

ВЕСТНИК
МОСКОВСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА

MOSCOW
UNIVERSITY
BULLETIN

Moscow University Bulletin

JOURNAL

founded in November 1946
by Moscow University Press

Series 9

PHILOLOGY

NUMBER TWO

MARCH – APRIL

Published in 6 issues per year
on behalf of the Faculty of Philology
by Moscow University Press

Moscow University Press • 2021

Вестник Московского университета

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Основан в ноябре 1946 г.

Серия 9

ФИЛОЛОГИЯ

№ 2

МАРТ – АПРЕЛЬ

Выходит один раз в два месяца

Издательство Московского университета • 2021

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Главный редактор — д. ф. н., проф. **М.Л. Ремнёва**

Зам. главного редактора по лингвистике — д. ф. н., проф. **И.М. Кобозева**

Зам. главного редактора по литературоведению — д. ф. н., проф. **В.М. Толмачёв**

Отв. секретарь по лингвистике — д. ф. н., проф. **С.В. Князев**

Отв. секретарь по литературоведению — д. ф. н., проф. **Г.В. Зыкова**

Оргсекретарь — к. п. н., доц. **И.Э. Стрелец**

Выпускающий редактор англ. версии — к. ф. н., доц. **Д.С. Мухортов**

Члены редколлегии:

д. ф. н., проф. **О.В. Александрова**; к. ф. н., доц. **А.Е. Беликов**; д. ф. н., проф. **Т.Д. Венедиктова**; д. ф. н., проф. **Д.П. Ивинский**; д. ф. н., проф. **А.И. Изотов**; д. ф. н., доц. **Л.В. Коровин**; д. ф. н., проф. **Н.Т. Пахсарьян**; д. ф. н., проф. **Е.В. Петрухина**; д. ф. н., проф. **А.И. Солопов**; д. ф. н., проф. **С.Г. Татевосов**; д. ф. н., ст. науч. сотр. **О.Е. Фролова**

ЧЛЕНЫ МЕЖДУНАРОДНОГО РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА:

АМАТУЦЦИ Антонелла (Antonella AmatuZZi), PhD, профессор (Италия, Туринский ун-т); БЁМИГ Михаэла (Michaela Bohmig), PhD, профессор (Италия, Неаполитанский ун-т); БЕНТЦИНГЕР Рудольф (Rudolf Bentzinger), PhD, профессор, академик (Германия, Берлин-Бранденбургская академия наук); ВАВЖИНЬЧИК Ян (Jan Wawrzyńczyk), PhD, профессор (Польша, Варшавский ун-т); ВЕРЛИНСКИЙ Александр Леонардович, д.ф.н., профессор (Россия, СПбГУ); ВОЛЬФ Юрген (Jurgen Wolf), PhD, профессор (Германия, Марбургский ун-т); ГУГНИН Александр Александрович, д.ф.н., профессор (Беларусь, Полоцкий гос. ун-т); ДЕ ЛАНДШИР Кристл (Christ'l De Landtsheer), PhD, профессор (Бельгия, Антверпенский ун-т); ДЕМЬЯНКОВ Валерий Закиевич, д.ф.н., профессор (Россия, ИЯ РАН); ДЁЙЧ-КОРНБЛАТТ Джудит (Judith Deutsch Kornblatt), PhD, профессор (США, ун-т Висконсина); ДЫБО Анна Владимировна, д.ф.н., профессор, член-корреспондент РАН (Россия, ИЯ РАН); ЗАБОТКИНА Вера Ивановна, д.ф.н., профессор (Россия, РГГУ); ЗОЛОТОВА Татьяна Аркадьевна, д.ф.н., профессор (Россия, Марийский гос. ун-т); ИНЬКОВА-МАНЗОТТИ Ольга Юрьевна (Olga Inkova-Manzotti), д.ф.н., профессор (Швейцария, Женевский ун-т); ЙОВАНОВИЧ Томислав (Томислав Јовановић), PhD, профессор (Сербия, Белградский ун-т); ЛАШРЕ-ДЮЖУР Анн (Anne Lacheret-Dujour), PhD, профессор (Франция, ун-т Западный Париж – Нантер); ЛЕЙТИ Марли Куадрус (Marli Quadros Leite), PhD, профессор (Бразилия, ун-т Сан-Паулу); МЕДВЕДЕВА Галина Витальевна, д.ф.н., профессор (Россия, Иркутский гос. ун-т); МИРЧЕВСКА-БОШЕВА Биляна (Биљана Мирчевска-Бошева / Biljana Mirčevska-Boševa / Biljana Mirchevska-Boševa), PhD, профессор (Македония, ун-т Свв. Кирилла и Мефодия); МОТТИРОНИ Эжени (Eugénie Mottironi), PhD, профессор (Швейцария, Женевский ун-т); МУСТАЙОКИ Арто (Arto Samuel Mustajoki), PhD, профессор (Финляндия, Хельсинский ун-т); НЕМЕЦ-ИГНАШЕВА Диана Осиповна (Diane O. Nemes-Ignashev), PhD, профессор (США, Карлтон Колледж); НЕССЕЛЬРАТ Хайнц-Гюнтер (Heinz-Günther Nesselrath), PhD, профессор, академик (Германия, Геттингенский ун-т); НИВА Жорж (Georges Nivat), PhD, профессор (Франция, Европейская академия); КАВАЛЬЕРЕ Арлете Орландо (Arlete Orlando Cavaliere), PhD, профессор (Бразилия, ун-т Сан-Паулу); ПАЛМЕР Найджел Фентон (Nigel Fenton Palmer), PhD, профессор (Великобритания, Оксфордский ун-т); ПОЛОНСКИЙ Вадим Владимирович, д.ф.н., профессор (Россия, ИМЛИ РАН); РАСКИНИ Элиза (Elisa Raschini), PhD, профессор (Франция, Эколь Нормаль); РОБЕРТС Джейн (Jane Roberts), PhD, профессор (Великобритания, ун-т Лондона); САРАНЦАЦРАЛ Цэрэнчимэдийн (TSérénchimediiin Sarantsatsral), д.ф.н., профессор (Монголия, Монгольский гос. ун-т); УХЛИК Младен (Mladen Uhlík), PhD, доцент (Словения, ун-т Любляны)

Редактор *И.В. Луканина*

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

<i>Дымарский М.Я.</i> Еще раз о связке в номинативном предложении.	9
<i>Князев С.В.</i> О неполной диерезе в русском языке: частица <i>же</i>	23
<i>Смирнова Е.А.</i> Каузативы на <i>-ировать</i> в семантико-грамматическом словаре русских глаголов.	35
<i>Солопова О.А., Чудинов А.П.</i> Методология диахронического исследования политической метафоры в эпоху цифровизации: теоретическое обоснование.	49
<i>Аксенова А.А., Гумовская Г.Н.</i> Взаимосвязь анжамбемана и когнитивных метафор в поэзии Эндрю Хаджинса.	60
<i>Курбанова-Ильютко К.И.</i> К вопросу о статусе французского языка в регионе Валь д'Аоста (Валле д'Аоста): французский язык родной или французский язык второй?	71
<i>Шмурак Р.И.</i> Некоторые замечания по процедуре корпусного поиска формальных средств выражения упрека (на материале конструкции <i>сам + небось + V</i>).	83
<i>Толмачев В.М.</i> Парадоксы романтического искания Абсолюта и «Неведомый шедевр» О. де Бальзака. Часть 1.	93
<i>Сложеникина Ю.В., Растягаев А.В.</i> Письмо А.П. Сумарокова «О красоте природы» (1759): традиция и новаторство	113
<i>Лили Дин, Михайлова М.В.</i> Цикл очерков М. Пришвина «В краю непуганых птиц»: поиски жанра	122
<i>Ибрагимова К.Р.</i> Два подхода к термину «трагедия» в XIII–XIV вв.	132

Сценарный текст как коммуникативное пространство в творчестве Тонино Гуэрры

<i>Рыбина П.Ю.</i> Сначала слова: возвращение внимания к сценарному тексту	142
<i>Калинина Е.А.</i> «Амаркорд» как лирический цикл	145
<i>Traini Ch.</i> Sceneries of Memory and Heart: Tonino Guerra's "La pioggia tiepida". A Journey from Russia to Italy.	154
<i>Бибикина А.М.</i> Amor sacro и amor profano в киносценарии Т. Гуэрры «Запретный танец»	165
<i>Быстрова Т.А.</i> Свет и кружево: метафоры России в творчестве Гуэрры.	174
<i>Carnevali G.</i> Two poets in film. The not-so-chance meeting of Tonino Guerra and Andrei Tarkovsky.	181
<i>Matteucci C.</i> The fool in the work of Tonino Guerra: From the Village Idiot Madman to the <i>Jurodivyj</i>	192

Рецензии

<i>Гродецкая А.Г.</i> Ма кеев М. С. А.А. Фет. М.: Молодая гвардия, 2020 (серия «Жизнь замечательных людей»).	199
--	-----

Научная жизнь

- Оболенская Ю.Л.* X Юбилейная Международная конференция, посвященная 120-летию М.-Л. Гонсалес «Иберо-романистика в современном мире: научная парадигма и актуальные задачи» . . . 206
- Синицына Ю.В.* Юбилейная конференция «Звегинцевские чтения — 2020. К 60-летию кафедры и отделения теоретической и прикладной лингвистики и 110-летию со дня рождения В.А. Звегинцева» 209
- Маслова А.К., Танхилевич А.Б.* Дискурс и язык в эпоху «больших данных»: Пределы и возможности лингвокреативности 215

Юбилей

- Мухортов Д.С.* Марина Леонтьевна Ремнёва — первый президент филологического факультета 220

CONTENTS

Articles

<i>Dymarsky M.</i> Revising Copula in the Nominative Sentence	9
<i>Knyazev S.</i> Understanding the Incomplete Dieresis in Russian: The Case of <i>zh</i> Particle	23
<i>Smirnova E.</i> Causatives in <i>-irovat</i> in the Semantic-Grammatical Dictionary of Russian Verbs	35
<i>Solopova O., Chudinov A.</i> Methodology of Diachronic Metaphor Research in the Digital Age: Theoretical Foundations	49
<i>Aksenova A., Goumovskaya G.</i> A Correlation between Cognitive Metaphors and Enjambement in Poetry by Andrew Hudgins	60
<i>Kurbanova-Ilyutko K.</i> Understanding the Status of French in the Aosta Valley: A Mother Tongue or a Second Language?	71
<i>Shmurak R.</i> Formal Means of Expressing Reproach in Russian: Understanding the Procedure of Corpus Search (Based on the Construction ‘ <i>Sam + Nebos</i> ’ + V’)	83
<i>Tolmatchoff V.</i> Paradoxes of the Romantical Search for Absolute and Balzac’s ‘ <i>Le Chef-d’Œuvre Inconnu</i> ’ Part I	93
<i>Slozhenikina J., Rastjagaev A.A.</i> Sumarokov’s Letter “About the Beauty of Nature” (1759): Tradition and Innovation	113
<i>Lili Din, Mikhailova M.</i> Prishvin’s Series of Essays in <i>The Land of Unfrightened Birds</i> : An Exploration of Genres	122
<i>Ibragimova K.</i> Two Approaches Towards the Term ‘Tragedy’ in the 13–14th Centuries	132

Screenplay as a Communicative Space in the Work of Tonino Guerra

<i>Rybina P.</i> Words First: Bringing Attention Back to the Film Script	142
<i>Kalinina E.</i> Amarcord as a Lyric Cycle	145
<i>Traini C.</i> The Screenplay of Memory and Heart: Tonino Guerra’s <i>La Poggia Tiepida</i> . A Journey from Russia to Italy	154
<i>Bibikova A.</i> Love Sacred and Love Profane in Tonino Guerra’s Last Screenplay <i>The Forbidden Dance</i>	165
<i>Bystrova T.</i> Light and Lace: Metaphors of Russia in Tonino Guerra’s Work	174
<i>Carnevali G.</i> Two Poets in The Film. The Encounter of Tonino Guerra and Andrei Tarkovsky, Which Was No Coincidence	181
<i>Matteucci C.</i> The Fool in the Work of Tonino Guerra: From the Village Idiot Madman to the <i>Jurodivyj</i>	192

Book reviews

<i>Grodetskay A.</i> <i>Makeyev M.S. Afanasy Fet. M.: Molodaya Gvardiya Publishing House, 2020. 443 p. (Lives of Renowned People: Ser. biogr, vol. 1818)</i>	199
--	-----

Scientific Life

<i>Obolenskaya Yu.</i> The X International Conference “Ibero-Romance Linguistics in the Modern World: Scientific Paradigm and Current Challenges”	206
<i>Sinitsyna Ju.</i> Jubilee Conference ‘Zvegintsev’s Readings — 2020’ to Mark the 60th Anniversary of the Department of Theoretical and Applied Linguistics and the 110th Anniversary of V.A. Zvegintzev’s Birth.	209
<i>Maslova A., Tankhilevich A.</i> Discourse and Language in the Age of Big Data: Limits and Potential of Linguocreativity	215

Anniversary

<i>Mukhortov D.</i> Marina Remnyova, First President of the Faculty of Philology	220
--	-----

СТАТЬИ

М.Я. Дымарский

ЕЩЕ РАЗ О СВЯЗКЕ В НОМИНАТИВНОМ ПРЕДЛОЖЕНИИ¹

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»
191186, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48*

*Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
«Институт лингвистических исследований Российской академии наук»
199053, Санкт-Петербурге, Тучков переулок, 9*

Работа продолжает дискуссию о составе категории номинативного предложения в русском языке. Выдвигаются три аргумента в пользу признания предложений типа *Была жара* номинативными. Первый состоит в том, что функционально предложения этого типа практически тождественны предложениям с нулевой формой связки и значением настоящего времени: они реализуют ту же нарративную тактику (остановка повествования с целью введения описания обстановки), различие заключается лишь в том, что в настоящем времени преобладает эффект «укрупнения кадра» с вовлечением в него как повествователя, так и адресата, в прошедшем же времени, в отсутствие этого эффекта, сильнее ощущается мотивирующая функция описания обстановки по отношению к правому контексту, которая является базовой. Второй аргумент заключается в том, что как нулевые, так и ненулевые формы глагола *быть* в рассматриваемых предложениях не являются полнозначными: полнозначный глагол существования в двусоставных предложениях может опускаться только при определенных условиях (квантификация отторжимого абстрактного объекта обладания, присутствие в предложении Посессора или Локатива, в особенности одновременное, и др.). Таких условий в рассматриваемых предложениях нет, нулевая форма возникает в настоящем времени регулярно, что является главным призна-

Дымарский Михаил Яковлевич — доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка РГПУ им. А.И. Герцена; старший научный сотрудник ИЛИ РАН (e-mail: dym2005@list.ru).

¹ Работа выполнена при поддержке РФФИ, проекты № 18-012-00650 «Семантические категории в грамматическом строе русского языка», № 18-012-00778 «Теоретические основания кодификации русской пунктуации». В основу статьи положен доклад, прочитанный 15 января 2020 г. на LI Виноградовских чтениях в МГУ. Автор благодарен анонимным рецензентам «Вестника МГУ» за очень ценные, конструктивные замечания. Вся ответственность за ошибки и недочеты целиком лежит на авторе.

ком именно связки. Третий аргумент — невозможность сентенциального отрицания, которое требует позиции отрицательной частицы перед всем составом сказуемого. В рассматриваемых предложениях негатор не может занимать эту позицию (**Тогда не была война*, **Здесь не была библиотека*, **Не ∅ тишина*, **Не была тишина*): это означает, что как нулевая, так и выраженные формы глагола *быть* здесь являются не сказуемыми, а связками.

Ключевые слова: номинативное предложение; связка; сказуемое; нулевая форма полнозначного глагола; повествовательная тактика; отрицание общее; отрицание частное.

0. Вопрос о связке в номинативном предложении принадлежит к числу вечных. С позиций одних лингвистов, связка в номинативных предложениях имеется, поэтому они имеют парадигму, в которую входят как (1) *Ночь*, так и (2) *Была ночь*. С позиций других, в номинативном предложении связки нет — и парадигмы нет, а формы типа (2) — двусоставные предложения. Существуют и другие трактовки, среди которых важное место занимает позиция коммуникативной грамматики русского языка [Онипенко, 2003], но их обсуждение в наши задачи здесь не входит.

Первая точка зрения выражена, например, в [Русская грамматика, 1980: 364; Белошапкова 1989: 642; Чжоу, 2017: 146].

Вторая точка зрения представлена, например, в книге Г.И. Кустовой: собственно бытийные, указательные и оценочно-бытийные предложения «не имеют прошедшего времени и вообще не имеют парадигмы» [Кустова, 2013: 90]. Ср. также [Моисеева-Пронь, 2016] и др.

Чтобы обосновать квалификацию предложений типа (1) как номинативных, а (2) — как двусоставных, Г.И. Кустова выделяет тип *Зима; Ночь; Дождь; Жара; Война* в особую группу: это «предложения с событийными существительными» [там же: 88]. Они двусоставны, имеют полную парадигму; «в качестве сказуемого в них употребляется глагол *быть*, который имеет нулевую форму в наст. вр. <...> встречаются также другие глаголы» (*Жара — Была жара — Стоит жара — Стояла жара*); «если предложение с событийным существительным выполняет интродуктивную функцию, характерную для номинативных бытийных предложений, оно приобретает свойство таких предложений, т.е. имеет фиксированное настоящее время и теряет способность употребляться в других временах» [там же]. Таким образом, двусоставное предложение при определенных условиях может превратиться в односоставное. Прецеденты есть: например, хорошо описана отрицательно-генитивная модификация двусоставных предложений существования / наличия, превращающая их в безличные (литературу и комментарии см. в [Падучева, 2013: 164–176]).

Функциональная характеристика номинативных предложений у Г.И. Кустовой точна и лаконична: «Это особый изобразительный прием, создающий эффект присутствия наблюдателя (а через него — и адресата) в изображаемой ситуации. <...> Говорящий мысленно переносится в прошлое, т.е. находится в том же времени, в котором происходят события; для него они происходят «сейчас», — поэтому номинативные предложения не переводятся в прошедшее время и не имеют парадигмы» [Кустова, 2013: 87; Гарланов, 2018: 236].

Однако из чего следует, что описанный «особый изобразительный прием» представляет собой единственно возможную тактику? Не может ли говорящий / повествователь, мысленно переносясь в прошлое, сохранять осознаваемую дистанцию между своим (или повествования) текущим настоящим и изображаемым прошлым?

1. Рассмотрим примеры. (Ниже будет идти речь только о собственно-бытийных номинативных предложениях; указательно-номинативный и оценочно-бытийный типы, а также употребления типа *Минута* — и стихи свободно текут (А.С. Пушкин)² не рассматриваются.)

(3) *Я открыл тяжелую, скрипучую, непрозрачную дверь — и мы в мрачном, беспорядочном помещении (это называлось у них «квартира»). Тот самый, странный, «королевский» музыкальный инструмент — и дикая, неорганизованная, сумасшедшая, как тогдашняя музыка, пестрота красок и форм. Белая плоскость сверху; темно-синие стены; красные, зеленые, оранжевые переплеты древних книг; желтая бронза — канделябры, статуя Будды; исковерканные эпилепсией, не укладывающиеся ни в какие уравнения линии мебели.*

Я с трудом выносил этот хаос (Е. Замятин. Мы).

Перед нами реализация именно той тактики, о которой пишет Г.И. Кустова: контекст в целом выдержан в претеритальном плане, но описательный фрагмент имитирует последовательность восприятия интерьера повествователем и представлен безглагольными предложениями, создающими план настоящего в прошедшем.

Однако в (4) подобного перехода не происходит, хотя типологически ситуация сходна: персонажи оказываются в новом локусе.

(4) *А потом они дошли до развалин римской крепости и увидели внизу пеструю толпу экскурсантов в белых панаме и услышали голоса, оскорблявшие тишину. Они полезли напрямик по откосу через заросли, и отдыхали, и снова лезли, и была жара и запах нагретого орешника, и Сапожников смотрел на капельку пота у нее на шее, и они вышли наверх, и там была Иверская часовня — одни стены без крыши, и*

² Важным уточнением об этом особом употреблении я обязан рецензенту, которого искренне благодарю.

можно было пройти из комнаты в комнату, где на каменных стенах были повешены плохие иконы в бумажных цветах, а над головой белое небо [М. Анчаров. Самшитовый лес (1979)].

Можно ли представить себе этот фрагмент с элементарными описаниями в плане настоящего? Если позволить себе незначительные изменения, получаем приемлемый вариант:

(4.1) *Они полезли напрямик по откосу через заросли, и отдыхали, и снова лезли; жара, запах нагретого орешника, и Сапожников смотрит на капельку пота у нее на шее, и они выходят наверх, и там Иверская часовня — одни стены без крыши, и можно пройти из комнаты в комнату, где на каменных стенах повешены плохие иконы в бумажных цветах, а над головой белое небо.*

Допустимость (4.1) подтверждается тем, что и в оригинале, в последнем предложении, наблюдается колебание между материально выраженной связкой прош. вр. и нулевой связкой, причем распространение сферы действия ненулевой связки на последнюю предикативную часть исключено ее формой мн. ч.

Эксперимент (4) → (4.1) показывает, что речь идет о разновидностях одной и той же нарративной тактики, связанной с прерыванием акциональной линии повествования и остановкой сюжетного времени для введения в текст более или менее развернутого описания. Как в (3), так и в (4) той же цели служит смена глаголов СВ глаголами НСВ (“Perfecto procedit, imperfecto insistit narratio” [Маслов, 1984: 191–193]). В (3) нулевая форма связки, выражая значение наст. вр., сменяет аспектуальный план на имперфективный, который сохраняется и в последней фразе. В (4) цепочка глаголов особенно выразительна: (СВ) *дошли — увидели — услышали — полезли — (НСВ) отдыхали — лезли — была — смотрел — (СВ) вышли — (НСВ) была — было — были — ∅*. Первая группа глаголов НСВ акцентирует внимание не на событии, а на характере его протекания; вторая — после фразы, сообщающей о возникновении новой ситуации (*вышли* = оказались в новом локусе), — обеспечивает остановку повествования и формирует описательный фрагмент. Как в (3), так и в (4.1) формы наст. вр. создают эффект укрупнения кадра, и стремлением к нему объясняется самый факт использования этих форм; однако и в (4), хотя эффекта укрупнения кадра нет, тактика смены повествования описанием, опирающаяся не только на темпоральный, а прежде всего на аспектуальный план нарратива, сохраняется во всех своих чертах.

В (5) выделенная часть предложения выполняет интродуктивную функцию, вводя внешнее обстоятельство протекания ряда повторяющихся на протяжении некоторого времени действий, причем действиям одних это обстоятельство препятствует, а действия другого мотивирует:

(5) *Была жара и духота, но Прохор с Ниной самоотверженно ходили по окрестностям завода. Яков же Назарыч с утра до ночи ел ботвинью и окрошку со льдом и едва не доелся до холеры* [В.Я. Шишков. Угрюм-река. Ч. 1—4 (1928—1933)].

Тот же семантический рисунок сохранится при переводе контекста в план настоящего — с той оговоркой, что последняя часть станет невозможной.

В (6) у предложения *Была жара* функция не интродуктивная, а почти противоположная: оно обобщает уже данное статичное описание ситуации и, как и в (5), мотивирует ее развитие именно в данном ключе:

(6) *Членов набралось много, сесть было некуда, большинство стояло, сгрудившись вокруг примитивного стола и двух-трех первобытных скамеек. Была жара, духота и атмосфера раздражения: еще раньше чем говорить о манифестации, снова схватились по поводу перевыборов Исполнительного Комитета* [Н.Н. Суханов. Записки о революции / Книга 4 (1918—1921)].

Как и в предыдущих случаях, эксперимент с заменой связки прош. вр. на нулевую наст. вр. даст вполне приемлемый результат, даже если не вносить в контекст больше никаких изменений.

Перед нами две разновидности одной и той же повествовательной тактики. Вместе с тем примеры показывают, что если презентная разновидность этой тактики нацелена прежде всего на создание эффекта укрупнения кадра и присутствия адресата в изображаемой ситуации, то в претеритальной разновидности на первый план выходит мотивирующая функция.

В (7) последняя еще более очевидна:

(7) *Дело в том, что Кольцов, связанный с либеральными кружками, хранил в лаборатории революционную литературу. Были годы реакции, и Мензбир, узнав об этом, накричал на Кольцова* [Даниил Гранин. Зубр (1987)].

Любопытно, что (7), в отличие от предыдущих примеров, не допускает простой транспозиции в план настоящего. Причин две. Первая — в отсутствии детерминантов.

Позиция для хронотопического маркера (детерминанта) предусмотрена в теме любого автосемантического высказывания повествовательного текста; смена темпоральной и / или локальной координат в стандартном нарративе маркируется обязательным заполнением этой позиции. Нуль в этой позиции означает, что повествование продолжается в ранее заданных координатах. План актуального настоящего при нуле детерминантов задает *сейчас*-дейксис, который с неизбежностью прочитывается и как *здесь*-дейксис, — именно поэтому, кстати, *там* совершенно естественно в (4), но несколько

искусственно в (4.1): при *сейчас*-дейксисе, задаваемом нулевой формой связки, ожидается не *там*, а *здесь*.

В (7) выделенное предложение расширяет границы пространственного дейксиса от пределов лаборатории до целой страны. В прош. вр. отсутствие детерминанта не воспринимается как аномалия: *тогда-и-там*-дейксис, предусматривающий дистанцию между читателем и пространством-временем повествования, скрадывает различие в масштабах. В плане же наст. вр. *здесь-и-сейчас*-дейксис, автоматически прочитываемый в отсутствие детерминантов, влечет чтение предложения *Годы реакции* в отнесенности только к лаборатории, что не исключено в принципе, но исключено смыслом контекста. Поэтому транспозиция (7) в презенс возможна только при условии введения детерминанта: *В стране годы реакции*.

Вторая причина — во временной дистанции, предполагаемой употреблением субстантивно-субстантивных словосочетаний «имя отрезка времени в форме мн. ч. + характеристика в форме Р. п.» (*дни тревоги, годы становления, месяцы напряженного труда, часы волнения*). Подобные словосочетания не употребляются по отношению к текущему настоящему: мы не говорим **У нас (сейчас) часы отдыха*; **У меня (сейчас) годы учебы*. Наиболее типичны они в претеритальном плане, возможны — в планах будущего, настоящего в прошедшем или будущего в прошедшем. *Здесь-и-сейчас*-дейксис, подразумеваемый нулевой связкой, вступает в противоречие с временной дистанцией, предполагаемой характером словосочетания *годы реакции*, и делает контекст, получаемый транспозицией в план презенса, аномальным.

Таким образом, хотя предложение *Были годы реакции* как будто бы подводится под характеристику «предложений с событийными существительными», оно отличается от них невозможностью формы наст. вр. Это можно трактовать так, что бывают двусоставные предложения с событийными (?) именами, которые неспособны, употребляясь в настоящем времени, превращаться в эквиваленты номинативных. Но можно и так, что **бывают номинативные предложения, которые неспособны употребляться в настоящем времени.**

(8) *Не торопясь или монахини в деревянных сандалиях. Шагали бойскауты в джинсах. Чиновники без пиджаков. Горело солнце. Лучи его вспыхивали то на ветровом стекле мотороллера, то на пуговицах бойскаутов. То на велосипедных спицах. Был обеденный час. Сыры на витринах размякли от зноя* [Сергей Довлатов. Иная жизнь (1984)].

Перед нами описательный контекст, в котором абсолютное преобладание глаголов НСВ делает транспозицию в план настоящего беспрепятственной. Единственный глагол СВ в последнем предложении при этой транспозиции вполне может быть сохранен, поскольку перфектное значение не противоречит плану презенса.

Таким образом, характеристика номинативных предложений как повествовательной тактики должна быть дополнена: разновидностью этой тактики является использование номинативных предложений в других временных планах. При этом в презенсе на первый план выходит эффект укрупнения кадра и присутствия адресата в описываемой ситуации, в претерите — мотивирующая функция номинативного фрагмента по отношению к правому контексту. Последнее происходит потому, что в отсутствие добавочного эффекта, доступного только формам настоящего времени, обнажается базовая функция описания обстановки, которая и состоит в том, чтобы мотивировать дальнейшие шаги повествования³.

2. Заслуживает обсуждения в характеристике предложений типа *Зима*; *Жара* и следующий тезис: «в качестве сказуемого в них употребляется глагол *быть*, который имеет нулевую форму в наст. вр.» [Кустова, 2013: 88].

Коль скоро глагол *быть* квалифицируется как сказуемое, речь идет о полнозначном глаголе, но не о связке. Регулярная же нулевая форма в настоящем времени индикатива, противопоставленная ненулевым формам во всех остальных временах и наклонениях, характерна для связки *быть*, ср. [Летучий, 2018]. Полноценный экзистенциальный глагол *быть* в настоящем времени без существенных причин в ноль не обращается:

(9) — *Видишь суслика? — котер показал в поле.*

— *Нет, — честно признался я.*

— *И я не вижу. А он — есть, — глубокомысленно проинформировал Гера* (И. Охлобыстин, Р. Качанов. ДМБ).

Рассмотрим известный контекст:

(10) *В сто сорок солнц закат пылал,
в июль катилось лето,*

была жара, жара плыла <...> (В. Маяковский. Необычайное приключение...)

Можно ли представить себе следующий из левого контекста вопрос, ответом на который служит выделенное предложение? Очевидно, что нет: перед нами интродуктивный фрагмент текста, в котором обстоятельства описываемых далее событий вводятся нанизыванием. Тема в (10) нулевая; акцентное выделение элемента *была* невозможно; допустимо лишь произнесение его со своеобразным

³ По справедливому замечанию рецензента, для того чтобы аргумент, изложенный в п. 1, мог быть признан действенным, требуется доказать, что нарративные тактики всегда или почти всегда привязаны к определенным структурным типам предложений, или сослаться на работу, в которой это уже доказано. Подобные работы мне, к сожалению, неизвестны; доказательство же, если оно возможно, займет больше места, чем вся статья. Однако в данном случае речь идет о настолько специфической нарративной тактике и о настолько близких конструкциях, что представляется возможным обойтись и без строгого доказательства указанного тезиса.

эхом акцента ИК-3 (незначительное повышение тона на втором слоге), как бы компенсирующим нуль темы (см. [Дымарский, 2017]):

(10.1) [∅]_T [0 *была жара* ∨]_R.

Это означает, что *была* в (10) не является самостоятельным компонентом ни коммуникативной, ни синтаксической структуры.

Контрастный пример:

(11) — *Как там, в Таиланде, жарко было?*

— *Да, [была ∨∨]_R [жара]_{T2} 0 [сначала]_{T1}⁴.*

Здесь смысл ответа заключается именно в сообщении о существовании жары в течение некоторого времени. Синтаксическая самостоятельность элемента *была* — статус сказуемого — обеспечивает ему и способность быть самостоятельной коммуникативной составляющей. Когда глагол *быть* действительно является сказуемым, он служит или ремой, как в (9, 11), или компонентом ремы и не может обращаться в ноль: нулевая тема — явление регулярное, а вот нулевая рема — аномальное. Поэтому *Была жара* в (10) и в (11) — омонимы, различающиеся и синтаксической, и коммуникативной структурой, и интонационным оформлением.

Известны случаи, когда полнозначный *быть* все-таки опускается: это *есть*-предложения с выраженным Посессором и / или Локализатором:

(12) *У него большая квартира в центре и студия в новостройке;*

(13) *У него **есть** большая квартира в центре и студия в новостройке;*

(14) *У меня в кармане сто рублей* (Ю. Казаков. Голубое и зеленое);

(15) *У ей керенки **есть** в чулке* (А. Блок. Двенадцать).

Такие предложения неоднократно становились объектом внимания; в недавней работе было показано, что соотношение глагольных и безглагольных реализаций модели *У меня (есть) N₁* без локального детерминанта — примерно 1: 1 (12–13), а с локальным детерминантом — 1: 3, т.е. безглагольных реализаций в три раза больше (14–15) [Дымарский, 2018].

Еще одно условие, влекущее предпочтительность безглагольной реализации, тоже наблюдается в предложениях обладания. Стандартно они имеют полную реализацию:

(16) *У меня **есть** время почитать.*

Однако квантификация отторжимого абстрактного объекта владения (располагания) ведет к нормативной замене полнозначного глагола на нуль:

⁴ Приведена нотация, исходящая из того, что исходным членом коммуникативной парадигмы данного предложения является [*Сначала* ∨]_{T1} [*жара* ∨]_{T2} [*была* ∨]_R. Линейно-акцентное преобразование, заключающееся в сдвиге ремы и второй темы влево, ведет к закономерному усилению акцента на реме (∨∨= ИК-2) и атонированию всего материала, оказавшегося справа от эмфатического рематического акцента. В данной характеристике я опираюсь на работы [Ковтунова, 1976; Янко, 2001; Падучева, 2016; Циммерлинг, 2016].

(17) *У меня есть время / *У меня время. Но: У меня много времени* — при значительно менее вероятном? *У меня есть много времени* [там же].

Этот перечень условий не претендует на полноту, но представляется весьма вероятным, что без специальных условий эллипсис вообще не происходит, см. подробнее [Арутюнова, Ширяев, 1983: 84–90]. В связи с этим тезис о нулевой форме полнозначного глагола *быть* в настоящем времени предложений типа *Жара* требует если не пересмотра, то по меньшей мере должного обоснования⁵.

3. Третий аргумент в пользу связочной, а не полнознаменательной природы глагола *быть* в предложениях типа *Была жара* связан с отрицанием.

«Отрицание противоречит самой сущности номинативного предложения», — читаем в [Валгина, 1973: 170]. Однако номинативные предложения могут принимать отрицание — при наличии детерминанта:

(18) *Сейчас не война;*

(19) *Здесь не библиотека;*

(20) *... здесь у вас зима, не лето;*

(21) *Почему ты без пальто? Не лето!* [Русская грамматика, 1980: 406; автор раздела об отрицании К.В. Габучан]

Важно понять, что именно оказывается здесь под отрицанием. В подобных предложениях нет выраженной спрягаемой формы глагола, а «без спрягаемой формы глагола общий или частный характер отрицания может быть определен только по неисходным формам, т.е. там, где есть специальный показатель синтаксического времени или наклонения» [там же: 408]. Критерием служит позиция негатора: если он находится перед всем составом сказуемого, отрицание общее; если же он находится правее связки, отрицание частное: (22) *Его отец не был учителем* (общее);

(23) *Его отец был не учителем* [а инспектором] (частное) [там же].

Попытаемся применить этот критерий, сопоставляя отрицания номинативных предложений в формах наст. и прош. вр. (Этот же критерий применен, например, в [Тестелец, 2008].)

