значения. Это также приимперативное употребление. Примеры группы – VI.

VI. a) Volveos; que no soy yo; acostaos, **que** os hará mal. [= **porque si no os acostáis** os hará mal] (*Lope de Vega. El perro del hortelano*)

b) ¡Ténganme, **que** me arrojaré por aquella ventana! [= **porque si no me tenéis** me arrojaré...» (*Cervantes, Entremeses. El juez de los divorcios*)

c) ¿Cómo es eso?, **que** no os entiendo. [= **porque si no me lo expliquéis**, no os entiendo] (*Cervantes, Entremeses. El juez de los divorcios*)

Интересующий нас союз *que* в примерах группы VI выражает комплексное значение, близкое и к причинному и к условному. В отличие от примеров группы V, где возможна замена на *porque* (ср. *No te alteres porque no es justo*), в шестой группе такая замена невозможна именно потому, что логические отношения между главным и придаточным это отношения не причинно-следственной связи, а связи с имплицированным условием, то есть это не «потому что», а «потому что в противном случае». Ср. в этой связи русский разговорный союз «а то» во фразах типа «Держи его, **а то** упадет», «Не шуми, **а то** соседку разбудим».

Также встречаются случаи смешанного значения, когда в союзе *que* можно увидеть несколько субординативных значений, обычно причинное плюс определительное – VII.

VII. a) Pero ¿qué don Diego es ése?; **que** no le he visto jamás. [**porque** no le he visto / **a quien** no le he visto] (*Tirso de Molina. Marta la piadosa*)

Ко второму типу можно отнести случаи употребления *que* в функ-

ции сочинительного союза, чья роль близка к роли союза «и».

VIII. a) Rellánense, **que** todo saldrá a cuajo, si es que lo quiere el cielo benditísimo. [= **y** todo saldrá a cuajo] (*Cervantes. Entremeses. La elección de los alcaldes de Daganzo*)

b) – (...) que, como en corte hay potra-médicos, haya potra-alcaldes.

– Protá, señor Panduro, **que** no potra. [= **y** no potra] (*Cervantes. Entremeses. La elección de los alcaldes de Daganzo*)

c) Duerme agora; **que** mañana lo puedes averiguar. [= **y** mañana...] (*Lope de Vega. El perro del hortelano*)

d) La verdad diciendo estás, **que** si negándola estoy, no es que crédito no doy, sino que pena me das. [= **y** si negándola estoy] (*Juan Ruiz de Alarcón. Las paredes oyen*)

К третьему типу можно отнести достаточно многочисленные случаи употребления *que* в функции прагматического коннектора или дискурсивного маркера, которое связывает не два синтаксически простых предложения в составе сложного, а два независимых высказывания, между которыми говорящий видит логическую или псевдологическую связь, обычно аргументативного характера и не укладывающуюся в традиционные рамки логико-синтаксических типов придаточных предложений.

IX. a) No están pagadas; **que** ellas me las ha de pagar agora. (*Cervantes. Entremeses. La guardia cuidadosa*)

b) ¡Ea, amigo Grajales, **que** éste es el turbador de mi sosiego! (*Cervantes. Entremeses. La guardia cuidadosa*)

c) No gasta seda; **que** dice la inquieta una ropa de bayeta, ni muy fina, ni muy basta. (*Tirso de Molina. Marta la piadosa*)

d) No te alteres, que no es justo; **que** yo palabra le di, presuponiendo tu gusto. (*Tirso de Molina. Don Gil de las calzas verdes*)

Характерно, что в примерах группы IX невозможно заменить *que* на какой-либо один конкретный элемент в союзной функции, как это было в предыдущих примерах. В самом деле, пример IX (a) можно интерпретировать неоднозначно, а именно:

X. No están pagadas; **que** ellas me las ha de pagar agora. **porque** ellas me las ha de pagar agora / **por eso** ellas me las ha de pagar agora / **y** ellas me las ha de pagar agora / **aunque** ellas me las ha de pagar agora.

Большинство этих интерпретаций подразумевают процедуры с имплицированным смыслом – «Туфли не оплачены следовательно, я жду денег», – который участвует в аргументативных построениях.

Элемент *que* здесь носит не грамматический, а именно прагматический характер. Он обеспечивает уместность следующего высказывания в контексте с предыдущим. Его вообще можно опустить, но тогда дискурсивная связь между высказываниями будет менее очевидной и они не будут образовывать единого коммуникативного целого в составе одного высказывания.

Разновидностью рассмотренного типа могут служить примеры употребления *que* в функции коннектора при восклицательных высказываниях.

XI. a) ¡Vive Dios **que** va de perlas! (*Cervantes. Entremeses. El rufián viudo llamado trampagos*)

b) ¡Por Dios santo **que** es Algarroba impertinente! (*Cervantes. Entremeses. La elección de los alcaldes de Daganzo*)

c) Vive Dios, **que** es doña Inés a mis ojos fría y fea. (*Tirso de Molina. Don Gil de las calzas verdes*)

В данных примерах дискурсивная роль *que* состоит в мотивировке, аргументативном объяснении восклицания, которое без такой мотивировки может быть непонятно. При этом само восклицание рассматривается как самостоятельное и независимое высказывание, ясно, что между ним и тем, которое вводится с помощью *que*, нет субординативных отношений, второе высказывание не является синтаксически подчиненным предложением, а является именно аргументом.

Таким образом, как мы постарались показать, диффузное значение союза *que*, возникшее еще в народной латыни и существовавшее в староиспанском, к началу Нового времени начинает утрачиваться в большинстве письменных жанров, за исключением комедий, сохраняющих тенденции разговорной речи. Именно эти тенденции продолжают наблюдаться и на современном этапе.

Литература

1. Batista Rodríguez J.J. Sobre el /que/ y la subordinación en castellano // Revista de Filología. – Universidad de La Laguna. Servicio de publicaciones, 1987–1988. №6 y 7. – P. 103–117.
2. Bello A. Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos. – París: R. Roger y F. Chernoviz, 1903. – 366 p.
3. Cano Aguilar R. El español a través de los tiempos. – Madrid: Arco/Libros, 1988. – 327 p.
4. Cervantes Saavedra M. de. Entremeses. – Madrid: Castalia, 2015. – 208 p.
5. Corominas J., Pascual J.A. Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico: En 6 vols. – Madrid: Gredos, 1980–1991.
6. Corpus de referencia del español actual (CREA) // Real Academia

- Española: Banco de datos [en línea]. <http://www.rae.es> (дата обращения: 4.01.2017).
7. Franchini E. El manuscrito, la lengua y el ser literario de la *Razón de Amor*. – Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993. – 415 p.
 8. Lapesa R. Historia de la lengua española. – Madrid: Gredos, 1981. – 690 p.
 9. Lope de Vega. El perro del hortelano. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. <http://www.cervantesvirtual.com> (дата обращения: 4.01.2017).
 10. Menéndez Pidal R. Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario, vol I–III. – Madrid: Espasa Calpe, 1944 [1976]. – 1231 p.
 11. Ruiz de Alarcón J. Las paredes oyen. La verdad sospechosa. Edición, intriducción y notas de Juan Oleza y Teresa Ferrer. – Barcelona: Planeta, 1986. – 346 p.
 12. Solalinde A.G. (ed.). Gonzalo de Berceo. Milagros de nuestra Señora. – Madrid: Espasa Calpe, 1964. – 211 p.
 13. Tirso de Molina. Marta la piadosa. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. <http://www.cervantesvirtual.com> (дата обращения: 4.01.2017).

Dmitry L. Gurevich

Associate professor

Department of Ibero-Romance Linguistics

Lomonosov Moscow State University

E-mail: caipira@yandex.ru

Abstract: *In the Spanish language of the medieval period the use of conjunctions was less differentiated in terms of syntactic and semantic functions than it is in Modern Spanish, that has undergone normalization. Due to this, the conjunctions that were used more frequently, que in particular, got functionally overloaded; que expressed logical-syntactic relations between propositions as well as pragmatic relations, when it joined the two phrases according to the principle of communicative appropriateness.*

The aim of the present paper is to show that in the 16th-17th centuries the multifunctional use of que is still common in pieces of drama, mainly in comedies, as the 'light' genres generally prefer more colloquial syntactic structures; thus the multifunctional que is more widely used in such texts than in narrative texts of 'serious' genres.

Key words: *que conjunction, multifunctionality, pragmatic connectors, Spanish language*

В.В. Долженкова

доцент кафедры иберо-романского языкознания
филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

E-mail: dolvik@mail.ru

К вопросу о терминологических различиях

в определении понятия «разговорная речь» в испанской коллоквиалистике

***Аннотация:** Существует множество подходов к определению такого лингвистического феномена, как «разговорная речь». В данной статье изучены работы отечественных и зарубежных филологов, посвященных исследованию лингвистического статуса данного явления. Был сделан вывод о том, что термин «español coloquial» наиболее эквивалентен русскому «разговорная речь», а термины «vulgar», «familiar», «popular» называют различные стили, которые могут существовать как в устной, так и в письменной форме в речи носителей языка, которые владеют кодифицированными нормами и всеми функциональными разновидностями литературного языка.*

***Ключевые слова:** язык; речь; стиль; разговорная речь; «español coloquial»; «español vulgar»; «español familiar»; «español popular»*

Существует множество подходов к определению такого лингвистического феномена, как «разговорная речь». В работах отечественных и зарубежных филологов, посвященных исследованию лингвистического статуса данного явления, функционируют несколько ключевых понятий и терминов, употребление которых зависит от подхода к изучаемому объекту.

В отечественной русистике ключевым определением понятия «разговорная речь» является определение академика В.В. Виноградова, считавшего разговорную речь обиходно-бытовым стилем языка, выделяемым на основании разграничения языковых функций. Среди отечественных исследователей-языковедов, следующих данному подходу, можно выделить известного русского лингвиста А.Х. Востокова, который помещал разговорную речь или «обыкновенную речь» между книжным и «простонародным» языком. Другой отечественный исследователь Р.А. Будагов определяет письменный язык как «стилевое явление, основу нормы языка» [Будагов 1967, 14]. Разговорная речь или разговорный стиль языка, наряду с письменным стилем, является «разновидностью общенародного языка, сложившаяся исторически и характеризующаяся известной совокупностью признаков, часть из которых своеобразно повторяется в других стилях, но их определенное сочетание отличает один стиль от другого» [Будагов 1967, 68]. Р.А. Будагов пишет, что уже в эпоху Возрождения расхождения между разговорной и письменной речью ощущались довольно остро. В странах Западной Европы (Италии, Испании, Франции) начинают придерживаться принципа «писать так, как говорят» с тем, чтобы произведения стали доступны широкому кругу читателей. Таким образом, Р.А. Будагов понимает под разговорной речью «речь

ситуаций», когда сама ситуация дополняет и корректирует речь собеседников, что будет невозможным в речи письменной. В пределах разговорного стиля, по мнению исследователя, следует выделить, собственно разговорный стиль и «разговорно-фамильярный стиль, находящийся под сильным влиянием просторечия» [Будагов 1967, 88].

Другим подходом к вопросу определения статуса разговорной речи в отечественной лингвистике является опора на противопоставление двух понятий: письменный и разговорный язык. Например, по мнению исследовательницы Е.А. Земской, существуют две основные разновидности русского литературного языка: «Одну из них принято называть кодифицированным литературным языком, другую – разговорной речью. Эти разновидности литературного языка отличаются друг от друга и с точки зрения экстралингвистической (условиями их употребления), и с точки зрения собственно языковой. Этими двумя разновидностями пользуются носители литературного языка в зависимости от ряда условий» [Земская 1979, 3].

Если провести сравнительный анализ процессов устного и письменного общения, то очевидны следующие ключевые различия: большую часть времени нашего общения занимает устная речь, когда процесс передачи и получения информации происходит одновременно. Этот процесс необратим, нельзя исправить уже сказанное, можно лишь добавить к вышесказанному. Кроме того, для устных форм общения характерно наличие просодической, невербальной информации (жесты, мимика, интонация, мелодика, темп речи, тембр голоса, паузы и взгляды партнеров по коммуникативному акту), служащей для установления наилучшего контакта между собеседниками. Невербальные средства выполняют многие функции, например, усиливают ритм речи, выполняют модальные и эмоциональные функции, функции структурирования и организации устного высказывания. Использование невербальных средств общения с одной стороны, может быть связано с затруднениями говорящего с подбором необходимых языковых единиц, а с другой стороны, невербальные средства общения являются мгновенными и образными выражениями той же самой мысли, которую передают вербальные средства.

Основная единица устной речи, аналогичная предложению в письменной речи – неподготовленное устное высказывание. Оно формируется постепенно, по мере осознания того, что сказано, что следует сказать далее, повторить, уточнить. Фонетический и морфологический уровни языка, т.е. произнесение и грамматические формы, не контролируются, воспроизводятся автоматически и могут

подвергаться варьированию. Устной форме общения свойственны меньшая лексическая точность, компрессия синтагм, эллипсис морфо-синтаксических конструкций или даже их отсутствие. Особо следует отметить, что в разговорной речи используются экспрессивно окрашенная, широкозначная или десемантизированная лексика, в большом количестве представлены фразеологизмы, пословицы, поговорки, жаргон.

Разговорная речь как особая функциональная разновидность языка, а соответственно, и как особый объект лингвистического исследования, характеризуется тремя основными, внешними по отношению к языку, признаками. Основной характерной чертой разговорной речи является ее спонтанность, неподготовленность. Реализация разговорной речи возможна только в условиях неофициального общения при непосредственном участии говорящих. Эта коммуникация может состояться как в диалоге, так и, например, в монологе в форме рассказа, когда участие в коммуникации другого собеседника реализуется в формате речевых формул-реакций, передающих одобрения, неодобрения или иную эмоциональную оценку. Не всякая речь, реализующаяся в устной форме, является речью разговорной. Как пишет Е.А. Земская, «такие виды устной речи, как лекция, научный доклад, радио- или телеинтервью и т.п. не относятся к разговорной речи» [Земская 1979, 10]. В целом, вся сфера массовой коммуникации, как правило, следует нормам кодифицированного языка, в то время, как разговорная речь функционирует лишь в частной сфере общения. «Это область коммуникации личной, преимущественно обиходно-бытовой, дружеской, семейной и т. п.» – пишет Е.А. Земская [Земская 1979, 10]. Таким образом, мы видим, что социальное назначение речи и характер отношений между говорящим и адресатом имеют исключительное значение для функционирования разговорной речи.

Следует особо обратить внимание на общение в Интернете. Сообщения, которыми пользователи обмениваются при коммуникации, могут обладать всеми характеристиками устной речи – неподготовленностью, линейным характером, ведущим как к экономии, так и к избыточности речевых средств, использованием того же набора как лексических, так невербальных средств общения, которые пользователи всемирной сети зачастую передают с помощью специальных символов. В последнее время все чаще по отношению к языку данного общения в современной лингвистике применяется термин «письменная разговорная речь».

Важную роль в разговорном общении имеет прагматический

фактор. Говорящие, как правило, имеют определенный общий запас фоновых знаний, позволяющих строить в разговорном общении редуцированные высказывания, которые вне этих фоновых знаний оказываются совершенно непонятными. Фоновые знания или общая апперцепционная база, следуя терминологии Е.А. Земской, понимаются как «наличие общих предварительных сведений, общего житейского опыта у собеседников» [Земская 1979, 10]. Это может быть обусловлено «как длительным знакомством партнеров коммуникации, их большой (часто многолетней) близостью, так и кратковременным совместным опытом, важным лишь для данного разговора» [Земская 1979, 11]. Все это позволяет говорящим многое не называть, не объяснять, не договаривать, что ведет к преобладанию в разговорной речи эллиптических высказываний. А. Брис в книге «El español coloquial: situación y uso» приводит пример следующего диалога:

A: Corcuera el lunes verás como dimite e entra Garzón

B: claro y Corcuera se va a dedicar a arreglar el partido que bastante arreglos tiene el pobre, si se sabe arreglar algo

Человеку, не участвующему в диалоге, довольно непросто понять какую ситуацию обсуждают собеседники. Для этого требуются не только языковые, но и экстралингвистические знания. Этот аспект имеет чрезвычайно важное значение при освоении норм иностранной разговорной речи, поскольку требует не только определенной языковой подготовки, но и знаний культурной специфики, общественно-политических реалий, литературы и искусства.

В испанской лингвистике функционирует ряд терминов, отражающих вышеизложенные подходы к понятию «разговорная речь»: «español hablado», «oral», «conversacional», «popular», «familiar», «vulgar», «informal», «corriente», «natural», «diaria», «colloquial» и другие. В данной статье мы рассмотрим терминологическую разницу между «español coloquial», «español familiar», «español vulgar», и «español popular». Известный немецкий филолог-испанист В. Байнхауэр определяет термин «lengua coloquial», как «habla que brota natural y espontánea en la conversación diaria, a diferencia de las manifestaciones lingüísticas conscientemente formuladas... Al tratar de lenguaje coloquial nos referimos únicamente a la lengua viva conversacional» [Miranda Poza 1998, 30]. Мы видим, что использованием этого термина определяется именно тот уровень языка, который реализуется именно в ситуации непосредственного общения, т.е. этот термин наиболее эквивалентен русскому «разговорная речь», если

опираться на определение Е.А. Земской. В подтверждение этого, можно привести слова Эмилио Лоренцо, который дает следующее определение этому же термину: «El español coloquial es el conjunto de usos lingüísticos registrables entre dos o más hispanohablantes, conscientes de la competencia de su interlocutor/interlocutores, en una situación normal de la vida cotidiana con utilización de recursos paralingüísticos o extralingüísticos» [Miranda Poza 1998, 31]. Таким образом, мы видим, что основными характеристиками «español coloquial» являются спонтанность, реализация в ситуациях повседневного общения, более того, в понятие «coloquial» Э. Лоренцо включает экстралингвистические и невербальные средства общения.

Принципиально следует разграничивать употребления терминов «familiar», «popular» и «vulgar». Хулио Касарес объясняет следующим образом различия в употреблении вышеназванных терминов: «La expresión *lengua coloquial*, que procede probablemente del inglés, puede significar para nosotros *lengua de la conversación*, o en sentido más restringido, lo que tradicionalmente se venía llamando estilo familiar. A primera vista se advierte que estas dos interpretaciones difieren de manera notable. Conversación es el diálogo, que puede versar sobre toda clase de temas, desde los más graves y elevados hasta los triviales...Preferimos, pues, como menos equívoco, el adjetivo *familiar*, tal como viene usándose desde hace siglos en nuestros diccionarios de la lengua» [Miranda Poza 1998, 32]. Таким образом, Касарес замечает, что функционирование термина «coloquial» связано с заимствованием его из англоязычной лингвистики, а исконно испанским термином, определяющим стиль речи бытового общения, является «familiar». В свою очередь, Рафаэль Альфаро подводит итог терминологическим различиями, объясняя, что «coloquial me parece más propio que familiar para designar las voces, frases, lenguaje y estilo propios de la conversación corriente, porque estos elementos lingüísticos se hallan relacionados con el coloquio que con la familia, puesto que en la mayoría de los casos no se efectúan en el seno de la familia las conversaciones en que se habla el lenguaje natural y sencillo a que pertenecen» [Miranda Poza 1998, 32]. Альфаро подчеркивает, что термин «familiar» ограничивает ситуацию общения родственным кругом, тем самым, исключая возможность спонтанной беседы двух незнакомых людей.

Пытаясь определить границы терминов «coloquial» и «popular», другой испанский исследователь-филолог Мануэль Секо пишет следующее: «El error consiste en confundir dos conceptos de popular y coloquial, confusión que, por lo demás, no tiene nada de extraño... En términos técnicos, la diferencia entre ambos conceptos se puede considerar diciendo

que popular es un nivel de lengua, mientras que coloquial es un nivel de habla. El lenguaje popular es un dialecto social y está determinado por las características socioculturales del hablante; sin embargo, el coloquial es un registro elegido por el usuario en función de la situación en que se produce el acto de comunicación» [Miranda Poza 1998, 33]. Секо включает в понятие «popular» влияние на речь социального статуса говорящего, что свидетельствует о воздействии на речевые процессы экстралингвистических факторов, в то время, как термин «coloquial» применим непосредственно ко всем языковым средствам, которые использует говорящий в конкретном акте коммуникации.

А. Брис строго разграничивает термины «vulgar» и «coloquial», пишет, что термином «vulgar» обозначается то, что в языке находится за пределами стандарта и региональных норм, и зависит от уровня владения языком: «no hay que confundir vulgar con coloquial, ya que los vulgarismos, al igual que los dialectismos, son hechos lingüísticos derivados de las características del usuario... mientras que lo coloquial resulta de la situación de uso» [Briz 1996, 10]. Следовательно, будет некорректным говорить, что разговорный испанский язык – это неправильное употребление языка. А. Брис подчеркивает, что нельзя отождествлять термины «coloquial» и «popular», поскольку последний включает в себя принадлежность говорящего к определенному социальному слою, в отличие от разговорной речи, обозначаемой термином «coloquial»: «el uso coloquial de la lengua no era propiedad de ninguna clase social, dado que, tanto los usuarios de nivel sociocultural alto y medio, como los del nivel bajo, podían expresarse coloquialmente» [Briz 1996, 10].