Для предложения (18) формой прош. вр. можно считать

(24) *Тогда была не война* (замена *сейчас* на *тогда* представляется не требующей объяснения);

вариант

(25) **Тогда не была война*

придется отвергнуть как неприемлемый.

⁵ Это утверждение не следует рассматривать как упрек глубокоуважаемому автору. Ясно, что в жанре сжатого курса лекций такое обоснование невозможно.

Как и в примере (23), предложение (24) может быть осмысленным в контексте контраста, в полемическом диалоге:

(24.1) *Тогда была еще не война, а предвоенное время,* —
точно так же, как и (18):

(18.1) *Сейчас не война, а мир.*

Неприемлемый вариант (25) легко исправляется на приемлемый (26) *Тогда не было войны,*

— но это уже форма другого предложения, а именно — отрицательно-генитивная безличная модификация двусоставного

(26.1) *Тогда была война,*

— точно так же, как и предыдущие примеры, осмысленное в контексте контраста, но с тем существенным различием, что в (18) и (24) в фокусе контраста военное vs. мирное состояние (отрицание частное), а в (26–26.1) — самый факт наличия vs. отсутствия войны (отрицание общее). Параллель с примерами (22–23) очевидна. Поэтому, в отличие от (18–18.1 и 24–24.1), пример (26) не допускает продолжения

(26.2) **Тогда не было войны, а мир,*

а коррелятивной формой наст. вр. к (26) является

(27) *Сейчас нет войны* — с выраженной отрицательной формой наст. вр. экзистенциального глагола.

Аналогичные результаты получим и при анализе предложения (19) — не с событийным, а с предметным именем.

Итак, приемлемое общее отрицание возможно только для двусоставных предложений с экзистенциальным глаголом; правда, при этом мы получаем их безлично-генитивную модификацию. С номинативными предложениями их связывают отношения семантического родства, но не структурного тождества и регулярной внутрисхемной деривации.

Невозможность позиции отрицательной частицы перед связкой свидетельствует о том, что перед нами не сказуемое, а именно связка. Не кажется слишком сильным утверждение, что подлинное сказуемое всегда способно принять (слева) отрицание, которое при этом становится общим.

4. Положение о двусоставности предложений с «событийными существительными» типа *Жара; Война* не подтверждается. Они являются номинативными так же, как и предложения с «несобытийными» существительными. Их функционирование отнюдь не ограничено планом настоящего времени. Тезис о регулярном обращении в них глагола *быть* в нуль опровергается отсутствием условий, лицензирующих «обнуление» сказуемого в других типах предложений с этим глаголом; *быть* здесь ведет себя не как полнозначный глагол, а как связка, которой как раз свойственно иметь в настоящем времени

нулевую форму без всяких специальных условий. О связочной природе *быть* в рассмотренных предложениях свидетельствует и невозможность позиции перед ним отрицательной частицы.

Список литературы

1. Арутюнова Н.Д., Ширяев Е.Н. Русское предложение. Бытийный тип: структура и значение. М., 1983.
2. Белошапкова В.А. (ред.) Современный русский язык. М., 1989.
3. Дымарский М.Я. Элиминация темы и постулат о базовом порядке слов в русском языке // Труды Института русского языка им. В.В. Виноградова. Вып. 1: Культура русской речи. М., 2017. С. 230–237.
4. Дымарский М.Я. *А у меня в кармане гвоздь*: Нулевая связка или эллипсис сказуемого? // Мир русского слова. 2018. № 3. С. 5–12.
5. Ковтунова И.И. Современный русский язык. Порядок слов и актуальное членение предложения. М., 1976.
6. Кустова Г.И. Синтаксис современного русского языка: Курс лекций. М., 2013.
7. Летуший А.Б. Нулевая связка // Материалы для проекта корпусного описания русской грамматики. На правах рукописи. М., 2018. URL: http://rusgram.ru/Нулевая_связка (дата обращения: 15.06.2020).
8. Маслов Ю.С. Очерки по аспектологии. Л., 1984.
9. Моисеева-Пронь Н.В. К вопросу об ограничении вокативных предложений от сходных с ними языковых конструкций // Учен. зап. Крмского федерального университета им. В.И. Вернадского. Филологические науки. Т. 2 (68). № 4. 2016. С. 188–194.
10. Ониненко Н.К. От предложения к тексту (текстовые функции изолированного именительного падежа) // Поэтика. Стихосложение. Лингвистика. Юбилейный сборник И.И. Ковтуновой. М., 2003. С. 434–450.
11. Падучева Е.В. Русское отрицательное предложение. М., 2013.
12. Падучева Е.В. Коммуникативная структура и линейно-акцентные преобразования предложения (на материале русского языка) // Архитектура клаузы в параметрических моделях: синтаксис, информационная структура, порядок слов / Отв. ред. А.В. Циммерлинг, Е.А. Лютикова. М., 2016. С. 25–75.
13. Русская грамматика: В 2 т. Т. 2: Синтаксис / Под ред. Н.Ю. Шведовой. М., 1980.
14. Тарланов З.К. Синтаксис русского языка: Университетский курс. М., 2018.
15. Тестелец Я.Г. Структура предложения с невыраженной связкой в русском языке // Динамические модели. Слово. Предложение. Текст: Сб. ст. в честь Е.В. Падучевой. М., 2008. С. 773–789.
16. Циммерлинг А.В. Линейно-акцентная грамматика и коммуникативно нерасчлененные предложения в русском языке // Архитектура клаузы в параметрических моделях: синтаксис, информационная структура,

- порядок слов / Отв. ред. А.В. Циммерлинг, Е.А. Лютикова. М., 2016. С. 76–103.
17. *Чжоу Мэнхань*. Номинативные предложения в русском и китайском языках // *Культура и цивилизация*. 2017. Т. 7. № 5А. С. 143–155.
18. *Янко Т.Е.* Коммуникативные стратегии русской речи. М., 2001.

Mikhail Dymarsky

REVISING COPULA IN THE NOMINATIVE SENTENCE

Herzen State Pedagogical University

48, Moika Embankment, Petersburg, Russia, 191186

Institute for Linguistic Studies, Russian Academy of Sciences

9, Tuchkov Pereulok, Saint-Petersburg, 199053

The paper discusses semantics of the nominative sentence in Russian. Three arguments are put forward in favor of recognizing sentences of the type *Byla žara* ('It was too hot') nominative. The first is that, functionally, sentences of this type are almost identical to sentences with a zero copula and the meaning of the present: they implement the same narrative tactics (stopping narration in order to introduce a description of the situation), the only difference is that in the present tense the effect prevails "Enlargement of the frame" involving both the narrator and the addressee, and in the past tense, in the absence of this effect which is available only for the present tense forms, the motivating function of describing the situation with respect to the right context, which is basic for such a description, is felt more strongly. The second argument is that the zero forms as well as the nonzero forms of the verb *byt'* 'to be' in the sentences under consideration are not full-meaning: the full-meaning existential verb can be omitted only under certain conditions (quantification of the detachable abstract possession object, the presence of the Possessor or Locative in the sentence, and especially their simultaneous presence, and some others). There are no such conditions in the sentences under consideration, the zero form arises regularly in the present tense without any special additional factors, which is the main sign of a copula. The third argument is the impossibility of sentential negation, which requires the position of a negative particle in front of the entire predicate compound (*Ne byt' tebe doktorom* 'You won't become a doctor'; *Moj ded ne byl khirurgom* 'My grandfather was not a surgeon'). In the clauses under consideration, the negative particle cannot occupy this position (**Тогда не была война*, lit. 'Then not was war', **Здесь не была библиотека*, lit. 'Here not was library', **Не ∅ тишина*, lit. 'Not is silence', **Не была тишина*, lit. 'Not was silence'): this means that here both the zero and the pronounced forms of the verb *byt'* are not predicates, but ligaments.

Key words: nominative sentence; ligament (copula); predicate; zero form of the full-meaning verb; narrative tactics; sentential negation; constituent negation.

About the author: *Mikhail Dymarsky* — Prof. Dr., Department of Russian Language, Faculty of Philology, Herzen State Pedagogical University / Senior Research Fellow, Institute for Linguistic Studies, Russian Academy of Sciences (e-mail: dym2005@list.ru).

References

1. Arutyunova N.D., Shiryaev E.N. *Russkoe predlozhenie. Bytiinyi tip: struktura i znachenie* [Russian sentence. Existential type: structure and meaning]. Moscow, *Russkii yazyk Publ.*, 1983, 198 p. (In Russ.)
2. Beloshapkova V.A. (red.) *Sovremennyyi russkii yazyk* [The contemporary Russian language]. Moscow, *Vyshshaya shkola Publ.*, 1989, 800 p. (In Russ.)
3. Dymarsky M. Ya. Ehlminatsiya temy i postulat o bazovom poryadke slov v russkom yazyke [Elimination of the topic and the postulate of the basic word order in Russian]. *Trudy Instituta russkogo yazyka im. V.V. Vinogradova [Proceedings of the Vinogradov Russian Language Institute]*. 2017, vol. 13. Kul'tura russkoi rechi, pp. 230–237. (In Russ.)
4. Dymarsky M. Ya. A u menya v karmane гвозд': Nulevaya svyazka ili ehllipsis skazuemogo? [And I've got a nail in my pocket: A zero ligament or an ellipsis of the predicate?]. *Mir russkogo slova [The world of Russian word]*. 2018, № 3, pp. 5–12. DOI: 10.24411/1811–1629–2018–13005. (In Russ.)
5. Kovtunova I.I. *Sovremennyyi russkii yazyk. Poryadok slov i aktual'noe chlenenie predlozheniya* [The contemporary Russian language. Word order and functional sentence perspective]. Moscow, *Prosveschenie Publ.*, 1976, 239 p. (In Russ.)
6. Kustova G.I. *Sintaksis sovremennogo russkogo yazyka: Kurs lektsii* [Syntax of the contemporary Russian language: A course of lectures]. Moscow, *Flinta; Nauka Publ.*, 2013, 291 p. (In Russ.)
7. Letuchii A.B. Nulevaya svyazka [Zero copula]. *Materialy dlya proekta korpusnogo opisaniya russkoi grammatiki* [Materials for the draft corpus description of Russian grammar]. Moscow, 2018. URL: http://rusgram.ru/Нулевая_связка (accessed: 15.06.2020). (In Russ.)
8. Maslov Yu.S. *Ocherki po aspektologii* [Essays on Aspectology]. Leningrad, *Saint Petersburg State University Publ.*, 1984, 263 p. (In Russ.)
9. Moiseeva-Pron' N.V. K voprosu ob otgranichenii vokativnykh predlozhenii ot skhodnykh s nimi yazykovykh konstruksii [Towards delimiting vocative sentences from similar language constructions]. *Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta im. V.I. Vernadskogo. Filologicheskie nauki [Scientific notes of the Vernadsky Krym Federal University. Philology]*. Vol. 2 (68), № 4, 2016, pp. 188–194. (In Russ.)
10. Onipenko N.K. Ot predlozheniya k tekstu (tekstovye funktsii izolirovannogo imenitel'nogo padezha) [From sentence to text (text functions of an isolated nominative case)]. E.V. Krasil'nikova, A.G. Grek (eds.). *Poetika. Stikhoslozhenie. Lingvistika. K 50-letiyu nauchnoi deyatel'nosti I.I. Kovtunovoi: Sbornik statei* [Poetics. Versification. Linguistics. Towards the 50th anniversary of I.I. Kovtunova scientific work: A collection of papers]. Moscow, *Azbukovnik Publ.*, 2003, pp. 434–450. (In Russ.)

11. Paducheva E.V. *Russkoe otritsatel'noe predlozhenie* [Russian negative sentence]. Moscow, *Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ.*, 2013, 304 p. (In Russ.)
12. Paducheva E.V. Kommunikativnaya struktura i lineino-aktsentnye preobrazovaniya predlozheniya (na materiale russkogo yazyka) [Communicative structure and linear-accent transformations of sentences (based on Russian language material)]. A.V. Tsimmerling, E.A. Lyutikova (eds.). *Arkhitektura klauzy v parametricheskikh modelyakh: sintaksis, informatsionnaya struktura, poryadok slov* [Clause architecture in parametric models: syntax, information structure, word order]. Moscow, *Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ.*, 2016, pp. 25–75. (In Russ.)
13. *Russkaya grammatika: V 2 t.* [Russian grammar: In 2 vols.] Ed. by N. Yu. Shvedova. Vol. 2. *Sintaksis [Syntax]*. Moscow, *Nauka Publ.*, 1980. (In Russ.)
14. Tarlanov Z.K. *Sintaksis russkogo yazyka: Universitetskii kurs* [Syntax of the Russian language: A university course]. Moscow, *Urait Publ.*, 2018. 389 p. (In Russ.)
15. Testeleys Ya.G. Struktura predlozhenii s nevyrazhennoi svyazkoi v russkom yazyke [The structure of sentences with unexpressed copula in Russian]. *Dinamicheskie modeli. Slovo. Predlozhenie. Tekst: Sb. st. v chest' E.V. Paduchevoi* [Dynamic models. Word. Sentence. Text: A collection of papers in honour of E.V. Paducheva]. Moscow, *Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ.*, 2008, pp. 773–789. (In Russ.)
16. Tsimmerling A.V. Lineino-aktsentnaya grammatika i kommunikativno nerashchlenennye predlozheniya v russkom yazyke [Linear-accent grammars and communicatively undivided demtences in Russian]. A.V. Tsimmerling, E.A. Lyutikova (eds.). *Arkhitektura klauzy v parametricheskikh modelyakh: sintaksis, informatsionnaya struktura, poryadok slov* [Clause architecture in parametric models: syntax, information structure, word order]. Moscow, *Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ.*, 2016, pp. 76–103. (In Russ.)
17. Chzhou Mehnkhan'. Nominativnye predlozheniya v russkom i kitaiskom yazykakh [Nominative clauses in Russian and Chinese]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and civilization]. 2017, vol. 7, № 5A, pp. 143–155. (In Russ.)
18. Yanko T.E. *Kommunikativnye strategii russkoi rechi* [Communicative strategies of the Russian speech]. Moscow, *Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ.*, 2001. (In Russ.)

С.В. Князев

О НЕПОЛНОЙ ДИЭРЕЗЕ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ: ЧАСТИЦА Ж

*Институт русского языка РАН им. В.В. Виноградова
119019, Москва, Волхонка, 18/2*

Статья посвящена описанию результатов экспериментально-фонетического исследования коартикуляции по голосу конечного шумного согласного в постпозитивных частицах *ведь*, *уж* и *ж* в позиции перед сонорным согласным следующего слова в зависимости от наличия/отсутствия дублетных форм с конечным гласным, а также от места и способа артикуляции контактирующих согласных в современном русском литературном языке. На основании полученных данных формулируется вывод о том, что близость по твердости/мягкости, месту и способу образования между конечным в фонетическом слове шумным согласным и начальным сонорным следующего слова в случае с постпозитивными частицами представляется препятствием для их оглушения. Степень выраженности этого явления существенно выше в случае наличия у частицы дублетных форм с конечным гласным.

Ключевые слова: фонетика; коартикуляция согласных по голосу; место и способ образования согласных.

В современном русском литературном языке (далее — СРЛЯ) наблюдаются такие фонетические явления, которые могут быть названы *неполной диэрезой*: реализации той или иной фонемы нулем звука с сохранением следов этой фонемы в произношении других сегментов. Один из наиболее подробно описанных случаев такого рода — отсутствие (обычно в интервокальной позиции не перед ударным гласным) реализаций фонемы <j> при сохранении более переднего, чем в неприкрытых слогах, образования гласного, предшествующего <j> или следующего за ней: «формы 3-го л. мн. ч. глаголов 1 спряжения с ударной основой на <j>... в нейтральном стиле произносятся без <j>... Однако о ней свидетельствует переднесреднее образование <у>. Ср. [игра́ют] и [ра́ут] ... Таким образом фонема <j> “растворилась” в <у>, фонологически гласный [y] здесь равен сочетанию фонем <jу>. В тех случаях, когда гласный предыдущего

Князев Сергей Владимирович — доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института русского языка РАН (e-mail: svknia@gmail.com).

слога находится в положении после мягкой согласной, о фонеме <j> свидетельствует... также и характер предшествующей гласной: переднесреднее образование фонем <a>, <u> и верхнесреднее образование фонемы <e>. Ср.: [p'ëýt] и [p'ëutyvъ] (*Реутово*), [ч'ÿйт]. Здесь фонема <j> “растворилась” не только в последующей фонеме <u>, но также и в одной из предшествующих» [Аванесов, 1974: 204]. Еще один случай такого рода из области консонантизма — реализация нулем звука конечного губного согласного в конечных консонантных кластерах *-ств* при сохранении лабиализации предшествующего утраченному спиранту взрывного: [ч'úst⁰] (*чувств*), *обстоятельсь* [т⁰] (*обстоятельств*).

В качестве примера подобной диэрезы гласных фонем можно привести случаи их полной редукции, после которой не происходит ассимиляции согласных в консонантных кластерах, в которых эта ассимиляция обязательна в соответствии с фонологическими правилами СРЛЯ, в частности, по твердости/мягкости [ин'ц] *иатива* (*инициатива*), твердости/мягкости и глухости/звонкости *лог[г'к]а* (*логика*), твердости/мягкости, глухости/звонкости и месту образования *звё[зч']ка* (*звёздочка*) и т.п.

К тому же ряду можно отнести и формы так называемого нового русского вокатива (“truncated vocative”) — усеченной формы обращения в первом склонении существительных с личной референцией, впервые засвидетельствованные около века назад [Дурново, 1924, ч. 2 § 392; Obnorskiĭ, 1925]¹ типа *Люд!*, *Серёж!* и т.п., про которые М.В. Панов считает: «... есть свидетельство, что в новых звательных формах: *Лиз!* *Федь!* *Володь!* *Серёж!* *Надь!* *Люб!* на конце произносится звонкий, а не глухой согласный» [Панов, 1997: 108]. Заметим, что согласный этот, хоть и произносится всегда без голоса², но часто действительно отличается от «настоящего» глухого по ряду других параметров — в первую очередь по меньшей длительности и интенсивности шума (при этом в «двойных» звательных формах типа *Лиз, а Лиз!* или *Федь, а Федь!* конечный согласный первого вокатива сохраняет звонкость в прямом смысле: произносится с участием голоса) [Князев, 2004]. М.В. Панов на основании того факта, что «формы *Олег!* *Лев!* *Жорж!* *Станислав!* *Нефёд!* всегда произносятся с глухими согласными в конце» [Панов, 1997: 110], предлагает

¹ Ср. также позднейшие обсуждения в [Зализняк, 1992] и специальную работу [Даниэль, 2009].

² Обычно согласные на конце слова физически оглушаются даже в том случае, если соответствующего правила нет в фонологической системе данного языка; другое дело, что контраст между фонологически глухими и звонкими может поддерживаться за счет других параметров — длительности, интенсивности шума, длительности предшествующего гласного; такова, в частности, ситуация в английском языке.

считать, что в глубинной репрезентации форм *Лиз! Федь! Володь! Сереж! Надь! Люб!* присутствует конечный гласный <a>, который реализуется нулем звука. Тем самым, можно считать, что глухость конечного согласного в формах типа *Лиз! и Сереж!* обусловлена не фонологическим правилом (так как правило конечного оглушения не могло быть применено в положении перед гласным), а чисто фонетическим процессом. К этому же классу словоформ, возможно, следует отнести и постпозитивные частицы *б* и *ж*, которые имеют дублеты с гласным — *бы* и *же*.

Данная работа посвящена описанию экспериментально-фонетического исследования реализации постпозитивной частицы *ж* в позиции перед сонорным согласным следующего слова. Предварительный аудитивный анализ и обзор транскрипций студентов первого курса филологического факультета МГУ показывает, что, например, в сочетании *я б мог* (из поэмы Б. Пастернака «Волны», *Я б мог застать тебя в курзале*) частица *б* в произношении подавляющего большинства носителей сохраняет звонкость, несмотря на то что по стандартным фонологическим правилам СРЛЯ в позиции перед сонорным согласным следующего слова звонкий шумный предшествующего слова должен оглушаться (ср. *город Лобня* и т.п.). Во время обсуждения этого факта на фонетическом семинаре МГУ автором настоящей статьи было предложено объяснение, связанное с тем, что сохранению звонкости в этом случае способствует гоморганность согласных [б] и [м] (оба они губно-губные смычные)³, а Л.М. Захаровым было выдвинуто предположение о том, что отсутствие оглушения — следствие того, что частица *б* является редуцированным вариантом частицы *бы*, что способствует сохранению звонкости губного взрывного даже при отсутствии конечного гласного (аналогично описанным М.В. Пановым формам «нового вокатива»).

Нами было предпринято исследование сохранения звонкости конечного согласного частицы перед сонорным согласным следующего слова в зависимости от наличия или отсутствия у частицы дублетной формы с гласным, а также — в качестве побочной задачи — от степени близости контактирующих согласных по месту образования и способу артикуляции.

Материалом исследования служили частицы:

- *ж*, у которой имеется дублетная форма с гласным (*же*),
- *ведь*, которая в СРЛЯ не имеет дублетных форм с гласным, и
- *уж*, у которой нет дублетной формы с гласным, но которая в языковом сознании носителей может сближаться с наречием *уже*.

³ Об этом подробнее см. [Князев, 2021].

Указанные частицы исследовались в словосочетаниях, в которых следующее слово начиналось с сонорного согласного в ударном слоге:

- губно-губного [м] (*мог, можно*), отличного от *ж* по способу и месту артикуляции;
- губно-зубного [в] (*вы*), идентичного *ж* по способу образования, но отличного по месту;
- переднеязычного зубного [л] (*лучше*), близкого *ж* по месту артикуляции, но отличного по способу;
- переднеязычного переднеязычного [л'] (*люди*), идентичного *ж* по месту образования, но отличного по способу и твердости/мягкости;
- переднеязычного переднеязычного [р] (*рад, ради, раньше*) гортанного *ж*, но отличного от него по способу.

Примеры из русских стихотворных текстов XIX–XX вв. были отобраны из поэтического подкорпуса Национального корпуса русского языка. При отборе не контролировался такой существенный для реализации согласных на стыках слов параметр, как фразовая позиция тестовых слов, поскольку для учета подобного фактора необходимы специально сконструированные фразы. Влиянию этого фактора на реализацию частиц посвящено отдельное продолжающееся исследование.

Служившие материалом исследования стихотворные отрывки с тестовыми словами (выделенными полужирным шрифтом) приводятся ниже:

Простор локтям! — изрек французской кухни суд,
Но нам он не указ, благодарим покорно!
Друг друга поприжав, нам будет всем просторно;
Ведь люди в тесноте живут

Кто **ж мог** мне помогать?.. Потомки
Развенчанных князей, которым резал глаз
Блеск царского венца, а старых прав обломки
Дороже были клятв и совести?

А телефон молчит — что делать, извините!
А маятник стучит — ну что **ж вы** не звоните!
Он все забыл, чудак, твердит одно и то же: —
Ну, что ж вы меня так! Ну что же вы, ну что же!

О радость! — Небесной ты гостьей слетела
И мне взволновала уснувшую грудь.
Где **ж люди**? Придите: я жажду раздела,
Я жажду к вам полной душой прильнуть.

Однако путь у нас различен.
Ведь вы, Писанье получив,
Не обошлись без зуботычин
И не сплотились в коллектив.

Царевна-Недотрога,
Скажите **ж, ради** Бога,
Когда я буду люб?
Иль вновь шиповник острый,
Вновь — Змей, и злой и пестрый,
Перед кораллом губ?

Хоть день, да наш! Ужели **ж лучше** жить
Всей пошлостью жизни терпеливо,
А в праздники для отдыха кутить
(И то, чтоб уж не очень шаловливо!)

А **ведь раньше** лучше было,
И, пожалуй, не сравнишь,
Как ты прежде шелестила,
Кровь, как нынче шелестишь.

И жаловался ей я на свою печаль.
И почему-то ей меня вдруг стало жаль;
И почему-то вдруг, с горячею слезою,
Мне шею обвила она своей рукою;
Я **ж рад** излить тоску, припал к ее устам,
И стало что со мной — не понимаю сам,
Но, в трепете едва переводя дыханье.
Шептал я: «Вот оно, желанное лобзанье!»

И от родины сердце сжималось,
как земля под полетом орла,
и казалось не больше земли — и казалось,
что **уж лучше** б она умерла.

Исчезло все; не стало прежней прыти.
Вокруг меня за счастьем все бегут,
Стремятся вдаль, я говорю: идите!
А я **уж рад** хоть бы остаться тут.

Теперь **уж можно** высунуть головку.
И поглядеть: летят к Парижу ТУ.
А в Лувре был? Конечно. В Третьяковку
Теперь пойти бы. Как-нибудь зайду.

Да, да, и все же мир цветений
не то, что гробовые тени,
как и обед **ведь лучше** булки.
Пока мой кучер проверяет втулки,
вкушаю наслаждения прогулки.

Письмо нам утром принесли...
Его, за смертью адресата,
Между собой мы вслух прочли —
Уж вы простите нам, солдатам.

Встану я с зарею алой,
Позабуду ночи страх,
А она **уж раньше** встала,
Уж клюкой пугает птах...

Чем в столовке унылой
Соло есть свой салат,
Вы бы тоже, мой милый,
Разыскали свой клад...
Я скажу осторожно:
Все, что греет, — добро.
Целоваться **ведь можно**
В коридорах метро

Живые тени старины
Лишь людям в тягость поневоле,
Но, не играющему роли,
И мне **уж люди** не нужны,
А люди новые — тем боле!

О кошка, трепетная плоть,
К чему раздумья и гаданья, —
Ведь ради нас с тобой Господь
Терпел и муки и страданья.

Восемнадцать стихотворных отрывков, приведенных выше, были прочитаны в случайном порядке 50 **информантами** в возрасте 18–28 лет, носителями современного русского литературного произношения, и записаны непосредственно в память персонального компьютера. Еще три стихотворных текста служили филлерами и не содержали тестовых слов. Все информанты имели возможность предварительно ознакомиться с текстами, которые им предстояло прочитать. Перед началом эксперимента информанты были проинструктированы читать тексты как можно естественнее, а не стараться делать это театрально, «с выражением».

Место рождения информантов не контролировалось, однако в число прочитанных ими текстов был включен отрывок из стихотворения Б. Ахмадулиной «Моя родословная» (см. ниже), содержащий сочетание *город Москва*, на основании произнесения которого был сделан вывод о владении информантами нормами СРЛЯ в области реализации глухих/звонких согласных:

Что еще вам сказать?
Я не знаю, я одобрена вами
иль справедливо и бегло охаяна.
Но проносятся пусть надо мной
ваши лица и ваши слова.
Написала все это Ахмадулина
Белла Ахатовна.
Год рожденья — 1937.
Место рожденья —
город Москва.

Два информанта в сочетании *город Москва* произнесли звонкий [д] в конце первого слова; полученные от них данные в дальнейшем были исключены из рассмотрения. Таким образом, всего было проанализировано $48 * 18 = 864$ тестовых примера.

Процедура анализа заключалась в том, что в программе PRAAT по осциллограмме и динамической спектрограмме была измерена длительность глухого участка на месте конечного согласного частиц *ведь, уж* и *ж*. Согласный считался звонким, если длительность его глухого участка не превышала 20 мс (интервокальный согласный воспринимается как глухой только при наличии глухого участка длительностью более 20 мс, обычно даже более 25 мс).

Ниже на рис. 1 приведены осциллограмма и динамическая спектрограмма сочетания *мне уж люди*, на которых наблюдается отсутствие периодических колебаний на месте конечного согласного частицы, а на рис. 2 — осциллограмма и динамическая спектрограмма сочетания *где ж люди* в произношении того же информанта 07, на которых хорошо видно наличие периодических колебаний на месте *ж*.

На первом этапе анализа были выделены те информанты, в произношении которых конечные согласные во всех исследованных частицах произносятся как глухие; таких информантов оказалось 16 из общего числа в 48 участников (33%)⁴; в дальнейшем полученные от

⁴ Следует отметить, что наблюдается явная корреляция между уровнем владения информантом чтением вслух стихотворных текстов и наличием озвонченных вариантов исследуемых согласных: таких согласных фиксировалось тем больше, чем хуже информанты читали тексты (запинались, не выдерживали правильный размер, делали те или иные ошибки).

них данные были исключены из рассмотрения; таким образом далее приводятся сведения о реализации конечных согласных в частицах *ведь, уж* и *ж* только в идиолектах тех 67% участников эксперимента (32 из 48), в произношении которых хотя бы в одном случае из 18 был зафиксирован звонкий конечный согласный в той или иной частице (576 примеров).

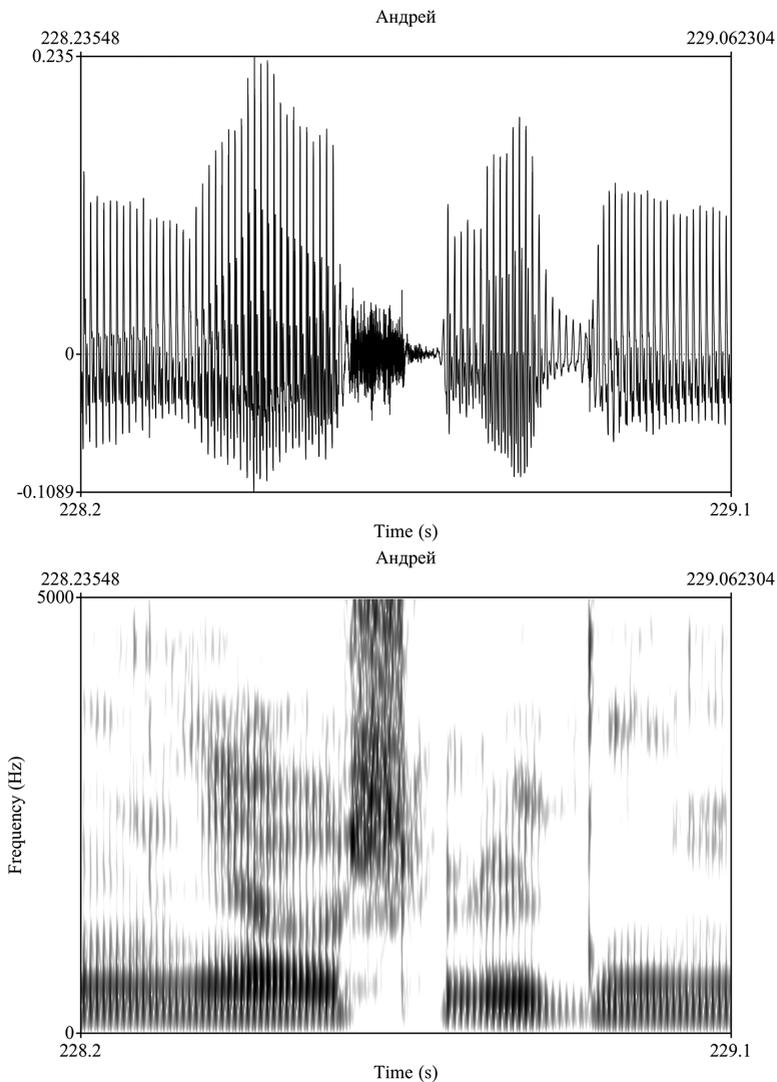


Рис. 1. Осциллограмма (вверху) и динамическая спектрограмма (внизу) сочетания *мне уж люди*; информант 07

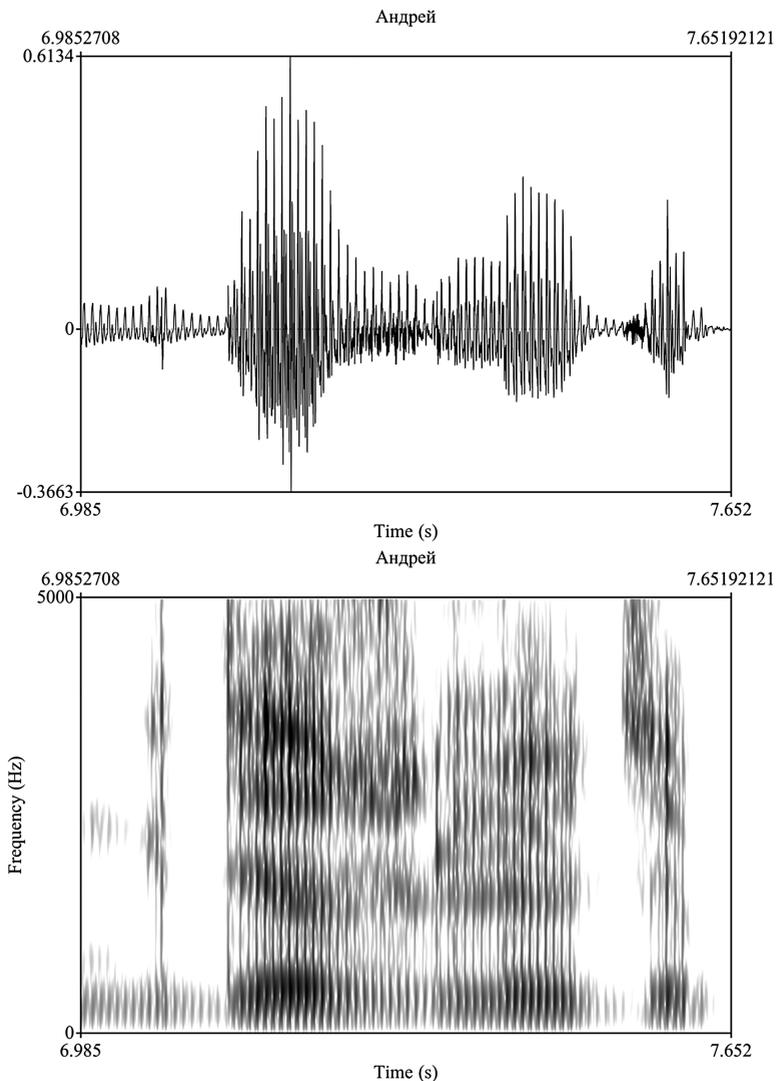


Рис. 2. Осциллограмма (вверху) и динамическая спектрограмма (внизу) сочетания *где ж люди*; информант 07

Результаты проведенного исследования обобщены в *таблице*, в которой представлены данные о количестве и процентном соотношении звонких реализаций конечных согласных в частицах в позиции перед сонорными согласными разного места образования в следующем слове в произношении всех 32 информантов, а также усредненные данные о длительности глухого участка этих согласных

(без учета тех случаев, когда согласный был полностью звонким; таким образом, усреднение производилось только для случаев реализации конечного согласного с глухим отрезком длительностью более 20 мс).

Таблица

Звонкие реализации конечного согласного в частицах *ведь*, *уж* и *ж* в позиции перед сонорными согласным следующего слова: количество (%), средняя длительность глухого участка; все информанты

	<i>ж</i>		<i>уж</i>		<i>ведь</i>	
перед [м]	16/32 (50%)	116,7 мс	4/32 (13%)	109,2 мс	0/32 (0%)	83,0 мс
перед [в]	28/32 (88%)	93,4 ⁵ мс	14/32 (44%)	93,7 мс	0/32 (0%)	80,6 мс
перед [л]	22/32 (69%)	104,0 мс	6/32 (19%)	119,5 мс	0/32 (0%)	83,6 мс
перед [л']	16/32 (50%)	123,6 мс	0/32 (0%)	131,7 мс	0/32 (0%)	79,6 мс
перед [р]	52/64 (81%)	92,6 мс	6/64 (9%)	104,1 мс	1/64 (2%)	80,2 мс
всего	134/192 (70%)		30/192 (16%)		1/192 (0,5%)	

Приведенные в таблице данные дают основания для следующих **выводов**:

В позиции перед сонорным согласным следующего слова отсутствие оглушения согласного в частице *ведь* зафиксировано лишь в одном случае из 192, в частице *уж* — в 30 (16% от общего числа). Таким образом, сохранение звонкости конечного согласного частицы коррелирует с наличием или отсутствием у частицы дублетной формы с гласным: при ее отсутствии (*ведь*) звонкое произношение согласного в позиции внешнего сандхи невозможно; при слабой связи с дублетной формой (*уж* // *уже*) весьма маловероятно. Если связь очевидная (*ж* // *же*), звонкий согласный фиксируется в 70% случаев среди тех информантов, в речи которых зафиксировано такое явление, и в 47% всех исследованных случаев.

Наличие или отсутствие сохранения звонкости конечного согласного частицы в значительной мере зависит от степени близости контактирующих согласных по месту и способу артикуляции и по твердости/мягкости: минимальное количество случаев отсутствия оглушения наблюдается в позиции перед сонорным согласным следующего слова, отличающегося от [ж] в частице по двум фонологическим признакам — способу образования и твердости/мягкости ([л']) или способу и месту образования ([м]), максимальное — в позиции, где отличие заключается только в значении одного признака ([в], [р]). Эти факты подтверждают и в значительной мере дополняют данные, описанные в [Князев, 2021].

⁵ Это значение не может считаться надежным вследствие слишком малого числа случаев (4).

Косвенным показателем наличия или отсутствия коартикуляции в исследованных случаях может служить длительность глухой части согласного: в позиции перед идентичным по твердости/мягкости согласным того же места или способа образования она меньше, чем в положении перед согласным, отличающимся от [ж] двумя признаками (например, для частицы *уж* эти значения равны 98,9 и 120,1 мс соответственно, для *ж* — 93,0 и 114,8 мс; различие составляет около 20%). В частице *ведь*, в которой явление коартикуляции не зафиксировано, подобного эффекта не наблюдается.

Список литературы

1. *Аванесов Р.И.* Русская литературная и диалектная фонетика. М., 1974.
2. *Даниэль М.А.* Новый русский вокатив: история формы усеченного обращения сквозь призму корпуса письменных текстов // Корпусные исследования по русской грамматике / Под ред. К.Л. Киселева, В.А. Плунгян, Е. Рахилина, С.Г. Татевосов. М., 2009. С. 224–244.
3. *Дурново Н.Н.* Очерк истории русского языка. М.; Л., 1924.
4. *Зализняк А.А.* Правило отпадения конечных гласных в русском языке // Русское именное словоизменение. М., 1992.
5. *Князев С.В.* Об иерархии фонологических правил в русском языке (несколько новых соображений по поводу *язв* А.А. Реформатского) // Семиотика, лингвистика, поэтика: к столетию со дня рождения А.А. Реформатского. М., 2004.
6. *Князев С.В.* Фонационное варьирование согласных в связи с их способом и местом образования в русском языке // Вопросы языкознания. 2021. № 3. С. 7–25.
7. *Панов М.В.* Фонетика // Современный русский язык / В.А. Белошапкина (ред.). М., 1997.
8. *Obnorskij S.* Die Form des Vokativs im Russischen // Zeitschrift für Slavische Philologie. 1925. Bd I.

Sergey Knyazev

UNDERSTANDING THE INCOMPLETE DIERESIS IN RUSSIAN: THE CASE OF *ZH* PARTICLE

*Vinogradov Russian Language Institute, Russian Academy of Sciences
18/2 Volkhonka, Moscow, 119019*

The paper reports some new data based on an experimental study into voice coarticulation of word-final obstruents adjacent to a word-initial sonorant as a function of place and manner of articulation of these consonants and presence or

absence of parallel form with a vowel in Standard Modern Russian. The results of the experiment based on the data collected from fifty participants show that the phonetic realization of word-final consonant in postpositive particles in a position before the next word's initial sonorant depends on the degree of similarity of the consonantal segments in question: the more phonetic features they have in common, the less is the possibility of obstruent's word-final devoicing in the external sandhi position. The phenomenon discussed is mentioned only in particles with a parallel form with final vowel.

Key words: phonetics; voice coarticulation; place and manner of articulation; voiced and voiceless obstruents.

About the author: *Sergey Knyazev* — Prof. Dr., Department of Dialectology, Institute of Russian Language, Russian Academy of Science (e-mail: svknia@gmail.com).

References

1. Avanesov R.I. Russkaya literaturnaya i dialektная fonetika [Phonetics of Standard Russian and dialects]. Moscow, *Prosveshcheniye Publ*, 1974. (In Russ.)
2. Daniel M.A. Novyj russkij vokativ [New Russian vocative]. In: *Korpusnye issledovaniya po russkoj grammatike*. [Corpora based studies in Russian grammar] Moscow, Probel-2000, 2009, pp. 224–244. (In Russ.)
3. Durnovo N.N. *Oчерk istorii russkogo yazyka* [An essay in Russian language history]. Moscow; Leningrad, 1924. (In Russ.)
4. Zaliznyak A.A. Pravilo otpadeniya konechnyh glasnyh v russkom yazyke [The rule of final vowels' deletion in Russian]. In: *Russkoe imennoe slovoizmenenie* [Russian noun inflection]. Moscow: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 1992. (In Russ.)
5. Knyazev S.V. Ob ierarhii fonologicheskikh pravil v russkom yazyke (neskol'ko novyh soobrazhenij po povodu yazyk A.A. Reformatskogo) [On the phonological rules' hierarchy in Russian (Some new considerations on yazyk by A.A. Reformatsky)]. *Semiotika, lingvistika, poetika* [Semiotics, linguistic, poetics]. Moscow, Nauka, 2004. (In Russ.)
6. Knyazev S.V. Fonatsionnoe var'jirovanie soglasnyh v svyazi s ih sposobom i mestom obrazovaniya v russkom yazyke [Voice coarticulation as a function of place and manner of articulation in Russian]. *Voprosy yazykoznanija* [Topics in the study of Language]. 2021, N 3, pp. 7–25. (In Russ.)
7. Panov M.V. Fonetika [Phonetics]. In: Beloshapkova V.A. (ed.) *Sovremenniy russkij yazyk* [Modern Russian]. Moscow, 1979. (In Russ.)
8. Obnorskij S. Die Form des Vokativs im Russischen. *Zeitschrift fur Slavische Philologie*, 1925. Bd I.

Е.А. Смирнова

КАУЗАТИВЫ НА *-ИРОВАТЬ* В СЕМАНТИКО-ГРАММАТИЧЕСКОМ СЛОВАРЕ РУССКИХ ГЛАГОЛОВ¹

*Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН
119019, г. Москва, ул. Волхонка, д. 18/2*

В статье, представляющей подготовительные материалы к Семантико-грамматическому словарю русских глаголов, описывается группа каузативных глаголов на *-ирова-* со значением побуждения к активности. На материале Национального корпуса русского языка (НКРЯ) выявлены парадигматические возможности данной глагольной группы и семантико-синтаксические запреты на образование тех или иных глагольных форм. В работе показаны явления в области глагольного словоизменения и словообразования внутри данной группы. Описываемый класс глаголов анализируется в Семантико-грамматическом словаре по следующим параметрам: словообразование, акцентология, морфология (объем парадигмы), лексическая семантика (количество значений), синтаксис (типы конструкций, набор валентностей), текстовые условия (коммуникативный регистр). Такой подход к обработке языкового материала позволяет отсечь (отметить как неупотр.) потенциальные глагольные формы: Семантико-грамматический словарь, являясь словарем активного типа, отражает реальную, а не потенциальную языковую картину. Основная задача авторов Словаря — обоснование грамматической значимости лексико-семантических групп и выделение релевантных грамматических критериев для каждой глагольной группы в отдельности. Морфологические каузативы на *-ирова-* демонстрируют в языке парадигматические лакуны: наиболее употребительными являются личные формы глаголов 3 л. обоих чисел в настоящем и прошедшем (при рассмотрении синтаксической категории лица) времени. Продуктивными в языке являются также действительные причастия настоящего времени и страдательные причастия прошедшего времени. Субъект действия в данной семантической группе может быть как агентивным, так и неагентивным, за исключением глагола *тонизировать* с исключительно неагентивным субъектом. Глаголы группы употребляются преимущественно в информативном регистре. Особенностью, выделяющей данную семантическую группу, становятся видовые формы, предполагающие две парадигмы для одного глагола, употребляемые языковыми носителями в зависимости от контекста.

Ключевые слова: словообразование; морфология; лексическая семантика; синтаксис; глагольная парадигма; каузатив.

Смирнова Екатерина Андреевна — кандидат филологических наук, научный сотрудник сектора теоретической семантики Института русского языка им. В.В. Виноградова РАН (e-mail: katarzina@yandex.ru).

¹ Статья подготовлена при поддержке РФФИ, проект № 18–012–00263а.

Семантико-грамматический словарь русских глаголов [далее — Словарь]² относится к словарям активного типа, отражающим реальную языковую картину, и ставит своей задачей показать взаимосвязь глагольной семантики и грамматики. В этом состоит его принципиальное отличие от других современных активных словарей: Русского семантического словаря [РСС] — тематического в своей основе, Синтаксического словаря [Золотова, 1988] и Толкового словаря русских глаголов [Бабенко, 1999], отталкивающих от семантики синтаксических глагольных конструкций, Нового объяснительного словаря синонимов русского языка [НОСС], представленного синонимическими рядами, и Активного словаря русского языка, указывающих наиболее полную информацию «обо всех существенных для правильной речи сторонах слова, — его формах и значениях», а также условиях его употребления [Перспект АС, 2010: 18].

Предметом описания в Словаре выступают функционально-семантические классы глаголов, то есть классы лексем, объединенных семантикой и грамматическими свойствами. Авторы исходят из положения о том, что семантика обуславливает объем морфологической парадигмы и синтаксические возможности глаголов. Тем самым отсутствие (или неупотр.) определенных форм в парадигме получает функционально-семантическое объяснение.

В статье предлагается словарное описание группы каузативных глаголов на *-ирова-* со значением побуждения к активности: *активизировать, инициировать, мотивировать, стимулировать, тонизировать*. Эти глаголы относятся к морфологическим каузативам; суффикс *-ирова-* является регулярным морфологическим способом выражения *Caus* в русском языке [Апресян, 1995: 47]. Словарное описание включает словообразовательную, морфологическую, семантическую, синтаксическую и функционально-текстовую характеристику глагольных лексем. При этом указываются и те свойства глаголов данной группы, которые указывают на принадлежность их к более объемному классу или разряду (словообразовательному, грамматическому, семантическому типу предикатов).

1. Семантика. Глаголы рассматриваемой семантической группы, образованные от имен прилагательных, имеют общее значение ‘действовать так, чтобы объект имел признак, названный мотивирующим прилагательным, или большую степень этого признака’ [Улуханов, 2015: 65]. Мотивирующее прилагательное может рассматриваться в положительной степени или также часто в компаративе: *активный, активнее* → *актив-изирова-ть* ‘сделать (делать) активным или актив-

² В настоящее время Семантико-грамматический словарь русских глаголов находится на стадии разработки и написания Перспекта. Над Словарем работает группа исследователей под рук. Н.К. Онипенко. Теоретическая концепция и материалы к Словарю. URL: <https://www.lexrus.ru/default.aspx?p=3250> (дата обращения: 16.07.2020).

нее'. У отдельных глаголов этой группы, образованных от существительных, «имеются дополнительные компоненты, указывающие на степень или на признаки того, чем наделяется объект: *тонизировать* 'поднять (поднимать) тонус кого-, чего-нибудь' [= '(с)делать так, чтобы объект имел более высокий тонус'] » [там же: 60].

Рассматриваемые глаголы, как правило, имеют одно или два (прямых) значения, и в последнем случае оба значения имеют общую сему побуждения к активности. Рассмотрим значения, которые приводятся в Русском семантическом словаре:

активизировать **1.** что. Сделать (делать) активнее, деятельнее, усилить (-ивать). *А. деятельность предприятия, объединения. А. движение, процесс. А. международные связи. 2.* кого (что). Побудить (-уждать) к активности, к активной деятельности. *А. партнёров.*

стимулировать **1.** кого-что. Заинтересовать (-вывать), поощрить (-рять), дать (давать) стимул в совершении чего-н. *С. работу новаторов, рационализаторов. С. развитие фермерства. 2.* что. Активизировать деятельность организма, какого-н. органа (спец.). *С. работу желудка, сердца.*

тонизировать **2.** кого-что. Активизировать тонус — деятельность организма, нервных центров и мышц (спец.). *Т. организм. Т. работу сердца. Тонизирующие средства.*

Глагол *мотивировать* рассматривается нами во втором значении 'побуждать (побудить) кого-либо делать что-либо, делать (сделать) какое-либо занятие привлекательным для кого-либо' (здесь приводится толкование по Викисловарю, так как современные бумажные толковые словари дают только одно значение 'Привести (-водить) мотивы, доводы, основания в пользу чего-н.' [РСС]). Толкование глагола *инициировать* приводится по словарю Т.Ф. Ефремовой [НСРЯ]: '1. Давать импульс, толчок чему-либо; вызывать, возбуждать что-либо'.

Как видно из словарных статей, толкования отыменных глаголов на *-ирова-* могут быть представлены чистой синонимией либо перифразами — глагольно-именными сочетаниями с глаголом и существительным / прилагательным: *мотивировать* = *давать мотивацию*, *активизировать* = *делать активным* или *активнее*, *стимулировать* = *давать (дать) стимул*, *тонизировать* = *поднимать (поднять) тонус*; *инициировать* = *выступать / быть инициатором*.

2. Синтаксис. Глаголы с суффиксом *-ирова-* (*-изирова-*) делятся на две группы: непереходные и переходные³. Первая группа со

³ По наблюдениям А. Летучего, в русском языке есть один лабильный, т.е. имеющий и переходную, и непереходную модель управления, глагол с суффиксом *-ирова-*, — это глагол *варьировать*. Варианты управления: *Необходимо варьировать нагрузки* и *Результаты варьируют от 2 до 7 процентов* [Летучий, 2006: 343–344]. Лабильность этого глагола нельзя объяснить через семантику, так как основные русские лабильные глаголы (всего их около 30) выражают идею движения, а в данном случае ее нет.

значением «заниматься тем, что означает производящая основа»: *полемизировать, теоретизировать, импровизировать, сигнализировать, прокрастинировать* и др. Вторая группа — целенаправленного воздействия на объект / субъект — имеет значение «достигать результата или получать продукт действия в соответствии со значением производящей основы» и является наиболее многочисленной и продуктивной: *витаминизировать, тонизировать, экранизировать, телефонизировать, активизировать, конкретизировать, военизировать, гипнотизировать, рационализировать, госпитализировать* и т.д. (детальное описание семантических групп с суффиксом *-изирова-* см. [Авилова, 1955: 65–68]).

Описываемые глаголы со значением побуждения к активности являются переходными и, как минимум, трехвалентными. В отличие от синтаксически аналогичных глаголов воздействия на волю лица (*уговорить, упросить, приказать* и пр.), которые «обозначают каузирующее событие (способ воздействия) и значение каузации, оставляя за своими пределами каузируемое событие и имена двух актантов» [Арутюнова, 2002: 172], описываемые глаголы побуждения к активности лексикализуют каузацию действия второго субъекта, а не первого. Инструментальная позиция при обоих типах глаголов остается «нереализованной или заполняется указанием на “образ действия”, т.е. уточняет, определяет тот способ воздействия, на который указывает семантика глагола» [там же]: *стимулировать работников повышением зарплаты*. Следовательно, эти глаголы четырехвалентны, но позиция каузирующего события остается в данной конструкции факультативной. Глаголы этого типа допускают альтернативу событийных и личностных номинаций в функции каузатора: *Работодатель / повышение зарплаты стимулирует работников*. Более частотными оказываются предложения с событийным каузатором: — *Браво! — крикнула Лота. — Браво, Джон. Ты — молодец! — Это тонизирует!* — *подытожил ее супруг. — Рождает энергию. Побуждает к делам, любви, жизни!* (Е. Велтистов); *Триста строк — это примерно восемьдесят долларов, или в переводе на наши деревянные — триста пятьдесят тысяч. Сделала триста строк — заработала. Понимаете? Очень стимулирует* (А. Маринина).

В классификации каузативов А. Мустайоки, семантическая глагольная группа со значением побуждения к активности относится к «деонтической каузации: ЗАСТАВЛЯТЬ» [Мустайоки, 2006: 280–281]. При этом в виде каузации эксплицитно выражен субъект (каузации) или он понятен из контекста. Если в предложении нет агенса и его нельзя индивидуализировать, то в семантической структуре, по мнению А. Мустайоки, следует видеть модификатор «НЕОБХОДИМО»: *Для хорошей работы его надо мотивировать*. Вынуждающим фактором может являться Р [положение дел], тогда говорящим выражается мысль, что из сложной ситуации можно

найти только один определенный выход: *Приближающаяся буря активизировала сборы лагеря.*

Субъект воздействия (каузатор) может быть как агентивным, так и неагентивным, исключение составляет глагол *тонизировать*, который употребляется только с неагентивным субъектом: *крепкий чай тонизирует*, при невозможности: **человек тонизирует кого-то-л.* Неагентивные употребления предполагают неодушевленные подлежащие и каузативную конструкцию с неконтролируемой каузацией: *Это упражнение эффективно (и надолго) тонизирует мышцы шеи* («Наука и жизнь», 2008); *Размеренный трудовой ритм, пребывание в коллективе тонизируют*, *дают ощущение полноценной жизни* (В. Шахиджян). Эти синтаксические свойства глаголов «каузации активности» объясняют частотность морфологических форм. Так, например, в прошедшем времени 3 л. ед. ч. ср. р. представлены: *стимулировало* — 78 примеров; *активизировало* — 15 примеров; *инициировало* — 41 пример; *мотивировало* — два примера.

У глагола *мотивировать* во втором значении присутствует сема ‘обосновывать’ (‘Приводить мотивы, доводы в пользу чего-л.; обосновывать что-л.’ [БАС-1]), которая требует агентивного субъекта: *кто-л. мотивирует кого-л. на что-л.*, однако неагентивные употребления с этим глаголом тоже встречаются, сравн.: *Это случай, когда сложившаяся независимо от человека ситуация требует от него самопожертвования, мотивирует героическое поведение* (А. Гасанов и др. Учебник по ТРИЗ); — *Занятия спортом в группе мотивируют тебя больше, чем в одиночку* («Лиза», 2005).

3. Словообразование. Данная группа входит в большую лексико-семантическую глагольную группу на *-ова-* (*-ева-*) / *-изова-* / *-ирова-* / *-изирова-*, мотивированную именами и демонстрирующую в языке словообразовательную глагольную синонимию. Глаголы, мотивированные одними и теми же существительными или прилагательными, «различаются обычно стилистическими характеристиками или употребительностью» [АГ-80: 394]: *поляризовать* — *поляризовать*; *электризовать* — *электризовать*, *кристаллизировать* — *кристаллизовать*⁴. Однако среди суффиксальных пар встречаются и парони-

⁴ Глаголы с суффиксом *-изова-* в большинстве случаев являются вариантами переходных глаголов с суффиксом *-изирова-*, «значения этих глаголов совпадают, так что в будущем, очевидно, один из вариантов должен выйти из употребления» [Авилова, 1955: 69]. Некоторые глаголы этой группы не имеют пары с суффиксом *-изирова-*: *нейтрализовать*, *стерилизовать*, *стилизовать*. В настоящее время, по данным НКРЯ, этот тип словообразования при наличии семантической пары с суффиксом *-изирова-* является менее употребительным: ср. *колонизовать* и *колонизировать*, *модернизовать* и *модернизировать*, *популяризовать* и *популяризировать*, при этом в парах *нормализовать* и *нормализировать*, *локализовать* и *локализовать* глагол с суффиксом *-изова-* более употребителен. Таким образом, в языке идет постепенное вытеснение семантической суффиксальной пары.

мы: сравн. обладающие сходным значением глаголы: *активировать* ('начать какой-то процесс, который раньше не происходил, с нуля'; например: *активировать карту*) и *активизировать* ('улучшить какой-либо процесс: усилить эффект, ускорить действие'; например, *активизировать чип* = ускорить его работу). Следует также отметить, что далеко не все отыменные глаголы группы на *-ова-* являются каузативами (*жировать, вековать, лютовать*).

Исследуемые глаголы относятся к словоизменительному типу св-нsv 2a [Зализняк, 2003] и входят в большую группу глаголов на *-ова-* со значением степени или признака того, чем наделяется объект. «Многосложные морфы этой группы в исходной словоформе либо имеют постоянное ударение на одном и том же слоге (*-изова-*, *-изирова-*), либо на разных слогах: *-ирова-*, имеющий в большей части глаголов ударение на гласной /и/, в меньшей — на гласной /а/, причем ударение в этом морфе не зависит от мотивирующего слова» [Улуханов, 2015: 300].

Суффикс *-ирова-* (вариант *-ова-*), восходящий по своему происхождению к немецким суффиксам *-ieren*, *-izieren*, служит средством приспособления к русскому языку иноязычных слов [Авилова, 1955: 50]. При переходе в русский язык иноязычные слова в большинстве случаев оформляются при помощи суффикса *-ирова-*, хотя в иноязычном глаголе суффикса, легшего в основу *-ирова-*, может и не быть: ср. *вотировать* из фр. *voter*, *жонглировать* из фр. *jongler*, *пассировать* из англ. *to pass* и др. (но: *мотивировать* из нем. *motivieren*, *стимулировать* из нем. *stimulieren*, *активировать* из нем. *aktivieren* и т.д.).

Глагольная группа с суффиксом *-(из)ир-* (иностр. заимств.) + *-ова-* (исконно русск. суффикс) проявляет словообразовательную продуктивность, в языке появляются новые слова с суффиксом *-ова-* [Лопатин, Улуханов, 2016: 751], однако каузативов со значением побуждения к активности среди них только пять⁵ и они описываются в данной статье: ср. *активный* → *актив-изирова-ть*; *стимул* → *стимул-ирова-ть* и т.д. Приставочное словообразование в последнее время стало более характерным для этой глагольной группы и встречается преимущественно в разг. речи (первые два глагола употребительны в газетном подкорпусе): *про-стимулировать, за-мотивировать, с-ынициировать*.

4. Морфология. Глаголы данной лексико-грамматической группы являются двувидовыми (биаспективами). Потенциальный набор

⁵ Отбор глаголов для исследования производился по [Зализняк, 2003]. В статье не учитывались недавно вошедшие в употребление слова, образованные по этому словообразовательному типу, но относящиеся к одновидовым глаголам. Ср. каузатив *замотивировать*, являющийся одновидовым глаголом сов. вида и относящийся к этому же глагольному классу (меняется лишь количественная характеристика: он перестает быть двувидовым). Также в статье не рассматривались глаголы *провоцировать* и *инспирировать* со значением 'вызвать подстрекательством что-л.'.

словоформ данной семантической группы: НЕСОВ — шесть форм наст. вр., шесть аналитических форм буд. вр., четыре формы прош. вр.⁶, два действ. прич. — наст. и прош. вр., два страд. прич. — наст. и прош. вр., два деепр. — сов. / несов.⁷, две формы повелит. накл. — 2 л. обоих чисел; СОВ — шесть форм простого буд. вр., четыре формы прош. вр., одно действ. прич. прош. вр., одно страд. прич. прош. вр., одно деепр. сов. в. Как правило, вид двувидового глагола (СОВ / НЕСОВ) можно определить по контексту, исходя из глагольного окружения: *Все, кто был рядом с ним в те годы, отмечали, что стиль работы Грушина активизировал мышление конструкторов и инженеров, учил их находить самые простые, точные и изящные варианты конструкций...* (В. Коровин). — НЕСОВ; *Украинский кризис резко активизировал международные политические процессы* («Эксперт», 2014). Но существуют примеры, для которых нельзя сделать однозначный вывод об аспектуальной характеристике глагола (видовое противопоставление в них нейтрализовано): *Если ты плохо запоминаешь стихотворения, попытайся представить и нарисовать то, о чём писал поэт. Это может помочь в запоминании, так как активизирует дополнительные резервы памяти* (А. Герасимова), поэтому в приведенных ниже таблицах 1–5 настоящее и простое будущее время помещены нами в одну строку.

Данные НКРЯ убеждают нас в том, что заполненность парадигм не соответствует потенциальному набору словоформ: значительные различия в частотности указывают на употр. / неупотр. форм в языке (см. таблицы 1–5)⁸. Для глаголов рассматриваемой группы наиболее частотными являются формы 3 л. ед. и мн. чисел настоящего и прошедшего времен.

Таблица 1

<i>Активизировать</i> (всего 661 пример, из них 260 примеров с инфинитивом)						
	1 л. ед. ч.	2 л. ед. ч.	3 л. ед. ч.	1 л. мн. ч.	2 л. мн. ч.	3 л. мн. ч.
Настоящее / буд. время	4	—	124	8	—	56
Прошедшее время	—	—	69	1	1	38
Будущее время (аналитич.)	—	—	1	1	—	3
Повелительное наклонение	—	1	—	—	3	—
Условное наклонение	—	—	1	—	—	—

⁶ В прош. вр. набор словоформ указан с учетом не морфологической категории лица, а синтаксической. В таблицах ниже морфологические формы прош. вр. и условного наклонения вычисляются аналитически, по контексту.

⁷ Вид деепр. определяется по контексту.

⁸ Выборка проводилась по Национальному корпусу русского языка (НКРЯ, www.ruscorpora.ru) за последние 50 лет (основной подкорпус). Проверки в таблицах помечают отсутствие формы в Корпусе.

Таблица 2

Иницировать (всего 976 примеров, из них 187 примеров с инфинитивом)						
	1 л. ед. ч.	2 л. ед. ч.	3 л. ед. ч.	1 л. мн. ч.	2 л. мн. ч.	3 л. мн. ч.
Настоящее / буд. время	1	—	75	2	—	31
Прошедшее время	5	—	181	3	1	40
Будущее время (аналитич.)	—	—	—	—	—	—
Повелительное наклонение	—	—	—	1 (давайте иницируем)	—	—
Условное наклонение	—	—	2	—	—	—

Таблица 3

Мотивировать⁹ (31 пример с инфинитивом)						
	1 л. ед. ч.	2 л. ед. ч.	3 л. ед. ч.	1 л. мн. ч.	2 л. мн. ч.	3 л. мн. ч.
Настоящее / буд. время	—	—	23	—	3	9
Прошедшее время	—	—	2	—	—	1
Будущее время (аналитич.)	—	—	—	—	—	—
Повелительное наклонение	—	—	—	—	—	—
Условное наклонение	—	—	—	—	—	—

Таблица 4

Стимулировать (всего 2157 примеров, из них 453 примера с инфинитивом)						
	1 л. ед. ч.	2 л. ед. ч.	3 л. ед. ч.	1 л. мн. ч.	2 л. мн. ч.	3 л. мн. ч.
Настоящее / буд. время	3	—	507	6	4	234
Прошедшее время	1	—	201	1	—	83
Будущее время (аналитич.)	—	—	37	3	1	16
Повелительное наклонение	—	1	—	—	1	—
Условное наклонение	—	—	8	—	—	5

Таблица 5

Тонизировать (всего 200 примеров, из них 5 примеров с инфинитивом)						
	1 л. ед. ч.	2 л. ед. ч.	3 л. ед. ч.	1 л. мн. ч.	2 л. мн. ч.	3 л. мн. ч.
Настоящее / буд. время	—	—	31	1	—	10
Прошедшее время	—	—	3	—	—	—
Будущее время (аналитич.)	—	—	—	—	—	—
Повелительное наклонение	—	—	—	—	—	—
Условное наклонение	—	—	—	—	—	—

⁹ Всего на глагол *мотивировать* (без деления на значения) в Корпусе встретился 951 пример; в данной работе учитывалось только значение 'давать мотивацию'; основное количество примеров в НКРЯ — со значением 'объяснять, приводить доводы'.

По степени частотности к формам 3-го лица приближаются причастия и деепричастия (табл. 6), а также инфинитивы (табл. 7).

Таблица 6

	активизи- ровать	иниции- ровать	мотиви- ровать	стимули- ровать	тониизи- ровать
Действ. прич. наст. вр.	21	60	17	178 (449) ¹⁰	2 (148)
Страд. прич. наст. вр.	7	40	1	24	—
Действ. прич. прош. вр.	3	35	—	8	—
Страд. прич. прош. вр. (кратк. + полн.)	36	274	> 50	79	1
Деепр. несов. в.	16	11	—	52	1
Деепр. сов. в.	3	8	—	1	—

Таблица 7

	активизи- ровать	иницииро- вать	мотивиро- вать	стимули- ровать	тониизи- ровать
чтобы	9	6	3	62	1
мочь (могу, можешь...)	3	12	1	33	4 (= имеет способность)
должен/а/о/ы	2	2	—	30	—

Формообразование глаголов с суффиксом *-ирова-* включает и категорию залога, которая представлена оппозицией перех. и неперех. (с возвратной частицей) глаголов и противопоставлением действительных и страдательных причастий: *активизировать — активизироваться, активизирующий — активизированный* (*Механизмы организма активизируются / активизированы при помощи витамина Д*), *мотивировать — мотивироваться, мотивирующий — мотивированный* (*Работник мотивируется / мотивирован зарплатой*), *стимулировать — стимулировать, стимулирующий — стимулированный* (*Продажи стимулируются / стимулированы рекламой*), *тонизировать — тонизироваться* (*Кожа тонизируется / тонизирована кремом*). У всех глаголов, кроме первого, значение возвратных форм — страдательно-возвратное, тогда как глагол *активизировать* чаще имеет декаузативное значение, у него отсутствует внешний агент, и ситуация происходит как бы «сама по себе»: *В последние годы значительно активизировались политические контакты с Мексикой, в том числе на высшем и высоком уровнях* («Дипломатический

¹⁰ Действ. прич. наст. вр. от глаголов *стимулировать* и *тонизировать* в большинстве случаев употребляются в роли прил., также иногда в роли сущ.: — *Ну теперь он долго не уснет, обещаю вам!* — сказал Доктор. — *Давать ему **тонизирующее**, это все равно, что сушить порох на открытом огне!* (С. Осипов). В скобках указано общее число словоформ, встретившихся в Корпусе.

вестник», 2004.07.27); *В конце зимы клев возобновляется, особенно он активизируется с началом таяния снега* («Рыболов», 1990).

5. Текстовые функции. Из пяти коммуникативных регистров речи¹¹ для данной семантической группы наиболее характерен информативный регистр: *Кажется, устрицы выделяют цинк, который активизирует нашу нервную систему* (И. Ефимов). Информативность сохраняется даже в условиях актуальной временной локализованности: *Куликов стиснул челюсти, вдавив указательным пальцем выпуклую кнопку. Сигнал мгновенно домчался до детонатора, электрический разряд активизировал полкило тротила, мирно дремавшего под капотом «Вольво», и тысячи бесов с радостным воплем выскочили из глубины, разорвав машину на части* (Е. Сухов).

Глаголы указанной группы могут соединяться с модусом воли, то есть функционировать в волюнтивном регистре (в НКРЯ 7 примеров): ... *Он [художник] переходил от мольберта к мольберту и говорил малопонятные мне вещи. Что-то вроде: «Вот тут, видишь, множество рефлексов. Желтое надо поддержать...» или «Активизируй фон, Костя...». Дети его почему-то понимали...* (Д. Рубина); — *Стимулируй морально. Чаще хвали. Не первый год с бабами работаешь, знаешь сама, не похвалишь — не поедешь* (В. Черных) и т.д. При этом императивы выражают не собственно побуждение, а совет, поскольку исследуемые глаголы семантически не являются глаголами констатации, не называют конкретных физических или ментальных действий.

Волюнтивность сохраняется в условиях генеритивного речевого жанра, например, слогана: *Хочешь увеличить объемы продаж — стимулируй! Если ты не иницилируешь перемены, перемены иницилируют тебя. Хочешь добиться успеха? Мотивируй себя сам!* (примеры из интернет-ресурсов).

Таким образом, функциональная парадигма рассматриваемых глаголов представлена тремя регистрами — информативным, волюнтивным и генеритивным.

Выводы. Глаголы каузации активности, будучи отыменными дериватами, не обозначают конкретных действий. Их морфологическая парадигма наиболее заполнена в зоне 3 лица, 2-е лицо связано с функционированием в волюнтивном или генеритивном регистрах речи. Активно употребляются действительные причастия настоящего и страдательные причастия прошедшего времени. Таким образом, у глаголов данного типа происходит функциональное сближение

¹¹ Коммуникативный регистр речи — модель речевой деятельности, обусловленная точкой зрения говорящего и его коммуникативными интенциями, располагающая определенным репертуаром языковых средств и реализованная в конкретном фрагменте текста. Выделяется пять текстовых регистров: информативный, репродуктивный, генеритивный, волюнтивный и реактивный [Золотова и др., 1998].

спрягаемых и неспрягаемых глагольных форм: личных форм 3 л. с причастиями и деепричастиями.

Глаголы каузации активности выражают причинно-следственные связи между событиями. Семантически каузатор может быть как агентивным, так и неагентивным (искл. *тонизировать*), соответственно каузация может быть как намеренной (контролируемой), так и ненамеренной (неконтролируемой). Рассмотренная группа каузативных глаголов функционирует прежде всего в текстах информативного регистра речи; реже — в текстах волюнтивного и генеритивного типа.