Таким образом, можно сделать вывод, что термин «coloquial» наиболее точно определяет тот процесс, который мы определяли как «разговорная речь», а термины «vulgar», «familiar», «popular» называют различные стили, которые могут реализовываться как в устной, так и в письменной форме. Процесс устного общения имеет свои нормы, которые не могут и не должны оцениваться как ненормативные. Разговорные особенности проявляют себя в речи носителей языка, которые владеют кодифицированными нормами и всеми функциональными разновидностями литературного языка. Многие языковые явления, появляющиеся в разговорной речи, впоследствии могут закрепиться в кодифицированном письменном языке. Однако сами условия реализации устной речи, ее спонтанность, опора на прагматическую функцию формируют особую систему, хотя и функционирующую на базе основного фонемного, морфемного и лексического состава языка.

Литература

1. Будагов Р.А. Литературные языки и языковые стили. – М., 1967. – 376 с.
2. Земская Е.А. Русская разговорная речь: лингвистический анализ и проблемы обучения. – М., 1979. – 240 с.
3. Яковлева Е.В. Лексикология испанского языка. – СПб., 2007. – 240 с.
4. Briz A. El español coloquial: situación y uso. – Madrid., 1996. – 78 p.
5. Miranda Poza J.A. Usos coloquiales del español. – Salamanca, 1998. – 166 p.

Viktoriya V. Dolzhenkova

Associate professor

Department of Ibero-Romance Linguistics

Lomonosov Moscow State University

E-mail: dolvik@mail.ru

***Abstract:** There is a set of approaches to definition of such linguistic phenomenon, as «colloquial language». In given article works of the domestic and foreign philologists devoted to research of the linguistic status of the given phenomenon are studied. The conclusion is that the term «español coloquial» is most equivalent to Russian «colloquial language» and terms «vulgar», «familiar», «popular» name various styles which can exist as in oral, and as in writing speech of native speakers which own all codified norms and functional versions of a literary language.*

***Key words:** language; speech; style; colloquial language; «colloquial spanish»;*

*«vulgar spanish»; «familiar spanish»; «popular spanish»***Н.К. Дорофеева**

магистрант кафедры иберо-романского языкознания
филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

E-mail: deunatacada@gmail.com

Сравнительный анализ особенностей кулинарной лексики в пиренейском и мексиканском вариантах испанского языка

***Аннотация:** В данной статье представлены результаты сравнительного анализа лексических единиц двух национальных вариантов испанского языка (пиренейского и мексиканского) по тематической группе «кулинария» и выделены любопытные особенности мексиканского национального варианта, обусловленные историческим развитием и языковой картиной мира носителей. Исследование проходило на материале столичной языковой нормы Мехико и Мадрида.*

***Ключевые слова:** лексика; кулинарная традиция; этимология; языковая картина мира*

По последним данным мексиканцы составляют около четверти от

всего испаноговорящего населения мира. Являясь самым распространённым языковым вариантом испанского, мексиканский оказывает влияние на систему испанского языка в целом и представляет особый интерес для исследователя.

После завоевания Мексики меньше, чем за век происходит испанизация большей части территории. Испанский становится языком престижа, то же происходит с европейской гастрономической традицией. В Европе новые продукты были восприняты неоднозначно: какие-то дары Нового Света, особенно специи, обретают невероятную популярность, а какие-то – как, например, томат или картофель – стали популярны только по прошествии времени. Чтобы объяснить этот факт, нужно обратиться к истории. Во-первых, до открытия Америки Европа вела активную торговлю со странами Востока: огромной популярностью пользовались восточные специи (перец, гвоздика, лавровый лист, корица и т. д.) – есть свидетельства, что, когда открыли Америку, испанцы искали те же самые специи. Не было необходимости продвигать новый продукт, рисковать – проще и надёжнее продать то, что уже знакомо европейскому потребителю и имеет определённый статус.

Конкистадоров не заботил вопрос сохранения многочисленных гастрономических традиций местного населения. До прихода испанцев диета жителей Мексики была весьма аскетична. Еда в доколумбовом обществе воспринималась как нечто сакральное, а также являлась показателем состоятельности человека и находилась в зависимости от его социального положения. Пришедшие на материк европейцы воспринимаются как боги и неоспоримый авторитет. Они ломают существующую систему, привозят новые, незнакомые продукты, который вызывают интерес, иногда страх и всегда любопытство. В истории кулинарии царит эпоха барокко, происходит смешение праздничного и повседневного меню. Позже в Мексику приходят большие корпорации, доступные всем индустриальные продукты становятся символом социального равенства. Сегодня кухня Мексики невозможна без кухни Испании и наоборот. Латинская Америка подарила Испании томатный суп гаспачо, а без мяса, привезённого испанскими колонизаторами, не было бы символа Мексики – тако.

Часто исследователи отмечают, что мексиканский вариант в целом характеризуется сильным влиянием индейского субстрата. Многие наименования продуктов восходят к индейским языкам: всю зелень в Мексике по-прежнему называют *quelite* (от науатль *quilitil*, буквально «растения со съедобными листьями») в Испании – *hierbas*, иногда *verduras*; стручковая фасоль на языке науатль звучала как *exotl*, «зелё-

ный боб», сейчас в Мексике используется наименование *ejotes*, на Пиренейском полуострове – *judías verdes*, хотя в каждом регионе бытует своё наименование. Как видно, индейские корни чаще всего сохраняются в названиях продуктов, традиционных для Латинской Америки. Следует говорить о Латинской Америке, так как испанский язык Мексики в период Конкисты активно заимствовал и из других индейских языков. Так, известно, что картофель миру подарили инки: на языке кечуа – *papa*. Страны Латинской Америки заимствуют аутентичную лексему, однако по всему миру распространяются другие варианты. Дело в том, что первые конкистадоры не заметили принципиальной разницы между картофелем (*papa*) и бататом (*batata*), который выращивали племена группы таино. Так в XVII веке в испанском языке возникает гибрид из *papa* и *batata* – *patata*, который заимствуют итальянский, греческий, баскский, каталанский, английский, японский, галисийский, шведский и другие языки. Несмотря на то, что на большей части полуострова используют лексему *patata*, на юге Испании часто можно услышать *papa*, что, однако, не считается нормативным.

Также принято говорить о большей консервативности мексиканского варианта на всех уровнях языка. В лексике это проявляется прежде всего в предпочтении более архаичным формам. Например, для наименования свёклы в Мексике используют лексему *betabel*, а для пиренейского национального варианта характерно *remolacha*: давая оба варианта, Короминас [Corgominas 1967] отмечает лексему *betabel* как базовую, а *remolacha* – заимствование: *betabel* – в прошлом *betarraga ulu beterrata* (от франц. *betterave*) появилось в языке раньше, ещё в XVII веке, тогда как *remolacha* (от итал. *ramolaccio*) Академия регистрирует как синоним в 1726 [Diccionario de autoridades 2013]. Другой пример: фрукт помело в Мексике называют *toronja* – лексема восходит к арабскому корню, в пиренейском варианте *pomelo* является заимствованием из английского.

Влияние английского на все языки мира в последнее время сложно переоценить. Однако в следствие близкого соседства с США в мексиканском варианте испанского языка встречается, возможно, наибольшее количество англицизмов, особенно в лексике, связанной с индустриальными продуктами: например, *hot dog* (в Испании – *perrito caliente*). Сюда же можно отнести и огромный пласт эпонимов, то есть терминов, образовавшихся в результате перехода названия бренда в имя нарицательное – очень типичная модель словообразования для кулинарной лексики мексиканского национального варианта. В 1928 году продукт *Choco Milk* стал первым индустриальным какао-напитком в Мексике, поэтому сегодня молочный напиток какао называют *chocomilk* или

shocomilk, в данном случае в Испании наблюдается похожая тенденция: *Cola Cao* часто можно встретить в варианте орфографии *colacao*, что свидетельствует о переходе имени собственного в нарицательное; один из крупнейших производителей хлебных изделий компания *Grupo Bimbo* породила целый пласт подобной лексики: бисквит, кексы или маффины в Мексике называют *panqué* или *panquesito*, в Испании – *bizcocho*; панкейки (*hot cakes*) получили наименование по словосочетанию *harina preparada para hot cakes*, фигурировавшему на коробке сухой смеси торговой марки *Pronto*, первой получившей распространение в Мексике, в Испании используют заимствование из английского *panqueque* или *pancaque*; сгущённое молоко в Мексике называют *lechera* (продукт компании *Nestle*), в Испании – описательное *leche condensada*.

Кулинарная лексика всегда является отражением языковой картины мира. Рассмотрим, каким образом исследование пары синонимов может дать представление об историческом контексте и традициях носителей языковых вариантов. То, что в Испании называют *tapas* в Мексике известно как *botanas*. В первом случае слово происходит от исп. *tapa* – крышка, этимология связана с тем, что изначально закуска подавалась к алкогольному напитку и выглядела как маленький бутерброд, который клали сверху на бокал. *Botana* – по сути то же самое: на Пиренейском полуострове *botana* называют пробку, которой закрывают традиционный испанский сосуд для хранения вина *bota*.

Интересно понаблюдать, насколько по-разному развивалась казалось бы аналогичная традиция на двух континентах. В Мексике понятие *botana* связано с определённым местом – *cantina* (от итальянского *cantina*, что значит «винный погреб»). Эти заведения сложились к XIX веку: во время войны с США (1846–1848гг.) в мексиканских барах было принято выпивать стоя, это не понравилось американским солдатам и так зародился совершенно новый для Мексики формат, где можно было выпить и поесть за столом. Кантина со временем становится символом мексиканской культуры. Это место социализации, хорошей еды, алкоголя, спокойствия, место, куда к полудню собирались мужчины района, чтобы выкурить сигару, выпить и отвлечься от работы. И, что немаловажно, место, где стираются социальные различия. Даже язык в этих заведениях сложился особенный: «*En las cantinas no se pide una copa, ni tampoco se ordena un tequila, se echa un trago o se pide un derecho*». Старожилы вспоминают, что порции закусок были щедрыми и изысканными, то есть хозяева работали в убыток – в том числе и поэтому заведения перестали существовать в прежнем формате. Сегодня в меню кафе и ресторанов можно найти раздел *botanas* – *botana* превратилась в отдельное блюдо и качество при этом в общем

сильно упало, сегодня *botana* – в какой-то синоним понятия *comida chatarra*, пищевого мусора. Испанская *tapa* – еда в баре, которая также эволюционировала в самостоятельное блюдо, которой удалось подняться до уровня высокой кухни.

Однако *смысл botana, tapa* в том, что это еда, которая объединяет: простая, неритуальная, которая не требует от потребителя рефлексии и при этом тесно связана с определённым локусом. Другой тип такой еды – комплексный обед из набора заранее приготовленных блюд по фиксированной цене: мексиканское *comida corrida* – аналог пиренейского *menú del día*. *Comida corrida* обычно предполагает суп или салат, рис или паста, второе блюдо и десерт (также меню включает напиток, кукурузные лепёшки и соусы). При этом особой популярностью пользуется паста. Интересно, что для обозначения этого традиционного для Италии блюда в Мексике используется существительное во множественном числе *las pastas*, тогда как в Испании паста – это *la pasta*, и *las pastas* – это печенье. Это не единственный случай омонимии: *tortilla* в Мексике – всем известная кукурузная лепёшка, а в Испании – традиционное блюдо из картофеля, лука и яиц (*tortilla de patatas*), тогда как для наименования мексиканской лепёшки используется лексема *tortita*. На второе есть выбор из множества мясных блюд. Особой популярностью в современной Мексике пользуется говядина – *carne de res*, словарь Академии даёт следующее определение лексеме *res*:

1. f. Animal cuadrúpedo de ciertas especies domésticas, como del ganado vacuno, lanar, etc., o de los salvajes, como venados, jabalíes, etc.

2. f. Col., Ec., El Salv., Guat. y Méx. Animal vacuno [Diccionario de la lengua española].

То есть на Пиренейском полуострове слово используется в более широком значении и в кулинарном контексте не встречается никогда. В качестве напитка в Мексике принято подавать *aguas (aguas de sabores)*, ещё их называют *aguas frescas, agüitas*. В Испании, под словом *agua* подразумевается *agua natural*, в Мексике такая вода не пользуется спросом – это связано с отсутствием широкого распространения культуры здорового питания и с тем, что совсем недавно страна справилась с проблемой дефицита питьевой воды. У современных мексиканцев ещё не успела выработаться привычка утоления жажды питьевой водой.

Таким образом, исследование особенностей кулинарной лексики позволяет лучше понять культуру носителей языка, их ценности и историю развития. Кулинарная лексика языковых вариантов Латинской Америки складывалась под влиянием многочисленных

традиций. На первом этапе основное значение имел язык завоевателей и для большей части континента это был испанский. Сегодня прослеживаются новые тенденции: на первый план выходит исследование языковых субстратов, отмечается всё возрастающее влияние английского. История языковых вариантов испанского языка – это всегда история взаимодействия. Но и в Мексике, и в Испании официальный язык – испанский, поэтому, кроме всего прочего, сравнение пиренейского и мексиканского вариантов испанского языка имеет очевидную практическую пользу.

Литература

1. Academia Mexicana de la Lengua. Diccionario escolar de la AML. <http://www.academia.org.mx> (дата обращения: 27.09.2017).
2. Carrasco, P. Cultura y sociedad en el México antiguo. – México: El Colegio de México, 2005. P. 153–234.
3. Corominas, J. Breve diccionario etimológico de la lengua castellana, segunda edición. – Madrid: Editorial Gredos, 1967.
4. Diccionario de autoridades, Real Academia Española edición facsímil. – Madrid: RAE, 2013.
5. El español: una lengua viva. Informe 2016. Instituto Cervantes. http://cvc.cervantes.es/lengua/espanol_lengua_viva/pdf/espanol_lengua_viva_2016.pdf (дата обращения: 01.01.2017).
6. El mundo. <http://www.elmundo.es/america/2011/01/28/mexico/1296241186.html> (дата обращения: 10.11.2017).
7. López Austin, A. Organización política en el Altiplano Central de México durante el Posclásico. – México: INAH, 1985. – P. 197–234.
8. Lewis, M. P., Gary F. S., and Charles D. F. Ethnologue: Languages of the World, Nineteenth edition. – Dallas, Texas: SIL International, 2016. <http://www.ethnologue.com> (дата обращения: 25.07.2016).
9. Mejía, D. MAIZE: Post-Harvest Operation, de Food and Agriculture Organization of the United Nations (FAO). <http://www.fao.org/3/a-av007e.pdf> (дата обращения: 12.07.2016).
10. Real Academia Española: Diccionario de la lengua española. Vigésima segunda edición. <http://www.rae.es> (дата обращения: 10.11.2017).

Natalia K. Dorofeeva Natalia

Master's Degree student

Department of Ibero-Romance Linguistics

Philological Faculty

Lomonosov Moscow State University

E-mail: deunatacada@gmail.com

Abstract: The following article presents some results of a comparative analysis of the culinary vocabulary of Mexican Spanish and Peninsular Spanish and discusses

several aspects of Mexican Spanish subordinating to historical development and linguistic worldview. The research is based on Madrid and Mexico city dialects.

Key words: *vocabulary; foodway; etymology; food history; linguistic worldview*

Ю.А. Карпова

доцент кафедры иберо-романского языкознания
филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

E-mail: karpova_mama@mail.ru

**«Золотой век» испанского языка:
от кастильско-гок классическому испанскому**

Аннотация: *Эволюция языка часто происходит в период расцвета государства, о чем писали еще античные авторы. Недаром этот тезис вновь вспоминает Элио Антонио де Небриха в предисловии к своей грамматике в 1492 году. Ведь именно на рубеже XV–XVI веков начинается новый, так называемый, классический период в истории испанского языка и литературы, а Испания достигает наивысшего влияния в Старом и Новом Свете. Испанский язык, в свою очередь, претерпевает значительные изменения, завершаются многие процессы, начало которым было положено еще в Средние века.*

Ключевые слова: *рубеж XV–XVI веков в Испании; кастильский язык; испанский язык; кастильская экспансия; Испания Габсбургов; «Селестина»; фонетические изменения в XV веке; эволюция формы vos и других местоимений; исчезновение наречия «у»; изменения глагольной системы*

В Средние века не существовало единого наименования для языка, родившегося в горах Кантабрии, там где около IX века появляется новая территориальная общность – Кастилия. Вплоть до XIII века к лаконичному *romance* требовалось пояснение и уточнение: *romance castellano*, *romance/lenguaje de Casti(e)lla*. К концу XIII века лексема *castellano* начинает употребляться как существительное и становится синонимом выражения *lengua vulgar* в отличие от *latin culto*. Во французских текстах этого времени встречается существительное *espaingol*, так называют язык, на котором говорят на севере и в центральной части Пиренейского полуострова. При этом, в обширном корпусе произведений Альфонса мудрого только один раз встречается лексема *espannol* и несколько раз *lenguaje de España*.

Это преждевременное для испанского Средневековья наименование, обретает более закономерное значение и начинает активно употребляться на рубеже XV–XVI веков, своеобразным образом иллюстрируя известный тезис о том, что язык всегда идет рука об руку с империей и в период наивысшего ее расцвета, и в период ее заката: *«Siempre la lengua fue compañera del imperio de tal manera lo siguió: que juntamente comenzaron, crecieron, florecieron...»* [Сулимова

2005, 26].

Действительно, новая геополитическая реальность такова: большинство средневековых королевств и княжеств Пиренейского полуострова объединяются под эгидой Кастилии, которая распространяет свое влияние не только в Старом Свете, но и на других континентах, а испанский язык становится одним из главенствующих европейских языков.

Кастильский становится своего рода *lingua franca*, все народы полуострова, общаясь на нем, могли понимать друг друга. Но, если термин *castellano* воспринимался «некастильцами» с неким предубеждением, даже ревностью, то *español* примирял всех, отсылая к далекому римскому и вестготскому прошлому.

Следует обратить внимание, что доминирование и экспансия кастильского в этот период носили довольно агрессивный характер. Астура-леонский исторический диалект постепенно угасает и продолжает свое существование лишь в речи деревенских жителей, а также как стилистический прием – его черты присваиваются так называемому «*lenguaje villanesco*» в литературе Золотого века. Мосарабский диалект практически прекращает свое существование. Наварро-арагонский диалект сохраняет свою «независимость» дольше, но с момента объединения Арагона и Кастилии в 1479 году существенные различия между арагонским и кастильским также постепенно нивелируются, остаются лишь немногие, в основном, фонетические отличия. Над этой небольшой разницей иронизирует автор эпиграммы XV века про фенхель: «*Llámala Castilla inojo, que su letra es de Isabel, llámala Aragón finojo, que su letra es de Fernando*». Значительное влияние кастильского испытывают даже такие самостоятельные и имеющие собственную литературную традицию языки как каталанский и галисийско-португальский.

После окончания эпохи правления Изабеллы и Фердинанда Католических, объединивших под своим скипетром Кастилию и Арагон, начинается эпоха Габсбургов, которая открывается восхождением на престол Карла I (1516), а заканчивается смертью Карла II (1700). Последний Габсбург не оставил наследников, что спровоцировало начало Войны за испанское наследство и последующее воцарение Бурбонов.

Однако, в начале этого периода, известного также как эпоха Экспансии, Испания достигла пика своего могущества: одновременно с Великими географическими открытиями, закладывается фундамент испанской государственности. Карлос I не только правил самой обширной территорией за всю историю Испании, но и осуществил

давнюю мечту своих предшественников, провозгласив себя в 1519 году императором Священной Римско-Германской Империи. В это время испанский вполне мог претендовать на то, чтобы стать единым дипломатическим и политическим языком для многих европейцев. В своем известном обращении папе римскому и другим высокопоставленным иностранным гостям Карлос I говорит: «*Señor, entiéndame si quiere, y no espere de mi otras palabras que de mi lengua española. La que es tan noble que merece ser sabida y enredada de toda la gente cristiana*» [Сулимова 2005, 36].

К этому времени «благородный» испанский язык стремительно расстается с темными средневековым прошлым и становится все более ясным и прозрачным. Многочисленные изменения на всех языковых уровнях, которые начались ранее, наконец, становятся очевидными. Обратимся к наиболее наиболее заметным особенностям.

В системе вокализма не происходит системных изменений, они имеют, скорее, частный характер, что не умаляет их значимости. Это касается, например, редукции некоторых дифтонгов. Так суффикс *iello (castiello)* к XV веку превращается в *illo (castillo)*. Редукция дифтонга *ie* встречается и в других позициях: *vi(e)spera, si(e)glo, pri(e)ssa*. Дифтонг *ue* переходит в *e* в соседстве с плавными: *cul(u)ebra, fr(u)ente, nor(u)eña*.