Список литературы

1. *Авилова Н.С.* Глаголы с суффиксом -ова- и его вариантами -ирова-, -изирова-, -изова- в русском языке // Исследования по грамматике русского литературного языка. Сборник статей. М., 1955. С. 42–73.
2. АГ-80 — Русская грамматика. Т. I. М., 1980.
3. *Апресян Ю.Д.* Лексическая семантика. Синонимические средства языка. Избранные труды. Т. I. М., 1995.
4. *Арутюнова Н.Д.* Предложение и его смысл. Логико-семантические проблемы. М., 2002.
5. *Бабенко Л.Г.* Толковый словарь русских глаголов: Идеографическое описание. Английские эквиваленты. Синонимы. Антонимы. М., 1999. 698 с.
6. БАС-1 — Словарь современного русского литературного языка АН СССР. Т. 1–17. М.; Л., 1948–1965.
7. *Зализняк А.А.* Грамматический словарь русского языка: Словоизменение. М., 2003.
8. *Золотова Г.А.* Синтаксический словарь: Репертуар элементарных единиц русского синтаксиса. М., 1988. 440 с.
9. *Золотова Г.А., Ониненко Н.К., Сидорова М.Ю.* Коммуникативная грамматика русского языка. М., 1998. 528 с.
10. *Летучий А.Б.* Лабильность в русском языке: случайность или закономерность? // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: Труды Международной конференции «Диалог 2006» (Бекасово, 31 мая — 4 июня 2006 г.) / Под ред. Н.И. Лауфер, А.С. Нариньяни, В.П. Селегея. М., 2006. С. 343–347.
11. *Лопатин В.В., Улуканов И.С.* Словарь словообразовательных аффиксов современного русского языка. М., 2016.
12. *Мустайоки А.* Теория функционального синтаксиса. От семантических структур к языковым средствам. М., 2006. 509 с.
13. НОСС — Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. Второе издание, исправленное и дополненное / Авторы словарных статей: В.Ю. Апресян, Ю.Д. Апресян и др. Под общ. рук. акад. Ю.Д. Апресяна. М.; Вена, 2004. 1488 с.

14. НСРЯ — Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный / Под ред. Т.Ф. Ефремовой. Т. I–II. М., 2000.
15. Проспект АС — Проспект Активного словаря русского языка / ИРЯ РАН; отв. ред. акад. Ю.Д. Апресян. М., 2010.
16. РСС — Русский семантический словарь / Под общ. ред. акад. Н.Ю. Шведовой. Т. IV. М., 2007.
17. Улуханов И.С. Глагольное словообразование современного русского языка. Т. I: Глаголы, мотивированные именами и междометиями. М., 2015. 330 с.

Ekaterina Smirnova

CAUSATIVES IN *-IROVAT'* IN THE SEMANTIC-GRAMMATICAL DICTIONARY OF RUSSIAN VERBS

*Vinogradov Russian Language Institute, Russian Academy of Sciences
18/2, Volkhonka, Moscow, 119019*

The article deals with a group of causative verbs in *-irova-* with the meaning of motivation for activity. Using the data of The Russian National Corpus, we explore paradigmatic possibilities of this verb group, address semantic and syntactic constraints on the formation of certain verb forms and describe the inflectional and derivational processes in this group. The verb class under discussion is analyzed through the Semantic-Grammatical Dictionary using the following parameters: derivational properties, morphology (the paradigm completeness), lexical semantics (the number of meanings), syntax (the construction types, the number of valency set), discourse-related properties (the register a given verb occurs in; the subject attitude). Such an approach to language data allows ruling out potentially possible but unattested forms. The Semantic-Grammatical Dictionary, therefore, as a dictionary of an active type, reflects the actual usage. The main goal of the Semantic-Grammatical Dictionary has been to substantiate the grammatical significance of and to identify relevant criteria for each verb group separately. The group of morphological causatives in *-irova-* exhibits paradigmatic lacunae, namely, only the 3sg and 3pl present and past tense forms are common in the language. Present participles and passive past participles are also productive. The subject in this semantic group can be either agentive or non-agentive, with the exception of the verb *'монизировать' (tonizirovat')*, with exclusively non-agentive subject. Such verbs are used primarily in the informative register. One specific feature of this semantic group is that such verbs lack over aspectual marking and can have two different paradigms depending on the intended aspectual meaning.

Key words: word-formation; morphology; lexical semantics; syntax; verbal paradigm; causative.

About the author: *Ekaterina Smirnova* — PhD, Research Fellow, Vinogradov Russian Language Institute, Russian Academy of Science (e-mail: katarzina@yandex.ru).

References

1. Avilova N.S. Glagoly s suffiksom -ova- i ego variantami -irova-, -izirova-, -izova- v russkom yazyke [Verbs in -ova- and its variants -irova-, -izirova-, -izova- in the Russian language]. *Issledovaniya po grammatike russkogo literaturnogo yazyka*. Sbornik statej. M., 1955, pp. 42–73.
2. *Russkaya grammatika* [The Russian Grammar]. Pod red. N.Yu. Shvedovoj. M., 1980.
3. Apresyan Yu.D. *Leksicheskaya semantika. Sinonimicheskie sredstva yazyka. Izbrannye trudy* [Lexical Semantics. Synonymous Means of the Language. The Selected Works]. T. I. M., 1995.
4. Arutyunova N.D. *Predlozhenie i ego smysl. Logiko-semanticheskie problemy* [The Sentence and its Meaning. Logical and Semantic Problems]. M., 2002.
5. Babenko L.G. *Tolkovyj slovar' russkikh glagolov: Ideograficheskoye opisaniye. Angliyskiye ekvivalenty. Sinonimy. Antonimy* [Explanatory Dictionary of the Russian Verbs: Ideographic Description. English Equivalents. Synonyms. Antonyms]. M., 1999. 698 s.
6. BAS–1 — *Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo yazyka AN SSSR*. T. 1–17. [Dictionary of Modern Russian Literary Language. Vol. 1–17]. M.; L., 1948–1965.
7. Zaliznyak A.A. *Grammaticheskij slovar' russkogo yazyka. Slovoizmenenie* [The Russian Language Grammatical Dictionary]. M., 2003.
8. Zolotova G.A. *Sintaksicheskij slovar': Repertuar elementarnykh edinits russkogo sintaksisa* [The Repertoire of Elementary Units of Russian Syntax. Dictionary]. M., 1988.
9. Zolotova G.A., Onipenko N.K., Sidorova M.Yu. *Kommunikativnaya grammatika russkogo yazyka* [Communicative Grammar of the Russian Language]. M., 1998.
10. Letuchij A.B. Labilnost' v russkom yazyke sluchajnost' ili zakonomernost'? [Lability in Russian: Randomness or Regularity?]. *Kompyuternaya lingvistika i intellektualnye tekhnologii. Trudy mezhdunarodnoj konferentsii "Dialog 2006" Bekasovo 31 maya — 4 iyunya 2006 g.* Pod red. N.I. Laufer, A.S. Narinyani, V.P. Selegeya. M., 2006, pp. 343–347.
11. Lopatin V.V., Uluhanov I.S. *Slovar' slovoobrazovatelnyh affiksov sovremennogo russkogo yazyka* [Dictionary of Word-forming Affixes of the Modern Russian]. M., 2016.
12. Mustajoki A. *Teoriya funktsionalnogo sintaksisa. Ot semanticheskikh struktur k yazykovym sredstvam* [Theory of Functional Syntax. From Semantic Structures to the Language Tools]. M., 2006.
13. NOSS — *Novyj obyasnitelnyj slovar' sinonimov russkogo yazyka. Vtoroye izdaniye, ispravlennoye i dopolnennoye*. Avtory slovarnykh statej: V.Yu. Apresyan, Yu.D. Apresyan i dr. Pod obshch. ruk. akad. Yu.D. Apresjana [New explanatory dictionary of Russian synonyms. Yu.D. Apresjan et al.] M., 2004.
14. NSRYa — *Novyj slovar' russkogo yazyka. Tolkovo-slovoobrazovatelnyj*. Pod red. T.F. Efremovoy. T. I–II [Russian Language Explanatory and Word-forming New Dictionary]. M., 2000.

15. *Prospekt Aktivnogo slovarya russkogo yazyka* [Russian Language Active Dictionary. Prospect]. M., 2010.
16. *Russkij semanticheskij slovar'* [Russian Semantic Dictionary], T. IV. M., 2007.
17. Ulukhanov I.S. *Glagolnoe slovoobrazovanie sovremennogo russkogo yazyka*. T. I. Glagoly motivirovannye imenami i mezhdometiyami [Verb Word-formation of the Modern Russian Language. Vol. 1. Verbs Motivated by Names and Interjections]. M., 2015.

О.А. Солопова, А.П. Чудинов

МЕТОДОЛОГИЯ ДИАХРОНИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ ПОЛИТИЧЕСКОЙ МЕТАФОРЫ В ЭПОХУ ЦИФРОВИЗАЦИИ: ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ¹

*Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Южно-Уральский государственный университет
(Национальный исследовательский университет)»
454080, Челябинск, просп. Ленина, 76*

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Уральский государственный педагогический университет»
620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26*

В эпоху информационного общества цифровые технологии становятся неотъемлемой частью различных отраслей научного знания и открывают новые возможности для исследователей. В статье авторами охарактеризована методология диахронического исследования политической метафоры на материале оцифрованных архивов. Авторами описаны специфика работы с оцифрованными архивами, виды фрагментации дискурса, использование инструментов корпусной лингвистики для формирования исследовательского корпуса текстов, элементы источниковедческого анализа, процедура выборки метафор из сформированного корпуса текстов. При анализе метафор, метафорических моделей и систем применяется метод метафорического моделирования. При диахроническом изучении проводится исследование структуры метафорических моделей и состава метафорических систем в политическом дискурсе в динамике. Авторами описаны параметры качественного и количественного анализа, которые позволяют сделать выводы о стабильности или изменчивости метафорических систем в рамках дискурса одной страны, об универсализме и вариативности метафорических моделей в политических дискурсах разных стран при сопоставительном анализе, зафиксировать диахронические закономерности в эволюции от-

Солопова Ольга Александровна — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры лингвистики и перевода Института лингвистики и международных коммуникаций ФГАОУ ВО «Южно-Уральский государственный университет (Национальный исследовательский университет)» (e-mail: solopovaoa@susu.ru).

Чудинов Анатолий Прокопьевич — доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой межкультурной коммуникации, риторики и русского языка как иностранного ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет» (e-mail: ar_chudinov@mail.ru).

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и ЭИСИ в рамках научного проекта № 20-011-31622.

дельных метафор, метафорических моделей и метафорических систем как внутри одного дискурса, так и в сопоставительном ракурсе. Для объяснения исторических изменений на всех этапах исследования применяются когнитивно-дискурсивный анализ и лингвокультурологический анализ. В статье обобщены результаты десятилетней работы авторов в области теории и практики диахронического анализа политической метафорики; для иллюстрации приводятся данные исследований на материале отечественного и зарубежных дискурсов. Предложенный алгоритм анализа может быть успешно использован при диахроническом исследовании политической метафоры на материале оцифрованных текстов.

Ключевые слова: политическая метафора; диахронический подход; оцифрованный архив; метафорическое моделирование.

В современных дисциплинарных и междисциплинарных исследованиях признается важность диахронического аспекта концептуализации и категоризации мира, интерес к которому можно объяснить темпоральным и динамическим измерениями концептуализации как таковой. Диахронический аспект концептуальных изменений является классической проблемой, разрабатываемой в рамках «истории понятий» (Begriffsgeschichte) [Konersmann, 1999], в «истории ментальностей» континентальной Европы (l'histoire des mentalités) [Даннеберг, 2010], в прагматически ориентированных исследованиях американских и европейских ученых [Pulkkinnen, 1999]. В отечественной науке последние десятилетия ознаменовались развитием новых направлений диахронических исследований: лингвокультурологии [Шаклеин, 2009], концептологии [Колесов, 2018], в том числе сопоставительной [Кузнецов, 2007].

Особое внимание следует уделить диахроническим исследованиям в области метафорологии [Будаев, Чудинов, 2020; Солопова, 2015, 2020; Солопова, Чудинов, 2018; Allan, 2008; Cánovas, 2015; Díaz-Vera, 2015; Geeraerts, 2015; Kövecses, 2009; Trim, 2015]. В фокусе внимания языковедов находятся проблемы исторического измерения метафор, метафорических моделей, кластеров и систем, выявление логики и закономерностей их эволюции в дискурсе. Исследователи отмечают, что методы любого диахронического исследования политической метафоры должны носить междисциплинарный характер: поскольку язык, мышление, история и культура тесно взаимосвязаны и переплетены, метафоры воплощают ситуативное знание, составляющее культуру; они зависят от контекста как лингвистического, так и исторического; они неоднозначны, так как предлагают различные интерпретации.

Первый этап при диахроническом исследовании — периодизация дискурса. В рамках политической метафорологии существует несколько типов фрагментации [Будаев, Чудинов, 2020]. Равномерная

фрагментация — деление дискурса на равные временные отрезки, обычно представленные последовательными синхронными срезами, которые называются шагами фрагментации. Данный тип сегментации дискурса с шагом в пять лет представлен в работе авторов при изучении эволюции концептуальных образов России/СССР, связанных с периодом Второй мировой войны (9 мая 1945, 9 мая 1950 ... 9 мая 2000) [Солопова, Чудинов, 2018]. Фокусная фрагментация понимается как разбиение дискурса на дискретные периоды времени, не привязанные к обязательной последовательности синхронных срезов. Примером может служить сопоставительное исследование отечественного, американского и британского дискурсов двух хронологических срезов XIX и XXI вв. [Солопова, 2015]. Выбор сегментов фрагментации в этом случае обусловлен экстралингвистическими факторами (например, важными событиями во внешней или внутренне политике).

Исследовательские данные для диахронического исследования могут быть получены из широкого спектра источников. В век расцвета информационных технологий исследователю стали доступны новые источники материала — онлайн архивы и библиотеки, которые представляют собой крупномасштабные ресурсы оцифрованной печатной продукции. В большинстве оцифрованных коллекций документов XVIII², XIX, XX вв. представлена экстралингвистическая разметка (например, *Chronicling America (CA)*, *the British Newspaper Archive (BNA)* и др.).

Многоаспектный тематический поиск позволяет найти в документе ключевое слово (обычно совпадающее со сферой-мишенью метафорической экспансии) в заранее заданных временных промежутках (рис. 1), выдает статистику употребления ключевого слова в каждом из временных периодов и сравнительные характеристики словоупотребления, которые относятся к нескольким временным периодам (последнее возможно при анализе последовательных синхронных срезов), т.е. корпусный менеджер позволяет работать только со статистикой, касающейся частотности выбранной для анализа сферы-мишени в заданные хронологические рамки с учетом того, что в выборку попадают документы, включающие как метафорические, так и неметафорические контексты.

² XVIII в. выбран в качестве отправной точки, поскольку самые ранние материалы в большинстве оцифрованных коллекций газет и журналов датируются началом XVIII в. Например, в архиве, созданном на базе Национальной Библиотеки Великобритании, самый ранний документ датируется 1700 г. [*the British Newspaper Archive*]; в архиве, созданном при поддержке независимого федерального агентства правительства США «Национальный фонд гуманитарных наук» и Библиотеки Конгресса — 1789 г. [*Chronicling America*].

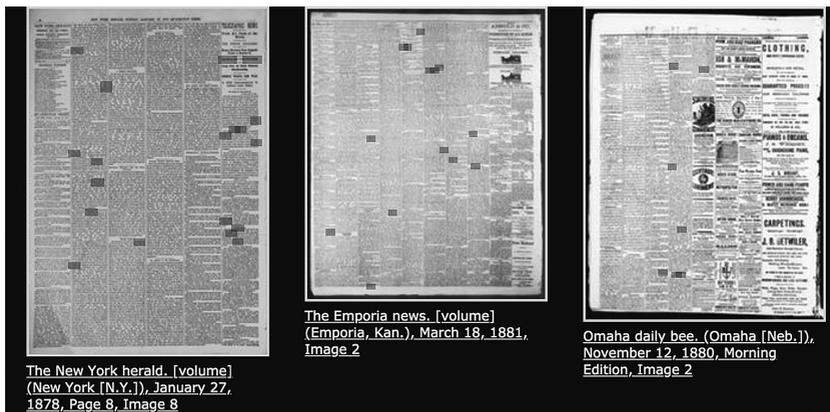


Рис. 1. Фрагмент выдачи данных корпусным менеджером СА

Например, в случае анализа британского и американского политических дискурсов XIX в., представленного в работе авторов [Solopova, Chudinov, 2019] (сфера-мишень — будущее России; ключевые слова: Russia, future, с условием встречаемости словоформ в пределах одного контекста; хронологические рамки: 1855–1881 (период правления Александра II), тип документа: (иллюстрированная) статья; сортировка по релевантности), автоматизированная выборка составила 420947 (рис. 2) и 181008 документов соответственно.

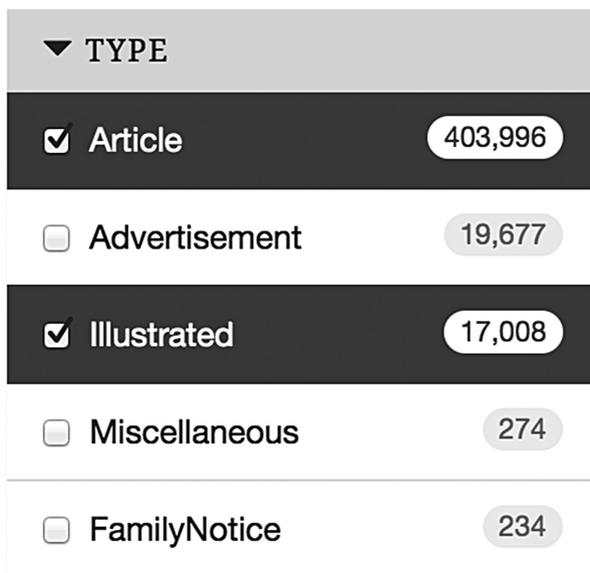


Рис. 2. Статистика употребления ключевых слов по типу документа (BNA)

После формирования исследовательского корпуса в нем выполняется ручная выборка метафор в силу следующих причин. Во-первых, поскольку материалом выступают документы XVIII–XX вв., которые хранятся в архивах в форматах jpeg или jpg и pdf, качество конвертируемых текстовых файлов во многом зависит от физического состояния первоисточника. Во-вторых, существующие программы автоматизированного поиска [Birke, Anoop 2006; Gedigian, Bryant, Narayanan, Ciric, 2006; Shutova et al, 2017] не предназначены для поиска по сфере-источнику / сфере-мишени метафоризации и для работы с оцифрованными текстами прошлых столетий. В-третьих, метафорическая проекция в своих «границах» часто не совпадает с одной лексической единицей, может реализовываться в пределах контекста, разворачиваться в целом тексте, что вновь свидетельствует в пользу обработки сформированного исследовательского корпуса вручную. Следует заметить, что недостатком ручной выборки является необходимость сокращения объема материала: исследовательский корпус, обрабатываемый вручную, существенно меньше количества данных, полученных с помощью компьютерной обработки. Например, при сопоставительном исследовании американского и британского дискурсов двух хронологических срезов XIX и XXI вв. в выборку были включены первые 3000 текстов каждого среза, отсортированных по релевантности в результате автоматизированной обработки данных [Солопова, 2015].

Первый шаг в анализе как первичных, так и вторичных исторических источников — работа, связанная с их происхождением и контекстом. Полные метаданные³ каждого документа при диахроническом исследовании включают имя автора, название материала, номер страниц, название издания, номер тома и / или номер выпуска, дату и место издания (издательство, город или графство, страну).

Следующим этапом источниковедческого анализа является историческая контекстуализация: поскольку метафора считается продуктом определенной эпохи, она встроена в исторический контекст, который имеет решающее значение для ее анализа и интерпретации. Большинство исследований, проведенных авторами в области диахронической метафорологии, было сосредоточено на изучении образа России и ее будущего, поэтому при привлечении зарубежных дискурсов и их сегментации в первую очередь учитывались место и роль государства в системе геополитического противоборства / союзничества [Солопова, 2015; Солопова, Чудинов, 2018; Solopova, Chudinov, 2019].

³ При указании метаданных источника некоторые из приведенных характеристик могут отсутствовать. Например, у большинства газетных и журнальных статей британских и американских изданий XVIII–XX вв. авторство не указано.

Для инвентаризации, структурирования и анализа метафор, метафорических моделей и систем используется метод метафорического моделирования, включающий рассмотрение сферы-мишени, сферы-источника, компонента, связующего две сферы и обуславливающего возможность метафорической проекции, фреймовой структуры модели, прагматического потенциала метафоры и ее аксиологических характеристик. Разметка каждого метафорического контекста включает указание сферы-мишени (СМ), сферы-источника (СИ), фрейма (Ф) и слота (С), к которым относится метафорическая единица, отрицательного (-) или положительного (+) прагматического потенциала (П), который она реализует в пределах контекста, значения лексемы.

Приведем пример. <...> *the independence of Turkey is irresistibly assured for the future. Russia will be literally garotted⁴. She will have only eight vessels in the Black Sea, while the Allies will have twenty* (The Four Points, p. 2, Dublin Evening Mail, № 5717, 10 August 1855, Irish Times Ltd, Dublin, Republic of Ireland).

СМ будущее России

СИ преступность

Ф наказание преступников

С смертная казнь

П —

Размеченные контексты группируются в отдельные документы по сферам-источникам метафорической экспансии для дальнейшей статистической и содержательной обработки.

Статистическая обработка данных каждого среза состоит в фиксировании всего спектра метафор в статике, в построении системы метафорических моделей рассматриваемого исторического периода, в определении частотности употребления, в ранжировании метафор на шкале частотности, в выявлении доминантных метафорических моделей, характерных для политического дискурса рассматриваемой эпохи. Например, при сопоставительном диахроническом анализе политических дискурсов Великобритании (ВБ) и США (А) выбранных периодов XIX (1855–1881) и XXI (2000–2014) вв. были получены следующие данные [Солопова, 2015; Solopova, Chudinov, 2019] (таблица).

На следующем этапе проводится структурирование каждой метафорической модели, определение наиболее частотных фреймов и слотов, установление функций, прагматического и аксиологического потенциала метафоры.

⁴ To garotte – to sentence, to kill someone by pulling something very tight round their neck, especially a wire [Collins Cobuild English dictionary of advanced learners, 2001]; казнить, привести в исполнение смертный приговор посредством удушения гарротой (род железного ошейника).

**Сопоставительный диахронический анализ британского
и американского дискурсов**

Срез / страна	XIX / ВБ	XXI / ВБ	XIX / А	XXI / А
Общая совокупность метафор	1345	2082	1203	2136
Количество моделей	17	18	16	17
Доминантные модели	Путь Преступность Фауна Болезнь Игра	Война Преступность Игра Путь Неживая природа	Фауна Болезнь Неживая природа Путь Преступность	Болезнь Фауна Монархия Неживая природа Путь

Для объяснения исторических изменений на всех этапах исследования, начиная от особенностей структурирования и использования отдельной метафоры и заканчивая логикой эволюции метафорических систем, применяются когнитивно-дискурсивный анализ и лингвокультурологический анализ, которые напрямую соотносятся с этапом исторической контекстуализации и позволяют интерпретировать политические метафоры в историческом и культурном контекстах, локализовать их во времени и пространстве и определить факторы, способствовавшие их формированию и изменению.

Таким образом, предложенный алгоритм исследования политической метафорики на материале оцифрованных текстов включает элементы источниковедческого анализа, данные количественного и содержательного анализа филологически представительного массива материала, синхронический, ретроспективный и диахронический анализ метафор, метафорических моделей и систем в отдельном дискурсе (и в сопоставительном аспекте), нацелен на выявление и объяснение общих и национально-специфических черт политической метафоры, доминантных моделей, типичных для политического дискурса одной страны, метафорических универсалий, фиксируемых междискурсивно, кросскультурно, в разных исторических срезах, вариативности метафорических систем с учетом лингвокультурной и дискурсивной специфики.

Список литературы

1. Будаев Э.В., Чудинов А.П. Современная российская политическая метафорология (2011–2020 гг.) // Филологический класс. 2020. Т. 25. № 2. С. 103–113.
2. Даннеберг Л. Смысл и бессмысленность истории метафор // История понятий, история дискурса, история метафор. М., 2010. С. 189–297.

3. *Колесов В.В.* «Первосмысл» концепта // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и Литература. 2018. Т. 15. № 3. С. 438–452.
4. *Кузнецов В.Г.* Предмет и задачи диахронической сопоставительной концептологии // Вопросы когнитивной лингвистики. 2007. № 2 (11). С. 26–34.
5. *Солопова О.А.* Диахроническая сопоставительная метафорология: исследование моделей будущего в политическом дискурсе. М., 2015.
6. *Солопова О.А., Чудинов А.П.* Диахронический анализ метафор в британском корпусе текстов: колокола победы и Russia's V-Day // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Лингвистика. 2018. Т. 22. № 2. С. 313–337.
7. *Шаклеин В.М.* Проблемы изучения и развития общеславянского литературного наследия // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2009. № 5. С. 38–45.
8. *Allan K.* Metaphor and Metonymy: A Diachronic Approach. Chichester, 2008.
9. *Birke J., Anoop S.* A clustering approach for the nearly unsupervised recognition of nonliteral language // Proceedings of EACL-06. Trento. 2006. P. 329–336.
10. *Cánovas C.P.* Cognitive Patterns in Greek Poetic Metaphors of Emotion: a Diachronic Approach // Metaphor and Metonymy across Time and Cultures: Perspectives on the Sociohistorical Linguistics of Figurative Language. Berlin; Munich; Boston, 2015. P. 295–318.
11. *Chronicling America: The National Endowment for the Humanities and the Library of Congress.* URL: www.chroniclingamerica.loc.gov (accessed: 25.07. 2020).
12. *Collins Cobuild English dictionary of advanced learners.* Bishopbriggs, Harper-Collins Publishers, 2001. 1824 p.
13. *Díaz-Vera J.E.* Figuration and Language History: Universality and Variation // Metaphor and Metonymy across Time and Cultures: Perspectives on the Sociohistorical Linguistics of Figurative Language. Berlin; Munich; Boston, 2015. P. 3–13.
14. *Gedigian M., Bryant J., Narayanan S., Ciric B.* Catching metaphors // Proceedings of the 3rd Workshop on Scalable Natural Language Understanding. 2006. P. 41–48.
15. *Geeraerts D.* Four Guidelines for Diachronic Metaphor Research // Metaphor and Metonymy across Time and Cultures: Perspectives on the Sociohistorical Linguistics of Figurative Language. Berlin; Munich; Boston, 2015. P. 15–28.
16. *Konersmann R.* Komodien des Geistes: Historische Semantik als philosophische Bedeutungsschichte. Frankfurt a. M., 1999.
17. *Kövecses Z.* Metaphor, Culture, and Discourse: The Pressure of Coherence // Metaphor and Discourse. L., 2009. P. 11–24.
18. *Pulkkinen T.* One Language, One Mind. The Nationalist Tradition in Finnish Political Culture // Europe's Northern Frontier. Perspective on Finland's Western Identity. Porvoo, 1999. P. 118–137.

19. *Shutova E et al.* Multilingual Metaphor Processing: Experiments with Semi-Supervised and Unsupervised Learning // Computational Linguistics. 2017. 43 (1). P. 1–88.
20. *Solopova O., Chudinov A.* Prognostic Potential of Political Metaphors // Fachsprache. Journal of Professional and Scientific Communication. Special Issue. 2019. P. 48–64.
21. The British Newspaper Archive. URL: www.britishnewspaperarchive.co.uk (accessed: 12.07.2020).
22. *Trim R.* The Interface between Synchronic and Diachronic Conceptual Metaphor: the Role of Embodiment, Culture and Semantic Field // Metaphor and Metonymy across Time and Cultures: Perspectives on the Sociohistorical Linguistics of Figurative Language. Berlin; Munich; Boston, 2015. P. 95–122.

Olga Solopova, Anatoly Chudinov

METHODOLOGY OF DIACHRONIC METAPHOR RESEARCH IN THE DIGITAL AGE: THEORETICAL FOUNDATIONS

*South Ural State University (National Research University)
76, Lenin Avenue, Chelyabinsk, 454080*

*Ural State Pedagogical University,
26, Kosmonavtov Avenue, Ekaterinburg, 620017*

In the digital age, information technologies have become an integral part of science and opened up new opportunities for researchers. Drawing upon digitalized archives, the paper describes a methodology of diachronic political metaphor research. Of peculiar interest is an algorithm of working with digitalized resources and with data drawn from them. Diachronic metaphor research requires multidisciplinary methods, including quantitative and qualitative perspectives. The methods and procedures include periodization (using either equal or focus fragmentation of discourse), methods of corpus linguistics for data collection, elements of source study (identifying and describing historical documents), metaphorical modelling. Special attention is paid to analyzing how the structure of metaphor models and metaphorical systems developed and evolved through time, fixing regularities, dependencies and their logic. As metaphors are embodied in natural and cultural experience, their activity in discourse depends on a great number of factors that influence and alter their use. Thus, interpreting the data in any diachronic research employs both cognitive and discourse method and culture-specific analysis. Based on over ten years' worth of research and study in the field of theory and practice of diachronic analysis of political metaphors, the paper claims that the algorithm can be effectively used in diachronic metaphor research.

Key words: political metaphor; diachrony; digitalized archive; metaphor modelling.

About the authors: *Olga Solopova* — Prof. Dr., Department of Linguistics and Translation, Institute of Linguistics and International Communications, South Ural State University (e-mail: solopovaoa@susu.ru); *Anatoly Chudinov* — Prof. Dr., Department of Intercultural Communication, Rhetoric and Russian as a Foreign Language, Ural State Pedagogical University (e-mail: ap_chudinov@mail.ru).

Acknowledgements: The reported study was funded by RFBR and EISR, project number 20–011–31622.

References

1. Budaev E.V., Chudinov A.P. Politicheskaja metaforologija na sovremennom jetape razvitija (2010–2019 gg.) [Contemporary Russian Political Metaphorology (2011–2020)]. *Philological Class.* 2020. 25 (2), pp. 103–113. (In Russ.) Doi: 10.20916/1812–3228–2020–3–56–70.
2. Danneberg L. Smysl i bessmyslennost' istorii metafor // Istorija ponjatij, istorija diskursa, istorija metaphor [History of Concepts, History of Discourse, History of Metaphors]. Moscow, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2010, pp. 189–297. (In Russ.)
3. Kolesov V.V. “Pervosmysl” koncepta [“Pervosmysl” of the Concept]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Jazyk i Literatura.* 2018. 15 (3), pp. 438–452. (In Russ.). Doi: 10.21638/spbu09.2018.309.
4. Kuznecov V.G. Predmet i zadachi diahronicheskoj sopostavitel'noj konceptologii [Subject Matter and Objectives of Diachronic Contrastive Conceptology]. *Voprosy kognitivnoj lingvistiki.* 2007. 2 (11), pp. 26–34. (In Russ.)
5. Solopova O.A. Diahronicheskaja sopostavitel'naja metaforologija: issledovanie modelej budushhego v politicheskom diskurse [Diachronic Contrastive Metaphor Studies: Research on Models of the Future in Political Discourse]. Moscow, *Flinta*, 2015, 312 p. (In Russ.)
6. Solopova O.A., Chudinov A.P. Diahronicheskij analiz metafor v britanskom korpuse tekstov: kolokola pobedy i Russia's V-Day [Diachronic Analysis of Political Metaphors in the British Corpus: from Victory Bells to Russia's V-Day]. *Russian Journal of Linguistics.* 2018. 22. (2), pp. 313–337. (In Russ.) Doi: 10.22363/2312–9182–2018–22–2–313–337.
7. Shaklein V.M. Problemy izuchenija i razvitija obshheslavjanskogo literaturnogo nasledija [Problems of Studying and Developing the common Slavic Linguistic and Cultural Heritage]. *Moscow University Bulletin. Series 9. Philology.* 2009. 5, pp. 38–45. (In Russ.)
8. Allan K. *Metaphor and Metonymy: A Diachronic Approach.* Oxford, Wiley Blackwell, 2008, 255 p. Doi: 10.1017/S1360674311000189.
9. Birke J. & Anoop S. A clustering approach for the nearly unsupervised recognition of nonliteral language. *Proceedings of EACL-06. Trento.* 2006, pp. 329–336.
10. Cánovas C.P. Cognitive Patterns in Greek Poetic Metaphors of Emotion: a Diachronic Approach. *Metaphor and Metonymy across Time and Cultures: Perspectives on the Sociohistorical Linguistics of Figurative Language.* Berlin, Munich, Boston, Walter de Gruyter Publ, 2015, pp. 295–318. Doi.10.1515/9783110335453.

11. *Chronicling America: The National Endowment for the Humanities and the Library of Congress*. URL: www.chroniclingamerica.loc.gov (accessed: 25.07.2020).
12. *Collins Cobuild English dictionary of advanced learners*. Bishopbriggs, Harper-Collins Publishers, 2001, 1824 p.
13. Díaz-Vera J.E. Figuration and Language History: Universality and Variation. *Metaphor and Metonymy across Time and Cultures: Perspectives on the Socio-historical Linguistics of Figurative Language*. Berlin, Munich, Boston, Walter de Gruyter Publ, 2015, pp. 3–13. Doi:10.1515/9783110335453.
14. Gedigian, M., Bryant, J., Narayanan, S. & Ciric, B. Catching metaphors. *Proceedings of the 3rd Workshop on Scalable Natural Language Understanding*. 2006, pp. 41–48. Doi: 10.3115/1621459.1621467.
15. Geeraerts D. Four Guidelines for Diachronic Metaphor Research. *Metaphor and Metonymy across Time and Cultures: Perspectives on the Sociohistorical Linguistics of Figurative Language*. Berlin, Munich, Boston, Walter de Gruyter Publ, 2015, pp. 15–28. Doi:10.1515/9783110335453.
16. Konersmann R. *Komodien des Geistes: Historische Semantik als philosophische Bedeutungsschichte*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1999, 247 p.
17. Kövecses Z. Metaphor, Culture, and Discourse: The Pressure of Coherence. *Metaphor and Discourse*. London: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 11–24. Doi: 10.1057/9780230594647_2.
18. Pulkkinen T. One Language, One Mind. The Nationalist Tradition in Finnish Political Culture. *Europe's Northern Frontier. Perspective on Finland's Western Identity*. Porvoo, 1999, pp. 118–137.
19. Shutova E et al. Multilingual Metaphor Processing: Experiments with Semi-Supervised and Unsupervised Learning. *Computational Linguistics*. 2017. 43 (1), pp. 1–88. Doi: 10.1162/COLI_a_00275.
20. Solopova O., Chudinov A. Prognostic Potential of Political Metaphors. *Fachsprache. Journal of Professional and Scientific Communication. Special Issue*. 2019, pp. 48–64. Doi: 10.24989/fs.v41iSpecial%20Is.1765.
21. *The British Newspaper Archive*. URL: www.britishnewspaperarchive.co.uk (accessed: 12.07.2020).
22. Trim R. The Interface between Synchronic and Diachronic Conceptual Metaphor: the Role of Embodiment, Culture and Semantic Field. *Metaphor and Metonymy across Time and Cultures: Perspectives on the Sociohistorical Linguistics of Figurative Language*. Berlin, Munich, Boston, Walter de Gruyter Publ, 2015, pp. 95–122. Doi:10.1515/9783110335453.