Апокопа финальной гласной (*e, o*), которая была очень распространена в XII–XIV постепенно встречается все реже и реже, как правило, в пограничных районах Кастилии, в деревенской речи или в текстах иудейских авторов. Восстановление финальной гласной у существительных многие исследователи объясняют влиянием формы множественного числа: *naves > nave* (старая форма *naf*). Правда, в тех словах, где одновременно происходит упрощение консонантной группы, реставрация гласной не случается: *mil (mille), piel (pielle), san (santo)*. Исчезновение апокопы может объясняться и экстралингвистическими факторами: мода на галлицизмы постепенно проходит, а апокопа, которая не была полностью ассимилирована языком, отвергается как нечто чуждое. С середины XIV века апокопа выживает лишь в некоторых глагольных формах (*faz, vien, val*) или в формах, образованных путем слияния местоимений со служебными словами (*nol, ques*), и сохраняется до конца XV века.

В системе согласных наблюдаются изменения, которые ранее носили спорадический характер. Почти устранена путаница между финальными *d/t (antigüedad, voluntad, merced)*. Начальная *h*, которая прежде считалась вульгаризмом и диалектизмом, к середине XV века

уверенно заменяет *f* в письменной и устной речи. Аспирация *f* происходит, прежде всего, перед гласными (*hijo, hoja, huir*), но никогда не встречается перед плавными (*frente, fleco*). Колебания встречаются перед дифтонгами: *fiesta, fiera, hierro, fuente, huesa*. *F* сохраняется в некоторых культизмах и семикультизмах: *forma, fortuna, fama, falta, fecha*. Примечательно, что с появлением в языке большого количества культизмов в XV веке, [f] и [h], которые прежде были вариантами одной фонемы, окончательно превращаются в две разные фонемы: *fondo/hondo, fecha/hecha, forma/horma*.

Не менее интересные процессы происходят в морфологическом строе языка. Наблюдается формирование новых имен существительных и прилагательных женского рода путем прибавления окончания -*a*: *clienta, priora, hirvientas, comuna, compradora*.

Местоимение *vos* видоизменяется в *os* в падежных формах, кроме того, постепенно исчезает как вежливая форма обращения и заменяется непрямыми формулами: *vuestra merced, vuestra señoría, vuestra alteza*.

Стоит сказать, что изначально *vos de cortesía* употреблялось как вежливая форма обращения младшего к страшему, низшего к высшему, в основном среди людей благородного происхождения. Постепенно форма начинает употребляться все шире, теряет семантический компонент вежливости, а в какой-то момент становится наиболее распространенным обращением среди родственников и друзей. На *tú* обращаются только родители к детям и хозяева к своим совсем уж незначительным подчиненным. Поэтому складывается ситуация, когда необходимость в другой вежливой форме обращения возникает вновь. Естественно, обращения *vuestra merced, vuestra señoría, vuestra alteza* и тому подобные употреблялись и ранее, но теперь первая избирается как наиболее универсальная, постепенно претерпевающая фонетическую трансформацию, в результате чего появляется современная форма *Usted*.

Среди безударных форм личных местоимений наблюдается безусловное господство *leísmo*. *Le* заменяет любое прямое дополнение мужского рода. Все чаще встречается местоимение *la*. Место клитиков относительно глагольной формы не всегда диктуется показателем личности/безличности последней, а скорее просодией и синтаксисом. Правда существуют и ограничения: безударное местоимение не могло стоять в начале мелодической группы, в особенности в начале предложения (*¡duéleme la cabeza!, ¡siéntome de todo el cuerpo!*). Энклиза преобладает над проклитой, например, в формах императива и инфинитивных оборотах, порождая вместе с некоторыми фонетическими процессами (метатеза, ассимиляция) интересные результаты:

buscaldo (buscadlo), hazello (hacerlo), buscalla (buscarla).

Исчезает еще один характерный признак средневекового языка, так называемая вставка (*interpolación*), то есть возможность поставить между местоимением в падежной форме и глаголом отрицательную частицу *no*.

Притяжательные местоимения перестают употребляться с определенным артиклем (*la tu torre – mi gloria, tu suavísimo amor*), в то время как в других романских языках такое употребление становится нормативным

Полные формы личных местоимений *mío, tuyo, suyo*, которые прежде употреблялись как часть составного именного сказуемого (*es suyo*), субстантивировались (*los tuyos*), употреблялись вместе с предлогом (*de suyo, tener por suyo*), в XV веке начинают употребляться и после существительного (*cartas tuyas*).

Любопытные изменения происходят в системе наречий. В XV веке перестают использоваться наречия *у (alli)* и *ende (de alli, de esto)*, которые до этого выполняли дейктические функции. Кризис *у* начинается еще в XIV веке и полностью наречие исчезает, когда глагольная форма *ha* заменяется на *hay*, последняя буква которой, вероятно, является реликтом этого средневекового наречия. Подтверждением этому может служить тот факт, что в каталанском языке сохранилось и местоименное наречие *hi*, и конструкция *hi ha* – эквивалент кастильского *hay*.

Ende просуществовало чуть дольше, правда, изменило свое значение на близкое к современному *alli*, а потом и вовсе исчезло, сохранившись только в народных говорах.

К середине XV века репертуар предлогов в испанском языке значительно отличался от современного: *a, ante, cabe (junto a), con, contra, de, desde, en, entre, hazia, hasta, pa(o)ra, por, según, sin, so, sobre, tras* и некоторые другие. В это время начинается сложная история взаимоотношений предлогов *por* и *para*. *Para* оформляет значение цели, которое прежде могло выражаться и с помощью предлога *por*. *Por* закрепляет за собой причинно-следственные, пространственные и временные связи.

Вместе со средневековым *so* употребляется (*de*) *baxo de*, при этом, оба предлога могут встретиться в одном и том же параграфе. Точно также употребляются в одинаковом значении *tras* и *detrás de*, хотя последний заменяет также староиспанский предлог *en pos de* (за чем-то или кем-то).

Все еще встречается предлог *cabe* (от *cabo* < CAPUT – берег, край) вместе с его более современным синонимом *junto a (con)*. *Hazia* или

вариант *faz(i/e)a* (< FACIES) употребляется наравне с *de cara a*. Но большую вариативность и разнообразие можно проследить в предложных структурах типа предлог+существительное+предлог: *a propósito de, a respecto de, al cabo de, de en medio de, en comienzo de, por mitad de* и др.

Естественно, что изменения происходят и в системе глагола. Единственными глаголами, у которых окончание 1 л. ед. ч. в настоящем времени не было ударным *ó*, были *dar, ser, ver, estar*. И до окончания XV века их этимологические формы на *ó* чередуются с новыми формами *doy, soy, voy, estoy*. Антонио Небриха в своей грамматике говорит, что допустимы оба варианта, хотя сам чаще использует более архаичные. В «Селестине» Фернандо Рохаса, напротив, чаще встречаются формы на *-у*.

Существует две наиболее распространенных теории происхождения новых форм на *-у*. Первая заключается в том, что также как и у формы *hay*, последняя буква является реликтом средневекового наречия *у*. Другие исследователи полагают, что к этимологическим формам *so, vo, esto* присоединялось местоимение *yo*, а финальный гласный потом был утрачен.

Среди других изменений стоит назвать эпентезу согласной в форме 1 л. ед. ч. в настоящем времени изъявительного и сослагательного наклонения по аналогии со средневековыми *pongo, tengo, vengo* в таких глаголах как *caer, taer, oír, huir, valer*. В течении XV века с одинаковой частотностью употребляются и старая, и новая формы.

К 1550 году практически заканчивается грамматикализация глагола *haber*, который становится вспомогательным в сложных временах, а в значении обладания повсеместно используется глагол *tener*. Глагол *ser*, напротив, перестает использоваться как вспомогательный, кроме форм пассивного залога. В сложных временах причастие более не согласуется с объектом. Кроме того, благодаря развитию парадигмы сложных времен, свое значение изменяет форма на *-ra Pluscuamperfecto de Indicativo*. Она начинает передавать значение Imperfecto de Subjuntivo, приобретая дополнительные коннотации ирреальности.

В глагольных формах настоящего времени 2 л. мн. ч. окончание *-des* (<TIS) начинает трансформироваться, постепенно теряя интервокальную *-d-*, в результате чего происходит дифтонгизация или ассимиляция и стяжение: *-aes/-ees* > *-áis, -éis* или *-ás, -és*. Последние, недифтонгизированные формы довольно скоро начинают восприниматься как сниженные, просторечные и на полуострове, и в американских колониях. Тем не менее, формы на *-ás, -és* сохраняются в

Латинской Америке, в регионе Рио Плата.

В период правления Католических королей, который исследователи языка любят называть предклассическим, отмечают две противоположные стилистические тенденции развития литературного языка. С одной стороны, встречается копирование и калькирование латинских конструкций, всевозможные заимствования, с другой, все чаще авторы хотят достичь эlegantности и изысканности, опираясь на возможности родного языка.

Очень ярко обе эти тенденции отражены в произведении, которое часто называют последним романом Средневековья и прообразом плутовского романа – драматизированной новелле предположительно Фернандо де Рохаса «Трагедия о Калисте и Мелибее или Селестина», появившееся на стыке XV–XVI веков и до появления «Дон Кихота» Сервантеса бывшее одной из самых популярных книг в Испании.

В «Селестине» все еще встречается положение глагола в конце периода или фразы, часто используются созвучия, ассонансы, даже рифма, что характерно для так называемой «ученой прозы»:

«En dar poder a Natura que de tan perfecta hermosura te dotase, e hacer a mi inmérito tanta merced que verte alcanzase, e en tan conveniente lugar que mi secreto dolor manifestarte pudiese» [Здесь и далее все примеры из произведения цитируются по следующему изданию: Rojas 1994].

Весьма частотным в тексте произведения является риторический прием амплификации, суть которого состоит в нанизывании дополнений, определений и других членов предложения с целью усиления выразительности высказывания:

«Pero ¿quién te podría contar, señora, sus daños, sus inconvenientes, sus fatigas, sus cuidados, sus enfermedades, su frío, su calor, su discontentamiento, su rencilla, su pesadumbre; aquel arrugar de cara, aquel mudar de cabellos su primera y fresca color, aquel poco oír, aquel debilitado ver, puestos los ojos a la sombra, aquel hundimiento de boca, aquel caer de dientes, aquel carecer de fuerza, aquel flaco andar, aquel espacioso comer?».

В «Селестине» присутствуют лексические латинизмы, например, намеренное употребление глагола *haber* вместо *tener* (*las paredes han orejas*), риторические вопросы, восклицания, многочисленные инфинитивные и причастные обороты. Но это не извращает естественный строй языка произведения. Рядом с периодом встречается и короткая фраза, часто в виде поговорки или философской максимы:

«Aquel es rico que está bien con Dios; más segura cosa es ser menospreciado que temido; mi amigo no será simulado y el rico sí; yo soy

querida por mi persona y el rico por su hacienda».

Литература

1. Сулимова Н.Г. История развития испанской грамматической мысли (XV–XIX вв.). – М., 2005. – 332 с.
2. Rojas F. La Celestina o Tragicomedia de Calixto y Melibea. – E.: Edicomunicación, S.A. Barcelona, 1994. – 282 p.
3. Penny R. Gramática histórica del español. – E.: Ariel Lingüística. Barcelona, 1998. – 365 p.
4. Historia de la lengua española. Cano R. (coord.) – E.: Ariel Letras, 2013. – 1167 p.

Yulia A. Karpova

Associate professor

Department of Ibero-Romance Linguistics

Lomonosov Moscow State University

E-mail: karpova_mama@mail.ru

***Abstract:** Language evolution often takes place in time of a state prosperity which was confirmed even by ancient authors. That is why it is no wonder that Elio Antonio de Nebrija recalls this thesis in the foreword to his Grammatica in 1492. After all, it is exactly the turn of the XV and XVI centuries when the new so-called classical period in Spanish language and literature history begins and Spain reaches the highest influence in both Old and New Worlds. Spanish language, in its turn, is going through significant changes. Many processes started in Middle Ages come to an end.*

***Key words:** the turn of XV–XVI centuries in Spain; Castilian language; Spanish; Castilian expansion; Habsburg Spain; "Celestine"; changes in phonetic system; evolution of forms of a pronoun "vos" and other pronouns; the disappearance of the adverb «y»; changes in verbal system*

А.А. Невокшанова

старший преподаватель

кафедры иберо-романского языкознания

филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

E-mail: nevokshanova@gmail.com

Регион Рио-де-ла-Плата

как объект лингвистического исследования

***Аннотация:** В настоящей статье рассматривается вопрос целесообразности выделения региона Рио-де-ла-Плата в качестве единого объекта исследования, а также отдельные особенности истории и социолингвистической ситуации в каждой из входящих в состав региона территорий.*

Ключевые слова: Рио-де-ла-Плата, языковое варьирование, Аргентина, Уругвай, Парагвай

Рио-де-ла-Плата – непростой для изучения, противоречивый регион. Объединённые исторически, очень разные территории сосуществуют на протяжении нескольких веков, в том числе, как единый объект исследования для целого ряда наук.

В колониальной истории Испании Рио-де-ла-Плата – вице-королевство в Южной Америке, территория современных Аргентины, Уругвая, Парагвая и, частично, Боливии, отделившаяся во второй половине XVIII века от вице-королевства Перу. После получения независимости от Испании постепенно формируются современные границы латиноамериканских государств и старое колониальное название начинает обозначать регион, в который входят Парагвай, Уругвай и Аргентина, – такое объединение оказывается удобным, в частности, для филологии, которую, с точки зрения диахронии, регион интересует как единое пространство.

При этом единство региона оказывается достаточно спорным. Само вице-королевство получает автономию сравнительно поздно, во второй половине XVIII века. Входящие в его состав земли на этот момент уже представляют собой самостоятельные территории с достаточно сложными внутренними отношениями и насыщенной колониальной историей, каждая из них пытается отстаивать собственные интересы в конфликтах с соседями. Подобная ситуация сохранится и после обретения независимости в начале XIX века.

Центром вице-королевства Рио-де-ла-Плата в этот период становится Буэнос-Айрес. Аргентина в отношениях между странами региона традиционно занимала лидирующие позиции: Буэнос-Айрес был крупным портовым городом, сосредоточившим все основные административные функции. Как следствие, происходит изменение значения самого термина «риоплатский» (*rioplatense*), который в целом ряде трудов, в том числе научных становится синонимом прилагательного «аргентинский» (*argentino*) или, что шире, но также не вполне верно, обозначает что-либо, «имеющее отношение к Аргентине и/или Уругваю» (*perteneciente a Argentina y/o Uruguay*). (См., например, [Di Tullio, Kailuweit, 2011]). При этом важно помнить, что территория Аргентины очень велика и не вся она культурно, экономически и социально принадлежит к тому региону, который традиционно описывается как Рио-де-ла-Плата.

Уругвай, в свою очередь, также представляет неоднозначный и сложный для научного исследования объект. Территория современно-

го Уругвая, на первом этапе *Banda Oriental* – «Восточная полоса», как первоначально называлась эта территория – долгое время развивалась вместе с соседними Аргентиной и Бразилией. Значительную часть населения Уругвая составляли аргентинские гаучо и торговцы, однако процветающий Буэнос-Айрес не проявлял интереса к тому, чтобы полностью присоединить эти земли: “*la próspera colonia de Buenos Aires no necesitaba expandirse*” [Lipski, 2014, 369]. За независимость Аргентина и Уругвай также боролись единым фронтом, однако после получения независимости, благодаря деятельности Хосе Артигаса, лидера Восточной полосы, Уругвай становится самостоятельным государством. Позже возникнут конфликты и даже вооруженные столкновения с Бразилией и с Аргентиной.

Небесспорным представляется включение в состав «риоплатского региона» Парагвайской республики. Значительную часть своей независимой истории Парагвай провёл в изоляции от соседних стран или в состоянии войны с ними. На всех этапах развития государство занимало в регионе особое положение: роль ордена иезуитов в развитии Парагвая в колониальный период, война с Аргентиной, Уругваем, Бразилией, уникальное положение коренного населения – всё это часто не просто отделяло, но противопоставляло Парагвай другим странам Южной Америки.

В определённый момент колониальной эпохи, в XVII веке Парагвай пользовался благосклонностью испанского правительства – Асунсьон на время стал важной точкой торгового пути и оказался весьма значим для метрополии (формальное отделение Асунсьон от Буэнос-Айреса произошло в 1617 году). Однако через некоторое время столица Аргентины возвращает себе ведущие позиции в регионе и Испания теряет к территории Парагвая интерес.

В состав региона Рио-де-ла-Плата Парагвай возвращается в 1776 году, когда вице-королевство становится независимым от Лимы, однако после обретения независимости власти страны отказываются от единой политики с Аргентиной и Парагвай надолго оказывается изолирован от экономических и культурных процессов, происходивших в Буэнос-Айресе после 1810 года. В середине XIX века напряженные отношения с соседними странами переходят в военные действия, которые позже войдут в историю Парагвая как «Великая война» (*Guerra Grande*) – так называемая Парагвайская война против «Тройственного союза», в состав которого входили Аргентина, Уругвай и Бразилия (1864 – 1870 гг.). Потерпев поражение, Парагвай лишился практически 90% мужского населения и надолго оказался в ряду наименее развитых латиноамериканских стран. Логично, что такое

положение дел не могло не отразиться на внутренней политике государства.

Кроме того, возвращаясь к колониальному периоду истории Парагвая, необходимо отметить исключительную, по сравнению с другими американскими колониями, роль ордена иезуитов, обратившегося на этой территории к традиционному для английской колонизации, но весьма нетипичному для Латинской Америки способу организации труда коренного населения и развития сельского хозяйства – созданию резерваций (исп. *reducciones*), что во многом определило дальнейшее развитие отношения коренного населения к колонизаторам и обусловило ряд важнейших особенностей парагвайской национальной картины мира.

Что касается филологической традиции, уже в самых первых работах по лингвистической географии Латинской Америки Рио-де-ла-Плата фигурирует, как единая территория. В частности, Педро Энрикес Уренья выделяет его как одну из пяти диалектных зон испаноязычной Америки – зону распространения субстрата гуарани [см. *Henríquez Ureña, 1976*]. При этом пространство оказывается крайне неоднородным: так, например, языки субстрата имеют разный статус, количество носителей и уровень популярности в каждой из стран, а также, очевидно, речь не может идти об одном языке субстрата, скорее, о преобладании его на описываемой территории.

Так, например, что, несмотря на принятую точку зрения – о регионе Рио-де-ла-Плата как о зоне распространения субстрата гуарани – для Уругвая существенно важнее и с исторической и с лингвистической точки зрения оказывается племя индейцев чарруа. Племена тупи-гуарани, безусловно, тоже жили на территории современного Уругвая, однако встречались только в северной её части и влияния, сравнимого с чарруа, на развитие Уругвая не оказали. В то же время, в Парагвае язык коренного населения – гуарани – имеет уникальный для индейского языка статус государственного, наравне с испанским, а процент потомков коренного населения превышает подобный показатель в Аргентине или Уругвае в десятки раз.

В традиционных филологических исследованиях в рамках изучения этого региона каждая страна имеет собственный уникальный набор наиболее характерных лингвистических и социолингвистических особенностей, в котором всегда есть определённые доминанты. Для Парагвая это уже упомянутый статус и особое положение языка гуарани, противоречивости научных описаний парагвайского национального варианта испанского языка; для Уругвая – языковые контакты, пограничные диалекты и отсутствие исчерпывающих описатель-

ных лингвистических исследований – “*todavía no se ha publicado una descripción exhaustiva del español de Uruguay*” [Lipski, 2014, 369]; для Аргентины, среди прочего, этнический состав населения и, особенно, итальянская иммиграция. В то же время отдельные работы посвящены месту, занимаемому каждой из стран в составе Рио-де-ла-Плата, а соответствующей разновидностью испанского языка – в системе национальных вариантов.

Отдельного внимания заслуживает изучение особенности национального самосознания жителей региона и проблема самоидентификации. Сам термин *rioplatense* оказывается неоднозначным не только в научных трудах, но и в картине мира жителей региона. Зачастую такая самоидентификация подменяет или дополняет национальное самосознание, но границы региона для носителя испанского языка при этом размываются.

Вопрос о становлении каждой из перечисленных наций и формирования национальной идеи в странах риоплатского региона, безусловно, требует отдельного углубленного изучения.

Важным для подобных исследований является термин *español rioplatense* (также *lenguaje rioplatense*) – в российских работах наиболее часто обозначаемый как «риоплатская разновидность испанского языка». В испаноязычной филологии термин неоднозначен и в целом ряде работ оказывается синонимичным понятию «аргентинский национальный вариант». Риоплатская разновидность испанского языка становится объектом лингвистического изучения уже на самом раннем этапе развития латиноамериканистики, в период активного формирования национального самосознания (раньше чем лексикографические и лингвистические исследования, посвященные национальным особенностям испанского языка в Аргентине, Уругвае и Парагвае). Фактически, в терминах отечественной лингвистики здесь нужно говорить о разнице между национальным и территориальным вариантами языка (см., например, труды Г.В. Степанова, А.И. Домашнева).

При этом в подавляющем большинстве научных работ, посвященных испанскому языку в этой части Южной Америки, отмечается, что парагвайских особенностей в этом территориальном варианте значительно меньше, нежели аргентинских и уругвайских. В то же время, лингвистические описания самого парагвайского национального варианта испанского языка носят крайне противоречивый и зачастую достаточного фрагментарный характер [Lipski, 2014, 324].

Единым риоплатский регион оказывается и для ранней латиноамериканско лексикографии. Так, старейшим словарем, в котором зафиксированы лексические особенности зоны Рио-да-ла-Плата, является

Vocabulario rioplatense razonado Даниэля Гранады, опубликованный в Монтевидео в 1889 году с подробными лингвистическими и экстралингвистическими комментариями автора и рецензией А. Магариньоса Сервантеса, одного из ключевых уругвайских филологов конца XIX века. Фактически, словарь закладывает традицию комплексного изучения языковых особенностей региона, а также отражает основные тенденции их описания, складывающиеся к началу XX века, однако парагвайских особенностей испанского языка в издании почти не встречаем.

Позже в латиноамериканской лексикографии наблюдается тенденция к описанию национальных вариантов, а не территориальных: для создания словарей и изучения национальных лексических особенностей учреждаются Академии, постепенно зарождается национальная лексикография, поддерживаемая Ассоциацией Академий испанского языка.

В начале XXI века происходит нарастание исследовательского интереса к национальным вариантам испанского языка и к теоретическим аспектам языкового варьирования. В рамках проводимой Испанской королевской академией политики *unidad en diversidad*, публикуются новые лексикографические работы: так, в 2011 году выходит разработанный Уругвайской Академией испанского языка *Diccionario de uruguayismos*, пришедший на смену одноимённому словарю, вышедшему в Боготе в 1993 г.; в Парагвае, в 2009 г. – *Diccionario de castellano usual de Paraguay*, Х. Агиара Бенитеса. В Аргентине, помимо достаточно многочисленных словарей аргентинизмов, в 2011 году выходит даже словарь трудностей аргентинского национального варианта испанского языка – *Diccionario Argentino de Dudas Idiomáticas*. Отдельно необходимо отметить достаточно обширную лексикографическую традицию описания языка гуарани, которому в Парагвае посвящено значительное количество изданий.

Современная испанистика, как отечественная, так и зарубежная, уделяет региону Рио-де-ла-Плата большое внимание. Существует целый ряд работ, посвященных риоплатской разновидности испанского языка и входящим в неё национальным вариантам. Представляется интересным проследить, как смещается исследовательский фокус с течением времени и какие особенности выходят на первый план в разные периоды развития филологии в XX и XXI веке.

Литература

1. Di Tullio, A., Kailuweit, R. (eds.) *El español rioplatense: lengua, literatura, expresiones culturales*. Madrid, Iberoamericana, 2011. – 319 p.

2. *Henríquez Ureña, P.* Observaciones sobre el español en América, RFE, Buenos Aires, AAL, 1976 – 260 p.
3. *Lipski, J.M.* El español de América, trad. S. Iglesias Recuero, Madrid, Cátedra, 2014. – 347 p.
4. *Lucena, M.* Breve historia de Latinoamérica. De la independencia de Haití (1804) a los caminos de la socialdemocracia. Madrid, Cátedra, 2010. – 412 p.
5. *Palacios, A.* (coord.) El español en América. Contactos lingüísticos en Hispanoamérica. Barcelona, Ariel, 2008 – 319 p.

Anastasia A. Nevokshanova

Senior Lecturer

Department of Ibero-Romance Linguistics

Philological Faculty

Lomonosov Moscow State University

E-mail: nevokshanova@gmail.com

***Abstract:** The present article discusses the advisability of considering Rio de la Plata region as a single object of study, as well as some features of the history and the sociolinguistic situation in the countries the region comprises.*

***Key words:** Río de la Plata, language variation, Argentina, Uruguay,*

*Paraguay***Е.С. Николаева**

доцент кафедры романской филологии

филологического факультет СПбГУ

E-mail: e.s.nikolaeva@spbu.ru

Опыт контрастивного исследования структурно-семантических особенностей предложных глаголов в португальском и испанском языках

***Аннотация:** В статье Е.С. Николаевой проводится описание структурно-семантических особенностей предложных глаголов в двух близкородственных иберороманских языках: португальском и испанском, проведенное при написании совместно с проф. каф. ром. фил. СПбГУ М.В. Зеликовым научно-методического пособия. Сопоставление проводится путем выявления следующих (максимально четырёх) модификаций в группах тематических единиц, указывающих на: изменение структуры (1), изменение семантики (2), изменение структуры и семантики (3), полное отсутствие соответствия, предполагающее использование других форм в сопоставляемом языке.*

***Ключевые слова:** контрастивное исследование; субъектные глаголы; субъектно-объектные глаголы; субъектно-объектные отношения; предикативная структура*

Сравнительно-сопоставительное исследование различных языков,

важнейшей задачей которого является преподавание иностранных языков, предполагающего не только задачу усвоения изучаемого иностранного, но и для лучшего понимания особенностей родного, или уже освоенного языка, привлекает все большее внимание в лингвистике и в методике преподавания. Наиболее ярко типологические черты сопоставляемых языков проявляются на грамматическом уровне, т.е. грамматика, будучи неизбежно связанной с лексическими классами (лексико-грамматические классы) позволяет поставить основные вопросы межуровневых языковых отношений. Однако до сих пор проблема многоаспектного контрастивного сопоставления лексико-грамматических классов, связанных с функционированием грамматических категорий, особое место среди которых отводится категории глагола в специальной лингвистической и методической литературе, исследована недостаточно.

Мне бы хотелось представить новое научно-методическое пособие, которое мы готовим к изданию в Санкт-Петербургском университете совместно с профессором кафедры романской филологии М.В. Зеликовым под названием «Структурно-семантические особенности предложных глаголов в португальском и испанском языках», поделиться с коллегами опытом написания подобного пособия, а также аргументировать необходимость подобных исследований. В предлагаемом учебном пособии впервые в отечественной и зарубежной иберороманистике осуществляется комплексное сопоставительное исследование структурно-семантических особенностей предложных глаголов как центра предикативного ядра предложения – высказывания в современном португальском и испанском языках.

Основу для контрастивного исследования структурно-семантических особенностей предложных глаголов португальского (в качестве основного) и испанского (собственно контрастивного), осуществляемого в данном грамматическом пособии, составил материал словаря наиболее частотных предложных глаголов португальского языка, составленного в виде «практического руководства» двумя португальскими авторами – Еленой Вентурой и Мануэлой Казейру. [Ventura, Caseiro 1999].

Правильное использование предлогов, равно как и важность непосредственного внимания к категории глагола – сказуемого, составляющего ядро иберороманского (шире романского и индоевропейского) предложения – высказыванию, собственно и определило цель нашего пособия. Оно предназначено, главным образом, для студентов (специалистов) уже владеющих в той или иной мере одним из двух иберороманских языков, которым в России преимущественно

оказывается испанский, что, в частности и предопределило его стратегию: Семантическая стратификация тематических расхождений или их полного отсутствия в испанском.

Методологическим акцентом на продвижение в обучении именно португальского языка объясняется и материал сопровождающих каждый раздел пособия упражнений (переводы предложений с испанского и русского на португальский и другие задания, предполагающие внимание к португальским глагольным составляющим предложения – высказывания, а также соответствия испанских глагольных единиц португальским. *Ср.: (ucn).brincar – (nopm) saltar, atravessar pulando.*

Отличительной и, возможно, претендующей на актуальность особенностью данного пособия, является внимание к грамматическим и, в частности, к структурно-семантическим характеристикам в рамках контрастивного сопоставления как разновидности методологического аспекта преподавания португальского языка испаноговорящим (как носителям, так и студентам / специалистам). Обычно фокус внимания приходится либо на выявление лексических различий, либо на рассмотрение грамматических особенностей двух иберороманских языков в рамках до сих пор преобладающей на Пиренейском полуострове генеративной грамматики, развиваемой последователями Н. Хомского, в которой семантическая составляющая анализа практически продолжает игнорироваться. Так, например, сторонники лексического подхода, рассматривающие глаголы, существительные и прилагательные как «слова», продолжают говорить о «ложных друзьях переводчика». Интерес к выявлению грамматических расхождений обычно ограничивается вниманием к категории рода, экспликацией которого, естественно, является использование артикля: порт. *o leite*, исп. *la leche* «молоко».

Тем не менее, методологической задачей первостепенной важности при изучении иберороманских языков в действии (т.е. изучении синтаксического уровня) является внимание к структурно-семантическим особенностям его глагольной составляющей.

Общеизвестно, что основным параметром простого предложения романских (шире – индоевропейских) языков, является его структурная схема. Состоящая из морфологической формы его глагольного предиката – сказуемого и актантов (аргументов) – субъекта – подлежащего и предикатно–объектной связи означенных составляющих. Как подчеркивает С.Д. Канцельсон, категория субъекта и прямого объекта при этом «получает реальное содержание в зависимости от типа предиката, с которым они вступают в связь в

предложении» [Канцельсон 1986, 144].

Именно актанты способствуют всей полноте выявления сложной динамики субъектно-предикатно-объектных отношений, эксплицирующих семантическую категорию залога, а также указывающих и на другие реализации предикативности, помимо классического отношения: подлежащее (в именительном падеже) – сказуемое.

Известно, что значение слова формируется в результате взаимодействия факторов различных субъектно-предикатных (или субъектно-предикатно-объектных) структур высказывания. Только при исследовании всей структуры высказывания (а не её отдельных компонентов, иерархически зависимых от других) может быть выявлена «семантическая структура части речи и её роль в высказывании. Именно «отнесенность к действительности поэтому и принято считать основным свойством предикации» и именно «через предикацию (= категоризацию) опосредованно можно установить начальный процесс образования значения лексической единицы и её дальнейшее развитие в языке» [Арутюнова 1999, 3–4]. Конкретное мышление предполагает синкретический подход к понятию предложения, главным и необходимым компонентом которого является предикативность, под которым А.А. Потебня понимал способности сказуемого (как части речи – глагола, главного носителя предикативности) соединяться с подлежащим для образования предложения. Подлежащее в нем может отсутствовать, глагол же никогда.

При этом существенно, что определение А.А. Потебней предикативности как ядра предложения предполагает факт того, что только сказуемое (глагол) является самостоятельным компонентом. Остальные части речи (в том числе и имена) определяются только по их связи с глаголом (а члены предложения, соответственно, – по связям со сказуемым).

Направленная на актуализацию сообщаемого предикативность, которая соотносит содержание предложения с действительностью, выражается в синтаксических категориях модальности, времени и лица и создается сочетанием структурно-смысловых центров предложения, обычно двух – субъекта и предиката [Лингвистический энциклопедический словарь 1990, 392–393, см. также: Золотова 1967, 94].

К утверждению о субъектно-предикатной структуре предложения лингвисты пришли под влиянием западной логики, основанной на модели греческого предложения, когда греческий язык стал уже в значительной степени языком типа SVO. Исследование более ранних языков типа VSO или (S)OV ведет к заключению, что субъект является менее важным элементом предложения, чем объект, что касается

глагола, то он является основным элементом [Степанов 1989, 10].

То же подчеркивал и А.А. Холодович: «Доминантность сказуемого лингвистически доказуема, доминантность подлежащего – нет» [Холодович 1979, 298].

Также отметим, что, несмотря на принципиальную допустимость двух подходов о выдвигании на роль «господствующего» члена предложения либо имени, поскольку оно отражает субстанцию (имяцентризм О. Есперсена и Г. Гийома, восходящий к категориям Аристотеля), либо глагола в качестве коммуникативного центра высказывания (Л. Теньер), для «европейского языкового стандарта» в чистом виде приемлема только вторая «вербоцентрическая» теория.

Тесная генетическая близость двух иберо-романских языков – португальского и испанского, обусловленная общностью их происхождения от латинского языка, является непреложным фактом и хорошо прослеживается при сопоставлении всех грамматических категорий и, в частности при рассмотрении важнейшей категории глагола. Так, о безусловном структурно-семантическом сходстве двух романских родственных языков Пиренейского полуострова свидетельствуют такие сопоставимые пары предложных глаголов как порт. *aborrecer-se de* – исп. *aborrecerse de* (наскучить к.-л. ч.-л.); порт. *adornar-se de* – исп. *adornar(se) com/de* (нарядиться во ч.-л.) и др.

Об особой близости этих и многих других португало-испанских пар глагольных единиц свидетельствует факт их структурного расхождения, или отсутствия при сопоставлении с другими западно-романскими языками.

Контрастивное исследование грамматических (структурно-семантических) особенностей предложных глаголов в двух иберороманских языках – португальском и испанском в нашем пособии осуществляется путем выявления следующих (максимально четырёх) модификаций в группах тематических единиц, указывающих на: изменение структуры (1), изменение семантики (2), изменение структуры и семантики (3), полное отсутствие соответствия, предполагающее использование других форм в сопоставляемом языке (4).

В **группе (1)** не рассматриваются пары глагольных единиц, указывающие на графические (а) и фонетические (в) расхождения. В первом случае речь идет о двух равнозначных графических вариантах одной и той же фонемы. Фонетические изменения были обусловлены появлением регулярных чередований, отражающих различия в вокалической и консонантной системе, образовавшиеся в процессе формирования национальных вариантов испанского и португальского языков.

О действительно структурных, а не графических или фонетических вариантах в сопоставляемых парах глагольных единиц (1) свидетельствуют:

а) использование различных предлогов:

Ср. порт. *pensar de* – обычно исп. *pensar en* (*думать о ком/чём-либо*); порт. *tardar a* (+ *inf*) (*опаздывать*) – исп. *tardar en* (+ *inf*) (*не замедлить сделать что-либо*); порт. *acertar-se de* – исп. *acercarse a* (*приблизиться*) и др.

б) наличие предлога в португальском и его отсутствие в испанском:

Порт. *descoçer-se com* (*открыться кому-либо*) – исп. *descoserse* (*проболтаться*); порт. *aportar a* – исп. *aportar* (*входить в гавань*); порт. *achar de* – исп. *hallar* (*находить, полагать*); порт. *fingir(-se) de* – исп. *fingir(se)* (*притворяться*) и др.

Чаще всего используется префикс *re-*: порт. *reencontrar-se com* – исп. *volver a encontrarse* (*вновь повстречаться*); порт. *reacusar* – исп. *volver a acusar* (*вновь обвинить*); порт. *reascender* – исп. *volver a ascender* (*подняться вновь*). В других случаях в испанском имеет место использование другого глагола: порт. *remeter a* – исп. *enviar a* (*посылать*) и др.

Префикс *des-*: порт. *desencontrar de* – исп. *liberar de* (*освободить от чего-либо*); порт. *desconversar com* – исп. *cambiar de conversaci3n* (*менять тему разговора*).

Префикс *a-*: порт. *apresentar-se a* – исп. *presentarse a* (*появиться*); порт. *afazer-se a* – исп. *hacerse a* (*привыкнуть к чему-либо*); порт. *apossar-se de* – исп. *apoderarse de* (*овладеть чем-либо*); порт. *achegar-se de* – исп. *aproximarse de* (*приблизиться*) и др.

д) наличие / отсутствие рефлексивной частицы *se*.

Ср. порт. *desembaraçar-se de* – исп. *desetarazar* (*освободиться от чего-либо*); порт. *carpir-se de* (*жаловаться*) – исп. *carpir* (*ругаться, поранить*); порт. *combinar* – исп. *combinarse* (*договориться с кем-либо*) и др.

е) изменение структуры:

В португальском часто имеет место упрощение структуры. Ср. лат. *litigāre* > исп. *lidiarse* < порт. *lidar-se* (*трудиться, бороться*); исп. *babear* (из ономастопеического *baba* – *слюна*) – порт. *babar-se* (*страстно желать*).

Изменения семантики в сопоставимых глагольных единицах отражает **группа (2)**.

Ср. полное изменение семантики в таких парах как порт. *embicar*

(наталкиваться на что-либо) – исп. *embicar* (приспускать флаг в знак траура); порт. *marrar em* (настаивать на чем-либо) – исп. *marrar* (промахиваться); порт. *cavar de* (убеждать) – исп. *cavar* (проникнуть) и др.

На межязыкловую энантиосемию (внутрисловную антонимию) указывает порт. *desfazer em* (презирать) – исп. *deshacerse en* (расхваливать); порт. *temperar com/de* (усиливать вкус) – исп. *temperar* (ослаблять, уменьшать) и др.

Отношения выражения причины – следствия (*causa – efecto / efeito*) можно отметить при сопоставлении таких пар, как порт. *ausentar-se de*, исп. (малоупотребит.) *ausentarse* (уходить (причина)) – исп. *ausentar* (отсутствовать (следствие)); порт. *emergir*, исп. *emerger* (выйти на поверхность (причина) → оказаться, появиться (следствие)); порт. *ir sobre* (нападать (причина)) – исп. *ir sobre* (преследовать (следствие)); порт. *ligar a* (позвонить (причина)) – исп. *ligar* (соединить (следствие)) и др. [О стратегической важности обращения к причинно-следственному параметру в процессе перевода см. Зеликов 2005, 200–209].

Об отношениях субъекта и объекта, эксплицируемых в предикативном ядре предложения-высказывания как об определяющем критерии при рассмотрении семантических особенностей форм глагола-предиката, предполагающих более глубокий анализ, чем при рассмотрении категории «переходности/непереходности» [Zélikov 2007], свидетельствуют такие пары как исп. *desandar de* (отступитъ – <субъектный>) – порт. *desandar de* (заставитъ отступитъ – <объектный / каузативный>) порт. *enervar-se com* (нервничать – <субъектный (медиадно-каузальный)) [Зеликов 2011, 35] > исп. *enervar* (изнурять – <объектный>); порт. *balder-se a* (не появиться, тратитъ впустую [≈ исп. наречие *de/en balde* (напрасно) и исп. глагол *baldarse* (лишиться способности двигаться) – <субъектный>) исп. *baldar* (разорять, пускать кого-либо по миру – <объектный>) и др.

О развитии тенденции к активному высказыванию, также выявляемой при экспликации различных конфигураций субъектно-объектных отношений свидетельствует порт. *importar-se com* (интересоваться) в структуре личного предложения (ср. также порт. *gostar, precisar* и др.) – исп. *importarle a uno algo* (быть важным кому-нибудь) в структуре безличного предложения [Zélikov 2007, 108].

Пары глагольных единиц, в которых имеет место как структурная, так и семантическая модификация, рассматривается в **группе (3)**.

Ср.: порт. *baixar-se a* (понижаться) – исп. *bajarse* (спускаться);

порт. *bulir com* (запрагивать кого-либо) – исп. *bullir* (кипеть); порт. *chegar-se a* (приближаться) – исп. *llegar* (приходить); порт. *afadigar-se a/em + inf.* (стараться) – исп. *fatigarse* (уставать <как следствие «стараться» – причина>); порт. *entornar em* (пролить что-либо) – исп. *entornar* (прикрыть что-либо); порт. *gozar com alg.* (подиутить над кем-либо) – исп. *gozar* (использовать); порт. *haver-se com* (поступить с чем-либо) – исп. *haberselas con alg* (иметь дело с кем-либо); порт. *alterar-se com* (раздражаться) – исп. *alterarse* (изменяться) и др.

Самую внушительную **группу** представляют глагольные единицы португальского языка, не имеющие никаких (структурных и семантических) соответствий в испанском (4).

Это расхождение было обусловлено разными причинами и чаще всего это является результатом развития структурно-семантических особенностей этимонов (предполагаемых исходных форм слов) в ареалах формирования португальского и испанского языков.

Так, *abancar em* (усаживать) является исключительно португальской глагольной новацией готского существительного *banka* (скамья), помимо собственно субстантивных единиц – порт. и исп. *banco* (то же).

Иберороманские новации – исп. *despajar* и порт. *espalhar* (в первой сохранен начальный d- этимологического префикса des- и палатализация lh > l глагольного деривата лат. *palĕo* (солома): **despaliare*) получили значение «веять зерно». Структурно-семантическая модификация здесь отмечается только для португальского варианта: *espalhar-se em* (падать, рассыпаться, распространяться, терпеть неудачу); *espalhar-se por* (рассеиваться, расходиться в пространстве).

Португальский глагол *cheirar a* (пахнуть) представляет фонетическую модификацию лат. *flagrare* [< *fragrare*] (благоухать), почти не изменившегося в испанском, в котором имело место образование только субстантивной и адъективной единиц: *flagrancia*, *flagrante*. Что касается португальского прилагательного *flagrante* (пылающий) и глагола *flagrar*, то они восходят к другому латинскому этимону – *flagrare* (гореть, сверкать, пылать), непосредственно связанного с лат. *flamma* (пламя) > порт. *chama*, исп. *llama* / *flama* (пламя).

Не имеет семантического соответствия в испанском, равно как и в других западнороманских языках порт. *acordar (para)* в значении «просыпаться» (то же в ближайшем к португальскому – галисийском *acordar*) < **accordāre* < *cor/cordis* (сердце) [по модели *concordāre* (соглашаться) вторично < *corda* (струна)].

В заключение подчеркнем, что наше учебное пособие является

первой попыткой контрастивного выявления структурно-семантических особенностей в тематических группах глагольных единиц португальского и испанского языков с целью их дальнейшего изучения и практического освоения, но, безусловно, не является исчерпывающим, и в дальнейшем, хочется надеяться, должно быть продолжено.