А.А. Аксенова, Г.Н. Гумовская

ВЗАИМОСВЯЗЬ АНЖАМБЕМАНА И КОГНИТИВНЫХ МЕТАФОР В ПОЭЗИИ ЭНДРЮ ХАДЖИНСА

*Научный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
101000, Россия, г. Москва, ул. Мясницкая, д.20*

Современный американский поэт Эндрю Хаджинс создает уникальное художественное пространство внутри стихотворений сборника “*Babylon in a Jar*”. Основное средство конструирования пространства текстов в данном сборнике — это когнитивная метафора. Также особую роль в создании хронотопа играет визуальная организация текста на листе, а именно анжамбеман как основной прием организации текста. Мы полагаем, что анжамбеман участвует в создании когнитивных метафор. Данное исследование показывает, как организация поэтического текста на листе определяет художественное пространство произведения, и каким образом анжамбеман может позволить полнее интерпретировать ключевые онтологические метафоры текста и, как следствие, лучше представить картину мира поэта.

Ключевые слова: художественное пространство; хронотоп; когнитивная метафора; онтологическая метафора; пространственная метафора; анжамбеман; перенос; иконичность; американская поэзия.

Эндрю Хаджинс (Andrew Hudgins) — современный американский поэт, профессор университета штата Огайо, автор поэтических книг и эссе по литературе. Поэзия Эндрю Хаджинса ранее не являлась объектом исследования отечественных литературоведов и лингвистов. С одной стороны, поэт — продолжатель традиции, заложенной в американской поэзии Уолтом Уитменом и Эмили Диккенсон. С другой — Э. Хаджинс комбинирует в своих стихотворениях приемы организации текста на листе и когнитивные метафоры, которые вместе составляют индивидуальную картину мира. Поскольку поэзия Э. Хаджинса не сводится к определенному канону американской поэзии, требуется особый подход к изучению его поэтических приемов и идиостилия в целом.

В данной статье мы рассматриваем хронотоп, созданный Э. Хаджинсом в стихотворениях сборника “*Babylon in a Jar*” (1998). При

Аксенова Анна Алексеевна — тьютор Научного исследовательского университета «Высшая школа экономики» (e-mail: aaksenova@hse.ru).

Гумовская Галина Николаевна — доктор филологических наук, профессор Научного исследовательского университета «Высшая школа экономики» (e-mail: ggumovskaya@hse.ru).

анализе художественного пространства и времени мы опирались на теорию когнитивной метафоры Д. Лакоффа, пишущего, что локус метафоры находится в мысли, а не в языке [Lakoff, 1992]. Исходя из этого утверждения, мы предполагаем, что анжамбеман как прием организации поэтического текста на листе может участвовать в создании когнитивных метафор. В данной статье мы хотим показать, как анжамбеман обуславливает когнитивные метафоры в стихотворениях Э. Хаджинса и наполняет их индивидуально-авторскими смыслами.

В рамках данного исследования мы анализируем ряд пространственных метафор, которые играют ключевую роль в конструировании художественного пространства стихотворений данного сборника. Затем мы рассматриваем материальное воплощение текста, а именно расположения текста на страницах и использование анжамбемана. Анализируем функции, которые выполняет анжамбеман в текстах стихотворений Э. Хаджинса, и на основании проведенного анализа делаем заключение о том, каким образом анжамбеман связан с когнитивными метафорами в стихотворениях Э. Хаджинса.

Среди ученых нет единого взгляда на художественное пространство текста. В рамках данного исследования мы придерживаемся взглядов отечественных представителей когнитивистики. С позиции лингвопсихологического направления когнитивной науки Е.С. Кубрякова отмечает, что пространство не связано с частью речи и вторично по отношению к объекту [Кубрякова, 2004]. В.Н. Топоров указывает на то, что «пространство не предшествует вещам, а конституируется ими» [Топоров, 1983]. Из этого следует, что объекты, составляющие художественное пространство, являются ключевыми элементами хронотопа. В связи с этим объекты, фигурирующие в стихотворениях Э. Хаджинса, мы рассматриваем как компоненты, конституирующие художественное пространство его текстов.

Онтологические метафоры, согласно классификации Д. Лакоффа, упорядочивают одно понятие в терминах другого [Lakoff, 1992]. В книге “More than cool reason: a field guide to a poetic metaphor” Д. Лакофф и М. Тёрнер выделяют ряд когнитивных метафор, характерных для поэтических текстов: death is departure, life is a journey, people are plants, life is a fluid in the body [Lakoff and Turner, 1989]. Эта классификация послужила нам ориентиром при анализе когнитивных метафор в произведениях Э. Хаджинса.

Когнитивная метафора представляет собой проецирование одного когнитивного домена на другой, при этом метафорическое выражение — это слово, выражение или предложение, реализующее данное проецирование [Lakoff, 1992]. Д. Лакофф приводит в качестве наиболее очевидных примеров следующие метафоры: more is up, less is down, linear scales are paths.

Одним из средств организации текста на листе является перенос или анжамбеман (франц. enjambement, от enjambeur — перешагнуть). Анжамбеман в поэтическом тексте рассматривается в работах ряда отечественных и зарубежных ученых: Т.А. Авчиева, Н.А. Смолина, М.И. Шапир, К. Arunlal, Peter Halter, С. Sunitha Srinivas. Н.А. Смолина отмечает, что анжамбеман маркирует несоответствие между ритмическим и семантико-синтаксическим членением речи [Смолина, 2013]. Для Т.А. Авчиевой использование анжамбемана связано прежде всего с несовпадением интонации и метрики [Авчиева, 2015].

В изучение этого приема большой вклад внес М.И. Шапир. О том, какую важную роль играет анжамбеман в поэтическом тексте, свидетельствует данная цитата: «Я убежден, что enjambement — это чуть ли не самое «интимное» свойство поэтической речи, единственный ритмический ход, который ни при каких условиях не может быть ассимилирован прозой» [Шапир, 2009]. Исследуя произведения русских поэтов золотого и серебряного веков, он выделил следующие функции анжамбемана: обеспечивает связность; участвует в композиции; маркирует темп повествования, эмоциональный строй, смену декораций [Шапир, 2009]. Ключевые функции, по мнению М.И. Шапира, для данного приема — экспрессивная и образительная, иногда с прямой иконичностью; «там, где Нева выходит из своих берегов, синтаксис выходит из берегов стиха» [Шапир, 2009].

L. Elleström определяет визуальную иконичность в поэзии так: “*a semiotic notion that comprises creation of meaning based on resemblance, whether the signifying and signified entities are visual, auditory, or cognitive*” [Elleström, 2016]. Об иконичности анжамбемана говорит и Р. Halter: “*words on the right signalled also by the fact that it contains a rare shift from the literal to the metaphorical*” [Halter, 2015]. Он также описывает следующие функции анжамбемана: маркирует паузу и поворот; изменение направления; замешательство и реорганизацию содержания.

На основании проведенного анализа литературы мы предполагаем следующее: если когнитивная метафора может реализовываться через слова, обозначающие направление, то в случае, когда направление показано с помощью расположения строк, и текст на листе расположен особым образом, организация текста на листе (знаки препинания, пробелы и переносы) выполняет ту же роль, что и метафорические выражения. Как мы видим, некоторые функции анжамбемана подчинены ритмической организации текста (необходимость обозначить паузу, замешательство, изменить темп). Однако иконичность данного приема и те случаи, когда анжамбеман маркирует изменение направления или движение в пространстве, а также переход от буквального к метафорическому, дают нам право

полагать, что анжамбеман может выступать в тексте как реализация когнитивной метафоры.

Рассмотрим подробнее когнитивные метафоры, присутствующие в сборнике “Babylon in a Jar”. В стихотворениях сборника нами были обнаружены онтологические метафоры, присутствующие в классификации Г. Лакоффа и М. Тёрнера: *people are plants, death is a departure*. В стихотворении “The chinaberry” присутствует метафора “*plants are people*”, так как дерево приобретает человеческие черты. Дерево обладает тенью или душой, которую составляют скворцы, покрывшие ветви дерева: “*they were its shadow or its soul*”. У героя также есть тень, она описана в следующих выражениях: “*my \ advancing shadow*”, “*my ominous, indistinct and mirror image*”. В финале стихотворения скворцы улетают. Так как они составляли душу дерева, мы можем говорить о наличии в этом стихотворении метафоры “*death is a departure*”, в которой улетающие скворцы — это область-источник. В то же время тень героя имеет совершенно другую природу, она не стремится в небо: “*how bitter and afraid I was \ matching step after step with the underworld*”. В данном стихотворении метафорическая проекция происходит с помощью упоминания тени дерева и тени героя. Тень дерева так же названа душой. Мы считаем, что на смысловом уровне в стихотворении присутствует противопоставление этих теней или душ и соответственно противопоставление тьмы и света, легкости и тяжести.

В данном стихотворении, как и во многих других стихотворениях сборника, анжамбеман — ключевой прием, организующий ритмическую структуру и темп повествования. Так начинается стихотворение (ниже дан наш построчный перевод):

*I couldn't stand still watching them forever,
but when I moved*

*the grackles covering
each branch and twig
sprang*

*together into flight
and for a moment in midair they held
the tree's shape.*

*Я не мог стоять, глядя на них вечно,
но когда я пошевелился,
скворцы, покрывавшие
каждую ветвь и побег,
поднялись*

*вместе в воздух
и на мгновение в воздухе повторили
контур дерева.*

Чтобы обозначить ритмические паузы, достаточно было бы использовать тире или соответствующую ритму разбивку на строки. Анжамбеман со сдвигом строки в данном случае маркирует движение в пространстве: движение героя, неподвижность скворцов. Расположение строк создает визуальный образ стихотворения. Рассмотрим еще один пример (ниже дан наш построчный перевод):

of each
foot lowering itself
onto its shadow.
каждой
ноги, наступающей
на свою тень.

В данном примере автор описывает шаги героя, соприкосновение его ступней с тенью и темным зловещим подземным миром. Такое расположение строк не только показывает движение вниз, но и наложение шагов на их тени. Анжамбеман маркирует это движение и делает визуальный образ особенно четким.

Финал стихотворения выглядит так (ниже дан наш построчный перевод):

found each other,
found South
and headed there,
while I stood before
the green, abandoned tree.
нашли друг друга,
нашли юг
и устремились
туда,
пока я стоял перед
зеленым, опустевшим деревом.

Здесь анжамбеман маркирует движение скворцов и неподвижность героя. На наш взгляд, онтологическая метафора “death is a departure” также реализуется посредством анжамбемана. Первая, вторая и третья строки примера расположены таким образом, что читатель может легко представить, как птицы постепенно удаляются от героя. Мы писали выше, что скворцы составляли душу дерева (“*they were its shadow or its soul*”). Иными словами, в трех строках финала с помощью анжамбемана реализуется переход от буквального к метафорическому. В четвертой и пятой строках герой противопоставлен дереву. Анжамбеман позволяет легко визуализировать расположение героя и дерева в пространстве, и он также дополняет онтологическую метафору “death is a departure”. Тень героя соединяет его с загробным миром (“*matching step after step with the underworld*”), а тень дерева

(стая скворцов) улетает на юг. Это противопоставление обогащает метафору “death is a departure” новыми смыслами: направление ухода может быть разным, вверх или вниз, оно сопряжено с осиротением в любом случае, но в случае ухода вниз также сопряжено со страхом и горечью.

Еще одно стихотворение сборника, в котором присутствует метафора “plants are people” — это “After muscling through sharp greenery”. В нем описано выкорчевывание дерева с целью дальнейшей посадки цветов на его месте. Метафорические выражения, описывающие дерево: “and after sawing \ the amputated limbs to a single stump”, “I rocked the loose stump”. Наиболее важно не то, что дерево описано как живое существо, а то, что герою приходится умертвить его, чтобы очистить место для чего-то нового и прекрасного (“azaleas red as every word that Jesus uttered”). Вероятно, весь процесс выкорчевывания дерева можно интерпретировать как обретение героем духовного опыта, болезненное избавление от старой части себя с дальнейшей перспективой взращивания чего-то нового.

В этом стихотворении анжамбеман, так же как и в предыдущем примере, является ключевым экспрессивным и изобразительным приемом. Он маркирует ритмические паузы и создает особое течение времени в стихотворении. Например (наш перевод ниже):

*and after sawing
the amputated limbs to a single stump
and after
I'd heaped the branches in a pile
когда распилил
все до единой ампутированные конечности
и когда
собрал ветки в кучу*

В первой строке описано действие, во второй строке назван объект действия (спиленные ветви дерева), в третьей строке обозначен переход к другому действию, в четвертой строке описано действие. Анжамбеман не только создает необходимые паузы, но и обеспечивает нарочитое замедление или ускорение темпа, чтобы у читателя возникло ощущение реалистичности действий героя.

Такую же функцию выполняет анжамбеман в следующем примере из этого стихотворения (наш перевод ниже):

*tugged and pulled and chopped
until the stump
sagged in the ground, unfixed. And now I own
what I desire:
a hole,
a nothing I can fill with anything.*

дергал, тянул и рубил,
пока культя
не повисла в земле (стала неустойчивой). И теперь я имел
то, чего желал:
яму,
ничто, которое я могу заполнить чем-то.

Сразу три действия перечислены в первой строке, поэтому они воспринимаются как произведенные быстро. Во второй строке мы отмечаем уже не только переход к другому субъекту действия, но и изменение направления (“*sagged in the ground*”), маркированное анжамбеманом.

Особого внимания требует предпоследняя строка примера. Благодаря анжамбеману происходит переход от буквального к метафорическому. Строка состоит из существительного с артиклем, “*a hole*”. Необходимо отметить, что в стихотворении перенос строк — основной прием, длина и словарный состав строк разнообразны, но лишь в двух случаях строку составляет существительное с артиклем. Строка длиной в одно слово дает визуальный образ дыры, ничем не заполненной. Читатель буквально способен отметить эту дыру на листе. Метафорическое значение строк из примера в полной мере раскрывается в последней строке, “*a nothing can fill with anything*”. Местоимения делают смысл более абстрактным, и читатель понимает, что речь идет не просто о яме, очищенной для посадки цветов, а о внутреннем очищении человеческой души. Метафора “*plants are people*” в полной мере реализуется за счет анжамбемана.

В стихотворении “*The daffodils erupt in clumps*” нарциссы — это образ прекрасной женщины, что соответствует метафоре “*plants are people*”. Метафорические выражения, реализующие данную метафору: “*they \ lift a block of dirt \ above their heads*”, “*flowerheads \ unfurl their yellow fripperies*”, “*I’ll study them as Nero studied \ the corpse of Agrippina*”.

Нарцисс — объект, конституирующий пространство. При этом, чтобы прояснить картину мира автора, нужно установить, что данная область-источник говорит нам об области-цели. Во многих культурах нарцисс — символ весны и возрождения, а также смерти в юности (вероятно, это связано с тем, что он быстро увядает). В стихотворении показано, как нарцисс возрождается после зимы и как легко гибнет этот цветок. Кроме того, индивидуально авторское видение читается в том, как описано воскресение нарцисса, его хрупкость противопоставлена тяжести земли.

В стихотворении “*The daffodils erupt in clumps*” анжамбеман — средство противопоставления двух образов: нарцисса и земли. Ниже дан наш перевод.

Или:

*And wild
blackberry cane — the
serpent's Eden,
the copperhead's paradise,
which I had cleared,*

*И дикие
кусты смородины —
Царство змия,
рай медноголовой змеи,
который я очистил,*

В обоих примерах строки «змеятся» и делают образ змеи более динамичным и наглядным для читателя. Во втором примере мы обратили внимание на артикль “the”, отделенный от существительного анжамбеманом и от предыдущих слов с помощью тире. Затруднительно произнести определенный артикль отдельно от связанного с ним существительного и от предыдущего слова. Следовательно, автор выбрал такое расположение строк и слов в строках, ориентируясь на визуальное, а не аудиальное восприятие данного текста. Именно визуальное восприятие позволяет распознать противопоставление двух строк: “*serpent's Eden*”, “*which I had cleared*”. Здесь человеческий труд противопоставлен власти змея над раем с помощью анжамбемана. Иначе говоря, данный прием несет смысловую нагрузку и дополняет когнитивную метафору “(my) garden is paradise” индивидуально-авторским смыслом.

Данное исследование показало, что в поэтической книге “Babylon in a Jar” анжамбеман участвует в создании когнитивных метафор и наполняет их индивидуально-авторскими смыслами. В четырех рассматриваемых стихотворениях мы обнаружили и проанализировали онтологические метафоры “plants are people”, “death is a departure” и “(my) garden is paradise”. Мы также проанализировали случаи использования анжамбемана, в которых он указывает на переход от буквального значения к метафорическому (душа человека как душа дерева, яма в земле как очищение от старого ради новой жизни, нарцисс как символ воскресения, сад как переосмысление рая). Анализ функций анжамбемана в данных стихотворениях показал, что данный прием создает паузы и динамику, маркирует движение и изменение направления, создает визуальный образ стихотворения, маркирует противопоставление объектов в пространстве и, как следствие реализации этих функций, дополняет когнитивные метафоры индивидуально-авторскими смыслами.

Результаты исследования демонстрируют, что когнитивные метафоры могут реализовываться в тексте не только за счет мета-

форических выражений, но также когнитивная метафора получает свое графическое отображение в тексте благодаря такому приему, как анжамбеман. Данный подход к анализу художественного пространства в стихотворениях Э. Хаджинса позволил нам глубже интерпретировать его индивидуальный стиль и картину мира. Мы считаем перспективным исследование применения иных поэтических приемов, маркирующих переход от буквального к метафорическому, в создании когнитивных метафор.

Список литературы

1. *Авчиева Т.А.* Анжамбеман как сильный стилистический прием поэтов XXI века // Известия ДГПУ. 2015. № 1. С. 53–55.
2. *Кубрякова Е.С.* Язык и знание. М., 2004.
3. *Смолина Н.А.* Фигуративные средства выразительности в поэтическом творчестве Татьяны Бек // Мир науки, культуры, образования. 2013. № 5 (42). С. 325–327.
4. *Топоров В.Н.* Пространство и текст. М., 1983.
5. *Шанир М.И.* Статьи о Пушкине. М., 2009.
6. *Elleström L.* Visual Iconicity in Poetry // Orbis Litterarum. 2016. № 6 (71). P. 437–472.
7. *Halter P.* The Poem on the Page, or the Visual Poetics of William Carlos Williams // William Carlos Williams Review. 2015. № 1–2 (32). P. 95–115.
8. *Lakoff G.* The Contemporary Theory of Metaphor. Cambridge, 1992.
9. *Lakoff G., Turner M.* More than cool reason: a field guide to poetic metaphor. Chicago, 1989.

Anna Aksenova, Galina Goumovskaya

A CORRELATION BETWEEN COGNITIVE METAPHORS AND ENJAMBEMENT IN POETRY BY ANDREW HUDGINS

*Higher School of Economics,
20 Myasnitskaya St., Moscow, Russia, 101000*

The book “Babylon in a Jar” by Andrew Hudgins, a contemporary American author, attracts readers with its unique poetic space. This space is created by means of cognitive metaphors and a refined organization of lines on the pages. Enjambement is the main instrument of organizing the texts. The visual image of the texts on the pages helps readers to imagine the space described in the poems. The article presents an analysis of key cognitive metaphors of the book and interconnections between these metaphors and enjambement and seeks to show that enjambement takes part in the formation of cognitive metaphors in cases where it contains a shift from literal to metaphorical. To accomplish this objective,

it examines metaphorical expressions representing cognitive metaphors and cases of enjambement becoming agent for cognitive metaphors. The results of research demonstrate that the organization of poetic texts on pages determines space of the poems and enjambement is helpful for in-depth interpretation of key cognitive metaphors and understanding of the poet's worldview.

Key words: poetic space; cognitive metaphors; enjambement; iconicity; American poetry; Andrew Hudgins.

About the authors: *Anna Aksenova* — Tutor, National Research University 'Higher School of Economics' (e-mail: aaksenova@hse.ru); *Galina Goumovskaya* — Prof. Dr., National Research University 'Higher School of Economics' (e-mail: ggumovskaya@hse.ru).

References

1. Avchieva T.A. Anzhambeman kak sil'nii stilisticheskii priem poetov XXI veka [The Enjambement as a Strong Stylistic Device of the 21st Century Poets]. *Izvestija DGPU*, 2015, no. 1, pp. 53–55. (In Russ.)
2. Kubryakova E.S. *Yazik i znanie* [Language and knowledge]. Moscow, Yaziki slavyanskoy kulturi, 2004, 556 p. (In Russ.)
3. Smolina N.A. Figurativnye sredstva vyrazitel'nosti v poeticheskom tvorchestve Tat'yany Bek [Figurative Means of Expression in Tatiana Bek's Poetry]. *Mir nauki, kulturi, obrazovaniya*, 2013, no. 5 (42), pp. 325–327. (In Russ.)
4. Toporov V.N. Prostranstvo i tekst [Space and text]. *Semantika i struktura*, 1983, pp. 227–284. (In Russ.)
5. Shapir M.I. *Statii o Pushkine* [Articles about Pushkin]. Moscow, Yaziki slav. Kultur, 2009, 399 p. (In Russ.)
6. Elleström L. Visual Iconicity in Poetry. *Orbis Litterarum*, 2016, no. 6 (71), pp. 437–472.
7. Halter P. The Poem on the Page, or the Visual Poetics of William Carlos Williams. *William Carlos Williams Review*, 2015, no. 32 (1–2), pp. 95–115.
8. Lakoff G. *The Contemporary Theory of Metaphor*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, 46 p.
9. Lakoff G. and Turner M. *More than cool reason: a field guide to poetic metaphor*. Cambridge: University of Chicago Press, 1989, 230 p.

К.И. Курбанова-Ильютко

**К ВОПРОСУ О СТАТУСЕ ФРАНЦУЗСКОГО ЯЗЫКА
В РЕГИОНЕ ВАЛЬ Д'АОСТА (ВАЛЛЕ Д'АОСТА):
РОДНОЙ ИЛИ ВТОРОЙ?**

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»
119991, Москва, Ленинские горы, 1*

Французский язык в Валь д'Аосте остается по-прежнему малоизученной областью франкофонии, что побудило автора статьи обратиться к исследованию статуса французского языка в регионе, отличающемся развитым многоязычием. С момента возвращения французскому языку официального статуса и признания его паритета с итальянским в Валь д'Аосте в 1948 г. прошло более полувека, достаточно значимый временной отрезок для того, чтобы оценить политику ревитализации французского языка. В статье анализируются результаты первых социолингвистических исследований, проведенных в Долине на рубеже XX—XXI вв., и представляется собственный исследовательский проект изучения вальдостанского варианта французского языка. На основе данных, выявленных нами в ходе устных и письменных анкетирований 2015—2020 гг., делается вывод о сохранении незначительного пласта вальдостанцев, определяющих французский язык родным в паре с другим языком (итальянским или франкопровансальским). Для большинства вальдостанцев французский язык — второй, что, с одной стороны, объясняет высокую степень языковой неуверенности вальдостанских франкофонов, с другой — свидетельствует о смене языковой парадигмы — переходе от французского языка родного к французскому языку второму в современной Валь д'Аосте.

Ключевые слова: вальдостанский вариант французского языка; социолингвистические анкетирования; французский язык родной; французский язык второй; языковой сдвиг; языковая неуверенность; ревитализация языка.

В настоящей статье речь пойдет о регионе Валь д'Аоста (Val d'Aoste / Vallée d'Aoste, Valle d'Aosta), расположенном на северо-западе Италии и граничащем с Францией и Швейцарией. Из 20 областей Италии этот регион — самый малочисленный демографически (125 тыс. человек по статистическим данным 2018 г.) и занимает

Курбанова-Ильютко Камилла Искандеровна — кандидат филологических наук, доцент кафедры французского языкознания филологического факультета имени М.В. Ломоносова (e-mail: k.kurbanova@philol.msu.ru).

наименьшую по площади территорию (3262 км²). Наряду с другими четырьмя итальянскими регионами, а именно Фриули-Венеция-Джулия, Сардиния, Сицилия, Трентино-Альто-Адижде (Южный Тироль), Валь д'Аоста наделена особым статусом автономии с 1948 г.¹ С точки зрения языкового регулирования в Валь д'Аосте, как и в других автономных регионах, официально признается несколько языков, в данном случае два языка — итальянский и французский. Таким образом, Валь д'Аоста оказывается единственным регионом Италии, где французский язык имеет официальный статус.

Основные положения о языках региона сформулированы в Специальном статуте Валь д'Аосты (*Statut spécial pour la Vallée d'Aoste / Statuto speciale della Valle d'Aosta*²) от 1948 г. в части VI «Язык и система образования», в статьях 38, 39, 40. Французский язык признается официальным наравне с итальянским: публикуемые документы могут составляться на обоих языках, исключительное пользование итальянским языком сохраняется только в судопроизводстве. Государственные служащие назначаются, по большей части, из числа вальдостанцев или представителей других областей Италии, в обязательном порядке владеющих французским языком. Преподавание французского и итальянского языков в школах, административно относящихся к Валь д'Аосте, на любой ступени школьного образования должно осуществляться в пропорционально равном соотношении, некоторые предметы могут изучаться на французском языке.

Кроме того, следует отметить, что в 1993 г. в статью 40bis Специального статута «Язык и система образования» вносится поправка о немецком языковом меньшинстве, проживающем в Вале дю Лис (*Vallée du Lys*). Таким образом, немецкий язык не является официальным для всего автономного региона, но в школах названной долины предусматривается изучение немецкого языка в рамках школьной программы. Так регион реализует проект по сохранению языковых и культурных традиций вальзерского³ меньшинства в Валь д'Аосте.

Кратко описав современную законодательную сторону вопроса, нам бы хотелось обратиться к реальной языковой ситуации в Долине Аоста и определить статус французского языка в регионе в настоящее время. Подчеркнем, что до сих пор мы говорили только

¹ См. статью 116 конституции Итальянской Республики. URL: http://www.senato.it/1025?sezione=136&articolo_numero_articolo=116# (accessed: 04.10.2020).

² Loi constitutionnelle n° 4 du 26 février 1948, Statut spécial pour la Vallée d'Aoste. URL: <http://www.consiglio.regione.vda.it/fr/app/statuto> (accessed: 23.02.2020).

³ Речь о вальзерском, или валлиссском, диалекте, одном из горноалеманнских диалектов немецкого языка, известного в Швейцарии, Австрии, Лихтенштейне и Италии (Валь д'Аоста).

об официально признанных языках, однако нам предстоит выявить место французского языка в языковой иерархии региона как в соотношении с другим официальным языком (итальянским), так и с неофициальным франкопровансальским языком, играющим немаловажную роль в функциональном распределении языков в данном регионе.

Интересно, что до конца XX в. в Валь д'Аосте не проводилось масштабных социолингвистических исследований, хотя языковой вопрос всегда остро волновал вальдостанцев: достаточно вспомнить реакцию вальдостанских франкофонов на установление итальянского в качестве единственного официального языка в 1861 г. (тогда как франкофония известна в Долине с XVI в.) или борьбу движения Сопrotивления (*la Résistance valdôtaine*) и обретение статуса автономного двуязычного региона с соофициальными итальянским и французским языками в 1948 г.

Возвращаясь к лингвистическим работам, посвященным Валь д'Аосте, мы находим общие заметки по языковой ситуации в регионе: в частности, Ж.-П. Мартен, изучавший особенности вальдостанского французского в 1970-х годов [Martin, 1979: 274], отмечает, что уже в это время французский был уделом довольно ограниченного круга убежденных франкофонов и эмигрантов, вернувшихся в Долину из франкоязычных стран (имеются в виду в первую очередь близлежащая Франция и Швейцария). Соотношения по количеству носителей французского и других языков Долины мы здесь не находим.

Необходимо также отметить статью Ж.-М. Касбаряна о французском языке в Валь д'Аосте, в которой содержится информация о функционировании французского языка в регионе в 1990-е годы: как признается исследователь, в своих изысканиях он опирается на результаты предшественников (Ж.-П. Мартена и Ш. Сен-Бланка). Ш. Сен-Бланка, опросившая около 400 вальдостанцев разного социального происхождения и из разных коммун Долины, заявляет о 3,5% вальдостанцев, пользующихся французским как основным языком бытового общения [Saint-Blancat, 1982: 71]. В статье Ж.-М. Касбаряна особую ценность представляет исследование сфер использования французского языка в обозначенную эпоху [Kasbarian, 2010: 340–343].

В лингвистических работах XX в. в целом ставится акцент на доминировании итальянского языка над всеми другими языками Валь д'Аосты, совершаются попытки подсчета вальдостанцев, пользующихся французским языком в повседневной жизни. Однако, на наш взгляд, требуется не просто описание функций того или иного языка Долины, а глубокое переосмысление смены языковой парадигмы. Имеем ли мы дело с билингвизмом / трилингвизмом в Валь д'Аосте

или жители Долины разделены на несколько моноязычных ареалов, как это в известной степени представлено в Швейцарии (распределение на моно- или двуязычные кантоны)? Какой язык выполняет функцию *lingua franca* для всех жителей Валь д'Аосты в XXI в.?

Поставив перед собой задачу, как уже было сказано ранее, определить статус французского языка в Валь д'Аосте первой четверти XXI в., мы обращаемся к анализу наиболее свежих языковых опросов, данные которых мы сравним с нашими собственными результатами, полученными в ходе ежегодных социолингвистических анкетирований в 2015–2020 гг. Среди последних социолингвистических работ выделим три основных исследовательских проекта, так или иначе связанных с изучением современной языковой ситуации в Долине Аоста.

I. Опрос фонда имени Э. Шану⁴ до сих пор является самым масштабным и репрезентативным исследованием, поскольку проводился одновременно с переписью населения региона в 2000–2001 гг.⁵ Главным результатом опроса стали количественные показатели, демонстрирующие степень владения тремя основными языками региона:

1) итальянским языком владеют 95% населения в устной форме и 90% в письменной;

2) на французском языке говорят 58% и пишут 45% вальдостанцев;

3) франкопровансальским владеет 67% жителей: 45% устно и только 7% письменно.

Опрос также включал вопросы эпilingвистического характера, например, какой язык важно знать для проживания в Долине: 94% ответили, что итальянский; 82% — французский; 77% — франкопровансальский.

На наш взгляд, касательно данного опроса необходимо принимать во внимание, во-первых, дату его проведения (более 20 лет назад), во-вторых, его форму проведения (письменная), которая не позволяла проверить или каким-либо образом зафиксировать реальные языковые компетенции жителей Долины. Однако стоит подчеркнуть, что опрос фонда им. Э. Шану имеет неоспоримые достоинства: это

⁴ Fondation Émile Chanoux — Sondage linguistique. URL: <https://www.fondchanoux.org/les-resultats-vallee-daoste/> (accessed: 15.10.2019).

⁵ Для сравнения приведем также обновленные данные 2015 г., опубликованные Итальянским институтом статистики: итальянский язык отмечается как доминантный у 90,4% жителей Валле д'Аоста, французским языком владеет 83% вальдостанцев в разной степени (высокий и наивысший уровень владения свойственен 44% и 14% соответственно), результатов по франкопровансальскому не приводится. Из всех областей Италии Валле д'Аоста демонстрирует наибольший процент билингвального населения, что говорит о развитом многоязычии в регионе. См.: ISTAT — L'Uso della lingua italiana, dei dialetti e delle lingue straniere, anno 2015. URL: https://www.istat.it/it/files//2017/12/Report_Uso-italiano_dialetti_altrelingue_2015.pdf (accessed: 01.11.2020).

был и остается наиболее многочисленный за последние годы опрос, позволивший сделать выводы о распределении языков. Было подтверждено, что большинство вальдостанцев владеют двумя или тремя языками; основным языком, без которого невозможно проживать в Валь д'Аосте, является итальянский, он же имеет наибольшую функциональную нагрузку. Справедливо, что опрос затронул не только официальные языки, но и автохтонный франкопровансальский, который никогда не имел законодательно признанного статуса, но сохранился по сей день преимущественно в устной форме.

Выстроилась функциональная иерархия трех основных языков: лидирующее положение занимает итальянский, на втором месте французский⁶, на третьем — франкопровансальский, поскольку кроме бытового общения, он практически не используется ни в медиа, ни в образовании, ни тем более в административной сфере.

Без преувеличения отметим, что социолингвистический опрос фонда был революционным исследованием, получившим существенный общественный резонанс: впервые было задокументировано, что, несмотря на официальный паритет итальянского и французского языков вальдостанцы, владеют ими в разной степени и по-разному оценивают их функционирование. Вопреки ожиданиям, опрос выявил достаточно сильные позиции франкопровансальского языка. Таким образом был засвидетельствован билингвизм/трилингвизм большинства вальдостанцев, который оказался несбалансированным по уровню языковых компетенций носителей и асимметричным по функциональной равноправности языков. Данные опроса фонда им. Э. Шану представляют собой большой научный интерес и будут, по всей видимости, еще долго служить основой для других аналитических и сопоставительных исследований.

II. Примерно, в этот же временной промежуток был проведен еще один социолингвистический опрос (в 1998–2001 гг.) группой лингвистов из Валь д'Аосты и Швейцарии (Невшатель) — речь о работе М. Кавалли, Д. Колетта, Л. Гажо, М. Маттей, Ч. Серра [Cavalli et al., 2003]. Несмотря на то что в центре внимания ученых были в основном социальные представления о языках (*représentations sociales*) Долины Аоста и сравнение лингвистической ситуации с другими франкофонными регионами (в первую очередь с Романской Швейцарией), для нас это исследование представляет интерес, поскольку показывает, как вальдостанцы сами определяют роль того или иного языка, в частности французского.

⁶ Подчеркнем, что, в отличие от опросов XX в., упомянутых ранее, перепись свидетельствует о достаточно стабильном положении французского языка в регионе, массовое им владение, что позволяет прогнозировать скорее положительную, а не отрицательную динамику его развития.

По данным опроса, вальдостанцы не признают французский язык родным, или первым, за исключением некоторых ограниченных групп: мигрантов из других франкоязычных стран; вальдостанцев, вернувшихся из эмиграции; детей из смешанных французско/швейцарско-вальдостанских семей; вальдостанцев, выбравших французский по идеологическим причинам.

А как тогда французский язык определяется его вальдостанскими носителями? Его именуют функционально вторым (“*langue deux*”, “*seconde langue*”, “*langue seconde*”), некоторые называют иностранным (“*langue étrangère*”), традиционным (“*langue traditionnelle*”), эталонным (“*langue de référence*”) для носителей франкопровансальского, международным (“*internationale*”), обязательным, или навязанным (“*langue imposée*”).

Пожалуй, отдельного комментария заслуживает определение французского как «естественного языка» (“*langue naturelle*”), которое приводится вальдостанцами не как антоним лингвистическому термину «искусственный язык», а имеется в виду язык, традиционно ассоциируемый с определенной территорией без учета того, является ли он родным для большинства населения [Cavalli et al., 2003: 107].