Литература

1. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – М., 1999. – 896 с.
2. Зеликов М.В. Компрессия как фактор структуры и функционирования иберороманских языков. – Изд. дом СПбГУ, 2005. – 443 с.
3. Зеликов М.В. Медиально-каузативная составляющих иберо-романских моделей с -se как компонент базовой залоговой дихотомии актив-медий // Материалы XXXX международной филологической конференции. Секция «Общее языкознание» (март 2011, СПбГУ). – СПб: Филологич. фак-т. – 2011. – С. 33–38.
4. Золотова Г.А. О структуре простого предложения в русском языке // Вопросы языкознания. – 1967. – №6. – С. 94.
5. Канцельсон С.Д. Общее и типологическое языкознание. – Л., 1986. – 298 с.
6. Лингвистический энциклопедический словарь. – М., 1990. – 688 с.
7. Степанов Ю.С. Индоевропейское предложение. – М., 1989. – 248 с.
8. Холодович А.А. Проблемы грамматической теории. – Л., 1979. – 304 с.
9. Ventura H., Caseiro M. Guia prático dos verbos com preposições. – Lisboa–Porto–Coimbra, Ed. Lidel., 1999. – 100 p.
10. Zelikov M. Problemas clave de la estructura del predicato verbal simple en español moderno // Sobre léxico y gramática: en torno al verbo. Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas. (Regensburg: 2003) La Paz. – 2007. – P. 103–112.

Elena S. Nikolaeva

Associate professor
Department of Romance Languages
Philological Faculty
Saint Petersburg State University
E-mail: e.s.nikolaeva@spbu.ru

Abstract: *The article surveys the structural peculiarities of the prepositional verbs of two cognate Iberian-Romanic languages. Under review are 4 thematic groups analyzed on the base of their subject-objective relations as a fundamental criterion of the investigation of semantic peculiarities of the predicative nucleus of the sentence.*

Key words: *contrastive study; subject-objective verbs; subject-objective relations; predicative structure*

М.К. Пронина
магистрант кафедры иберо-романского языкознания
филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова
E-mail: promarusia@icloud.com

Просодическое оформление дискурсивного маркера *bienpo* в аргентинском национальном варианте испанского языка

Аннотация: Настоящая статья посвящена исследованию способов просодического оформления дискурсивного маркера *bienpo* в аргентинском устном спонтанном диалогическом дискурсе. В ней анализируются основные просодические характеристики маркера, степень его просодической автономности, просодические средства эмпазы и зависимость интонационного оформления от функции маркера в высказывании.

Ключевые слова: фонетика, интонация, дискурсивный маркер, аргентинский национальный вариант.

1. Методика и материал исследования

Дискурсивный маркер *bienpo* – один из наиболее частотных и интересных с дискурсивной и просодической точек зрения. Он полифункционален и может выражать различные экспрессивные и семантические значения.

Данные о частотном распределении дискурсивных маркеров представлены на диаграмме (см. Рис. 1). Указанные маркеры были зафиксированы методом сплошной выборки в спонтанной диалогической речи длительностью 40 минут. Как видно из Рис. 1, дискурсивный маркер *bienpo* является наиболее частотным и составляет почти 25% от общего числа дискурсивных маркеров.

Рисунок 1. Частотное распределение дискурсивных маркеров.

Материал исследования был извлечен из современного телевизионного дискурса. Для анализа было отобрано 4 выпуска аргентинской телепрограммы формата ток-шоу "Susana Giménez" («Сусана Хименес»), вышедших в 2016 году. Общая продолжительность звучания составляет 1 час 40 минут. В настоящей статье исследуются результаты произнесений 5 носителей, из них 2 мужчин и 3 женщины, в возрасте от 24 до 72 лет. При отборе выпусков учитывалось место

рождения и место жительства участников интервью, были выбраны уроженцы и жители Буэнос-Айреса.

Всего был зафиксирован 71 пример произнесения дискурсивного маркера *bueno*. Мужские произнесения составляют 23%, женские – 77%. Полученный материал анализировался в компьютерной программе Praat [Boersma, Weenink 2016].

Подробное описание просодических характеристик дискурсивных маркеров содержится в [Dorta, Domínguez 2001, 2004], [Elordieta, Romera 2002], [Hidalgo 2010], [Martín Butragueño 2006], [Martínez Hernández 2016]. На основании этих работ был определен список анализируемых фонетических параметров для данного исследования:

1. Позиция маркера: начальная, средняя, конечная.
2. Тип тонального акцента (интонационная аннотация в системе ToBI).
3. Значения ЧОТ (значение тона в начале ударного, значение максимальной высоты тона на ударном слоге при восходящем и восходяще-нисходящем тональном акценте/значение в середине слога при нисходящем акценте, значение тона в конце ударного слога, значение тона в конце заударного слога).
4. Анализ просодического окружения маркера: просодический шов.
 - положительный ресет (до или после дискурсивного маркера) – ступенчатая перестройка уровня тона, контрастное совмещение низкого тона предшествующего фрагмента и высокого тона следующего;
 - отрицательный ресет (до или после дискурсивного маркера) – ступенчатая перестройка уровня тона, контрастное совмещение высокого тона предшествующего фрагмента и низкого тона следующего;
 - наличие пауз перед и после маркера;
 - длительность пауз.
5. Редукция.

2. Группы значений дискурсивного маркера *bueno*.

В соответствии с общепринятой таксономией [Martín Zorraqüino, Portolés 1999] *bueno* относится к классу маркеров развертывания диалога (*marcadores conversacionales*). В зависимости от функции маркера *bueno* внутри этого класса выделяются следующие группы:

1. *bueno* маркер деонтической модальности (*marcadores de modalidad deóntica*),
2. *bueno* маркер согласия/несогласия (*enfocadores de alteridad*),
3. *bueno* метадискурсивный маркер (*metadiscursivos conversacionales*).

Процентное распределение этих групп значений для маркера *bueno* в

анализируемом корпусе примеров представлено в Таблице 1. Далее они рассмотрены в соответствии с этой классификацией.

1.	<i>bueno</i> маркер деонтической модальности	35%
2.	<i>bueno</i> маркер согласия/несогласия	3%
3.	<i>bueno</i> метадискурсивный маркер	62%

Таблица 1. Процентное распределение групп значений маркера *bueno*.

3. Маркер деонтической модальности

Bueno деонтической модальности демонстрирует, насколько говорящий признает, принимает или отрицает сказанное собеседником. Согласие или несогласие может выражаться по отношению к информации, выраженной как эксплицитно, так и имплицитно. Например, *bueno* может предвосхищать согласие с собеседником и заранее давать ответ на невысказанное предложение или возможное возражение. Следует отметить, что независимо от того, соглашается говорящий с собеседником или нет, он следует стратегии позитивной вежливости, то есть пытается сохранить «положительное лицо» (термин теории «лингвистической вежливости» П. Брауна и С. Левинсона) в ходе речевого взаимодействия.

В ходе настоящего исследования внутри этой группы были выделены следующие значения:

• маркер несогласия (38%)

– *Locura, pero por qué hace... y no se da cuenta...*

– *Pero hay...*

– *... cinco días son dormir...*

– ***Bueno**, porque...*

– *Hay que salvarlo.*

• маркер принятия информации (33%)

– *Era como un top five, ¿no?*

– *Sí, sí, sí.*

– *Una especie de eso.*

– *Sí, sí, **bueno**, es que estaban todos los mejores*

• маркер согласия (21%)

– *Pero... pero disfruto mucho, soy una persona que disfruta de estar al pedo.*

– *Claro, **bueno**, está bien, es lógico de entender, de hacer las cosas.*

• маркер переформулирования (8%)

– *¿De quién es la obra? ¿Argentina?*

– *Eh, sí, es argentina*

– *¿Argentina?*

– *Sí, el, el l autor, **bue**, le dije Valeria Ambrosio*

В большинстве случаев маркер *bueno* деонтической модальности занимает начальную или среднюю позицию. Информация о позиции маркера для каждого типа значения приведена ниже в Таблице 2.

	начальная	средняя	конечная
1.1. маркер несогласия	5	2	1
1.2. маркер принятия к сведению	2	5	2
1.3. маркер согласия	4	1	
1.4. маркер переформулирования		2	
Всего	11	10	3

Таблица 2. Позиция *bueno* в высказывании (маркер деонтической модальности).

В 10 процентах случаев от общего числа примеров этой группы наблюдается редукция конечного гласного или всего конечного слога (*buen/bue*). В 28% примеров была зафиксирована безакцентная реализация, в остальных случаях тип тонального акцента зависит от выражаемого значения.

3.1. Маркер несогласия

В этом случае, хотя участник дискурса не соглашается с собеседником, он пытается избежать конфликта и ищет более вежливую форму выражения несогласия. В таких контекстах *bueno* является средством снятия категоричности и маркером не абсолютного отрицания. *Bueno* в данной функции характеризуется интонационным контуром L+H*L%: тон постепенно возрастает и достигает пика в конце ударного слога, затем происходит понижение тона. Средний интервал восходящего тонального движения на ударном слоге – 40 Гц, нисходящего на заударном – 75 Гц.

Для каждого примера каждой группы значений было измерено значение тона в начале, в середине и в конце ударного слога, а также значение тона в конце заударного слога. Полученные данные характеризуются устойчивостью, вариативность тональной конфигурации внутри каждой группы примеров небольшая, поэтому после подсчета среднего значения высоты тона в каждой точке был построен обобщенный тональный контур для всех групп значений маркера *bueno*.

Обобщенный график ЧОТ для *bueno* маркера несогласия представлен на Рис. 2.

Рисунок 2. Bueno маркер несогласия. График ЧОТ.

3.2. Маркер принятия к сведению

Bueno в этом значении обычно начинает реактивную реплику и демонстрирует, что говорящий получил информацию и принял ее к сведению. Как видно из графика, приведенного на Рис. 3, для этого значения *bueno* характерным является нисходящий тон (Н+L*L%): он понижается на ударном слоге и продолжает понижаться на заударном. Падение тона – нерезкое.

Рисунок 3. Bueno маркер принятия к сведению. График ЧОТ.

3.3. Маркер согласия

Этот тип *bueno* выражает согласие участника дискурса со сказанным собеседником и маркируется восходяще-нисходящим тональным акцентом и низким конечным пограничным тоном (L+H*+ LL%), см. Рис. 4. В среднем тон повышается на 60 Гц и затем падает на 80 Гц.

Рисунок 4. Bueno маркер согласия. График ЧОТ.

В случае эфематического произнесения фиксируется, однако, восходяще-нисходящий тон увеличенной амплитуды и высокий пограничный тон: интервал тонального движения может достигать 130 Гц.

Следует отметить, что в случае безакцентной реализации маркера *bueno* наблюдается отклонение от базового уровня тона. В анализируемом корпусе встретилось два примера произнесений этого маркера заметно пониженным тоном, оба принадлежат одному носителю. Среднее значение базового тона этого носителя равняется 200 Гц, между тем в данных примерах значение ЧОТ в начале ударного слога составляет 112 Гц.

В обоих случаях *bueno* занимает начальную позицию и является интродуктивной парентезой:

– *Y me enamoré, me enamoré...*

– ***Bueno***, *genial*.

3.4. Маркер переформулирования

Bueno переформулирования, или автокоррекции, используется говорящим в уступительном смысле для исправления собственной ошибки и выражения согласия с собеседником или согласия говоря-

щего с самим собой, поэтому, несмотря на то, что *bueno* в этом значении часто причисляют к метадискурсивным маркерам, он является маркером деонтической модальности.

Для этого вида *bueno* характерна позиция внутри синтагмы, отсутствие паузальных разрывов с соседними словами и наличие положительного ресета до и после. Таким образом, ступенчатая перестройка уровня базового тона является единственным средством просодического выделения.

3.5. Общие данные просодического оформления *bueno* деонтической модальности

На Рис. 5 представлены графики, построенные на основании средних значений ЧОТ акцентированных произнесений *bueno* деонтической модальности, для различных семантических подгрупп этого класса маркера.

Рисунок 5. Bueno деонтической модальности. Общий график ЧОТ.

4. Маркер согласия/несогласия

Выполняемые *bueno* согласия/несогласия прагматические функции во многом совпадают с функциями маркеров эпистемической и деонтической модальности, однако типичный контекст его употребления – восклицательные предложения. В этом случае дискурсивный маркер имеет экспрессивную функцию и представляет собой реактивную реплику, в которой говорящий выражает, как правило, свое агрессивное несогласие или возражение.

В исследуемом корпусе примеров встретилось только два примера такого типа маркеров. Возможно, это связано с форматом программы: во время интервью участники стараются сохранить свой положительный образ и не дают аффективной отрицательной оценки сказанному собеседником.

Во всех зафиксированных примерах было отмечено удлинение гласных. Длительность заударного гласного может увеличиваться в три раза по сравнению со средним значением. Так, средняя длительность нередуцированного заударного гласного для примеров из всех групп значений составляет 76 мс, в случае *bueno* активного несогласия длительность может достигать 244 мс.

Ниже представлен контекст такого произнесения, а также тонограмма и осцилограмма слова *bueno* (Рис. 6).

–Nooo, no, no soy amiga de ningún exnovio, tengo buena relación, o sea, si veo algún exnovio lo saludo, está todo bien, cada uno para su lado,

pero había tantas personas, tenés que ser amiga de tu exnovio.

– *¿De cuántos?*

– *De dos o tres.*

– *(RISAS)*

– *De dos o tres, pero soy la amiga, seguro, ¿es bueno!*

– *¿Pero se juntan en casa para tomar el té los dos solos?*

– *No, ¡solos no!*

– *¡Aaah, **bueno!***

Рисунок 6. *Bueno* несогласия. Тонограмма и осцилограмма слова *bueno*.

Как видно из тонограммы, тон повышается с высокого (221 Гц) и достигает пика в конце акцентированного слога, после чего происходит резкое падение тона ниже начального уровня (на 136 Гц). Большой интервал тонального движения и эмфатическое удлинение гласного являются средствами интенсификации отрицательной оценки или несогласия.

5. Метадискурсивный маркер

Bueno метадискурсивный маркер или маркер коммуникативного присутствия – средство, которое позволяет выстроить говорящему речевой акт, организовать дискурс и регулировать дискурсивный процесс. Внутри этой группы выделяются следующие значения *bueno*:

• маркер прерывания (38%)

– *Claro, por supire... **bueno**, que te parece, eso es importante, pero...*

• маркер продолжения фрагмента (26%)

– *Y dije, no, yo no puedo mantener mentiras. No, no, no, **bueno**, yo...*

• маркер конца фрагмента (14%)

– *Está bien, está muy bien, está muy bien, **bueno**.*

• маркер смены топики (12%)

– *Aaah, más grande, claro...*

– *Si, más grande*

– ... *mayor. **Bueno**, entonces, espera, tengo un montón de cosas acá...*

• маркер начала реплики (10%)

– *¿Y cómo, cómo hiciste para entrar en "Chiquititas"?*

– ***Bueno**, era bastante como rebelde y cabeza dura como sigo siendo ahora con veinticuatro y una hija.*

Как видно из Таблицы 3, в 70% случаев метадискурсивный маркер

bueno занимает позицию в середине предложения.

	начальная	средняя	конечная
3.1. маркер прерывания	3	13	
3.2. маркер продолжения фрагмента	1	10	
3.3. маркер конца фрагмента		3	3
3.4. маркер смены топика	2	3	
3.5. маркер начала реплики	4		
Всего	10	29	3

Таблица 3. Позиция *bueno* (маркер коммуникативного присутствия).

Метадискурсивный маркер *bueno* может сопровождать положительным и отрицательным ресетом в начале маркера и в начале следующего фрагмента (47%) и паузацией. Для него типично наличие пауз до и после: в 14% случаев маркер отделяется короткой паузой, в 16% – длинной, в 52% наблюдается заполненная пауза.

В 20% случаев встречается безакцентная реализация, для многих подзначений характерен интонационный контур $N+L*L\%$.

5.1. Маркер прерывания

Bueno маркер прерывания фиксируется, если говорящий перебивает сам себя, при этом предшествующий фрагмент дискурса часто остается незавершенным. Прерывание дискурса происходит по разным причинам:

- поиск подходящей формулировки (часто в комбинации с другими дискурсивными маркерами при попытке снятия эпистемической ответственности):

<...> *yo, yo entiendo y cambiá... o sea, no es que... bueno no encontraste por allí y ahora sí, quizá, no sé, el amor de tu vida <...>*

- ослабление пафоса:
 - *Pero vos estabas tan contenta...*
 - *Yo estaba fe...*
 - *... tan feliz que yo dije, bueno... "Se enamoró".*

• самоисправление (значение и контекст употребления *bueno* отличается от *bueno* переформулирования группы деонтической модальности, так как в данных примерах этот маркер является метатекстовым элементом и служит средством связности текста):

– *Le impactó eso.. él dijo "¿Dónde está la dro..?" ... bueno... "¿Dónde está las substancias?"...*

Этот тип маркера является наиболее частотным в группе метадискурсивных маркеров и практически всегда занимает срединную позицию в предложении. Он не акцентируется в 30% случаев, если же присутствует тональное выделение, на маркере наблюдается постепенное падение тона, средняя величина понижения – около 50 Гц (см. Рис. 7).

Рисунок 7. Bueno маркер прерывания. График ЧОТ.

5.2. Маркер продолжения фрагмента

Bueno маркер продолжения фрагмента часто выступает в комбинации с другими дискурсивными маркерами – "*Y bueno, sí, claro*", "*Bueno, ¿y? ¿Entonces?*", "*aah, mi amor; bueno*".

Интерпретация тональной конфигурации этого типа *bueno* представляет определенную сложность. Тональный акцент может быть представлен как высокий Н*, как восходящий L+Н* или даже как тритональный L+Н*+L, конечный пограничный тон во всех случаях низкий – L%.

Сложность выбора между тональными акцентами Н* и L+Н* заключается в том, что средняя величина возрастания тона на ударном слоге совсем небольшая – 40 Гц, причем во многих случаях она не превышает 20 Гц; возможно, такое повышение тона является нерелевантным. В этом случае тональный акцент можно интерпретировать как Н*L%. С другой стороны, если принять во внимание, что возрастание тона фиксируется во всех анализируемых примерах, иногда может достигать почти 80 Гц и, видимо, является характерным для произнесения этого типа *bueno*, тональным акцентом следует считать L+Н*.

Что касается тритонального акцента L+Н*+L, вероятно, он представляет собой тональный акцент L+Н*, сопровождающийся ранним таймингом – на ударном гласном наблюдается более раннее завершение восходящего движения, в связи с чем тональный перелом и начало падения тона также происходит на дифтонге ударного слога. Такое таймирование тона является эмфатическим.

5.3. Маркер конца фрагмента

Говорящий использует *bueno* маркер конца фрагмента для подведе-

ния итога сказанному и констатации завершения фрагмента дискурса. Реализуемый на этом типе *bueno* тональный контур представляет собой сочетание тритонального акцента и низкого конечного пограничного тона – L+H*+LL%. Рис. 8 иллюстрирует, что в пределах ударного гласного тон сначала повышается в среднем на 25 Гц, после чего наблюдается падение тона, которое продолжается на заударном слоге. Интервал движения между тональным максимумом и минимумом, который приходится на заударный слог, составляет 70 Гц.

Рисунок 8. Bueno маркер конца фрагмента. График ЧОТ.

5.4. Маркер смены топика

С помощью *bueno* смены топика говорящий маркирует переход к новой теме. Интонационное оформление *bueno* маркера смены топика подобно описанному для *bueno* маркера прерывания (см. Рис. 8). Как видно из графика, этот интонационный контур аналогичен тональной кривой, представленной на Рис. 7: падение тона начинается в начале ударного слога, однако средний начальный уровень тона немного выше, затем тон продолжает понижаться на заударном слоге. Средний интервал тонального движения – около 70 Гц.

Рисунок 9. Bueno маркер смены топика. График ЧОТ.

5.5. Маркер начала реплики

Bueno маркер начала реплики всегда находится в позиции начала предложения и, как правило, не обладает просодической автономностью. В большинстве случаев наблюдается отсутствие тонального акцента и просодического шва с последующим фрагментом речи.

Иногда *bueno* может предшествовать шумный вдох, также зафиксированы случаи увеличения длительности дифтонга. Все эти явления представляют собой хезитационные элементы, к которым говорящий прибегает для заполнения паузы при поиске нужного слова, формулировки или даже, в условиях прямой трансляции программы, новой темы для продолжения разговора.

5.6. Общие данные просодического оформления *bueno* коммуникативного присутствия.

На рисунке ниже представлены графики, построенные на основании средних значений ЧОТ акцентированных произнесений *bueno* коммуникативного присутствия для различных семантических подгрупп этого класса маркера.

Рисунок 10. Bueno коммуникативного присутствия. Общий график ЧОТ.