Сразу отметим несколько важных черт данного анкетирования: в отличие от опроса фонда им. Э. Шану здесь изучаются не только французский, франкопровансальский и итальянский, но и социальные представления о миноритарных идиомах, таких как вальзерские диалекты немецкого языка (*titsch*, *toïtschu*) и пьемонтский диалект итальянского языка. С точки зрения перспектив использования данных опроса для дальнейших исследований, нужно отметить, что он был реализован в форме устных интервью, наиболее интересные отрывки которых представлены в финальном отчете. Для нас это имеет непосредственное значение, поскольку в результате мы не располагаем статистическими данными, т.е. не знаем, сколько респондентов участвовало в опросе и сколько из них придерживалось той или иной точки зрения. Тем не менее собранный корпус эпилингвистического дискурса носителей позволяет ученым сделать интересные обобщения о роли каждого языка и типах многоязычия в Долине Аоста.

III. Теперь перейдем к нашим собственным социолингвистическим опросам, проведенным в Валь д’Аосте в период с 2015 по 2020 г.⁷ Анкетирования были направлены на изучение в первую очередь лексического своеобразия вальдостанского варианта французского

⁷ При поддержке Департамента образования и культуры автономного региона Валь д’Аоста, а также региональных вальдостанских фондов и лингвистических центров: Регионального бюро по этнологии и лингвистике, Фонда им. Э. Шану, Комитета вальдостанских традиций, Вальдостанского фонда Региональной библиотеки, Центра франкопровансальских исследований им. Р. Вильена, Регионального исторического архива.

языка [Kurbanova, 2017], некоторых фонологических особенностей варианта, а также вопросов общей языковой ситуации в регионе. Участниками опросов стали коренные жители Долины разного пола, возраста, социального положения, с разным уровнем образования. Нами выделялись три возрастные группы (до 19 лет, с 20 до 49 лет, от 50 и старше) с целью определения динамики развития регионального варианта. Форма проведения имела устный (устное интервью) и письменный характер (письменная анкета). Таким образом, в наших социолингвистических анкетированиях приняли участие 51 вальдостанец, из которых 14 информантов были представителями младшего поколения, 19 — среднего и соответственно 18 — старшего.

Среди различного рода заданий и вопросов поднималась тема родного языка участников опросов, сначала опишем письменные результаты. Следует сразу отметить, что анкета предполагала две графы: 1. родной/ые язык/и (“langue.s maternelle.s”); 2. другие языки (“autres langues parlées”). В качестве одного родного языка респонденты отмечали итальянский или франкопровансальский; были случаи двойного ответа, в которых фигурировали франкопровансальский/французский, итальянский/французский, франкопровансальский/итальянский.

В графе «другие языки» нами были зафиксированы итальянский, франкопровансальский, французский, французский в сочетании с итальянским (французский/итальянский), английский, пьемонтский диалект итальянского языка, генуэзский диалект итальянского языка, испанский язык, немецкий язык.

Таким образом, в нашем корпусе французский указан как родной у 4% информантов только в сочетании с другими языками: франкопровансальским или итальянским, при этом каждый раз он занимает второе место в данных парах; в большинстве случаев (96% респондентов) французский язык был отмечен в графе «других» языков. Иными словами, данные письменных анкет только отчасти проливают свет на статус французского языка в вальдостанском многоязычии: тем не менее на их основании мы можем утверждать, что французский является родным для незначительного пласта жителей, пользующихся французским наравне с итальянским или франкопровансальским. Каким образом тогда следует интерпретировать большую часть ответов о французском языке? Неужели его можно ставить в один ряд с английским, испанским и другими отмеченными языками?

Занимаясь исследованием французского языка в Валь д’Аосте, записывая устные интервью с вальдостанскими франкофонами, мы не раз сталкивались с затруднением носителей в определении статуса французского языка и, в целом, с различными проявлениями языковой неуверенности [Kurbanova-Ильютко, 2019]. Сравне-

ние респондентов вальдостанского французского с французским Францией, с французским Романской Швейцарии (как правило, в связи с этим поднимается вопрос о трансальпийском пространстве), а также с былой мощью вальдостанской франкофонии в XIX в., приводит к пессимистическим взглядам и еще больше усугубляет чувство языковой неуверенности. Так, по результатам наших устных анкетирований обнаруживается, что французский не является единственным родным языком, вместе с тем важно подчеркнуть, что и он не признается иностранным⁸.

Особое положение французского языка в Валь д'Аосте нам бы хотелось объяснить не столько с позиции его носителей (эпилингвистические данные выше приведенных опросов), сколько с точки зрения социолингвистики. Дело в том, что вальдостанские франкофоны оперируют в основном бинарной системой определений — родной VS иностранный, тогда как в методике преподавания с 1980-х годов [Mauger, 2017], а далее в социолингвистике укрепилось понятие «второго языка» (*français langue seconde*⁹), получившее научное обоснование в работе Ж.-П. Кюка [Cuq, 1991: 99]. Термин долго разрабатывался в русле методики преподавания французского языка для стран, где французский являлся официальным, но не родным для большинства жителей, а далее он стал применяться в вариантологии, претерпел различные адаптации (об истории концепта «французский язык второй» (FLS) см., например, [Mauger, 2017]).

Однако в данной статье мы опираемся на определение термина «второго языка», предложенное М. Верделан-Бургад [Verdelhan-Bourgade, 2002: 24], которая отличает второй язык от родного и иностранного по ряду параметров. Постараемся их кратко перечислить: феномен французского второго возможен во франкоязычной стране/территории, где французский язык признан официальным, является языком школы, администрации и иногда языком общения. Если в ситуации французского родного, как правило, все жители франкоязычны, то для французского второго свойственно многоязычное окружение, минимум, двуязычное (французский язык + другой/ие

⁸ О понятии «носитель языка» (англ. *native speaker*) и свойственных ему языковых компетенциях см. работы Г. Берруто [Berruto, 2003, 2012].

⁹ По аналогии с термином *English as a second language* («английский как второй язык») появляется *français langue seconde* («французский как второй язык» / «французский язык второй»). Точная дата его введения не зафиксирована, однако по данным Ж.-П. Кюка [Cuq, 1991: 125] и М. Верделан-Бургад [Verdelhan-Bourgade, 2002: 7] сочетание *français langue seconde* впервые было употреблено в 1972 г. на конференции министров образования франкоязычных стран Африки и Индийского океана. Если говорить о научных публикациях, то термин встречается уже в 1976 г. в словаре по методике преподавания языков Р. Галиссона, Д. Коста [Galisson, Coste, 1976: 478]; первый основательный научный труд, посвященный разработке концепта «французского языка второго» (FLS), как уже было сказано, был написан Ж.-П. Кюком.

официальный/ые или неофициальный/ые язык/и); соответственно в случае французского иностранного окружение нефранкоязычное. Немаловажными оказываются психолингвистический и социолингвистический статусы, выделяемые исследователем: второй язык не признается родным, психологически выносится на второе место после основного, но при этом воспринимается отличным от иностранных языков в силу его социального и политического статуса.

Если приложить данное определение к условиям вальдостанской франкофонии, то становится очевидно, что для большинства вальдостанцев свойственен именно феномен **второго языка**. Это очень важный вывод не только с научной точки зрения, но и с практической, поскольку он объясняет высокую **языковую неуверенность** вальдостанских франкофонов, первопричина которой кроется, на наш взгляд, как раз в несоответствии официального статуса французского и его второстепенного положения в функциональном плане по отношению к итальянскому: иными словами, паритет французского и итальянского языков в административной сфере не коррелирует с реальным языковым употреблением.

Второй существенный момент связан с выведением и признанием **нового статуса французского языка в Валь д'Аосте**. Если до середины XIX в. французский был доминирующим для вальдостанцев (для носителей франкопровансальского превалировала диглоссная ситуация), то в XX в. и, тем более, в XXI в. необходимо констатировать смену языковой парадигмы. Таким образом, века репрессий (с 1861 по 1948 г.) оказалось достаточно, чтобы в обществе произошел **языковой сдвиг**, определивший судьбу вальдостанской франкофонии — осуществлен переход от родного французского к французскому второму для большинства жителей Долины, однако до сих пор остаются достаточно редкие примеры носителей французского языка как родного (в сочетании с итальянским или франкопровансальским языком).

Анализ современной языковой политики в Валь д'Аосте, описание результатов последних опросов по реальному языковому употреблению, в том числе собственных социолингвистических анкетирований 2015–2020 гг., позволили констатировать новую форму франкофонии в Валь д'Аосте — французский язык второй (*français langue seconde*), статус, который предполагает официальность функционально неосновного языка. Данное положение французского языка в Долине не умаляет его значения для большинства вальдостанцев (для «коренных вальдостанцев» *Valdôtains de souche* и для «некоренных жителей Валь д'Аосты» *Valdôtains d'adoption*), поскольку для многих французский остается языком национальной идентичности, языком интеллектуальной и политической элиты.

Список литературы

1. Курбанова-Ильютко К.И. Языковая неуверенность франкоязычных носителей Валь д'Аосты: причины возникновения // Лингвистика, переводоведение и методика обучения иностранным языкам: актуальные проблемы и перспективы: сборник материалов I Всероссийской конференции с международным участием. 2019. С. 151–159.
2. *Berruto G. Sul parlante nativo (di italiano) // Donum grammaticorum. Festschrift für Harro Stammerjohann / Dir. by H.I. Radatz, R. Schlösser. Tübingen, 2003. P. 1–14.*
3. *Berruto G. Che cosa vuol dire 'sapere una lingua'? Dai fonemi alle espressioni idiomatiche // Competenze e formazione linguistiche. In memoria di Monica Berretta / Dir. by G. Bernini. Perugia, 2012. P. 27–53.*
4. *Cavalli M., Coletta D., Gajo L., Matthey M., Serra C. Langues, bilinguisme et représentations sociales au Val d'Aoste. Aoste, 2003.*
5. *Cuq J.-P. Le français langue seconde: origines d'une notion et implications didactiques. Paris, 1991.*
6. *Galisson R., Coste D. Dictionnaire de didactique de langues. Paris, 1976.*
7. *Kasbarian J.-M. Le français au Val d'Aoste // Le français dans l'espace francophone. Vol. 1 / Dir. by D. de Robillard, M. Beniamino. Paris, 2010. P. 337–351.*
8. *Kurbanova K. Particularités lexicales du français en Vallée d'Aoste // Éducation et sociétés plurilingues. 2017. № 4. P. 49–60.*
9. *Martin J.-P. Le français parlé en Vallée d'Aoste et sa situation linguistique par rapport à l'italien // Le français hors de France / Dir. by A. Valdman, R. Chaudenson, G. Manessy. Paris, 1979. P. 271–284.*
10. *Maurer B. De quoi le FLS est-il le nom en 2017? Petite histoire d'une captation de concept // Revue TDFLE. 2017. № 69. URL: <https://revue-tdfle.fr/revue-69-5/28-de-quoi-le-fls-est-il-le-nom-en-2017-petite-histoire-d-une-captation-de-concept> (дата обращения: 01.10.2019).*
11. *Saint-Blancat C. Trasformazione linguistica e culturale della minoranza valdostana. Aoste, 1982.*
12. *Verdelhan-Bourgade M. Le français de scolarisation. Pour une didactique réaliste. Paris, 2002.*

Kamilla Kurbanova-Ilyutko

UNDERSTANDING THE STATUS OF FRENCH IN THE AOSTA VALLEY: A MOTHER TONGUE OR A SECOND LANGUAGE?

*Lomonosov Moscow State University
1 Leninskie Gory, Moscow, 119991*

French in the Aosta Valley is still an underexplored area of the Francophonie, which prompts a revision of its status in a multilingual region. More than half a

century has passed since French regained its official status on a par with Italian in the Aosta Valley in 1948, which is a significant period to estimate its revitalization. At the turn of the 21st century, first sociolinguistic studies were carried out in the region. The article analyzes the results obtained in two previous sociolinguistic surveys and presents results of recent research into Valdôtain French. The data obtained from oral and written questionnaires in 2015–2020 show that a limited stratum of inhabitants of the Aosta Valley define French as their mother tongue, paired with another language (Italian or Francoprovençal). For the majority of Valdostanians, French is a second language, which, on the one hand, accounts for a high degree of their linguistic insecurity and on the other hand, indicates a language shift, a transit from French as a mother tongue to French as a second language in the Aosta Valley.

Key words: Valdôtain French; Sociolinguistic Surveys; French as a Mother Tongue; French as a Second Language; Language Shift; Linguistic Insecurity; Language Revitalization.

About the author: *Kamilla Kurbanova-Ilyutko* — PhD, Associate Professor, Department of French Linguistics, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University (e-mail: k.kurbanova@philol.msu.ru).

References

1. Kurbanova-Ilyutko K.I. Yazykovaya neuverennost' frankoyazychnykh nositelei Val' d'Aosty: prichiny vozniknoveniya [Linguistic insecurity of French speakers in the Aosta Valley: main causes]. *Linguistics, Translation Studies and Methods of Teaching Foreign Languages: Current Problems and Prospects: Collection of Materials of the I All-Russian Conference with International Participation*, 2019, pp. 151–159. (In Russ.)
2. Berruto G. Sul parlante nativo (di italiano). *Donum grammaticorum. Festschrift für Harro Stammerjohann*. H.I. Radatz, R. Schlösser (eds.). Tübingen, 2003, pp. 1–14.
3. Berruto G. Che cosa vuol dire 'sapere una lingua'? Dai fonemi alle espressioni idiomatiche. *Competenze e formazione linguistiche. In memoria di Monica Berretta*. G. Bernini. (ed.). Perugia, 2012, pp. 27–53.
4. Cavalli M., Coletta D., Gajo L., Matthey M., Serra C. Langues, bilinguisme et représentations sociales au Val d'Aoste. Aoste, *IRRE-VDA*, 2003, 611 p.
5. Cuq J.-P. Le français langue seconde: origines d'une notion et implications didactiques. Paris, *Hachette*, 1991. 224 p.
6. Galisson R., Coste D. Dictionnaire de didactique de langues. Paris, 1976, 612 p.
7. Kasbarian J.-M. Le français au Val d'Aoste. *Le français dans l'espace francophone*. D. de Robillard, M. Beniamino (eds.). Paris, Honoré Champion, 2010, Vol. 1, pp. 337–351.
8. Kurbanova K. Particularités lexicales du français en Vallée d'Aoste. *Éducation et sociétés plurilingues*, 2017, № 4, pp. 49–60.

9. Martin J.-P. Le français parlé en Vallée d'Aoste et sa situation linguistique par rapport à l'italien. *Le français hors de France*. A. Valdman, R. Chaudenson, G. Manessy (eds.). Paris, Honoré Champion, 1979, pp. 271–284.
10. Maurer B. De quoi le FLS est-il le nom en 2017? Petite histoire d'une captation de concept. *Revue TDFLE*, 2017, N° 69. URL: <https://revue-tdfle.fr/revue-69-5/28-de-quoi-le-fls-est-il-le-nom-en-2017-petite-histoire-d-une-captation-de-concept> (accessed: 01.10.2019).
11. Saint-Blancat C. Trasformazione linguistica e culturale della minoranza valdostana. Aoste, *Duc*, 1982. 136 p.
12. Verdelhan-Bourgade M. Le français de scolarisation. Pour une didactique réaliste. Paris, *PUF*, 2002. 257 p.

Р.И. Шмурак

**ФОРМАЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ
УПРЕКА В РУССКОМ ЯЗЫКЕ: К ПРОЦЕДУРЕ
КОРПУСНОГО ПОИСКА
(на материале конструкции «сам + небось + V»)**

*Чжэцзянский университет, Ханчжоу
Китай, 310058, ул. Юйхантан, 866*

Данная статья посвящена процедуре корпусного поиска формальных средств выражения упрека. В современных работах упрек рассматривается как явление, для восприятия семантики которого непереносимое условие — контекст. Это понимание, однако, не учитывает возможных в русском дискурсе высказываний, воспринимаемых носителями языка как упреки вне зависимости от прагматической информации, «растворенной» в контексте. Существование в русском языке упреков данного вида позволяет предположить существование абстрактных *конструкций упрека*, реализуемых на конкретном уровне дискурса формальными средствами выражения упрека. Однако формальные средства выражения упрека, в отличие от системных языковых средств, трудно выявить методом прямого наблюдения и последующего лингвистического анализа, поскольку их употребительность несоизмеримо меньше. Решить эту задачу позволяет использование методов корпусной лингвистики. Поисковая машина Национального корпуса русского языка (НКРЯ) допускает создание сложных запросов, состоящих не только из лексем, но и из грамматических, семантических и синтаксических характеристик, что делает возможным ввод конструкций упрека с их неоднородной структурой. Потенциальная конструкция, более чем 90% результатов выдачи которой попадают под семантику упрека, демонстрирует регулярность, присущую формальным средствам, и должна, на наш взгляд, оцениваться как формальное средство выражения упрека. В статье исследуются ряд вопросов, связанных со всеми этапами процедуры корпусного поиска, а также предлагается экспериментальный алгоритм корпусного поиска формальных средств выражения упрека.

Ключевые слова: упрек; Национальный корпус русского языка; НКРЯ; корпусная лингвистика; процедура корпусного поиска; грамматика конструкций.

Введение. Настоящая статья, являясь частью исследования, посвященного «ингерентным» упрекам и формальным средствам их

Шмурак Роман Ильич — доцент Института русского языка и культуры, факультета международных отношений Чжэцзянского университета (e-mail: roman.shmurak@gmail.com).

выражения, не ставит целью доказательство авторской гипотезы на базе одной-единственной конструкции. Статья представляет собой pilotную иллюстрацию и демонстрирует, что задача выявления «ингерентных» упреков корпусными методами может иметь решение.

Упрек как объект исследования нередко встречается в работах последних десятилетий (см., например: [Давыдова, 2003; Каразия, 2004; Федорова, 2004] и др.). Несмотря на разные подходы, общим знаменателем для таких исследований является представление об упреке как контекстуально обусловленном явлении. Облигаторная зависимость упрека от контекста либо считается самоочевидной, либо специально выделяется в качестве ключевой характеристики явления (подробнее об этом см. в нашей статье [Шмурак, 2020]). Данная позиция уязвима для критики в связи с существованием примеров, когда упрек может быть понят вне контекста. Фрагмент «*Тожэ мне — старший бронемастер драной армии... Сам небось драпал, все бросил, аж сюда додрапал, от своих же небось солдат спасался...*» [А.Н. Стругацкий, Б.Н. Стругацкий. Парень из преисподней (1974)] — один из таких примеров. С одной стороны, очевидно, что упрек здесь реализуется контекстуально. Даже без знания художественного мира книги, ясно, что события происходят в условиях деморализации некой армии, а «старший бронемастер» — высокий офицерский чин — опорочил свою честь, спасаясь бегством, в том числе и от своих солдат. Контекст подкрепляется явным неодобрением со стороны говорящего, оно находит свое выражение в усилительных частицах «же», «аж», в антитезе «старший (бронемастер) — драной (армии)», интонации незавершенности, в глаголах с отрицательной коннотацией «драпал», «бросил», «спасался». С другой стороны — часть «сам небось драпал» уже абсолютно достаточна для понимания всего фрагмента как упрека, что позволяет сделать два допущения:

1. Контекст не является облигаторным условием для восприятия семантики упрека;

2. В дискурсе существуют формальные средства выражения упрека вне контекста.

Эти тезисы не противоречат взгляду на контекст как средство формирования упрека — они лишь утверждают возможность передачи упрека формальными средствами. Рассмотренный в русле «Грамматики конструкций» (см. [Fillmore, 1992; Goldberg, 2003; Рахилина, 2010]) фрагмент оказывается не уникальной «сущностью», а дискурсивным воплощением конструкции упрека «сам + небось + V», что подтверждается корпусными данными — ввод конструкции в лексико-грамматический поиск по релевантным¹ корпусам НКРЯ

¹ Здесь и далее в статье определение «релевантные» будет использовано по отношению к основному, газетному, поэтическому, устному корпусам. См. об этом подробнее в разделе «Этап корпусного поиска».

(22.11.2020) дал 128 результатов совокупной выдачи, из которых 118 имеют семантику упрека (92,1%).

Сказанное позволяет предположить существование «ингерентных» упреков, функционирующих в дискурсе вне контекста². Они представляют собой дискурсивные воплощения абстрактных конструкций, выступающих как формальные средства выражения упрека на конкретном уровне.

Неотъемлемое свойство формальных средств — регулярность. В стандартной ситуации метод прямого наблюдения позволяет без труда зафиксировать регулярность системных формальных средств. Однако выявление абстрактных конструкций упрека требует разработки специального метода, поскольку упрек не является частью системных средств языка и значительно реже встречается в дискурсе. Такой метод должен, на наш взгляд, объединять принципы «Грамматики конструкций», «классическое» представление о регулярности формальных средств и инструменты корпусной лингвистики:

1. «Грамматика конструкций» позволяет объяснить существование в дискурсе «ингерентных» упреков, являющихся воплощениями абстрактных конструкций («Постулат» А.Е. Голдберг — “What you see is what you get” [Goldberg, 2003: 219]);

2. Представление о языковой форме базируется на «классических» критериях системности, обязательности и регулярности (см. подробнее [Петрухина, 2009: 29–32]).

Исходя из этого, мы будем считать, что конструкция, трансформированная в поисковый запрос и инициирующая выдачу, более 90% которой соответствует семантике упрека, демонстрирует регулярность и может быть отнесена к формальным средствам выражения упрека;

3. Идея использования корпусов для исследования конструкций уже успела доказать свою эффективность. С момента появления работы “Collostructions: Investigating the interaction of words and constructions” [Stefanowitsch, Gries, 2003] лингвисты стали все чаще использовать корпус для исследований такого рода (см., например, [Ли, 2014; Петрухина, Юйе, 2019]). Обращение к корпусу целесообразно применительно и к нашему исследованию. Конструкции упрека — неоднородные структуры, включающие как лексемные, так и грамматические, семантические и синтаксические характеристики. Инструменты НКРЯ позволяют создавать составные поисковые запросы, тождественные искомым конструкциям.

Ниже представлены этапы экспериментальной процедуры корпусного поиска, а также обсуждаются проблемы и задачи, возникшие в процессе ее апробации.

² Здесь и далее в статье термин «ингерентные упреки» будет использован именно в этом понимании.

Этап предварительного сбора материала. Инициация корпусного поиска предполагает наличие списка потенциальных конструкций, которые могут быть трансформированы в поисковые запросы. На создание списка значительное влияние будет оказывать проблема «первого шага» — группа факторов, обусловленных интеллектуально-психологическими процессами, предшествующими научному поиску. Субъективизм этапа предварительного сбора материала может быть нивелирован благодаря феномену, который в виде терминов различного происхождения уже несколько десятилетий фиксируется исследователями при работе с дискурсом. По-видимому, первой ласточкой в определении этого явления следует считать «коллексемы» (англ. “collexemes”): “lexemes that are attracted to a particular construction” [Stefanowitsch, Gries, 2003: 215]. Также соотносятся с описываемым явлением термины «маркеры на “поверхности” речи» [Иссерс, 2008: 133]), «дискурсивные маркеры» [Шилихина, 2015: 120], «ключевые фразы или текстовые маркеры» [Дементьев, Степанова, 2016: 57]. Применительно к корпусному поиску потенциальных конструкций упрека мы считаем возможным говорить о **маркерах упрека первого и второго приближения.**

Маркер упрека — это субъективная единица этапа предварительного сбора материала, сигнальный отрезок дискурса (лексема, сочетание лексем и/или другие характеристики текста), помогающий исследователю «заподозрить» наличие потенциальной конструкции упрека в рассматриваемом локусе дискурса. Под 1-м и 2-м приближением маркера понимается его **специфичность** к упреку, т.е. субъективно воспринимаемая исследователем частотность, с которой маркер может указывать на упрек.

Так, частица «*небось*» интуитивно воспринимается как возможная «коллексема» для конструкций упрека. Примеры с ней действительно часто могут выражать упрек («— *Да уж в этом-то вы, должно быть, разбираетесь, — сказал я, нехорошо улыбаясь. — Небось уже по уши налились этим ликёром?*» [Василий Аксенов. Пора, мой друг, пора (1963)]), однако специфичность ее к упреку на самом деле невысока. Самый поверхностный мониторинг выдачи только в основном корпусе НКРЯ по лексеме «*небось*» показывает, что, по крайней мере, половина примеров из 2461 документов, 6592 вхождений (22.11.2020) будет вне семантики упрека. Это позволяет отнести частицу «*небось*» к маркерам первого приближения и продолжить дальнейший поиск.

Сочетание местоимения «*сам*» и частицы «*небось*» при вводе в НКРЯ (**сам** на расстоянии от 1 до 3 от **небось**) даст совокупную выдачу по всем релевантным корпусам в 183 вхождения (22.11.2020). 28 вхождений оказываются вне семантики упрека, что позволяет

говорить о сочетании «сам + небось» как маркере упрека второго приближения (специфичность к упреку 84, 6%).

Анализ выдачи по маркеру второго приближения «сам + небось» подводит итог этапу предварительного сбора материала. Конечным результатом этапа является гипотеза о существовании потенциальной конструкции упрека «сам + небось + V» (сам на расстоянии от 1 до 3 от небось на расстоянии от 1 до 3 от V). Доказательство функционирования в дискурсе этой конструкции как формального средства выражения упрека может быть осуществлено только на этапе корпусного поиска.

Этап корпусного поиска. В таблице представлен экспериментальный алгоритм корпусного поиска формальных средств выражения упрека на примере конструкции «сам + небось + V» (22.11.2020):

Таблица

Алгоритм корпусного поиска формальных средств выражения упрек

Шаг		Процедура
1)	a.	Трансформация потенциальной конструкции упрека в поисковый запрос инструментами НКРЯ: сам на расстоянии от 1 до 3 от небось на расстоянии от 1 до 3 от глагол
	b.	Лексико-грамматический поиск в релевантных корпусах НКРЯ: 118 результатов (8 не входят в поле упрека) в основном корпусе; 5 результатов (1 не входит в поле упрека) в газетном корпусе; 1 результат (0 не входит в поле упрека) в поэтическом корпусе; 4 результата (1 не входит в поле упрека) в устном корпусе
2)		Корпусный пример существования конструкции в русском дискурсе: «— Так Бог сделал, чтобы мы умирали. — А сам, небось, никогда не умирает!» [К.И. Чуковский. Дневник (1909)]
3)		Итого: 128 результатов (10 вне поля упрека)
		Специфичность конструкции к упреку: 92,1%
5)		Интерпретация и выводы: Результаты выдачи по релевантным корпусам демонстрируют высокую специфичность конструкции к упреку. Согласно гипотезе работы, конструкция может быть отнесена к формальным средствам выражения упрека в русском дискурсе

Описанный алгоритм позволяет унифицировать процедуру поиска, что в определенной мере нейтрализует проблему «первого шага» (субъективизм этапа предварительного сбора материала). Критическую роль, однако, начинает играть проблема «последнего шага» — на первый план выходит «фактор интерпретации», связанный с субъективизмом трактовки корпусных данных, что находит свое отражение в статистике.

Приведем примеры вопросов, порождаемых «фактором интерпретации», и попробуем ответить на них.

1. Откуда берется представление о пороге в 90%? Пороговое значение 90%, установленное нами, условно и призвано отразить регулярность конструкций, подобных «сам + небось + V». Отметим, что установка критерия на основании «практической значимости» и «здравого смысла» является стандартной процедурой для статистики: «Вопрос о том, может ли эта схема исследования использоваться в каждом конкретном случае, решается не при помощи математических навыков у исследователя, а на основе ясного представления о способности этой схемы дать правильный ответ на исследуемый вопрос» [Фишер, 1958: 23].

2. Какие корпуса «релевантны»? Почему при работе с конструкцией использованы не все возможные корпуса НКРЯ? Техническим ограничением для использования всех корпусов является проблема дублирования примеров. В связи с ней из статистики были исключены:

- акцентологический корпус, включающий устный и поэтический корпуса;
- обучающий и параллельный корпуса, включающие литературные тексты, встречающиеся также и в основном корпусе;
- мультимедийный корпус, дублирующий результаты устного корпуса.

Также исключен небольшой синтаксический корпус, технически не позволяющий рассматривать поисковые запросы на основе конструкций, и диалектный корпус, не содержащий тексты литературного языка. Таким образом, релевантными для статистики описываемой конструкции являются основной, газетный, поэтический и устный корпуса.

3. Учитывается ли роль интонации и логическое ударение при анализе? Поскольку в фокусе исследования находятся конструкции как феномены языка, присущие ему в целом, мы сочли разумным не разграничивать при работе со статистикой устную и письменную речь. Вследствие бытования устного корпуса НКРЯ в письменной форме, такие факторы, как интонация, логическая эмфаза и т.д. не могли быть учтены последовательно, что, однако, не является, на наш взгляд, значимым фактором в рамках поставленной задачи.

4. Каков принцип формирования конструкций? Выбор компонентов конструкций субъективен и всегда представляет собой компромисс между стремлением к репрезентативности за счет увеличения цифр выдачи и повышением специфичности к упреку посредством более строгих условий поискового запроса.

Допустим, что описываемая конструкция сформирована неточно и требует включения в свой состав союза «а». В этом случае специфичность конструкции к упреку достигнет 100%: на совокупную выдачу

в 31 вхождение по релевантным корпусам (24.11.2020) нет ни одного примера вне семантики упрека («*А сами небось скоромное жрут!.. Как же рабочему человеку без мяса обойтись?!*» [А.А. Богданов. Бунт (1926)]). Однако за пределом этой выдачи оказывается множество примеров без союза «а», но с ярко выраженной семантикой упрека.

Оборотную сторону этой проблемы иллюстрируют упреки, которые содержат компоненты «сам» и «небось», но по своей структуре не попадают в параметры описываемой конструкции (например, «*Ведь только языком виляешь, сволочь, а сама небось до смерти рада*» [А.И. Эртель. Гарденины, их дворня, приверженцы и враги (1889)]). Являясь очевидными упреками, подобные примеры тем не менее отсекаются условиями конструкции и не учитываются. Однако расширение конструкции посредством смягчения ее условий приведет не только к включению в выдачу новых примеров, но и падению специфичности, а следовательно, сделает конструкцию непригодной для целей исследования.

5. Влияют ли манипуляции с поисковым запросом на цифры статистики? Да. Так, уменьшение расстояния между компонентами конструкции до единицы приведет к снижению выдачи — 46 вхождений по релевантным корпусам НКРЯ против 128 при расстоянии от 1 до 3 (24.11.2020). Подобное будет наблюдаться и при инверсии компонентов (**небось** перед **сам**) — 95 вхождений против 128 по релевантным корпусам НКРЯ (24.11.2020).

Заключение. На примере конструкции «сам + небось + V» пошагово рассматривается процедура выявления формальных средств выражения упрека, включая этап предварительного сбора материала и этап корпусного поиска, а также сопутствующие этой процедуре ограничения и феномены. Разобранная конструкция служит, на наш взгляд, иллюстрацией функционирования в русском дискурсе «ингерентных» упреков и демонстрируют потенциал подобных корпусных исследований в будущем.

Список литературы

1. ГИКРЯ = Генеральный интернет-корпус русского языка. URL: <https://int.webcorpora.ru/drake/> (дата обращения: 23.11.2020).
2. Давыдова Т.А. Речевой акт упрека в английском языке: Дисс. ... канд. филол. наук. Иркутск, 2003.
3. Дементьев В.В., Степанова Н.Б. Корпусные методы в исследовании речевых жанров: проблема ключевых фраз // Вестник РУДН. Серия: Лингвистика. 2016. № 3. С. 57–76.
4. Иссерс О.С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. М., 2008.

5. *Каразия Н.А.* Прагмалингвистическое исследование акта упрека в контексте современной американской речевой культуры: Дисс. ... канд. филол. наук. Петропавловск-Камчатский, 2004.
6. *Ли Чжухонг.* Корпусный анализ форм будущего времени в русском языке: статистика и коллострукционные закономерности // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2014. № 6. С. 169–175.
7. НКРЯ = Национальный корпус русского языка. URL: <http://www.ruscorgo.ru> (дата обращения: 29.05.2020).
8. *Петрухина Е.В., Юйе Шэнь.* Состав, семантика и частотность возвратных конструкций с дативным субъектом в русском языке (на материале Национального корпуса) // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2019. № 2. С. 50–62.
9. *Петрухина Е.В.* Русский глагол: категории вида и времени (в контексте современных лингвистических исследований). М., 2009.
10. *Рахилина Е.В.* Лингвистика конструкций. М., 2010.
11. *Федорова А.Л.* Речевая стратегия упрека: лингвокогнитивный подход (на материале немецкого, английского и русского языков): Дисс. ... канд. филол. наук. Уфа, 2004.
12. *Фишер Р.А.* Статистические методы для исследователей. М., 1958.
13. *Шилихина К.М.* Изучение дискурсивных маркеров методами корпусной лингвистики // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2015. № 3. С. 120–125.
14. *Шмурак Р.И.* К уточнению понятия упрека с помощью корпусных инструментов // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2020. Т. 79. № 3. С. 24–48.
15. *Fillmore C., Kay P.* Construction grammar course book. Berkeley, 1992.
16. *Goldberg A.E.* Constructions: A new theoretical approach to language // Trends in Cognitive Sciences, 2003. 7.5. P. 219–224.
17. *Stefanowitsch A., Gries S.T.* Collostructions: Investigating the interaction of words and constructions // International Journal of Corpus Linguistics, 2003. 8:2. P. 209–243.

Roman Shmurak

**FORMAL MEANS OF EXPRESSING REPROACH IN RUSSIAN:
UNDERSTANDING THE PROCEDURE OF CORPUS SEARCH
(BASED ON THE CONSTRUCTION ‘SAM + NEBOS’ + V’)**

*Zhejiang University, Hangzhou
866 Yuhangtang Road, China, 310058*

This article is concerned with the procedure of corpus search for formal means of reproach. Reproach is commonly understood as a phenomenon which needs a context as a sine qua non. This understanding, however, is not consistent

with the possible for discourse utterances that are perceived by Russian native speakers as reproaches, regardless of the pragmatic information “dissolved” in the context. The existence of such reproaches in the Russian language suggests the existence of abstract *reproach constructions* implemented through formal means of reproach at the level of discourse. In contrast to formal language means, formal means of reproach are difficult to identify through direct observation and subsequent linguistic analysis, since their frequency of use is disproportionately lower. Corpus linguistics methods enable solving this task. The search engine of the Russian National Corpus allows complex query creation containing not only lexemes, but also grammatical, semantic and syntactic characteristics. This provides the possibility to get *reproach constructions* with their composite heterogeneous structure. A potential construction, which has more than 90% of the search results falling under the semantics of reproach, demonstrates the regularity inherent in formal language means and should be evaluated as a formal means of reproach. The article explores a number of issues related to all stages of the corpus search procedure, as well as proposes an experimental corpus search algorithm for formal means of reproach.