6. Выводы

Просодический анализ дискурсивного маркера *bueno* обнаруживает разнообразие его интонационного оформления. Оно зависит от семантики и коммуникативной функции маркера в контексте. Маркер *bueno* может выражать модально-оценочные смыслы (*bueno* деонтической модальности), иллокутивные смыслы (восклицательное *bueno* согласия/несогласия) и выполнять структурные метатекстовые функции (*bueno* метадискурсивный маркер). Наличие или отсутствие тонального акцента на маркере, в частности, определяется его принадлежностью к одной из этих групп значений. Так, маркер обязательно акцентируется, если выполняет иллокутивную функцию в высказывании. Напротив, если *bueno* является метадискурсивным маркером или маркером деонтической модальности, то в 28% и 20%, соответственно, наблюдается безакцентная реализация, которая обычно сопровождается паузацией и ресетом.

Тем не менее в 65% примеров *bueno* является просодически автономным словом. В большинстве случаев наблюдаемый тональный контур представляет собой H+L*L% (45%), в 23% случаев – L+H*+LL%, в 16% – L+H*L%, в 12% – H*L% и в 2% – H+L*N% и L+H*+LN%. Наиболее частотный нисходящий тональный контур представляет собой нейтральный способ произнесения, он часто может сопровождаться редуцией. Нисходящий акцент фиксируется в кратких реактивных репликах (значение принятия к сведению) и маркирует некоторые нефинальные фазы разворачивания текста – маркер прерывания, маркер смены топика. При этом анафорическое *bueno* в большинстве случаев является безакцентным, в других случаях, когда *bueno* выполняет делимитативную функцию (финальный маркер и маркер продолжения фрагмента), наблюдается восходяще-нисходящий или восходящий акцент.

Для более активных реактивных реплик, в которых выражается согласие или вежливое несогласие, а также для активного несогласия также характерно восходяще-нисходящее или восходящее тональное движение. Интервал тонального движения зависит от степени интенсификации оценочной характеристики говорящим. Средствами просодической эфмазы также могут являться ранний тайминг, удлинение гласных и отклонение от базового уровня тона.

Литература

1. Boersma P., Weenink D. Praat: doing phonetics by computer [Computer program]. (version 6.0.05) 2016, <http://www.praat.org/>. (дата обращения 08.11.2016).
2. Briz Gómez A., Grupo Val.Es.Co. Corpus de conversaciones

- coloquiales // Anejo I de la Revista Oralia. Madrid, 2002.
3. *Dorta, J., Domínguez, N.* Polifuncionalidad discursiva y comportamiento prosódico prototípico del marcador pues // *Español Actual*, 75. 2001. – P. 45–54.
 4. *Dorta J., Domínguez N.* La prosodia y las funciones de los marcadores del discurso // *Actas del V Congreso de Lingüística General*. Madrid, 2004 – P. 757–771.
 5. *Elordieta G., Romera M.* Prosody and meaning in interaction: The case of the Spanish functional unit entonces «then». // *Speech Prosody 2002*. Proceedings of the 1st International Conference on Speech Prosody, Aix-en-Provence, 2002. – Pp. 263–266. www.isca-speech.org/archive/sp2002/ (дата обращения: 11.01.2017).
 6. *Hidalgo A.* Los marcadores y su significante: en torno a la interfaz marcadores-prosodia // *La investigación sobre marcadores del discurso en español, hoy*. Madrid, 2010. – P. 61–92.
 7. *Martín Butragueño P.* Prosodia del marcador bueno // *Anuario de Letras*, 44, 2006. – P. 17-76. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2904272> (дата обращения: 11.01.2017).
 8. *Martínez Hernández D.* Análisis pragmaprosódico del marcador discursivo bueno // *Verba*. Anuario Galego de Filoloxía. 43. 2016. <http://www.usc.es/revistas/index.php/verba/article/view/1888/3808> (дата обращения: 11.01.2017)
 9. *Martín Zorraquino M^a.A., Portolés J.* Los marcadores del discurso, en *Bosque, I. y Demonte, V.* Gramática descriptiva de la lengua española, Tomo 3, Madrid, 1999. – P. 4051–4203.
 10. *Odé C.* *Russian Intonation: a Perceptual Description*. Amsterdam, 1989. – 304 p.

Maria K. Pronina

Master's Degree student

Department of Ibero-Romance Linguistics

Philological Faculty

Lomonosov Moscow State University

E-mail: promarusia@icloud.com

Abstract: *This article examines the intonation of the discourse marker bueno, 'well' in Argentinian spontaneous dialogic speech. It presents an analysis of the main prosodic characteristics of the discourse marker, its prosodic autonomy and prosodic features of emphasis. The prosody of bueno was found to significantly correlate with the meaning and communicative function of the discourse marker.*

Key words: *phonetics, intonation, discourse marker, Argentinean Spanish*

А.В. Садиков

доцент кафедры устного перевода
Высших курсов иностранных языков МИД России
E-mail: el_moscovita2002@mail.ru

К вопросу об африканском элементе в испанском языке Кубы

***Аннотация:** Статья представляет собой попытку синтеза имеющихся сведений об особом пласте кубинской лексики, преимущественно африканского происхождения, являющемся прежде всего священным языком эзотерического религиозного культа «абакуá», но также и важной составной частью языка повседневного общения кубинских негров и мулатов. Ставится вопрос об истории и факторах формирования этого социолекта и о роли, которую он играет в речевом общении и этническом самосознании слоя его носителей.*

***Ключевые слова:** этнолингвистика; негры-рабы; тайное общество; эзотерический культ; магия; абакуá; иерархия; ритуал; семантические поля; этническое самосознание*

Республика Куба представляет собой чрезвычайно интересную в этническом плане картину. Здесь скрещивались на протяжении веков миграционные потоки самого различного происхождения. При этом следует иметь в виду, что Куба – наряду с Бразилией и Гаити – является самой, можно сказать, африканизированной страной Западного полушария. Африканский элемент проявляется и во внешнем облике ее жителей, и в языке, и в культуре – в ее самых различных проявлениях.

Этнолингвистические исследования на Кубе начинаются в первые десятилетия XIX века – по мере того как начинает нарастать чувство национальной самобытности кубинцев. Они начинаются с трудов кубинских лексикографов XIX века, посвященных изучению лексических особенностей испанского языка этой страны. Первым серьезным трудом в данной области является «Провинциальный квази-толковый словарь кубинских слов и словосочетаний» Эстебана Пичардо (1836 г.). Уже здесь мы находим первые заметки о кубинской лексике африканского происхождения.

В ряду первых свидетельств африканского элемента в общественной, культурной и религиозной жизни Кубы стоят записки кубинских криминологов, обративших внимание уже во второй половине

XIX века на переплетение тайных религиозных обществ, исповедовавших культы африканского происхождения, с преступными сообществами. Среди этих работ стоит выделить книгу инспектора полиции Рафаэля Роче «Полиция и ее тайны на Кубе» (1908 г.).

Другим стимулом к научным исследованиям стали спорадически появлявшиеся неофициальные документы – рукописные или напечатанные без выходных данных – предназначенные для наставления всех тех, кто проявлял желание вступить в *абакуá* – тайное религиозное сообщество, постепенно распространявшееся по стране. Первой известной в истории ячейкой этой сети стала община «Эфí Бутóн», основанная в 1836 г. Община была однородной, чисто негритянской. Но уже в 1863 г. в Гаване возникло первое общество, в которое допускались и белые, и мулаты. Основал его мулат по имени Андрес Факундо де-лос-Долорес Петит, который внес большой вклад в оформлении комплекса представлений *абакуá* и его ритуала. Затем общины стали множиться.

На серьезную научную основу изучение африканского элемента в кубинском обществе и языке было поставлено трудами выдающегося кубинского историка и этнографа Фернандо Ортиса. Первый из них, «Негры-колдуны», вышел в свет в 1906 г., а его фундаментальное исследование «Афрокубинское дно: негры-рабы» увидело свет в 1916 г. и с тех пор неоднократно переиздавалось. В этих и других его трудах прослеживается и история афрокубинского сообщества, и его многообразная культура, особенно музыкальная; обращается внимание и на языковой ее аспект. Большой вклад в изучение религиозного аспекта этой культуры внесла кубинская писательница, филолог и журналист Лидия Кабрера, примеру которой последовали другие энтузиасты. И, наконец, в последние десятилетия в этой области плодотворно работает Эмилио Соса Родригес, чьи труды как бы подводят итог первому столетию изучения религиозных культов африканского происхождения на Кубе – в том числе и в языковом их воплощении.

На сегодняшний день имеется достаточно широкая библиография работ исторического, этнографического и этнолингвистического характера, посвященные африканской составляющей в культуре и языке Кубы. Накопленные на сегодняшний день сведения позволяют выстроить следующую картину, представляющую несомненный интерес для российских латиноамериканистов.

Рабы-африканцы, завозившиеся на Кубу, были носителями десятков языков и диалектов, имевших хождение на обширных пространствах Западной и Экваториальной Африки – вплоть до территории современного Судана.

Чисто лингвистически все эти языки принадлежат к большому семейству нигеро-конголезских языков, разделяющемуся на 6 подсемейств, каждое из которых, в свою очередь, ветвится на десятки и сотни языков и диалектов, являющих собой богатейший предмет для изучения. К языковой предыстории Кубы имеют прямое отношение 3 подсемейства: а) западно-атлантические языки, прежде всего – волоф, фула, мандинго, б) языки ква, прежде всего – эфйк, но также и йоруба, игбо и идома, и в) языки банту, прежде всего – конго и экбй.

Ни на одном из африканских языков в эпоху работорговли не было письменности, а значит – у всех этих языков почти не было шансов сохраниться в новых социальных условиях. Кроме того, поначалу креольские плантаторы прилагали значительные усилия к тому, чтобы перемешать людей из разных этносов, чтобы лишить их возможности выработать какую-либо этническую солидарность и договориться о бунте. Приходится лишь удивляться тому, что такое количество отдельных фрагментов этих языков все же сохранилось.

Главным фактором сохранения африканских элементов в языке и сознании был демографический. Дело в том, что эпоха наибольшего расцвета рабовладельческого хозяйства на Кубе (вторая половина XVIII – первая половина XIX века) была отмечена высокими показателями ввоза рабочей силы из Африки. По данным кубинского историка О. Пино-Сантоса, за период с 1762 по 1853 год, на Кубу было завезено около 523.000 рабов-африканцев [см. Pino-Santos 1964, 99]. Производство росло, а смертность среди рабов была высокой, и потери надо было восполнять. Поэтому приток населения из Африки не прекращался, а с ним – и напоминание афрокубинцам об их языковых и культурных корнях.

И другой важнейший фактор – этнокультурно-религиозный.

Важнейшую роль в передаче культурного наследия от поколения к поколению – как и всегда у бесписьменных этносов – играло устное предание. Конечно, со своими хозяевами и другими креолами выходцы из Африки вынуждены были изъясняться на испанском, хотя бы и самом примитивном. Но ничто не могло помешать родителям пересказывать своим детям предания, услышанные в детстве, а старикам – рассказывать о верованиях предков всем членам общины. То же касается и религиозных ритуалов, которые можно было практиковать ночью и в праздники, то же касается и магических ритуалов – исцеления, очищения, изгнания духов, приворота, порчи и т.д. – на которые у простого народа всегда был высокий спрос.

Является общим местом этнографии факт обилия на всем африканском континенте самых разнообразных языческих культов, как

правило, с большой долей мистики, и исповедующих их сообществ, часто тайных. Каждое из них имеет свой пантеон богов и богинь, духов и демонов, свои ритуалы, часто сопряженные с насилием, свои празднества, часто экстатические или оргиастические.

Мы не будем подробно вдаваться в факты и вехи формирования сети тайных религиозных общин, распространившихся по всей Кубе – это дело историков, и кубинские историки продолжают изучать этот процесс. Достаточно сказать, что на протяжении XIX века на Кубе сложились десятки тайных религиозных обществ, формировавшихся и по этническому признаку, и по месту проживания. И эта совокупность получила общее название *абакуá*.

«Абакуá – это тайное общество, исключительно мужское по составу, самофинансируемое за счет взносов и сборов денег среди его членов, имеющее сложную иерархическую организацию, предполагающую наличие *чинов (plazas)* и *служителей (asistentes)*, верящее в потусторонних существ, имеющее эзотерический ритуал, чья тайна, ревностно хранимая, имеет материальное воплощение в виде барабана *экуэ*, осуществляющее церемонии посвящения, обновления, очищения и смерти, сулящее блага преходящие и вечные, устанавливающее для своих членов законы и наказания обязательные для исполнения, имеющее тайный эзотерический язык, а также дополнительный графический язык, состоящий из надписей, печатей и священных начертаний. Это общество составляет и по сей день культурное явление, не имеющее аналогов ни на Кубе, ни в Америке, и является чрезвычайно важным для познания наших традиций, наших культурных институтов, нашего фольклора» [см. Sosa Rodríguez 1982, 124].

Расовый состав общин *абакуá* различен. Одни из них пестры по составу, другие исповедуют принцип расовой чистоты («только черные»). Разногласия между ними по этому вопросу не раз выливались в уличные стычки.

Общество организовано строго иерархически. Во главе всего общества стоит Верховный жрец (*masongo*), у каждой общины есть свой главный жрец (*abasonga*, или *obón ntui*) и несколько старейшин (*obones*). Ниже их стоят другие жрецы, имеющие каждый свое наименование. Далее идут рядовые члены общины (*abanekues*) и, наконец, ученики, или послушники, пока еще не прошедшие обряда посвящения, которые обозначаются словом *ndísime*, что, помимо понятия «непосвященный», обозначает также и «глупый», и «невежественный».

Разумеется, при смешении африканских языков в лоне возникавшего афрокубинского сообщества не могли выжить ни произноси-

тельные нормы, ни морфология каждого из них. Произношение афрокубинского диалекта – просторечное кубинское, уходящее корнями в андалузский диалект; морфология – корневая, т.е. слова представляют собой лишь лексические морфемы; синтаксис – упрощенный испанский. А реальное пространство существования диалекта – лексика. И эта лексика многочисленна и разнообразна. Она покрывает, прежде всего, семантическое поле религиозных верований и ритуалов, но также и группы понятий, относящихся к повседневной жизни: человек, его анатомия, черты характера, поведение, еда и одежда, предметы быта, растения и животные, явления природы и т.д. Большую тематическую группу составляют предметы и явления культуры, особенно музыкальной. Отметим, что значительная часть лексики африканского происхождения сохранилась только в языке народных песен.

Проиллюстрируем сказанное очень краткой подборкой примеров:

changana kairemo *m* дикий кот

changana kasusa *m* скорпион

chanklí *m* загон для скота; ~ ñаего свинарник

cheké, chekereke *m* 1) сердце 2) *перен* храбрость; мужество

chévere *adj разг* хороший; отличный; отменный; ¡~! прекрасно!; здорово!

¿**chitubé?** *разг* что нового?; что происходит?

Составленный нами в предварительном порядке словарь афрокубинского диалекта насчитывает около 500 единиц. Однако знакомство с материалами, пока еще не вполне обработанными научно, свидетельствует, что реальное количество лексем подобного рода значительно – как минимум, вдвое – больше.

То есть, афрокубинский диалект мог бы быть самодостаточным как средство общения. На деле, однако, этого не происходит. В наибольшей степени его лексика сконцентрирована в текстах религиозных церемоний, молитв, заклинаний и песен; в остальных сферах жизни он проявляется как вкрапления, с большей или меньшей степенью интенсивности, в разговорную испанскую речь его носителей – как отражение, прежде всего, группового самосознания и социально-групповой солидарности. А за пределами сообщества *абаку́* он входит составной частью в разговорную речь кубинцев вообще и служит одним из проявлений их на этот раз уже национального самосознания.

Но было бы ошибочным считать афрокубинский диалект – даже в его религиозном воплощении – исключительно африканским по происхождению. Даже в этой сфере он имеет значительное количе-

ство единиц собственно-испанского происхождения, подвергшихся перетолкованию с целью номинации специфически-религиозных предметов и явлений. Приведем несколько примеров.

Община абакуá – это *potencia*, а также *juego* и *partido*. В ней действует иерархия жрецов, всех вместе называемых испанским словом *plazas* «чины». Любая религиозная церемония называется испанским словом *plante*.

Испанскими же по происхождению являются и следующие термины, характеризующие жизнь афрокубинцев, исповедующих абакуá:

amarrar «приворожить кого-либо с помощью магии»;

daño «порча; сглаз»;

doble «двойник» человека, пребывающий в потустороннем мире; точнее будет сказать, что они оба являются двойниками друг друга и оба могут быть воплощены в каком-либо материальном предмете;

fundamento «священный дар (*вещь, приносимая в дар богам*)»;

limpieza «очищение пациента перед магическим ритуалом его исцеления, а также очищение человека или жилища, чтобы предохранить их от несчастий»;

prenda «фетиш» и многие другие.

И даже испанское слово *santo* было перетолковано. На Кубе оно приобрело значение «дух; демон», т.е. стало термином, параллельным словам африканского происхождения: *íreme* (из языка эфик), *nkabansi* (из экой), *oricha* (из йоруба) и др. Соответственно, слово *santería* стало синонимом *abacuá*

Наш очерк афро-кубинского диалекта был по необходимости краток. Но, как представляется, даже приведенных фактов истории и современности достаточно, чтобы понять, насколько заманчивым для любого филолога является этот объект и насколько он может обогатить наши представления о кубинском национальном варианте испанского языка и об экзотической культуре Кубы.

Литература

1. *Cabrera, L.* La sociedad secreta abacuá. – La Habana: Ediciones C.R., 1958. – 254 p.
2. *Martín, J.L.* Mutiaroco: Sanga Recobebá // Antología de lingüística cubana. – La Habana: Ciencias Sociales, 1977. – P. 101–126.
3. *Ortiz, F.* La africanía en la música folclórica de Cuba. 2ª ed. revisada. – La Habana, Cuba: Editora Universitaria, 1965. – 492 p.
4. *Ortiz, F.* Nuevo catauro de cubanismos. – La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1974. – 526 p.
5. *Ortiz, F.* Los negros esclavos. – La Habana: Editorial de Ciencias

- Sociales, 1975. – 525 p.
6. *Pino-Santos, O.* Historia de Cuba. Aspectos fundamentales. 2ª ed. – La Habana: Editora del Consejo Nacional de Universidades, 1964. – 352 p.
 7. *Sosa Rodríguez, E.* Los ñáñigos. – La Habana, Cuba: Casa de las Américas, 1982. – 466 p.
 8. *Valdés Bernal, S.* Caracterización lingüística del negro en la novela ¡Ecue-Yamba-O! de Alejo Carpentier // Antología de lingüística cubana, T. II. – La Habana: Ed. de Ciencias Sociales, 1977. – P. 267–325.

Alexander V. Sadikov

Associate professor

Department of Interpretation

Higher School of Foreign Languages

under the Ministry of Foreign Affairs of Russia

E-mail: el_moscovita2002@mail.ru

***Abstract:** The article is an attempt to synthesize the existing data concerning one quite special vocabulary that makes part of Cuban Spanish. Being comprised of lexemes of predominantly African origin, it is first and foremost the sacred language of the «abacúa» esoteric religious cult, but also an important component of colloquial speech of Cuban black and mulatto population. Question is raised of the history of this sociolect and the factors that shaped it, as well as that of the role it plays in the verbal communication of its speakers and in the formation of their ethnic identity.*

***Key words:** ethnolinguistics; black slaves; secret society; esoteric cult; magic; abacúa; hierarchy; rite; semantic field; ethnic identity*

И.В. Стефанчиков

магистрант кафедры иберо-романского языкознания
филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова

E-mail: stefanchikov@protonmail.ch

**Ангела Меркель в дискурсах
четырёх евроскептических партий
(Podemos, UKIP, ΣΥΡΙΖΑ и Front National)**

***Аннотация:** Федеральный канцлер Германии Ангела Меркель – один из излюбленных объектов критики для евроскептиков, неоднородного политического направления, представители которого стремятся либо к выходу собственной страны из Европейского союза, либо к пересмотру принципов и условий суще-*

ствования этого объединения. Цель настоящей работы – рассмотреть сходное и отличное в том, как образ Меркель создаётся в дискурсах различных евроскептических партий.

Ключевые слова: евроскептицизм; политический дискурс; Ангела Меркель

Введение. Понятие евроскептицизма

Движение европейской интеграции было запущено в 1957 г. шестью странами-учредителями Европейского экономического сообщества. Постепенно в проект единой Европы включались новые государства, однако в 2000-е и особенно в 2010-е годы движение интеграции оказалось под угрозой в связи с распространением евроскептических настроений. Так, по данным проекта изучения общественного мнения *Eurobarometer*, число жителей Испании, довольных качеством демократии в ЕС, с 2007 по 2014 г. снизилось с 66% до 25% [*Eurobarometer*].

Евроскептицизм – термин, используемый для обозначения целого спектра идеологических позиций, которые характеризуются критическим отношением к идеям единой Европы и евроинтеграции [Hooghe & Marks 2007, 120]. Рассматриваемое явление не представляет собой единого движения [Leconte 2010, 4], и существуют различные подходы к классификации его разновидностей.

В настоящей работе за основу было взято предложенное британскими политологами А. Щербяком и П. Таггартом разделение на «мягкий» (*soft*) и «жёсткий» (*hard*) евроскептицизм [Szczerbak & Taggart 2000, 6]. «Жёсткий» евроскептицизм характеризуется принципиальным неприятием Европейского союза и других европейских наднациональных институтов. Одной из задач жёсткой евроскептической партии всегда является выход соответствующей страны из ЕС. Примером может служить Партия независимости Объединённого королевства (*UKIP*). «Мягкие» евроскептики ограничиваются призывом к пересмотру текущей политики Евросоюза, как правило, апеллируя к национальным интересам тех стран, которые они представляют [Szczerbak & Taggart 2008, 7–8]. Примером мягкой евроскептической партии может служить испанская *Podemos*.

Евроскептицизм – не новое явление. Так, Д. Бэйкер выделяет четыре фазы развития евроскептицизма в Великобритании с 1972 г. [Baker et al. 2008, 94]; в том же году во Франции была основана партия «Национальный фронт», последовательно выступающая против членства страны в международных организациях, ограничивающих её суверенитет. Однако лишь в настоящее время проблемы, связанные с расширением ЕС в 2007–2013 гг., а также экономическим и миграционным кризисом, позволяют некоторым из этих партий пройти процесс демаргинализа-

ции и добиться значительных успехов [Brack & Startin 2015, 240]. В качестве примера можно привести победу партии СИРИЗА (*ΣΥΡΙΖΑ*) на выборах в Европарламент (2014 г.) и в парламент Греции (2015 г.) или выход Великобритании из состава ЕС, за который активно выступала *UKIP* (утверждён на всенародном референдуме 23 июня 2016 г.) После выборов 2014 г. присутствие евроскептиков в Европарламенте выросло до 30% [Álvarez Macías 2005, 69].

Утрата сторонниками евроинтеграции гегемонического положения в парламентах и правительственных учреждениях приводит к поляризации европейского дискурсивного пространства и делает особенно интересным изучение актуальной ситуации в терминах политической лингвистики.

В то же время геополитические условия способствуют тому, что олицетворением европейских проблем становятся не только политические и экономические институты наподобие «Тройки», но и отдельные политики. Одним из главных объектов критики для любых евроскептиков является Ангела Меркель, с 2005 года занимающая пост федерального канцлера ФРГ. Она воспринимается ими не только как самый влиятельный европейский политик [Topaloff 2014, 85], но и как человек, несущий прямую ответственность за любые проблемы на континенте [Seoane Pérez 2015, 85]: «По мнению протестующих в Испании и Греции, у Европы есть лицо, и это лицо Ангелы Меркель» [Beck 2012, 57].

Для анализа мы выбрали дискурсы четырёх евроскептических партий: *Podemos* (Испания), *ΣΥΡΙΖΑ* (Греция) – левые «мягкие»; *UKIP* (Великобритания), *Front National* (Франция) – правые «жесткие» евроскептики. Намеренно отобрав для анализа дискурсы политических партий, придерживающихся различных взглядов на европейскую и мировую политику, мы отталкивались от гипотезы о том, что левые и правые партии будут высказывать *несхожие* претензии относительно проекта евроинтеграции и по-разному будут выстраивать образ А. Меркель.

Материалом исследования стали устные выступления в Европейском парламенте – главном законодательном органе Европейского союза, в национальных парламентах, а также на телевидении.

Взгляд справа

В дискурсах *UKIP* и *Front National* Ангела Меркель представляется крайне авторитарным политиком, сумевшим благодаря весу Германии в европейской экономике и личным качествам сосредоточить в своих руках едва ли не всю власть в Евросоюзе. Лидеры

других стран беспрекословно подчиняются решениям Меркель: "... *the new golden rule of EU politics, which is that when Ms Merkel speaks the other Heads of State obey*" (Новое золотое правило европейской политики: когда госпожа Меркель говорит, остальные главы государств подчиняются).

Меркель ставит свою волю выше решений парламентов других стран и выше всех демократических процедур – выборов и референдумов. Европа в дискурсе UKIP представляется пространством, находящимся под полным доминированием Германии ("*totally German-dominated Europe*"). Любые решения, принимаемые на общеевропейском уровне, принимаются прежде всего в интересах Германии: "*And when we have a General Election that says a country like Greece wants to change direction, well I'm sorry but that now must be brushed aside because the Germans don't want it*" (И вот в Греции состоялись генеральные выборы, которые показали, что страна хочет сменить политический курс. Что ж, мы должны наплевать на это, потому что немцам это не нравится); "*when Germany stops sneezing the whole of Southern Europe will be left to die of influenza*" (...как только Германия идёт на поправку, вся южная Европа оказывается брошена умирать от гриппа).

Все остальные члены ЕС, по мнению членов *Front National*, превращены в вассалов Германии: "*La défense des intérêts allemands ne justifie pas la vassalisation des autres peuples d'Europe*" (Защита интересов Германии не оправдывает превращение остальных народов Европы в вассалов Германии), а Меркель – в настоящую императрицу ("*l'impératrice Merkel*").

При этом процесс принятия решений в Европе представляется в намеренно упрощённом виде. Так, члены UKIP и *Front National* упрекают Меркель в том, что вся политика ЕС (в частности, миграционная) зависит исключительно от одного её слова: "*Tout le monde se pose une seule question : « Que pense Angela Merkel? » Mais Angela Merkel n'est que la dirigeante d'un des pays de l'Union Européenne et d'un des pays de la zone euro. La France n'a pas la liberté de pensée?*" (Все задаются только одним вопросом: «Что думает Ангела Меркель?») Но Ангела Меркель – глава всего лишь одного из государств ЕС, всего одной из стран еврозоны. С каких пор во Франции запрещена свобода мысли?). В соответствии с этим часто подчёркивается личная ответственность канцлера за происходящее на континенте. Это именно её историческая ошибка ("*The historic error made by Chancellor Merkel*") заключалась в том, чтобы позвать в Европу всех подряд: "*So you are welcoming the entire world to the European Union*" (И вот вы приглашаете в Европейский союз всех подряд).

Немецкий канцлер ставит под угрозу благополучие и жизнь не только европейских граждан (*"What you are doing is putting European citizens' lives at risk"* – Что вы делаете, так это ставите под угрозу жизнь европейских граждан), но и самих беженцев и мигрантов: *"More people will risk their lives crossing the Mediterranean, crossing the Aegean Sea. More boats, more drownings and more deaths"* (Всё больше людей будут рисковать своей жизнью в попытке пересечь Средиземное или Эгейское море. Всё больше лодок и всё больше погибших). В связи с этим мы обнаруживаем весьма интересную метафору. Миграционная политика ЕС – «зов сирены» в лице Ангелы Меркель: *"Mrs Merkel's siren call to anyone"*. В греческой мифологии Сирены – фантастические девы, которые заманивают пением проплывающих мимо мореходов, а затем яростно пожирают их. «Зов» Меркель обрекает на гибель людей, пытающихся добраться до Европы через Средиземное море. Канцлер «открывает объятия» толпам мигрантов: *"Mme Merkel, qui a ouvert les bras à 800 000 migrants"*.

Ангела Меркель сравнивается с религиозными фанатиками: *"Angela Merkel and other open border fanatics told the world that all could come. The sex traffickers – the men who supply the paedophiles – have accepted that invitation"* (Ангела Меркель и другие фанатики религии «открытых дверей» сказали, что двери открыты для всех желающих. Торговцы секс-рабами, те самые, что снабжают педофилов – приняли это приглашение). Приглашение Меркель якобы адресовано не беженцам, а торговцам людьми. Более того, решение принять сирийских беженцев превращается в прямое приглашение к совершению террористических актов (*"open invitation to terrorism"*), и «культурный суицид» – *"Chancellor Merkel and the Swedish Government committed the equivalent of cultural suicide"* (Канцлер Меркель и правительство Швеции совершили своего рода культурный суицид).

Все это работает на создание образа безответственного (фр. irresponsable), недальновидного и непредусмотрительного (англ. ill-judged) политика. Она вынуждена отменять собственные решения: *"Mme Merkel, qui ferme ses frontières après avoir elle-même promis la lune à 800 000 de ces immigrants"* (Госпожа Меркель, которая закрывает свои границы после того, как собственноручно пообещала золотые горы 800 тысячам мигрантов). Весьма ярко недальновидность Меркель характеризует следующая метафора: *"Chancellor Merkel took the cork out of a champagne bottle and said anyone could come, and now you are trying to put the cork back in and realising it is not possible"* (Канцлер Меркель откупорила эту бутылку шампанского, а

теперь вы пытаетесь засунуть пробку обратно и понимаете, что это невозможно).

Более того, Меркель не просто не хочет взять на себя ответственность за свои ошибки, но и пытается переложить эту ответственность на другие страны: *"Germany is using bully-boy tactics to force this crisis on to its neighbours"* ([Немецкое правительство] прибегает к травле и запугиванию с целью распространить этот кризис на соседние страны).

Наконец, Найджел Фараж несколько раз давал прямо уничижительную оценку личности Ангелы Меркель: *"When you meet Angela Merkel in private, she looks even more miserable than she looks in public"* (В приватной обстановке Ангела Меркель выглядит ещё ничтожнее, чем в официальной), а М. Лё Пен называла себя «анти-меркелисткой»: *"Ah!, certains résumeront en disant que je suis l'anti Merkel. J'en accepte l'augure"* (Кто-то заключит из всего этого, что я – анти-меркелистка. Мне нравится это определение!)

Взгляд слева

Podemos и **ΣΥΡΙΖΑ** как партии, занимающие позицию по другую сторону идеологического спектра, совершенно иначе смотрят на проблему миграционного кризиса. Более того, И. Эррехон, один из лидеров *Podemos*, выступая против политических спекуляций на данной почве, называет политиков из *UKIP*, *Front National* и подобных им партий ксенофобами и реакционерами, пытающимися вызвать у обездоленных гнев по отношению к ещё более обездоленным: *"los xenófobos o reaccionarios que viven de fomentar el odio del penúltimo contra el último"*.

Говоря о личности Меркель, представители левых партий отмечают, что по вопросу беженцев она занимает корректную позицию. Об этом говорит, в частности, представитель *Podemos* Хуан Карлос Монедеро, предполагая, что положительную роль здесь сыграл тот факт, что Меркель росла и воспитывалась в Восточной Германии, где отношение к мигрантам было весьма уважительным: *"Fijate que el comportamiento de Merkel con los inmigrantes da la sensación que responde a esa educación que tuvo en la RDA. Los inmigrantes en la RDA siempre tuvieron un trato muy respetuoso. Igual algo tiene que haber aprendido porque se ha criado en ese ámbito"*.

Основная претензия иная – Меркель была одним из главных действующих лиц «аферы под названием кризис» (*"estafa llamada crisis"*) и является главным проводником политики жёсткой экономии в Испании и других странах Европы: *"Tras la crisis de 2008 ustedes rompieron por encargo de Alemania nuestro modelo de sociedad"* (После

кризиса 2008 года Вы по заказу Германии разрушили нашу общественную модель). Политика, якобы насаждаемая Меркель, привела к массовым увольнениям, коррупционным скандалам, сужению круга гражданских прав и массовой эмиграции из Испании (*"El resultado es que cientos de miles de jóvenes y no tan jóvenes han tenido que dejar su tierra para ir a buscar fuera las oportunidades que se les niegan aquí"*).

Таким образом, в дискурсах *Podemos* и *ΣΥΡΙΖΑ* Ангела Меркель воплощает собой один из столпов современной неолиберальной системы. Прослеживается что-то вроде синонимического ряда, из которого в процессе построения речи можно выхватывать нужное слово, когда речь идёт о преступлениях той самой «касты», о которой так много говорили представители партии: *los privilegiados, los ricos, los bancos, la Troika, los poderes financieros*. И Ангела Меркель занимает в этом списке членов «касты» почётное место: *"Hay que recordarles que la soberanía europea no está en Davos, no está en el Bundesbank, no está en la Troika, no es de Merkel"* (Должен напомнить вам, что европейский суверенитет не принадлежит тем, кто собирается в Давосе, или тем, кто занимает руководящие посты в Bundesbank и «Тройке», он не принадлежит Меркель. Он принадлежит европейским гражданам).

Меркель и «Тройка», по мнению представителей *ΣΥΡΙΖΑ*, не стесняются запускать руку в карманы греческих граждан: *"...στην ουσία η κ. Μέρκελ και η τρώικα θα μπροούν να βάζουν το χέρι κατευθείαν στις τσέπες του ελληνικού λαού"* (...на деле госпожа Меркель и «Тройка» получают возможность запускать руку в карман греческого народа).

Но почему так часто обвинения выдвигаются именно в адрес Меркель? Точно так же, как и представители *UKIP*, лидеры *Podemos* говорят о потере суверенитета. О том, что ключевые решения, непосредственно затрагивающие судьбу жителей Испании, принимаются не в Мадриде, а в Берлине, и конкретно – Ангелой Меркель, которая буквально диктует испанскому премьер-министру политическую повестку (кат. *"els dictats de la senyora Merkel"*).

Немецкий канцлер действует через своих представителей не только в Испании, но и в Греции: *"En Grecia hay dos candidatos: por una parte, se presenta Alexis Tsipras, y, por otra parte, se presenta Angela Merkel, a través de formaciones como Nueva Democracia y el PASOK"* (На выборах в Греции есть два кандидата: с одной стороны – Алексис Ципрас, с другой – Ангела Меркель, действующая через такие партии, как Новая Демократия и ПАСОК). Отметим, что представители *ΣΥΡΙΖΑ* активно используют неологизмы *μερκελισμός* («меркелизм») и *μερκελιστές*

(«меркелист») в качестве ярлыка для подобных «представителей».

Канцлер Германии является лишь одной из глав государств ЕС ("Η κ. Μέρκελ είναι μια από τους είκοσι οκτώ" – Госпожа Меркель – одна из 28). Несмотря на это, её слово – закон для всего Евросоюза: "Ός τότε η Επiτροπή και το Συμβούλιο θα ακολουθούν δογματικά ό,τι επιτρέπει η κυβέρνηση Μέρκελ; Πότε θα κάνετε τις δικές σας προτάσεις;" (До каких пор Еврокомиссия и Европейский совет будут догматически следовать тому, что разрешает правительство Меркель?! Когда вы будете выдвигать ваши собственные предложения?).

При этом Меркель всегда действует в интересах собственной страны, проводя выгодные для Германии решения: "*Claro, es que algunos convocan un referéndum, lo ganan, pero luego no pueden hacer lo que han dicho los ciudadanos porque Alemania les dice otra cosa*" (Ну конечно! Всё дело в том что кто-то проводит референдум, выигрывает его, но потом не имеет возможности исполнить волю своих граждан, потому что у Германии другое мнение на этот счет). Если для этого необходимо переступить через демократические принципы, «поставить на колени» представителей других стран, это не становится для неё препятствием: "*Señora Merkel, usted estará muy acostumbrada a tratar con gobernantes que se ponen de rodillas ante usted*" (Госпожа Меркель, Вы, очевидно, привыкли иметь дело с правителями, которые встают перед Вами на колени).

По мнению представителей *Podemos*, Меркель способна на шантаж и на то, чтобы любыми средствами добиваться «послушания». Она прибегает к «выкручиванию рук»: "*El Gobierno no le gustaba a Merkel <...> Así que intentaron doblarle el brazo*" (Это правительство было не по нраву Меркель <...> Мы увидели попытку выкрутить ему руки).

Таким образом, столь агрессивная позиция Ангелы Меркель становится угрозой для демократии и благосостояния европейских граждан. Её политика не просто неэффективна, но опасна, должна быть пресечена: "*Hoy los Gobiernos italiano y francés reconocen que hay que poner límites a Merkel*" (На сегодняшний день правительства Италии и Франции признают, что пришло время остановить Меркель), причем это понимают не только во Франции, Греции или Испании, но и в самой Германии: "η οικονομική ορθοδοξία της κυρίας Merkel αμφισβητείται ακόμη και από τους δικούς της ανθρώπους" (...экономическая ортодоксальность госпожи Меркель подвергается сомнению и её собственными людьми [её гражданами – прим. И. С.]).

В дискурсе *Podemos* мы не видим снисходительного отношения к канцлеру Германии, которое иногда заметно в выступлениях членов *UKIP*. Это опасный враг, и подходить к борьбе с ним необходимо со всей серьёзностью: “*Merkel nos tendrá enfrente <...> ¡No vamos a dar un paso atrás!*” (Мы будем решительно противостоять Меркель. Мы не отступим ни на шаг!).

Подведение итогов

В риторике четырёх политических партий наблюдаются различия. Миграционная политика ЕС подвергается критике преимущественно со стороны правых партий, в то время как критика неolibеральных порядков, господствующих в ЕС, звучит со стороны левых. Тем не менее, в дискурсах обеих сторон присутствует важный общий компонент. Этот компонент – национализм (несмотря на то, что связь между еврокептицизмом и национализмом – в обыденном, несколько пейоративном смысле слова – традиционно считается чертой правых партий [Halikiopoulou & Nanou & Vasilopoulou 2012, 504]).

По мнению ряда исследователей, правые евроскептики выступают в защиту этнического (или, во всяком случае, культурного) национализма, отстаивая важность культурной гомогенности общества [Ibid., 510–512]. В свою очередь, левые партии придерживаются позиции, которую можно охарактеризовать как гражданский национализм, или даже особый тип – левый национализм, сочетающий «национальное», «классовое» и «народное» измерения [Ibid., 511].

Так или иначе, отправным пунктом национализма любого типа является право нации принимать независимые, свободные и суверенные решения; иными словами, право нации на самоопределение [Андерсон 2001, 32]. Правые и левые разделяют взгляд на ЕС как угрозу суверенитету собственных стран, и источником этого *alien rule* становится Берлин, а символом – А. Меркель, будто бы взявшая на себя управление Европой в кризисной ситуации. Независимо от того, действительно ли существует подобная централизация власти в Европе, набор аргументов, удобных для всех политиков, настроенных против текущего положения дел, оказывается общим. Поэтому в политических портретах, которые рисуют левые и правые, обнаруживаются общие черты, среди которых можно выделить авторитаризм Меркель, политическую некомпетентность, эгоизм, презрение к демократии и суверенитету других стран.

Партии противоположных идеологических лагерей используют аналогичные метафоры. Так, П. Иглесиас называет председателя испанского правительства Мариано Рахоя наместником, буквально “*virrey*”, вице-королём Меркель (“*un virrey que se llama Mariano Rajoy*”),

а М. Лё Пен обращается к президенту Франции как к вице-канцлеру и управляющему одной из немецких провинций под названием Франция: "*voire Vice Chancelier et administrateur de la province France*".

Итак, образ Ангелы Меркель как, пожалуй, главного представителя современного европейского истеблишмента, становится одним из ключевых в дискурсах евроскептических партий, тем более, когда речь заходит о защите суверенитета той или иной страны. В этих случаях идеологические различия стираются, и голоса левых и правых; жёстких и мягких; британских, французских, греческих и испанских партий звучат практически одинаково – суровая критика в адрес немецкого канцлера сопровождается призывом к защите и отстаиванию суверенитета.

Литература

1. *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества: Размышления об истоках и распространении национализма. – М., 2001. – 288 с.
2. *Álvarez Macías M. V.* El euroescepticismo en el Parlamento europeo. Análisis del comportamiento legislativo y político de los diputados euroescépticos de la Cuarta a la Séptima legislaturas (1994–2014). ¿Cambio o continuidad en la Octava legislatura (2014–2019)? // Cuadernos europeos de Deusto. – № 52 – 2005. – pp. 67–99.
3. *Baker D. et al.* Euroscepticism in the British Party System: A Source of Fascination, Perplexity, and Sometimes Frustration // *Opposing Europe? The Comparative Party Politics of Euroscepticism*. Vol. 1: Case Studies and Country Surveys. – Oxford, 2008. – pp. 93–116.
4. *Beck U.* Una Europa alemana. – Buenos Aires, 2012. – 114 p.
5. *Brack N., Startin N.* Introduction: Euroscepticism, from the margins to the mainstream // *International Political Science Review*. – Vol. 36(3) – 2015. – pp. 239–249.
6. Сайт *Eurobarometer* – <http://ec.europa.eu/COMMFrontOffice/PublicOpinion>
7. *Halikiopoulou D., Nanou K., Vasilopoulou S.* The paradox of nationalism: The common denominator of radical right and radical left euroscepticism // *European Journal of Political Research*. – Vol. 51(4) – 2012. – pp. 504–539.
8. *Hooghe L., Marks G.* Sources of Euroscepticism // *Acta Politica* – 2007. – № 42 (2). – pp. 119–127.
9. *Leconte C.* Understanding Euroscepticism. – Basingstoke, 2010. – 272 p.
10. *Seoane Pérez F.* The EU as an alien ruler: Explaining euroscepticism through Schmittian lenses // *United by or Against Euroscepticism? An Assessment of Public Attitudes towards Europe in the Context of the Crisis*. – Cambridge, 2015. – pp. 66–87.
11. *Szczerbiak A., Taggart P. (ed.)* *Opposing Europe? The comparative party*

politics of Euroscepticism / Vol. 1: Case studies and country surveys. – Oxford, 2008. – 403 p.