Key words: reproach; Russian National Corpus; corpus linguistics; corpus search procedure; construction grammar.

About the author: *Roman Shmurak* — Associate Professor, Institute of Russian Language and Culture, School of International Studies, Zhejiang University (e-mail: roman.shmurak@gmail.com).

References

1. GIKRJa = *General'nyj internet-korpus russkogo yazyka* [General Internet-Corpus of Russian]. URL: <https://int.webcorpora.ru/drake/> (accessed: 23.11.2020).
2. Davydova T.A. Rechevoj akt upreka v anglijskom yazyke [The speech act of reproach in the English language]. *The dissertation on competition of a scientific degree of candidate of philological Sciences*. Irkutsk, 2003. (In Russ.)
3. Dement'ev V.V., Stepanova N.B. Korpusnye metody v issledovanii rechevyh zhanrov: problema ključevykh fraz [Corpus Methods in the Study of Speech Genres: A Problem of Key Phrases]. *Vestnik RUDN. Serija: Lingvistika* [Bulletin of the RUDN University. Series: Linguistics]. 2016. № 3, pp. 57–76. (In Russ.)
4. Issers O.S. Kommunikativnye strategii i taktiki russkoj reči [Communicative strategies and tactics of Russian speech]. Moscow: *Izd-vo LKI*, 2008. (In Russ.)
5. Karazija N.A. Pragmalingvisticheskoe issledovanie akta upreka v kontekste sovremennoj amerikanskoj rechevoj kul'tury [A pragmalinguistic study of the act of reproach in the context of modern American speech culture]. *The dissertation on competition of a scientific degree of candidate of philological Sciences*. Petropavlovsk-Kamchatski, 1992. (In Russ.)
6. Li Chzhuhong. Korpusnyj analiz form budushhego vremeni v russkom jazyke: statistika i kollostrukcionnye zakonomernosti [Corpus analysis of the future: statistics and collocation laws].

- tense forms in Russian: statistics and collostructional regularities]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 9. Filologija* [Moscow State University Bulletin. Series 9. Philology], 2014. № 6, pp. 169–175. (In Russ.)
7. NKRJa = *Nacional'nyj korpus russkogo jazyka* [Russian National Corpus]. URL: <http://www.ruscorpora.ru> (accessed: 29.05.2020).
 8. Petruhina E.V., Juže Shjen'. Sostav, semantika i chastotnost' vozvratnyh konstrukcij s dativnym sub#ektom v russkom jazyke (na materiale Nacional'nogo korpusa) [The composition, semantics and frequency of reflexive constructions with dative subject in Russian (based on the material of the National corpus)]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 9. Filologija* [Moscow State University Bulletin. Series 9. Philology], 2019. № 2, pp. 50–62. (In Russ.)
 9. Petruhina E.V. Russkij glagol: kategorii vida i vremeni (v kontekste sovremennyh lingvisticheskih issledovanij) [Russian verb: categories of aspect and tense (in the context of modern linguistic research)]. Moscow: MAKS Press, 2009. (In Russ.)
 10. Rahilina E.V. Lingvistika konstrukcij [Construction Linguistics]. Moscow: Izdatel'skij centr "Azbukovnik", 2010. (In Russ.)
 11. Fedorova A.L. Rečevaja strategija uprjoka: lingvokognitivnyj podhod (na materiale nemeckogo, anglijskogo i russkogo jazykov) [Speech strategy of reproach: the linguistic-cognitive approach (based on German, English and Russian languages)]. *The dissertation on competition of a scientific degree of candidate of philological Sciences*. Ufa, 2004. (In Russ.)
 12. Fisher R.A. Statističeskie metody dlya issledovatelej [Statistical methods for research workers]. Moscow: Gosstatizdat, 1958. (In Russ.)
 13. Shilihina K.M. Izučenie diskursivnyh markerov metodami korpusnoj lingvistiki [Studying discourse markers by the methods of corpus linguistics]. *Vestnik VGU. Serija: Lingvistika i mezhkul'turnaja komunikacija* [VSU Bulletin. Series: Linguistics and intercultural communication], 2015, № 3, pp. 120–125. (In Russ.)
 14. Shmurak R.I. K utočneniju ponjatija upreka s pomoshh'ju korpusnyh instrumentov [Clarifying the Concept of Reproach Using Corpus Tools]. *Izvestija Rossijskoj akademii nauk. Serija literatury i jazyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language], 2020, Vol. 79, № 3, pp. 24–48. (In Russ.)
 15. Fillmore C., Kay P. *Construction grammar course book*. Berkeley, 1992.
 16. Goldberg A.E. Constructions: A new theoretical approach to language. *Trends in Cognitive Sciences*, 2003. 7.5, pp. 219–224.
 17. Stefanowitsch A., Gries S.T. Collostructions: Investigating the interaction of words and constructions. *International Journal of Corpus Linguistics*, 2003. 8:2, pp. 209–243.

В.М. Толмачёв

**ПАРАДОКСЫ РОМАНТИЧЕСКОГО ИСКАНИЯ
АБСОЛЮТА И «НЕВЕДОМЫЙ ШЕДЕВР»
О. ДЕ БАЛЬЗАКА. ЧАСТЬ I**

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»
119991, Москва, Ленинские горы 1*

Предложена интерпретация творчества Бальзака и его философского рассказа «Неведомый шедевр» в терминах романтической культуры и программного для нее поиска бессмертия в творчестве и через творчество. Этому поиску свойственны различные парадоксы, эффекты двойного видения, так как он опирается на субъективность, самореференцию, поэтизацию в качестве Объекта всего по своей сути субъективного. «Нерелигиозная религиозность» в рассказе Бальзака — поиск невыразимого, что является в случае Френхофера опытом его самопрезентации, проекции собственного изменчивого видения длиною в жизнь, с каждым шагом все более утончающегося и, подобно музыке, имматериального. Творчество и жизнь меняются местами, что символически обозначает встречу с самим собой, смерть, и, соответственно, создание абсолютного шедевра, не имеющего адресата. Бальзак модернизирует фаустовскую традицию. Его Френхофер — одновременно художник Ренессанса и эпохи романтизма. Изображение им прекрасных женщины и тела перерастает из страсти в искание Абсолюта, который не отделен от творца, женственного и женского в нем самом, в его субъективной манере. В рассказе развивается не только тема поединка с самим с собой, своим видением, но и образ надысторической мистерии творчества, «вечного Ренессанса», адептами которого являются Френхофер, Пуссен и имплицитно сам Бальзак. Пуссен в рассказе показан проходящим такую же инициацию в творчество, как ранее Френхофер.

Ключевые слова: О. де Бальзак; «Неведомый шедевр»; романтизм; субъективность и парадоксы ее самореференции; романтический поиск бессмертия через творчество; Френхофер как модернизированный Фауст и романтический художник; портрет как автопортрет длиною в жизнь художника; женщина как модель и как женственное в творчестве, художнике, Френхофер и Пуссен как адепты Вечного Ренессанса; новая интерпретация бальзаковского рассказа и семантики основных имен.

Толмачёв Василий Михайлович — доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (e-mail: forlit@philol.msu.ru).

Рассказ «Неведомый шедевр» (*Le Chef-d'œuvre inconnu*, 1831, 1837, 1846, 1847¹) исключительно важен для понимания принципов всего написанного Бальзаком. Этим определено его место в «Философских этюдах», сначала самостоятельной книги (1837), а затем раздела под таким же названием в первом издании «Человеческой комедии» (1846), в который Бальзак включил свои произведения («Шагреновая кожа», «Луи Ламбер», «Поиски Абсолюта» и др.), где говорится именно о творчестве, какие бы формы (современные / исторические, действительные / фантастические, конкретно / расширительно понимаемые) оно ни принимало.

В известном смысле «человеческая комедия» — характеристика современной Франции, мира буржуазной цивилизации, отпавшей от Бога, представляющей в виде марионеток на подмостках современного маскарада, а также тех или иных адептов почти что метафизического культа денег и их почти что магических возможностей. Но этот же образ, если вдуматься, имеет отношение и к творчеству, не только имеющему исключительно человеческий характер (вырастающему из страсти), но и через это человечество устремленному к обретению некой новой веры, некой «неведомой» до сих пор религии творчества. В ее рамках соотношение профанного (человеческого) и сакрального получает смысл, отчасти опирающийся на традиционную религиозность, но в гораздо большей степени переиначивающий и пародирующий ее.

Как автохарактеристика именно собственного творчества, а не его фигур (где и Вотрена, и Гобсека, и Растиньяка при желании можно рассматривать в виде творцов — носителей особой философии жизни), «комедия» у Бальзака соответствует неклассическому типу подражания, заявившему о себе вместе с романтизмом в начале XIX в. Картины этой «комедии» *объектны*, т.е. подразумевают безусловный идеальный референт творчества, лишь в той степени, в какой через «дантовское» название всей серии отсылают к существованию Бога и Рая, на фоне которых современный Париж и его князя мира сего представляют собой земное inferno, падший мир. Наличие редких идеальных фигур у Бальзака, порой публично напоминавшего о своем легитимизме, не столько отрицает бытие, сотканное из сплетения страстей, волю, иллюзий, сколько подчеркивает его

¹ В исходной журнальной редакции первая часть новеллы «Неведомый шедевр: Фантастический рассказ» называлась «Мэтр Френхофер» (в последующих — «Жиллетта»), вторая — «Катрин Леско»; название последнего прижизненного издания всей новеллы — также «Жиллетта». В первом книжном издании (1831) подзаголовок «Фантастический рассказ» был снят. Посвящение «Одному лорду» появилось в издании 1846 г.

творимый характер, заволаживающую автора «поэтическую» энергию современности как эпохи новых возможностей. Всё в данном мире, призванном в силу исторической инерции быть единым, в действительности расщепляется — множественно, хаотично, субъектно, далеко от всякой рационально постигаемой системности (на первый взгляд, бальзаковская серия романов задумана именно как опыт систематизации французской жизни после 1789 г. и ее человеческих видов), подвержено непредсказуемым возвышениям, падениям, метаморфозам. В связи с этим «комедия», вроде бы отрицающая одно (те или иные гротескные проявления буржуазности, пришедшей вместе с Наполеоном на смену имперскости), считаясь с другим (мир в ситуации отпадения от Бога, взрыва исторических энергий, рождения людей-«богов», всевластия денег; кантианского бытия «самого по себе»; «всё течет» гегельянской универсализации историчности; всепроникающей шопенгауэрианской иллюзорности жизни; осознания художником абсолютной конечности жизни и наличия у него байронической метафизической раны, которая делает его, носителя вечности на кончике пера, борцом со временем), — так или иначе возвышает третье.

Имеется в виду осознанный или неосознанный «поединок» творца-гения с жизнью — уже не Божественным творением, не безусловностью космоса или природы, не устойчивыми фигурами поэтического языка, жанра, а чем-то подразумеваемо косным или неполным, т.е. не существующим именно как искусство до акта индивидуального творчества. Косный мир или мир как материал, чтобы получить выражение, засуществовать, сдвигается гением с места, получает у гения прививку отчуждения и начинает существовать *впервые* как продолжение субъективного видения мира, его телесно-эротических энергий и соответствующих им выразительных, формо-мемных возможностей уникального художественного языка. Мир от Я, мир — как Лирика, Я — как источник подлинной жизни мира в виде субъективных повествования, метафоры, цепочки театральных сцен, — речь идет о такой всесторонне проблематизированной культурой романтизма субъектности и субъективности, которая, принципиально обособляясь от целого и программно позиционируя себя как часть (точку зрения), настаивает на своих правах как сущностного источника не только частных, но и выстраиваемого из них нового целого.

В данном смысле достижения романа XIX в., предсказанные Ф. Шлегелем (как известно, мечтающем во «Фрагментах» о максимальной универсализации поэзии), свидетельствуют о повествова-

тельных возможностях субъективности несоизмеримо больше, чем о чем-либо объектном, объективном. В интересующем нас отношении данный исторический тип литературы и письма — только и только о художнике, о то более простых, то более сложных самореференциях его «я», «самоотражениях». И Дьёрдь Лукач («Теория романа»), и М.М. Бахтин (работа о Достоевском), каждый по-своему приписывая тем или иным проявлениям самореференции объектность, совершали, на наш взгляд, ту же операцию, что и их главный философский предшественник Гегель, когда ограничивал бесконечное действие своего Мирового Духа конечной исторической целью, государством прусского монарха.

Разумеется, что романтическому и постромантическому («современному») типу креативности, меняющему реальное и иллюзорное, мир и творчество, нормативный и личный язык местами, помимо желания сделать продолжением Я и его энергий всё разнообразие мира, присуща всеядность. С. Кьеркегор в трактате «Или — или» (1843) пронизательно сравнил этот покидающий сферу традиционной морали эстетизм с неисчерпаемыми эротическими запросами Дон Жуана. Так или иначе, но на протяжении XIX в. субъективность последовательно осваивала вне их прежней духовной, моральной, эстетической дифференциации любые аспекты «современных» общества, психологии, сознания, бессознательного, отношений с эротикой и смертью. Кроме того, в рамках данной креативности помимо все более усложняющихся выбора материала (его девиз — гений индивидуального поэтического языка способен выразить, вместить в себя всё), самореференции (игры точек зрения) проступает нечто имманентное, стихийно сложившееся на ниве неклассического творчества представление о новой святости художника и ее атрибутах — инициации, мистике, боге неведомом, мученичестве, осуждении и спасении (аде и рае) и т.п.

Согласно природе субъективности, эта религиозность является по меньшей мере двойственной, сплавом славословия и кощунства, идеализма и материализма, откровений творческого порыва и ада остановки, сплина. С поправкой на ее амбивалентную связь с религиозной традицией (в которой она нуждается, дабы утвердить себя, свой пафос «преодоления» и «самопреодоления», что хорошо описал на примерах любви-ненависти к своим кумирам Ницше) самое существенное в ней можно было бы определить именно как религию творчества. У того же Ницше, вобравшего в свои метафоры опыт креативности всего XIX в., она предстает как «вечное возвращение» (творца к самому себе), «сверхчеловечество», «человекобожие».

Одним из важных символических обозначений религиозности творчества, одновременно переменной величины и неизменной константы, стал на литературном пространстве от Гёте до Блока, Джойса, Д.Г. Лоренса образ «вечной женственности». Варьируясь, минуя границы теистического и атеистического, идеального и материального, мужского и женского, становясь палимпсестом взаимоисключающих друг друга или разнородных смыслов, он предстает взрывчатым сочетанием в творце и в творчестве молитвы, новой мадонны, откровения искусства будущего, идеальной возлюбленной, жены, нации, родных края и природы, мифической фигуры, эротики, падшей женщины, преступления, кощунства.

В связи с этим не будет ошибкой полагать, что становление и диверсификация возможностей ультравыразительности, опирающейся в контексте ускорения секуляризации на особые, и ранее ей не свойственные, *религиозные* претензии культуры, на ничем не ограниченную свободу творчества и его ненормативных языков, на выдвигание художественной литературы в центр культуры как именно основы новой (посюсторонней) религиозности, далеко не обязательно обыгрывают возможности аллегории. Иначе говоря, оно может быть не связано с героем «классицистического» типа (например, байроновский, байронический или вдохновленный Наполеоном и наполеонизмом герой), с прямым обожевлением женщины, природы, народа (нации), революции, любви, самого творчества или с отождествлением автора (его биографии, реальной или вымышленной, где терзания так или иначе понимаемой любви занимают важнейшее место) и героя.

Точнее, если как тема такой аллегоризм и свойственные ему идейные оппозиции (одиночка / толпа, бунтарь / закон, гений / буржуа, чудо дикой природы / безобразия цивилизации, красота / пошлость и т.п.) сохраняют жизнеспособность, то они не раскрывают в должной мере отношения субъективности с самой собой — а ведь этот дискурс, дискурс противоречивых отношений между субъектом и объектом творчества *как полем самореференции Я*, собственно говоря, и является глубинным содержанием ненормативной культуры, содержанием, которое вовсе не обязательно связано с определенным жанром (роман, поэма о творчестве, художнике), с образом творца, творчества, произведений искусства как таковых.

«Госпожа Бовари» или «Анна Каренина» — произведения о творчестве, об отношениях Гюстава Флобера и Льва Толстого с самими собой (как людьми / творцами, писателями), со своим письмом (где различают, добываясь интенсивности именно своей индивиду-

альной манеры, различные проявления «чужого»), о том, как, с их колеблющейся точки зрения, писать и не писать художественную литературу (которая в их восприятии больше, чем просто литература, сюжет об адюльтере и, тем более, развлечение), переплавлять материал в последовательность слов и не переплавлять, — в не меньшей степени, чем «Генрих фон Офтердинген» или «Паломничество Чайлда Хэролда». Иными словами, все эти произведения о Реальном и Реализме — дерзновенном придании художественному тексту, Фикции, заведомо субъективному художественному видению, статуса Правды, Реальности, Объектности, которые не должны быть поколеблены временем и в виде «остановленного мгновения», «обретенного времени» должны пережить смерть своего творца как человека. Однако вера в бессмертие творчества в XIX в., принимая порой прямо противоположные формы («искусство как идеология» и «искусство для искусства»), не знает конечных форм и фактически заставляет творца «шагреновой кожи» заниматься самоотрицанием, вступать в постоянно обновляемый конфликт с самим собой.

Письмо, еще вчера казавшееся Абсолютом, максимумом самореализации и даже «раем», «эпифанией», фатально становится не собой, «только литературой», фантомом, «адом». Этот постоянно обновлявшийся и усложнявшийся поединок творца с самим собой (как человеком, носителем жизненного опыта), своими ликами и масками (а также антимасками), своим «старым» и «новым» (а также «чужим») словом имел различные личностные и поколенческие воплощения (Байрон, Колридж, Гюго, По, Флобер, Лев Толстой, Ницше, Конрад, Джойс), обладал как отчасти рациональным, так и иррациональным характером. Последнее можно условно назвать «темной» загадкой субъективности, итогом испепеляющей художника-человека борьбы со своей «креативностью» (творческой частью своих души, сознания — об этом исключительно удачно написал Цвейг в книге «Борьба с демоном» на примере творчества Гёльдерлина, Клейста, Ницше). В любом случае, «неведомые шедевры» на поле субъективности со временем становились все более криптичными и как духовно-интеллектуальная «автобиография» автора, и сами по себе, и в плане их отношений с читателем.

В связи с этим уместно вспомнить о предугаданной Гёте в «Фаусте» модели сюжета, обыгрывающей идею творчества длиною в жизнь, а также становления знания в «субъективной эпосее» (выражение Гёте 1820-х годов). Она не позиционирует Невыразимое (*изменявшийся во времени* опыт посюсторонних поисков Абсолюта, спроецированный Гёте, долгое время писавшим «Фауста» как своего

рода духовную автобиографию, на расширительно толкуемое творчество) в противоречивом соотношении с «я» автора, в свою очередь, расщепляющегося благодаря наличию прологов, различных типов повествования, образности, иносказания на целое созвездие «иных я», зеркал — всеведущего автора как абсолютного демиурга; автора как участника событий (герой и его высказывания в рамках драматического развертывания сюжета); комментатора (основные персонажи в отстраненном виде); автора как зрителя (земного подобия демиурга, субъекта и объекта игры).

Эта по необходимости схематично представленная нами модель, в дальнейшем другими авторами то упрощаемая, то усложняющаяся, отражает всю сложность творческих возможностей Я, которое, как уже говорилось, с одной стороны, связано с апофеозом самовыражения, а с другой — нуждается, по подобию классического творчества (отношения с ним являются составной частью дискурса субъективности), в референте, чтобы преодолеть неизбежно возникающий в связи с выражением невыразимого (прорыв от творчества как только «слов, слов, слов» к творчеству как Реальности) кризис художественной коммуникации. Им в силу неизбежного парадокса оказывается само Я, постепенно превращающееся из чего-то относительно предсказуемого, моралистической аллегии («Сказание о Старом Мореходе» Колриджа, «Ворон», «Эврика» Э. По, «Моби Дик, или Белый Кит» Мелвилла), в нечто исключительно символическое, целый лабиринт самореференции (обыграно у Малларме, Рильке, Йейтса, Джойса).

Если бы речь шла о преимущественно техническом повествовательном задании, о точке зрения как поэтике и психологических эффектах, без реализации которых трудно себе представить художественную литературу XIX — первой трети XX в., то имелись бы в виду возможности тщательно выписанного, нарративно усложненного текста, который в литературе и других искусствах существовал и до XIX в. Однако в контексте субъективности и ее самореференции, о чем уже сказано, речь идет об ином — не о рационально представленных идеях или поэтиках творчества как морали, искусства, развлечения, идеологии и т.п., а об иррационально заявляющей о себе метатекстовости произведения, очевидный в одном (пассионарная борьба автора за собственное бессмертие в виде текста) и далеко не очевидный в другом (отчаянное стремление к выражению именно через Я невыразимого, лежащего по ту сторону возможностей личной выразительности). Это наделяет романтические и

постромантические тексты, с одной стороны, экзистенциальной значимостью (в полной мере оцененной в XX в. — см., например, книгу Сартра о Флобере: «Идиот в семье», 1971–1972), а с другой — фрагментарностью, неуловимостью или темнотой смысла. Если для ряда максималистски настроенных авторов (Байрон, Флобер, Бодлер, Ницше, Толстой, Джойс, Цветаева) *бегство* художника от самого себя к самому себе, от *реального* к *наиреальнейшему* стало своеобразной победой в поражении и сопровождалось, пожалуй, подчас неизбежными в данном случае кошунством, болезнью, безумием, отказом от жизни, то для их читателей предоставило возможность превращать отдельно взятый текст в целую библиотеку.

Именно стремление к невыразимому, неисполнимому, какие бы биографические, образно-тематические, композиционно-стилистические формы оно ни принимало, породило тезис *о равенстве литературы и жизни* (понимается этот весьма необычный тезис на редкость банально!), наделило писателей XIX в. особым дерзновением, а им самим дало возможность именовать себя «про-роками», «историографами», «мыслителями», «законодателями человечества», «рупорами национального самосознания», «социальными реформаторами», создателями «зеркал» и «энциклопедий» жизни и т.п. Знание современной художественной литературы уже в XIX в. становится одним из эталонов образованности.

Метафизика бессмертия, как показывает история творческих исканий XIX в., — по сути, проявление чисто личной религиозности (и в этом ее историческая связь с трансформациями и обмирщением протестантизма), реализуемой через уникальность личного художественного языка, — тем не менее считалась с наличием ряда эмблематичных фигур и образов творчества, творческого начала. В их числе: новые Прометеи, Каины, Оресты, Орфеи, Пигмалионы, Нарциссы, Венеры, Саломеи, Фаусты, Дон-Жуаны, Гамлеты, Наполеоны; метафизическая «рана» (присущая от рождения или приобретенная); инициация в творчество; «рай» и «ад», блеск и нищета творчества; конфликт человека и художника, жизни и «жития» (биографии творчества), творца и его «демона», выражаемого и невыразимого; «самоубийство» (отречение от самого себя, своего опыта как человека; принесение всего себя в жертву на алтарь творчества) и «отцеубийство», «матереубийство» (сакральность творчества, требующая отречения, идущего вразрез с естеством, естественностью); кризис коммуникации (торжество невыразимого, невыражаемого над возможностями выразительности).

Особо отметим, что если для раннего романтизма был свойственен интерес к Средневековью, то начиная с 1830-х годов медиэвализм, один из инструментов романтических самоидентификации и историографии, постепенно стал уступать место увлечению Ренессансом (и соответственной перекройке прошлого, границ Средневековья), представленным не только теми или иными деятелями «сверхчеловечества» (Данте, Боттичелли, Леонардо, Шекспир, Рембрандт), но и различными эзотериками, носителями оккультного знания (от Иоганна Фауста до Джордано Бруно и розенкрейцеров).

Всё сказанное относится не только к Бальзаку, но и к другим литературным творцам неклассичности. Но именно Бальзак, на наш взгляд, концентрированное и раньше других описал в современном типе прозы то, что благодаря ему применительно к парадоксам неклассичности можно было бы назвать синдромом «неведомого шедевра».

Писатели второй половины — первой трети XX в. по-разному признавали эти права Бальзака и бальзаковского текста, то адаптируя их, насколько возможно, к своим нуждам, то стремясь преодолеть их «в себе» ради того, чтобы стать «самими собой». Творец целого «нового мира» — посюстороннего, переполненного самыми разными подробностями — из ничего (т.е. подобный Данте); поэт-медиум ночных вдохновения, воображения — бурно изливающейся лавы образов и слов; вещист; автор, развертывающий единое в множественность — бесконечность вариаций Парижа «1001 ночи»; биография и текст, творчество и женщина; католик (по своим публичным декларациям); антикатолик (любующейся своими людьми страсти — Растиньяком или Кузиной Беттой), — все это позволяет понять, отчего Бальзак волнует столь разных, разнесенных в литературном времени авторов, как, скажем, Достоевский, Золя, Уайлд, Драйзер, Гофмансталь, Йейтс и Пруст.

Подобная постановка проблемы Бальзака объясняет, почему марксистское и социологически ориентированное литературоведение, охотно вслед за Энгельсом апеллируя к французскому гению именно как к «доктору социальных наук» (забывается, что это выражение самого Бальзака из романа «Кузен Понс»), общественному хроникеру, «срывателю всех масок», а также искажая смысл «Предисловия» автора к первому изданию «Человеческой комедии» как некоего условного целого, фактически не знает, что ему делать с «Философскими этюдами» в целом и «Неведомым шедевром» в частности. Достаточно просмотреть даже наиболее содержательные

работы советского времени (Б.А. Грифцов, Б.Г. Реизов, А.В. Карельский), чтобы столкнуться либо с вариациями утверждений, четче других выдвинутых и аргументируемых Р.А. Резник («его самооболащивание растёт по мере того, как картина гибнет»; «Предмет иронии Бальзака — неумение художника считаться с объективными законами искусства»; «[Бальзак] насмешливо отвергал романтическое опьянение ролью художника как суверенного творца»; «Френхофер... словно предвосхищает открытия импрессионистов» [Резник, 1966: 207, 208, 209, 211]), либо с невниманием к неоднозначности смысла, функциональности многих важных композиционных решений, деталей «Неведомого шедевра». Надо сказать, что и французское литературоведение, в отношении «Неведомого шедевра» несопоставимо более объёмное и изобретательное (из более новых работ назовем работы Delphine Gleizes [Gleizes, 2004], Jon Kear [Kear, 2006], Bernard Vouilloux [Vouilloux, 2011]), чем российское, также, если говорить именно о Френхофере, варьирует в основном тезис о конечном поражении этого гения живописи, а также предвосхищении в его странном произведении тех или иных разновидностей нефигуративной, «дегуманизированной» живописи XX в.

Казалось, недавняя статья С.Н. Зенкина опровергнет многие стереотипы российского восприятия «Неведомого шедевра». Но в данной работе наряду с развитием тем действительно значимых для понимания бальзаковского текста (соотношение профанного и сакрального; игра точек зрения; воплощение Френхофером «сакрально-эротического “идола”» [Зенкин, 2018: 30]; символичность экфрасисов, а также имен персонажей) и позднейшего развития бальзаковского сюжета у других авторов (Т. Готье, Ж. и Э. де Гонкуры), можно найти суждения и о «безумном живописце», его «неистребимом фетишизме» в отношении творимого образа и соответствующем конечном поражении — трагедии невоплощенного замысла, утрате фигуративности [Зенкин, 2018: 39, 21, 34], и о Пуссене как представителе профанного знания, и о появлении в мастерской Френхофера «второй модели» (Жиллетты, отказывающейся «исчезать в образе») как «главном сюжетном событии новеллы» [Зенкин, 2018: 51, 31].

Не претендуя на решение всех вопросов, возникающих в связи с интерпретацией «Неведомого шедевра», попробуем определить идею этого философского этюда как поисков Абсолюта (что свойственно, о чем уже было сказано, всякому программному романтическому

тексту) — рассказ явно не сводим к историческому сюжету о некоем живописце — и рассмотреть под этим углом зрения отношения между художником и действительностью, а также семантику имен персонажей, историко-культурные контексты повествования.

Начнем с того, что рассказ — конечно же, пример не только раннего творчества Бальзака, так называемого неистового романтизма. Здесь мы вынуждены напомнить общеизвестное. Кажется, ни один другой текст не отпускал Бальзака столь долго, как этот, владея его воображением и пером с 1831 г. по 1845 г. (редакции 1831, 1837, 1846, 1848 гг.), когда он при первом издании «Человеческой комедии» был включен в состав «Философских этюдов» (1846, т. XIV), а значит, имел прямое или косвенное отношение ко всем составным частям дерзновенного общего замысла, который, как и шедевр Френхофера, остался незавершенным. Нигде еще Бальзак в столь концентрированном виде не касался проблем творчества, темы отчаянной борьбы художника со своими «демоном» и материалом за Абсолют, истинное содержание жизни гения, за то, в чем он как творец абсолютно Реален. В подобном виде рассказ затрагивает и творчество Бальзака, его жизнь в искусстве, и все неклассическое творчество — романтическую и постромантическую культуру. Читая и перечитывая «Неведомый шедевр», нельзя не размышлять о позднейших биографиях и сочинениях, именно в свете бальзаковского повествования становящихся более понятными и в свой черед льющими свет на произведение Бальзака, раскрывающими его не всегда ясные контексты. Весьма выборочно вспомним здесь об Э. По (не только об очевидном «Овальном портрете», но и «Лигейе», «Вороне», «Эльдорадо», «Эврике»), Флобере (художнике-«алхимике», пытающемся трансформировать все формы и разновидности презираемой им буржуазности, в том числе буржуазную женщину, в узоры рисунка слов, арабески искусства, авторе «Адской грёзы», «Искушения святого Антония»), Бодлере (искателе и мистике «современной красоты», авторе «Маяков»), прерафаэлитях (Россетти, живописце современных Беатриче, роковых женщин и авторе рассказа «Рука и душа», где художник умирает перед картиной), Золя (Клоде Лантье и его борьбе за воплощение на холсте неизвестной в романе «Творчество»), Уайлде («Портрет Дориана Грея»), Александре Блоке («Незнакомка»), Томасе Манне (от «Смерти в Венеции» до «Доктора Фаустуса»), Прусте (художнике Берготе, умирающем перед полотном Вермеера в романе «В поисках утраченного времени», главное содержание которого — преображение откровений памяти в единственно истинную жизнь), Джойсе и Лоренсе (самоотречении

во имя грядущего творчества, ассоциирующемся в романах «Портрет художника в юности», «Сыновья и возлюбленные» с женщинами, женским началом), Булгакове («Мастер и Маргарита»), Кокто («Орфей»), Брехе (финале «Смерти Вергилия»), Пастернаке (катастрофе жизни Живаго / «золоте» его поэзии, связи Лары и стихов в «Докторе Живаго»), Юрсенар («Философский камень», «Неприметный человек») — вспомним, иначе говоря, о тех, кто создал образы творцов, которые так или иначе пытались наделить свои жизнь и творчество, принадлежащие этому миру и его креативным энергиям (символ данной креативности — «женщина»), сверхсмыслом и поменять местами культуру и культ, человека и текст, конечность жизни и бессмертие, иллюзию и реальность.

Бальзак создает свой этюд не на пустом месте. В «Неведомом шедевре» просматриваются контуры традиции, которая уходит вглубь веков, рассматривает вместе Прометея, Орфея, Пигмалиона, по особому увиденных Адама, Еву, Марию Египетскую, а также гениев искусства (упомянутые у Бальзака Тициан, Рафаэль, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Дюрер, Рембрандт, Корреджио и др.). Кроме того, в рассказе угадываются цитаты из Дидро («Гений»; «Парадокс об актере»), Руссо («Пигмалион»), Гёте («Вильгельм Мейстер», «Фауст»), Байрона («Паломничество Чайлда Хэролда», «Манфред»), английской готики («Мельмот-скиталец»), возможно, Шекспира («Зимняя сказка», «Буря», сонеты), а также Гофмана («Крейслериана»), Шатобриана (кровосмесительная страсть Амели в «Рене»), художественной критики («Жизнеописания...» Вазари, «Жизнь фламандских, немецких, голландских художников» Ж.-Б. Декана, эссеистика Т. Готье, включающая знаменитую реплику 1855 г. об улыбке Джоконды). При некотором обобщении эту традицию можно назвать фаустовской. В «Неведомом шедевре» Фауст в лице Френхофера становится не исторической фигурой, принадлежавшей XVII в., а, если вдуматься, эмблемой творца XIX столетия.

При этом Френхофер не утрачивает свои традиционные черты «демона» (17)² — «алхимика» (кисть Френхофера способна извлечь «золото» или «золотых змеек» даже из света), натурфилософа (дерзновенно препарирующего натуру), любовника (несущего гибель своим возлюбленным), мыслителя, жаждущего разгадать тайну материи, творения. Френхофер-Фауст, помимо страсти, направленной посредством живописи на похищение «секрета у природы» (14), а также создание (как можно подсчитать, с 1602 г. по март 1613 г.)

² Здесь и далее текст «Неведомого шедевра» с указанием соответствующей страницы цит. в переводе И.М. Брюсовой [Бальзак, 1966: 9–34].

абсолютного шедевра, наделен и адекватной фамилией (Frenhofer; в нее инверсировано слово «ад», *infer*), и демоничной внешностью («в лице старика было что-то дьявольское», 10; «сверхъестественный блеск глаз», 17), и чертами одержимого то «бесятами»-красками («Сюда, мои мазочки...!», 17), то образом прекрасной женщины, которая в его восприятии меняет свои обличья от реальной женщины, куртизанки до «необретаемой Венеры древних» (20), Елены Прекрасной, Софии, самой *Spiritus Mundi*. Френхофер разговаривает со своим демоном («... он ведет беседу со своим *духом*...», 20), имеет своеобразный атрибут алхимика, золотую цепь (богатство этого художника-затворника необъяснимо). На алтарь образа, влекущего Френхофера за собой (художник разделяет модель — куртизанку Катрин Леско — и «Прекрасную Нуазезу» картины), превращающего очередную степень знания в незнание, он принес всего себя как человека и художника. Об этом свидетельствуют его ученичество у зловещего Мабюза, угадываемая утрата модели и любовницы (Катрин Леско), одиночество, отшельничество, кончина, граничащая с добровольным отказом от жизни и манифестацией спасения — свободы от всего «лишь земного», от «только женщин», от «слепцов», не способных понять и оценить созданный им шедевр.