12. Topaloff L. Euroscepticism Arrives: Marginal No More // Journal of Democracy. – 2014. – №25 (4). – pp. 76–87.

Igor V. Stefanchikov

Master's Degree student

Department of Ibero-Romance Linguistics

Philological Faculty

Lomonosov Moscow State University

E-mail: stefanchikov@protonmail.ch

***Abstract:** Angela Merkel is one of the most preferred objects of critique by so-called Eurosceptics, a heterogeneous political conglomerate whose integrants seek either the exit of their country from the European Union or the revision of the principles and terms upon which the Union is based. The aim of the work is to explore the differences in the way various Eurosceptic parties opine on Merkel and to find out what they have in common.*

***Key words:** euroscepticism; political discourse; Angela Merkel*

Т.Г. Торощина

старший преподаватель португальского языка

Москва

E-mail: vemex@rambler.ru

Лексика из различных стилистических пластов: арготизмы в лиссабонском фаду

***Аннотация:** Статья посвящена использованию в фаду, португальской городской песни, лексики из различных стилистических пластов, и в, частности, лиссабонского арго. Прослеживаются закономерности употребления подобной лексики на различных этапах бытования фаду.*

***Ключевые слова:** фаду; социальный диалект; лиссабонское арго; русский городской романс*

Фаду – португальская городская песня, существующая в двух разновидностях – Лиссабона и Коимбры. В бытовании фаду выделяет-

ся три периода: первый период – с 20–30-х годов XIX века до начала 70-х годов, второй период – с 70-х годов XIX века до 30-х годов XX столетия; третий период – с 30-х годов XX века до настоящего времени. В Коимбру, старинный университетский город, новый для того времени жанр попал в конце 70-х годов XIX века.

Лексика, встречающаяся в фаду, особенно первых двух периодов, чрезвычайно разнообразна. Здесь можно встретить не только имена мифологических и библейских персонажей, португальских и европейских поэтов (к примеру, Камоэнса, Алмейды Гаррета, Мильтона), но и рифмованное изложение любовной либо бытовой истории с использованием математических или химических терминов – *constante, intervalo de tempo, H₂O, Ag* (что характерно для фаду, сочинённых студентами Коимбрского университета [Pimentel 1994, 204–205]). И всё же главным источником лексикона большого количества фаду девятнадцатого века стал социальный диалект – лиссабонское арго.

Один из известнейших исследователей португальского фольклора, Адолфу Коэльу, занимавшийся изучением жаргона (*calão*) и написавший исследование «Язык профессиональных преступников, певцов фаду, контрабандистов, мошенников и других лиц сомнительного поведения» упоминает о фаду как об одном из источников, позволивших ему составить словарь калау [Coelho 1995]. Нужно отметить, что певцы фаду не случайно оказались в таком рискованном соседстве – рядом с контрабандистами и мошенниками. Дело в том, что на этапе зарождения фаду его исполнители зачастую находились в самой гуще событий бурлящего портового города. Это было то время, когда, по поэтическому выражению Пинту де Карвальу, фаду исполнялось в кабачках, где певцы проливали терпкое вино своих голосов, пели на улочках, в воздухе которых витал болезненно-сонный дух трагедии, а в домах, славившихся своим легко доступным гостеприимством, странники и ревнители любви находили приют, а ее жрицы – алтарь.

Как правило, исполнители фаду были личностями весьма колоритными, что благоприятным образом сказывалось на приобретении ими прозвищ (таких, например, как *Pirralho* – клоп, *Bagre* – сом, *Maria Petiza* – Мария-Малышка, *Borboleta* – Бабочка, в португальском языке развилось и значение, соответствующее нашему «ночная бабочка»). Довольно живописным был костюм певца фаду 40–50-х годов прошлого столетия: обязательная клеенчатая фуражка с очень широким верхом и лакированным козырьком, широкие нанковые брюки и жакет, напоминающий короткий сюртук, два матросских платка, один из которых повязывался на шею, а второй прятался в карман таким

образом, чтобы концы его выглядывали наружу. Картину дополняли сафьяновые либо (что было особым шиком) лакированные сапожки, а также латунное или золотое кольцо на указательном либо безымянном пальце. И непременно атрибутом певца фаду был нож, служивший и опознавательным знаком для своих и средством защиты в непредсказуемых ситуациях, которыми так богата была портовая жизнь. Облик певца фаду как нельзя лучше характеризовало прилагательное *lir* (щеголеватый), пришедшее, как полагают, из цыганского языка. Цыгане появились в Португалии в середине XV века; первоначально лояльное отношение к «паломникам», «египтянам» (цыгане выдавали себя за членов секты манихеев, наложивших на себя обет паломничества), уже в средние века сменилось опасливо-недоверчивым. В середине XIX века цыгане в Лиссабоне принадлежали как раз к той среде, где и рождалось фаду.

Понятно, почему лиссабонское аргю (*calão*) активно проникало в куплеты фаду. В ранних фаду встречаются такие жаргонизмы, как *gajona* (девица), *adicar* (видеть), *estarem* (место предварительного заключения, карцер в полицейском участке), *esgueirar* (улизнуть), *sundêque* (оплеуха, пощечина), *gajo* (парень), *Verde-limo* (тюрьма, видимо, от *Limoeiro* – название центральной лиссабонской тюрьмы), *chelindr* (полицейский участок, карцер), *intrução* (проныра, мошенник, плут), *golfinho* (горбун, горбунья), *bogalhão* (храбрец, смельчак), *gabinardo* (хвостун), *pinha* (общепортебительное – шишка, сосновая шишка, жаргонное – голова, «репа»), *sardinha* (общ. – сардина, жарг. – нож), *bagatas* (колдовство), *sovelão* (общепотребительное – большое шило, жаргонизм означает «скряга», постепенно вошло в разговорный язык), *rola* (общ. – горлица, жарг. – бульон, суп), *cebola* (общ. – лук, луковица, жарг. – часы), *raspar* (общ. – скоблить, скрести, жарг. – убежать, то, что в русском языке называется «дать дёру»), *mosquero* (общ. – место, изобилующее мухами, жарг. – дом), *toscar* (общ. – делать матовым, тусклым, бывшее жаргонным, но в XX веке также ставшее разговорным, «понимать», «усекать»).

Porque atirei um «sundque»
 A um «gajo» «todo lir»,
 Fui bailar ao «Verde-limo»,
 Fui parar ao «chelindr».

[Tinop 1994, 159].

Залепил я оплеуху
 Франту, щёголю, хлыщу
 И в участке очутился,
 Отдыхай – да не хочу!

В современных словарях у слова *banza* (гитара и португальская гитара) уже нет пометы «жаргонное», хотя в девятнадцатом веке оно использовалось именно так, теперь же значение «португальская

гитара» снабжено пометой «грубое». Слово *macanjo* (*velhaco* – старикашка) до сей поры числится среди жаргонных.

<p>Eram quatro tocadores De banza, nada macanjós, E, entre eles, brilhava o Anjos Dedilhando os seus primores. [Tinop 1994, 165].</p>	<p>Четыре гитариста, Веселых и не старых, Играли очень быстро, Один – еще и с жаром.</p>
---	--

Для традиционного фаду было характерно также использование просторечий и грамматических неточностей: *chimbalo* (*онлеуха, замрецина*): *Que vai parar a Cacilhas / Se lhe atiro um chimbalo* [Pimentel 1989, 74], *catatau* (*castiga, pancada – тумак, замрецина*) – *Vou fazer lhe o catatau, / Se o que disse não desfiz* [idem, ibidem]; *focinho* (*рожа, рыло*) [Pimentel 1989, 73]. В фаду первого периода есть и архаизмы, к примеру, *pêrro* (общепиренейское «собака, пёс»); сохранилось в испанском) [Pimentel 1989, 52].

Любопытны определения, характеризующие фадиста: *brejeiro* (*brejeiral*) – плутовской, озорной, слоняющийся без дела, (фадистка – *brejeirota*); *cafia* – ничтожный, презренный, скверный; *parrana* – плохо одетый, оборванный, оборванец, бродяга; *pimpão* – хвастливый, тщеславный, франтоватый, щеголеватый; хвастун, фанфарон, франт, щёголь; *heroe* – герой, ирон., *ratoneiro* – воришка, жулик [*Se a amante não tem dinheiro / E deve à contrabandista, / Então o heroe, o fadista, / Trabalha... de ratoneiro* [Pimentel 1989, 52, 73, 76, 79, 82].

Сопоставительный анализ лексикона традиционного лиссабонского фаду и русского «мещанского» романса XIX– начала XX века демонстрирует наличие в них определенного количества слов, связанных с модой, «шиком», что указывает на среду бытования этих городских песен. Видный исследователь русского городского Я.И. Гудошников отмечал: «Манишка» и «жилетка» были вполне конкретными элементами городской моды XIX века. <...> Всё изображение героя напоминает рекламную картинку на парикмахерской, но ведь именно такие картинки и бросались в первую очередь в глаза сельскому жителю, приехавшему в город, и являлись для него заметной приметой городской жизни» [Гудошников 1990, 14]. На глаза португальскому творцу фаду вполне могла попасться и высокая прическа фадистки, а ему самому, возможно, хотелось обзавестись широченными модными брюками-клеш:

Três cantadoras do fado De <u>cuiá</u> estupenda e alta, A cantarem no Casino Eu vi, à luz da ribalta.	Три певицы фаду С высокой куафюрой Блистали перед рампой И все – заметь! – с турнюром.
Minha mãe não quer que eu use <u>Calas de boca de sino</u> , Eu ando s com <u>janotatas</u> De casaca e chapu fino.	Ругает меня мама: Ношу я брюки клёш, Хожу я со стилигами, Наряд их так хорош.

В течение XX века некоторые из жаргонных слов, прежде активно употреблявшихся в фаду, перешли в разряд разговорных, некоторые устарели и вышли из употребления.

Литература

1. *Гудошников Я.И.* Русский городской романс. – Тамбов, 1990. – 89 с.
2. *Coelho A.* Os Ciganos em Portugal. Com um Estudo Sobre o Calão. – Lisboa, 1995. – 292 p.
3. *Pimentel A.* A Triste Canção do Sul. Subsídios para a História do Fado. Edição fac-similada. – Lisboa, 1989. – 306 p.
4. *Pinto de Carvalho (Tino).* História do Fado. – Lisboa, 4ª edição, 1994. – 287 p.

Tatiana G. Toroshchina

Senior lecturer of Portuguese
Moscow

E-mail: vemex@rambler.ru

Abstract: *The article is focused on the use of Fado, the Portuguese urban song, the vocabulary of the different stylistic strata and, particularly, the Lisbon's argot. In the article are traced patterns of use of such language at different stages of existence of Fado.*

Key words: *fado; a social dialect; Lisbon's argot; Russian urban romance*

О.А. Шершукова

доцент кафедры романских языков
Дипломатической академии МИД России
E-mail: okshera@yandex.ru

Специфика обозначения оптических приборов в португальском языке

Аннотация: *В статье идет речь о способах обозначения оптических*

приборов в португальском языке, которые могут быть представлены формами единственного и множественного числа. Автор рассматривает данное явление в португальском языке в сопоставлении с русским языком.

Ключевые слова: *оптические приборы; лексическое значение, варьирование по числу, единственное и множественное число*

Несомненный интерес с позиций лингвистического анализа представляют обозначения различных устройств, инструментов и механизмов, поскольку при обозначении объектов различной степени сложности «важнейшая роль придается материальным характеристикам денотата» [Ляшевская 2004, 58]. При этом в лексическом значении имени может содержаться информация о характере данного устройства, его структуре или функциональной принадлежности. В большинстве своем названия устройств, инструментов и механизмов относятся к терминам, которые «образуются в основном теми же способами и по тем же словообразовательным моделям, что и общеобразовательная лексика» [Сапрыкина 2007, 89]. Если говорить о грамматической составляющей, то многие из названий технических устройств обозначаются формами множественного числа, что предполагает «не столько их реальную сложность, сколько то, что язык о с о з н а е т эту сложность», хотя «далеко не все из них обозначаются *pluralia tantum*» [Ляшевская 2004, 92]. Эта специфика проистекает из того, что многие технические устройства являются конструкциями, состоящими из двух или нескольких однородных частей, что и отражается в форме числа соответствующих названий.

Данные положения мы хотели бы продемонстрировать на примере обозначения оптических приборов в португальском языке, в том числе и сопоставить эти обозначения с их русскими эквивалентами. В настоящее время оптические приборы отличаются большим разнообразием, но в плане наименования нас прежде всего интересуют классические оптические устройства, предназначенные, во-первых, для усиления зрения человека (очки и подобные им устройства), а также приборы для наблюдения и рассматривания мелких объектов (подзорная труба, телескоп, микроскоп и т.п.). Основным механизмом всех типов оптических приборов является увеличительное стекло, или линза. С изобретением увеличительного стекла несколько веков назад появляются и первые оптические устройства, при этом в те времена необходимо было решить довольно сложную техническую задачу, а именно, в оптическом устройстве совместить линзы, благодаря которым и получается увеличительный эффект, с глазами человека. Поэтому не случайно, что во многих языках обозначение простых оптических устройств восходит к слову «глаз»: праславянское

око, древне-русское *о́ко* являются родственными латинскому слову *oculus* [Фасмер 128]. Поэтому в португальском и русском языках, относящихся к разным языковым семьям, лексемы *óculos* – *очки* имеют родственную основу: *очки* < *о́ко*, *о́чи* и порт. *óculos* < лат. *oculus* ‘глаз’. Португальская и русская лексемы относятся к разряду *Pluralia tantum*, что указывает на конструктивные особенности обозначаемого оптического прибора, состоящего из двух одинаковых частей. О.Н. Ляшевская выделяет следующие семантические признаки, характерные для подавляющего большинства названий двусоставных устройств: «1) обозначаемые объекты имеют две части, соединенные друг с другом; 2) эти части одинаковы или кажутся похожими (однородны); 3) эти части расположены симметрично относительно места их соединения; 4) эти части равноправны: в отрыве друг от друга они не могут выполнять предназначенную функцию; 5) данные части функционально значимы (хотя у обозначаемого объекта могут быть и другие части). Варьирует лишь конфигурация этих частей» [Ляшевская 2004, 94–95].

Однако эти положения не работают, если технический термин оказывается заимствованием, что видно на примере обозначения в русском языке очков без дужек, которые крепятся на переносице, а именно *пенсне*, тогда как в португальском языке данный оптический прибор обозначается формой множественного числа: *lunetas pl.* “*óculos que se seguram apenas no nariz*” [Estudante 1984, 628], т.е. лексемы *óculos* и *lunetas* демонстрируют, что образованы по одинаковой морфологической модели, что нельзя сказать об их русских эквивалентах *очки* – *пенсне*. При обозначении оптических приборов существенную роль играет его способ использования, т.е. смотрит ли человек одним глазом или двумя. Помимо классической двусоставной конструкции очков и *пенсне* существуют и другие разновидности очков, в частности *лорнет luneta em riste*, т.е. складные очки в оправе с ручкой с одной или двумя линзами, и *монокль monóculo* ‘стекло в оправе, вставляемое в глазную впадину’. В португальском языке лексема *monóculo* ‘*luneta de um só vidro*’ [Figueiredo 1978, 412] определяется через понятие *luneta*, которое, соответственно, определяется как устройство, состоящее из одного или двух стекол или линз, предназначенное преимущественно для усиления зрения (‘*Utensílio composto de um ou dois vidros ou lentes e destinado geralmente a auxiliar a vista*’ [Figueiredo 1978, 260]). Аналогично определяется и слово *óculo*: устройство, снабженное линзами, для усиления зрения (‘*Instrumento, armado de lentes, para auxiliar a vista*’ [Figueiredo 1978, 506]). Интересно, что наиболее полный и

подробный португальско-русский словарь дает одинаковый перевод слов *luneta* [Старец 1972, 515] и *óculo* [Старец 1972, 570] – ‘подзорная труба’, что совершенно логично вытекает из определений обоих слов, приведенных нами ранее. Подзорная труба – это тубус со встроенными в объектив линзами, которые могут изменять свое положение. Думается, что в Португалии в период Великих географических открытий слова *luneta* и *óculo* в первую очередь предназначались для обозначения подзорной трубы, т.е. оптического прибора для рассматривания небесных тел, что отражается, во-первых, в этимологии слова *luneta*, которое восходит к латинскому слову *Luna* [Figueiredo 1978, 260] ‘Луна’, а во-вторых, значение португальского слова *ocular* *окуляр* (часть оптического прибора, состоящая из системы линз), толкуется через понятие *óculo* “*Lente ou vidro de um óculo*” [Figueiredo 1978, 506], т.е. изначально окуляр являлся частью подзорной трубы, а в настоящее время является основной частью всех современных оптических приборов. В современном дискурсе (по результатам выборки из Национального корпуса португальского языка) в значении подзорная труба употребляется слово *luneta*, тогда как слово *óculo* в этом значении практически не встречается: *A partir dos finais de 1609, Galileu fez descobertas fantásticas, espreitando o céu através de uma luneta a que hoje chamaremos «modesta»; Olhar Lisboa pelas lentes de uma luneta telescópica é, actualmente, impraticável – Aparece-lhe ao caminho um feirante que convence-o a comprar um óculo.*

Если подходить к названиям оптических приборов с позиций терминообразования, в котором «преобладают греко-латинские модели терминов», то в качестве терминооснов используются либо греческие, либо латинские корни, а в качестве терминоформантов «преобладают префиксы и суффиксы греческого и латинского происхождения» [Сапрыкина 2007, 91]. Отметим, что способ наблюдения одним глазом или двумя также может отражаться в соответствующем термине *monóculo* *монокль* < do gr. *monos* + lat. *oculus* Ср. *binóculo* *бинокль* < do lat. *bini* + *oculus*. В названиях более сложных оптических приборов *telescópio* *телескоп*, *microscópio* *микроскоп*, *periscópio* *перископ* используются корни и суффиксы греческого происхождения, которые указывают на характеристики наблюдаемых объектов.

Литература

1. Ляшевская О.Н. Семантика русского числа. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 400 с.
2. Сапрыкина О.А. Лексикология португальского языка: Учебное пособие. – М.: Высшая школа, 2007. – 111 с.

3. *Старец С.М., Феерштейн Е.Н.* Португальско-русский словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1972. – 936с.
4. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. В 4 т. Т. 3 (Муза – Сят) / Пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачева. – 2-е изд., стер. – М.: Прогресс, 1987. – 832 с.
5. *Dicionário de Português. Dicionários do Estudante.* – Porto: Porto Editora, 1984. – 1071с.
6. *Figueiredo, Cândido de.* Grande Dicionário da Língua Portuguesa. 15-a ed. – Lisboa: Bertrand, 1978, v. II – 1347с.
7. Национальный корпус португальского языка. <http://linguateca.pt/CETEMPUBLICO/>

Oxana A. Shershukova

Associate professor

Department of Romance Languages

Diplomatic Academy of the Russian Foreign Ministry

E-mail: okshera@yandex.ru

***Abstract:** The article deals with the ways of optical devices designation in Portuguese language which can be used in Singular and Plural forms. The author examines this Portuguese phenomenon in comparison with the Russian equivalent.*

***Key words:** optical devices; lexical meaning; variation in number; Singular and Plural forms*

Ibero-Romance Studies: Academic Articles: Volume 16 / Editor-in-chief Y.L. Obolenskaya; technical editor M.S. Snetkova. – M.: MAKS Press, 2017. – 300 p.

The articles follow the international conference “Ibero-Romance Studies in the Modern Word: Academic Paradigm and Current Challenges”, held by the Ibero-Romance Department of the Philological Faculty at Lomonosov Moscow State University on November 24th and 25th, 2016, to commemorate the 400th anniversary of M. de Cervantes’s literary heritage. They embrace a wide range of issues in ibero-romance studies, including language and literature studies, visual arts and cultural studies.

For specialists in Romance studies, journalists, historians, philosophers, researchers in fine art and cultural studies.

The articles are copy-edited by their authors.

Key words: theory, history and current state of Ibero-Romance languages and their regional varieties; literature, history, culture and visual arts of the Ibero-Romance-speaking world.

Научное издание

*К 400-летней годовщине литературного наследия
Мигеля де Сервантеса Сааведры*

ВОПРОСЫ ИБЕРО-РОМАНИСТИКИ

Сборник статей

Выпуск 16

Под редакцией *Ю.Л. Оболенской*
Составитель: *М.С. Снеткова*

Издание доступно на электронном ресурсе E-library по адресу:
http://elibrary.ru/title_about.asp?id=54682

Подготовка оригинал-макета:

Компьютерная верстка: *М.С. Снеткова*

Обложка: *Издательство «МАКС Пресс», Е.П. Крынина*

В оформлении обложки использован рисунок *А.Д. Федосеевой*

Подписано в печать 16.02.2017 г.

Формат 60x88 1/16. Усл.печ.л. 18,75. Тираж 100 экз. Изд. № 017.

Издательство ООО «МАКС Пресс»

Лицензия ИД N 00510 от 01.12.99 г.

119992, ГСП-2, Москва, Ленинские горы, МГУ им. М.В. Ломоносова,
2-й учебный корпус, 527 к.

Тел. 8(495)939-3890/91. Тел./Факс 8(495)939-3891.

Отпечатано с готового оригинал-макета

в ППП «Типография «Наука»

121099, Москва, Шубинский пер., 6

Заказ №246