Кроме того, он обладает наглухо закрытой для всех, в особенности профанов, кельей-мастерской для дерзновенных опытов (в руках Френхофера мелькают то красный карандаш, то кисть, то нож), знанием о загадочных гениях Ренессанса (любовниках, творцах, мистиках в одном лице), даром визионера (ему открывается скрытое от других — в частности, он ищет в природе, сопротивляющейся ему, нечто такое, что представляет ее «без покровов», «совершенно нагой, в своей истинной сути», 14), мага (пытающегося оживить неживую материю) и, разумеется, своим Вагнером.

Это — Порбус (точнее, нижнефламандское — Пурбюс), который, несмотря на звание мэтра и мастеровитость, не способен придавать «жизнь фигурам» (16), т.е. сполна вдохнуть жизнь, свою душу в творимый им образ Марии Египетской. Френхофер, сравнивая с Марией свою Нуазезу, отказывается считать Порбуса своим подлинным учеником, тогда как у него самого, теперь истинного мэтра, мастера высшей степени посвящения, имелся когда-то загадочный наставник Мабюз, передавший ему «секрет, как придавать жизнь фигурам» (16). Френхофер с трепетом называет Мабюза не только «учителем» (15), но и «вором, унесшим с собою жизнь». Воровство здесь весьма многозначно — характеризует как тайну истинного искусства, которой владеет один Мабюз, как принятие учеником

главного завета учителя (отречение от жизни как таковой ради жизни в искусстве), так, думается, и темную тайну жизни Мабюза, связанную с некоей женщиной. Эти слова о «воре», следует отметить, приложимы к Френхоферу в целом и к его кончине в финале рассказа в частности — тайна сожженного им шедевра уносится художником в могилу.

Историчность прозвища «Мабюз» (или де Мабюз), принадлежавшего голландскому живописцу Яну Госсарту (ок. 1478—1532), не сбивает с толка. С Мабюзом в рассказе связано нечто мифистическое, на что косвенно намекает его титул Мэтра (см.: «А вы не называйтесь учителями, ибо один у вас Учитель — Христос, все же вы — братья», Мф 23:8). В контексте рассказа Мабюз предстает, в известном смысле, собирательным лицом (к тому же по датам жизни он не мог быть наставником Френхофера; Бальзак, правда, этого, скорее всего, не знал), маской — символом не столько постренессансного прорыва в северноевропейской живописи, сколько Ренессанса (Френхофер упоминает Тициана, Рафаэля, Леонардо, Дюрера, Рембрандта и др.) в целом. Родной госсартовский Мобёж (к которому восходит имя «Мабюз», от лат. *Malbodium*), названный так в честь святой Амальберги и монастыря, носящего ее имя, здесь явно ни при чем.

Наконец, Френхофер ценитель красивых, эротически привлекательных женщин. Исходная модель шедевра — красotka-куртизанка Катрин Леско. Интересно, что Френхоферу известно о модели Рафаэля (26), которую он не называет, но по примеру прозвища которой («Прекрасная» или «Божественная Империя»), принадлежавшего римской куртизанке Лукреции Коньяти Парис (1486—1512)³, он, не исключено, придумывает название «Прекрасная Нуазеза» для изображения Леско.

По сюжету Френхофер желает сверить оконченный было шедевр (теперь на нем «Прекрасная Нуазеза», которую он, *не показывая картину*, описывает как тело прекрасной женщины, «лежащей под пологом на бархатном ложе» [27] рядом с золотым треножником, — это явно больше Астарта или Венера, чем Катрин) с красотой Жиллетты, юной любовницы Пуссена. Точнее, принимая во внимание его методы работы над натурой, он не столько поклонник женщин (как презираемый им Рубенс с его горами женского «фламандского

³ Считается, что художник Рафаэль Санти (1483—1520), бывший любовником Лукреции, сделал ее моделью Галатеи и Саффо на фреске «Парнас» в Ватикане; другая любовница Рафаэля, Маргерита Лути по прозвищу Форнарина, также, возможно, куртизанка, — прототип целого ряда его известнейших полотен («Дама с вуалью, или Донья Велата», «Сикстинская Мадонна»).

мяса», 15), сколько маньяк «вечно-женственного». Иными словами, Френхофер различает в природе, в людях, в освещении, в куртизанке, в наготы — везде и во всем — прежде всего золотые «частицы» Венерина начала (20), грёзу, возникающую «по ту сторону» женщины и пола (его не случайно, как и Мабюза, волнует фигура Адама, Адама Первоначального). Эти золотые плоды творчества он увязывает с именем уже не падшей женщины, а неземного существа, богини, царственной Прекрасной Нуазезы (la Belle-Noiseuse). Цель подобной эротомании, страсти, слитой с творчеством и алхимией, — свобода в обращении с натурой, ее обнажение, снятие с нее покровов, препарирование, присвоение, выгонка через себя и доведение до образа в равной степени абсолютно, в мельчайших деталях, живого и всецело иллюзорного.

При этом Нуазеза — как модель, как отдающееся ему («анатому» со скальпелем-кистью в руке) тело, как любовница (возможно, покончившая с собой из-за того, что художник, возможно, изменил ей, живой женщине — этого инстинктивно страшится и Жиллетта — с *Женщиной* своего творчества), как Прекрасная Дама (Френхофер помнит, помимо прочего, о музах Данте и Ариосто), как оживающее создание нового Пигмалиона, которое он, одновременно любовник и «убийца любви» (препарирующий чувство, тело, страсть, становящийся в отношении модели «посторонним»), ревниво скрывает в своем святилище, как вызванная из небытия и ожившая красота, принимающая поклонение смертного, а затем вступающая с ним в поединок, так и *часть самого Френхофера*. Она, эта Ева-Исида-Астарта-Афродита-Венера-Вечная Весна, рождается, творится, пересоздается, бесконечно совершенствуется у него в голове, «доме»-«хофе» его грёзы. Она и реальна, и ирреальна. С равным успехом художник мог бы именоваться *Фрауэнхофер*, поскольку в сознании и воображении его, *в глазу*, в руке, в бесконечном томлении, в видениях, во всем, что его окружает, в его кистях и мазках — женщина. В борениях с Женщиной, или своим alter ego, с имагинативным абсолютном своих *бесцветных глаз* (10; т.е., как угадывает читатель, обращенных вовнутрь себя), Френхофер становится самим собой, гением.

Картина Френхофера, таким образом, — автопортрет, а точнее выразиться, целая автобиография максималистски понимаемого творчества, которое продвигается от одной Реальности к другой, и более тонкой, непостижимой Реальности.

По рассказу очевидно, что эта женщина, в одинаковой мере действительная и вымышленная, из жизни и с картины (магическая

реальность), является символом не столько женщины как таковой, сколько *мужчины-творца* и «женственного» творческого начала в нем. К «ней» Френхофер, подобно Микеланджело или Шекспиру в ряде сонетов (как в сонете XXIV; симптоматично, что этот сонет косвенно посвящен теме зрения), мог бы обращаться как к «ты», как к «нему». Очевидно, что завершение работы над таким шедевром длиною в жизнь тождественно мистериальной Встрече художника с самим собой, т.е. со смертью.

Френхофер, обращающий ординарное в двойственное и двоящееся (демоническое и ангелическое; темное и светлое; однополюе и двухполюе; женское и мужское; половое и бесполое), профанное в сакральное, а визуальное (доступное наблюдению) в невизуальное (незримое, герметичное), демонстрирует принципиальную символичность (речь идет о символизме гностического, манихейского характера) того, что в рассказе характеризует абсолютные возможности творчества, связанного с сакрализацией именно этого мира. Данный тип творчества увязывает в «Неведомом шедевре» гения Ренессанса (Мабюз, Френхофер), будущего гения XVII–XVIII вв. (Пуссен), а также подразумеваемого гения века XIX (вступающий в творчество Бальзак) как представителей некоего Вечного Ренессанса.

В рассказе имеется несколько кульминаций. Завершение работы над шедевром, который не может быть оценен как шедевр другими в силу своего герметизма, что приводит к почти что добровольной смерти Френхофера как художника (иной жизни у него к моменту кончины уже нет!), — одна из них.

Но другая, не менее важная, не менее мистериальная, — это явление неопита, способного к инициации, к приобщению к Традиции.

Френхофер был когда-то соблазнен Мабюзом. И сам он как очередной Мефистофель от искусства соблазнитель, «крадет», соблазняет, передает эстафету соблазнения Николя Пуссену (1594–1665), одному из безусловных и в чем-то таинственных гениев уже не Ренессанса, а следующей художественной эпохи. Пуссен по сюжету пересекает порог ателье-святилища, он введен во святая святых, в Аркадию, ему еще предстоят встречи, нет, уже не с реальными возлюбленными, Жиллеттами (Жиллетта сознает утрату Пуссена как человека после его знакомства с Френхофером!), а со своими «Нуазезами». Он начинает идти по пути новообретенного учителя, заняв место не оправдавшего надежд Порбуса.

«Эти кисти принесут нам золото!» (23), говорит молодой человек в особом смысле. Осуществляя своего рода ритуальное жертвоприношение ради грядущего горения творчества (Жиллетта отправлена

им позировать Френхоферу для завершения шедевра), Пуссен символически убивает свою возлюбленную как просто женщину, чтобы стать самим собой, т.е. художником, посвященным, а также отправиться в свое плавание за Абсолютом, за Еленой и получить новое, подчеркнута художническое имя, то самое, которое выведено им по просьбе Френхофера на наброске *красным карандашом*. Молодого человека из провинции больше нет, *любовника* Жиллетты-только женщины больше нет.

Тем не менее, несмотря на костюмированный характер повествования и его первоначальный подзаголовок «Фантастический рассказ», что косвенно отсылает к старой фаустовской и фаустианской атрибутике, а также к французской моде 1820-х годов на Гёте (первый перевод т. 1 «Фауста» опубликован в 1823 г.), на исторический и экзотический колорит, на Байрона (во Френхофере, как нам видится, заключено нечто байроническо-манфредовское, некая темная загадка прошлого, превращающая ее носителя в демоничного вечного скитальца), у Бальзака в рассказе не фигурирует, вроде бы, ничего по большому счету сверхъестественного. В конце концов, авторы, и не обязательно безумцы, портят или уничтожают свои картины, а жены ревнуют мужей к творчеству как сопернице.

Бальзаковское повествование, по сути, все же не о традиционном Фаусте, хотя элементы фаустианства-донжуанства присущи Френхоферу, а о Фаусте искусства. Из Низких Земель, без Мефистофеля и пуделя, но в то же время с тайной (читатель так и не узнает, чем кончил Мабюз или что произошло с исходной моделью картины, Катрин Леско) перенесен Бальзаком в Париж, нет, все же не 1612 г., а, судя по философии творчества, излагаемой Френхофером, в Париж 1820-х годов, столицу нового романтического творчества. Френхофер в его высказываниях о творчестве — ультра-романтик, и гораздо больший, чем Гёте, когда тот спорит с Дидро («Опыт о живописи Дидро»: признание переводчика», 1799) или мечтает о бесконечном шекспиризме.

Френхофер-Бальзак неотделим от многого: культуры, стихийно принимающей на себя в XIX в. функции культа; сакрализации исключительно индивидуальных творческой биографии, письма, неповторимого текста, а также их превращения из фикции в реальность и историю; творения писателем не аллегорий—сказок, развлекательных или назидательных историй, а реального и в то же время вечно ускользающего — «других я», портретов и автопортретов, вечных возвращений к самому себе; художника-гения, трансформирующего посредством воображения, экспериментов над восприимчивостью,

сознанием свой опыт тленного человека, чью основу существования составляет *черное* (кратковременность жизни, брэнность естества, прикрываемая недолгой феерией молодости), в нетленное, *красное* или *золотое*, т.е. в неведомый шедевр; парадоксального двуединства жизни / смерти в этом творчестве (творить ради достижения бессмертия в искусстве и «остановки мгновения» значит *убивать*, отказываться от самого себя как человека, замещать в себе, в природе, в мире человека *артистом, картиной, небытием*).

Подведем промежуточный итог. Итак, фаустианство рассказа — не назидательная притча-сказка, не стилизация ряда клише, а опыт видения радостного и страшного, видения цены творчества, колеблющегося между черным и красным, тьмой и светом, демоническим и ангелическим, — опыт становления на глазах Бальзака и в нем самом в виде «дамы, не знающей милосердия» современного типа искусства, суть которого, как гласит расхожее плоское представление, в подражании, в репрезентации действительности.

На самом же деле, суть его — в самореференции, в подражании художника самому себе, в роковом прыжке «по ту сторону» себя, в смерти как встрече в момент максимального взлета человека творчества с самим собой как богом. *Смерть автора*, декларировавшаяся в самых разных видах уже в XIX в. (от самоубийства писателя-романтика, его героя до так называемой объективной манеры Флобера), является, если вдуматься, высшим торжеством субъективности, обозначением поглощения субъектом объекта и объективности и, соответственно, абсолютного торжества творческого субъекта, который везде и нигде, предстает в виде множества «иных я» — вещей и людей, низкого и высокого, ликов и личин, — бесконечной, глубоко индивидуальной метафорой.

Список литературы

1. *Бальзак Оноре де*. Неведомый шедевр / Пер. И.М. Брюсовой // Неведомый шедевр. Поиски Абсолюта. М., 1966. С. 9–34.
2. *Зенкин С.Н.* Натурщица и шедевр (Бальзак и его подражатели) // *Studia Litterarum*. М., 2018. Т. 3. № 1. С. 10–57.
3. *Резник Р.А.* Два «Философских этюда» Бальзака // Бальзак Оноре де. Неведомый Шедевр. Поиски Абсолюта. М., 1966. С. 199–224.
4. *Delphine Gleizes*. “Copier, c’est vivre”. Des valeurs de l’œuvre d’art dans le roman balzacien // *L’Année balzacienne*. Paris, 2004 [Balzac et l’image]. P. 151–167.
5. *Kear Jon*. “Frenhofer, c’est moi”: Cézanne’s Nudes and Balzac’s *Le Chef-d’œuvre inconnu* // *Cambridge Quarterly*. Cambridge, 2006. № 35. Vol. 4. P. 345–360.

6. *Vouilloux Bernard*. Balzac en peintre // Le Tournant “artiste” de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIX^e siècle. Paris, 2011. P. 111–179.

Vasily Tolmatchoff

**PARADOXES OF THE ROMANTICAL SEARCH
FOR ABSOLUTE AND BALZAC'S
'LE CHEF-D'ŒUVRE INCONNU'. PART I**

Part I of the paper on Balzac offers an interpretation of Balzac's work as well of his “Le chef-d'œuvre inconnu” in terms of the Romantic culture and its program quest for eternal life in creativity and through creativity. This quest reveals various paradoxes, effects of double vision for it is grounded on subjectivity, on a poetization as Object of all subjective at its core. “Unreligious religiosity” in Balzac's tale is a search for inexpressible. In Frenhofer's case it is an experience of his continuous self-presentation, projection of a fluid vision, which is becoming with each step subtler and, as pure music, immaterial. Art and life change their places, symbolically it means a meeting of artist with himself, or death, and, correspondingly, a creation of an absolute masterpiece that has no addressee. Balzac modernizes the Faustian tradition. His Frenhofer belongs both to the Renaissance and Romanticism. His picturing of a fine woman and body develops from earthly passion into quest for Absolute, which is not separated from the artist, woman-like and womanish in himself, his subjective manner. The tale presents not only a theme of the artist fighting with himself and his vision but also an image of a transhistorical mystery of creativity, “the eternal Renaissance”, the adepts of which are Frenhofer, Poussin and implicitly Balzac. Poussin is shown in the process of the same initiation into artistry once taken by Frenhofer.

Key words: Balzac's ‘Le chef-d'œuvre inconnu’; Romanticism, subjectivity, paradoxes of self-reference; romantic quest for eternal life; Frenhofer as modernized Faust; Frenhofer as a romantic artist; portrait as a long-life self-portrait; woman as a model and womanish in artist; creativity; Frenhofer and Poussin as adepts of “the Eternal Renaissance”; new interpretation of Balzac's tale and semantics of principal names in it.

About the author: *Vasily Tolmatchoff* — Prof. Dr., Head of the Department of History of Foreign Literatures, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University (e-mail: forlit@philol.msu.ru).

References

1. Bal'zak O. de. *Nevedomij shedevr* [Le Chef-d'œuvre inconnu]. Transl. by I.M. Briusova. In Bal'zak O. de. *Nevedomij shedevr*. Poiski Absoliuta. Moscow, *Nauka Publ.*, 1966, pp. 9–34. (In Russ.)

2. Gleizes Delphine. “Copier, c’est vivre”. *Des valeurs de l’œuvre d’art dans le roman balzacien. L’Année balzacienne*. Paris, 2004 [Balzac et l’image], pp. 151–167.
3. Kear Jon. “Frenhofer, c’est moi”: Cézanne’s Nudes and Balzac’s Le Chef-d’œuvre inconnu. *Cambridge Quarterly*. Cambridge, 2006. № 35. Vol. 4, pp. 345–360.
4. Reznik R.A. Dva “Filosofskih etiuda” Bal’zaca [Two Philosophical Tales of Balzac]. In *Bal’zac O. de. Nevedomij shedevr. Poiski Absoliuta*. Moscow, Nauka Publ., 1966, pp. 199–224. (In Russ.)
5. Vouilloux Bernard. *Balzac en peintre. Le Tournant “artiste” de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIX^e siècle*. Paris: Hermann, 2011, pp. 111–179.
6. Zenkin S.N. “Naturshitzza i shedevr (Bal’zac i ego podrazhateli)” [Model and Masterpiece (Balzac and His Imitators)]. *Studia Litterarum*. Moscow III: 1 (2018), pp. 10–57. (In Russ.)

Ю.В. Сложеникина, А.В. Растягаев

**ПИСЬМО А.П. СУМАРОКОВА
«О КРАСОТЕ ПРИРОДЫ» (1759):
ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО**

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Самарский государственный институт культуры»
443010, Самара, Фрунзе, 167*

Большинство исследований журнала Сумарокова «Трудолюбивая Пчела» выделяют его сатирическую направленность. Статья предлагает новый взгляд на ансамблевую природу первого российского частного издания. Его цель — изучение каждого помесячного номера и отдельной публикации в единстве синтагматических и парадигматических связей. В основу исследования положен комплексный подход. Используются методы литературоведения: историко-типологический; культурно-исторический; биографический; сравнительно-исторический. Исследование показало, что журнал «Трудолюбивая Пчела» стал важным событием в творческой жизни Сумарокова. Известный в России и за рубежом автор продолжил в нем писательскую и переводческую деятельность. Новая для него роль издателя журнала раскрыла иную грань этого талантливого человека. Майский номер оказался особым среди всех 12 номеров журнала. В нем были опубликованы только оригинальные произведения. Объект исследования данной статьи — «Письмо о красоте природы» Сумарокова. Можно сделать вывод о том, что произведение опирается на несколько культурных традиций, охватывающих широкий временной интервал от золотого века древнеримской литературы до первой половины XVIII в. Письмо Сумарокова продолжает и творчески обновляет наследие Горация, Сенеки, Петрарки, эссеистику Дж. Аддисона, нравоучительную прозу Ю.-Т. Оксеншерны. Сумароков следует множеству лучших образцов, сплавливая их топоры и мотивы в оригинальный идиостиль. В основу идиостиля писателя положено остроумие не только в словах, но и в мыслях. Опираясь на общеевропейскую культурную традицию, Сумароков предлагает собственную текстообразующую модель, отличающую автора по следующим основаниям: эгоцентричности текста; специфике композиции и визуализации картины мира.

Сложеникина Юлия Владимировна — доктор филологических наук, профессор, проректор по научной работе и международным связям Самарского государственного института культуры (e-mail: goldword@mail.ru).

Растягаев Андрей Викторович — доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой филологии и философии Самарского государственного института культуры (e-mail: avr67@yandex.ru).

Ключевые слова: письмо; традиция; подражание; идиостиль; Сумароков; «Трудолюбивая Пчела»; Гораций; Сенека; Петрарка; Аддисон; Оксеншерн.

В майском номере журнала «Трудолюбивая Пчела» впервые появляется жанровое обозначение прозаического раздела — «письма», представленного циклом из четырех текстов: I. О Красоте природы; II. О больших беседах; III. О гордости; IV. О скорости и медлительности. Все они принадлежат перу Сумарокова. Письмо «О красоте природы» открывает раздел, находясь в сильной позиции его начала.

Попробуем определить тексты, составившие план подражания письма «О красоте природы», т.е. установить диссимилиативные (сокрытие сходства) и трансформативные (преобразование исходного материала) явления.

Известно, что из всех произведений Горация, которые оказали особое влияние на рецепцию в русской литературе XVIII в. идеи золотого века, топоса уединенного сельского жития, особое место занимает второй эпод “*Beatus ille*”. Он прославляет «скромную трудовую жизнь свободного земледельца, простоту патриархальных нравов» и «отрицает современную действительность», полную суеты [Жаткин, 2009: 3]. Противопоставление «грязной» городской жизни и «чистой» сельской встречаем у Горация в посланиях и сатирах. Так, в послании XIV «Староста леса, полей...», обращенного к управляющему Сабинским поместьем, Гораций упрекает виллика, что тот, будучи в городском доме рабом низшего ранга, по приезде для управления в сельское поместье начал сожалеть о городской жизни и былых временах: «Я говорю: счастлив тот, кто в деревне живет, ты же — в Риме» [Гораций, 1936: 307].

Противопоставление города и деревни — конфликт в сатире «Вот в чем желания были мои...» [Гораций, 1936: 271]. «В лирическом гимне простой жизни на лоне природы <...> читаются гораццианские принципы жизни человека: в простоте сельской жизни, в ее мелких радостях автор находит покой, радость, свободу духа, довольствуясь малым, преодолевая неразумные страсти и желания» [Прокопьева, 2012: 90].

До 1759 г., когда было опубликовано письмо Сумарокова, русские поэты и переводчики обращались ко второму эподу Горация несколько раз. С.И. Николаев указывает (предположительно атрибутируя Феофану Прокоповичу) на ранний перевод текста Горация «Щаслив безмерно всяки крестьянин» в рукописном песеннике 1730-х гг., введенном в научный оборот А.В. Позднеевым [Николаев, 2001: 308–312]. 1752 г.— В.К. Третьяковский «Строфы похвальные поселянскому житию»; 1753 г.— Н.Н. Поповский «Счастливая жизнь»; 1756 г.— С.В. Нарышкин «Похвала пастушьей жизни».

В 1757 г. в «Ежемесячных сочинениях...» Третьяковский вновь публикует собственный вольный перевод второго эпода Горация.

В письме Сумарокова «О красоте природы» нет и намека на соперничество с предшественниками, претензию на первенство в открытии для русского читателя горацианской топики. Нет ни попытки создания «христианской пародии» на текст античного автора, ни желания русифицировать атрибуты сельской жизни, как это часто делали его предшественники. Сумароков расставляет акценты, согласовываясь с присущей только ему в русской литературе середины XVIII в. эстетической формулой простоты естества, в которой он солидаризируется с Вольтером, требовавшим от произведения искусства одновременно правдивости, правдоподобия и естественности [Пахсарьян, 2010: 388].

Идеологический пафос письма «О красоте природы» Сумарокова может быть соотнесен с нравственными письмами к Луцилию Луция Аннея Сенеки. 124 письма, несмотря на внешнюю бессистемность, образуют единый метатекст, объединенный жанром, проблематикой, языком и стилем. В нравственных письмах одна и та же проблема наращивает количество логических аргументов от эпистолы к эпистоле.

Топосы, общие для Сенеки и Сумарокова: стремление к уединению как путь отрешения от суеты и приобщения к мудрости; добродетельная жизнь как путь к обретению спокойствия; страсть как насилие над человеческой природой; грязь города, кричащая роскошь, притворство, лукавство; блага цивилизации как хитрость и искусственность; природа как дом, вселенная; приобщение к природе как восстановление целостности и возвращение в золотой век; природа как естественность и простота, источник мыслительной и душевной жизни человека; естественность и простота как свобода.

Петрарка приобрел дом в сельской местности, в котором он прожил в уединении четыре года. Это было не монашеское, а творческое одиночество, во время которого итальянский гуманист занимался литературным и научным трудом. Результатом затворничества стал трактат «Об уединенной жизни».

Тексты Петрарки и Сумарокова имеют общие топосы: городской житель полон негативных эмоций, доходящих до отчаяния, он не знает покоя — поселянин полон спокойного благоговения; тусклые свечи сопровождают горожанина — отшельник взирает на небо, солнце и звезды; горожанина куда-то тащат, толкают, чего-то требуют, к чему-то принуждают — поселенец на пороге ждет свобода; житель города уныло бредет в присутственное место — сельчанин в совершенной бодрости спешит в ближайший лес; горожанин пребывает в тревоге, совесть его не чиста, поступки лживы, его сжигают страсти и раздоры — живущий на природе получает кротость, обузды-

вает язык и дерзость, делается равнодушным к славе, просит послать ему чистоту сердца, рассудительность, воздержанность; горожанин испытывает к себе и к миру нескрываемое отвращение — селянин благодарен Богу и людям, никому не завидует, ни к кому не испытывает ненависти, доволен своим жребием и недосыгаем для ударов судьбы, он ничего не боится, ничего не желает.

Возможным прямым импульсом к размышлениям Сумарокова об уединении мог стать отрывок из статьи Джозефа Аддисона в журнале «Зритель» (№. 15). Сумароков был читателем и почитателем просветительской и журналистской деятельности Дж. Аддисона и Р. Стиля [Растягаев, Сложеникина, 2018: 150]. В эссе Аддисон выстраивает оппозицию истинного и ложного счастья: «Истинное счастье — это отдаленная природа, оно является врагом великолепия и суеты; счастье возникает, во-первых, от наслаждения собой; и, потом, от дружбы и беседы с несколькими избранными друзьями. Счастье любит тень и уединение и в естестве проявляется в рощах и фонтанах, полях и лугах. Короче говоря, это чувство каждой вещи, и эти вещи — внутри себя, и ему не нужно никаких свидетелей и зрителей. И наоборот, ложное счастье любит быть в толпе и привлекать все внимание к себе. Оно не получает удовлетворения от собственного одобрения, но получает удовольствие от восхищения, вызванного в других. Оно процветает в судах и дворцах, театрах и ассамблеях, и не существует, кроме когда на него смотрят» [The Spectator. No. 15, Saturday, March 17, 1711 Addison].

Сумароков также с понятием истинного счастья соотносит возможность быть с самим собой наедине, заглянуть внутрь себя, уединиться, наслаждаться красотой природы. Ложное же счастье — это пышность и суета. Истинное счастье осязаемо, видимо и слышимо: мягкая мурава, пурпурные закаты, зеленые леса, синее небо, сверканье звезд, пение птиц, мелодии пастушек.

В публикации Сумарокова при переводческом посредничестве В.К. Тредиаковского нашла отражение и традиция раннего французского Просвещения. В 1737 г. вышел перевод с французского дидактической книги «Истинная политика знатных и благородных особ». В ней постулировались правила воспитания представителей высшего сословия. Занимательно, что отдельное правило посвящено уединению — правило XXXI («Знать, как с пользою упражняться, когда кто один»).

Причиной отвращения к уединению у молодых людей служит недостаточный разум или развращенные привычки. К сожалению, сетует автор, находится много людей, которые не могут и полчаса пробыть в одиночестве без скуки, поскольку не знают, чем бы занять свое время. Но молодежь, твердая разумом, знает, какую пользу для

себя извлечь из каждого момента жизни. Наипольнейшими могут стать упражнения, но только когда ими занимаются в одиночестве: «В сие-то время они вымышляют полезные вещи, рассуждают подробно о своих делах и помышляют о способе, как бы услужить своим друзьям, защититься от своих неприятелей, привести к благоуспешному окончанию свои предприятия...» [Истинная, 1737: 97–98]. А если у молодых особ останется еще немного времени, то упражняются они в чтении понравившихся им книг, обучаются остроумным художествам или постигают ту науку, к которой имеют способности и желание. Следование этому правилу, пишет автор, есть та вещь, которая ведет к счастью. Художества, чтение, наука творятся в уединении, отвращают человека от страстей и делают довольным жизнью [там же: 98].

Возможным непосредственным источником творческого импульса для сумароковского текста мог быть отрывок «Уединение» из книги «Мнения» Ю.-Т. Оксеншерны — Северного Монтеня. Это размышление было опубликовано в майском номере журнала «Сочинения и переводы, к пользе и увеселению служащие» за 1758 г. в переводе С.В. Нарышкина. Герой трактата погружен во внутреннее уединение — *in mundo solus*, «сношение его бывает только с Небом, куды непрестанно мысли его возводят» [Оксеншерна, 1758: 474]. У Сумарокова мотив уединения также связан с небом, только выражен в форме риторического вопроса: «Какое здание столько меня удивить может, как огромная Вселенная? какой потолок прекраснее свода небесного, с которого раскаленное солнце освещает иогревает подсолнечную, с которого блистает луна, и пригвожденные к небу звезды блестят пред очами моими?» [Сумароков, 1759: 313].

Опираясь на общеевропейскую культурную традицию, Сумароков предлагает собственную текстообразующую модель, в основание которой положены три структурных элемента: эгоцентричность текста, специфика композиции и визуализация картины мира.

Сумароковский текст формируется вокруг «я» автора: «Я довольно насмотрелся <...> нахожу я здесь <...> притворства я здесь не вижу <...> говорю и делаю что я хочу». Местоимение *я* встречается в письме шесть раз. Еще более частотны его косвенные формы: местоимение *меня* — пять употреблений, *мне* — шесть. Притяжательное прилагательное *мой* задействовано четыре раза: *мое уединение* (два раза), *мой нрав*, *мой сон*. Еще одной формой присутствия автора в тексте являются личные формы глаголов, их 11: *не вижу*, *одеваюсь*, *говорю*, *делаю*, *хочу* и др. То есть весьма короткий текст письма из 61 строки апеллирует к выбранной Сумароковым маске автора 32 раза, чаще, чем в каждой второй строке.

Композицию письма образует контаминация трех типов речи: повествования, описания и рассуждения. Зачин представляет собой текст-рассуждение. Обращенные к другу риторические вопросы, афоризм, высокая лексика, в том числе церковнославянская, подводят читателя к некоему суждению: что может удивить в городе, чего нет в природе? Зачин открывает причинно-следственные связи: автор ищет уединения, поскольку долго созерцал суету мира. Основная часть — текст-описание. Его объекты — видимый мир: здания, потолки, стены, полы, фонтаны, небо, звезды, деревья, рощи, дубравы и т.д. Каждый денотат получает описание с помощью прилагательного, зачастую — нескольких: *шумящие и прохлаждающие источники, зеленые луга, мягкая мурава, багряная заря* и др. Концовка — текст-повествование. С помощью глаголов действия автор описывает свою жизнь на природе: *с удовольствием засыпаю и с удовольствием пробуждаюсь. Одеваюсь я, как мне покойно, говорю и делаю, что я хочу.*

Красота природы визуализируется с помощью слов разных частей речи, связанных со зрительным восприятием, типа *блестеть, освещать, украшен, зеленый, багряный, огромный* и т.п. Думается, что к приему одушевления природы можно отнести также и слова со значением слушания и осязания: *солнце гревает, шумящие и прохлаждающие источники, журчащие и по камушкам быстро текущие потоки.*

Итак, письмо является актом творческого подражания. Сумароков следует множеству лучших образцов, сплавляя идеи и топоры в собственный неповторимый идиостиль, в основу которого положено остроумие не только в словах, но и в мыслях [Растягаев, Сложеникина, 2019а: 96–98; Растягаев, Сложеникина, 2019б: 21–26].

Список литературы

1. *Гораций Флакк Квинт*. Полн. собр. соч. / Пер. под ред. Ф.А. Петровского. М.; Л., 1936.
2. *Жаткин Д.Н.* Ода сельскому уединению // *Русская речь*. 2009. № 5. С. 3–11.
3. Истинная политика знатных и благородных особ / Переведена с французского через Василия Тредиаковского Санкт-Петербургской императорской Академии наук секретаря. СПб., 1737.
4. *Николаев С.И.* К предьстории Горация в России // *Reflections on Russia in the Eighteenth Century*. Böhlau, Verlag, Köln, Weimar, Wien, 2001. P. 303–314.
5. *Оксеншерн Ю.-Т.* О уединении / Пер. С. Нарышкина // *Сочинения и переводы, к пользе и увеселению служащие*. 1758. Май. С. 473–474.

6. *Пахсарьян Н.Т.* Правдоподобие в поэтике классицизма // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: энциклопедический путеводитель / Под общ. ред. Е.А. Цургановой, А.Е. Махова. М., 2010. С. 41–53.
7. *Петрарка Фр.* Сочинения философские и полемические / Сост., пер., комм., указ. Н.И. Девятайкиной, Л.М. Лукьяновой. М., 1998.
8. *Прокопьева Л.Б.* Картины сельской жизни, природы в творчестве М.Н. Муравьева и Горация // Язык и культура: Сборник статей XXII Международной научной конференции / Отв. ред. С.К. Гураль. Томск, 2012. С. 90–101.
9. *Растягаев А.В., Сложеникина Ю.В.* «Есть люди остроумные...»: формирование семантической структуры слова остроумие в контексте XVIII в. // Язык и культура. 2019а. № 45. С. 96–107.
10. *Растягаев А.В., Сложеникина Ю.В.* Концепция остроумия А.П. Сумарокова // Культура и текст. 2019b. № 3 (38). С. 15–30.
11. *Растягаев А.В., Сложеникина Ю.В.* Статья А.П. Сумарокова «О несогласии» в апрельской книжке журнала «Трудолюбивая Пчела»: текст и контекст // Знание. Понимание. Умение. 2018. № 4. С. 140–155.
12. Сенека Луций Анней. Нравственные письма к Луцилию. М., 1977.
13. *The Spectator in three vol.: Vol. 1. Introduction, Notes, and Index* edited by Henry Morley. L., 1891.

Julija Slozhenikina, Andrej Rastjagaev

**A. SUMAROKOV'S LETTER
“ABOUT THE BEAUTY OF NATURE” (1759):
TRADITION AND INNOVATION**

*Moscow City University (Samara branch)
76, Stara Zagora, Samara, 443081*

Most of the research in Sumarokov' *Hardworking Bee* journal highlights its satirical orientation. The article suggests a new perspective on the ensemble nature of the first Russian private edition. Its aim is to study each monthly issue and separate publication in the unity of syntagmatic and paradigmatic connections. The research is based on a complex approach, involving historical-typological, cultural-historical, biographical, and comparative-historical methods of literary studies. The study showed that the magazine *Hardworking Bee* was an important event in the creative life of Sumarokov as he continued his literary and translation activities in it. A new role for him as a publisher of the magazine opened a different facet of this talented man. The May issue was special among all twelve issues of the magazine. Only original works were published in it. The subject of this article is “Letter about the Beauty of Nature” by Sumarokov. It is based on several cultural traditions, covering a wide time interval from the golden age of ancient Roman

literature to the first half of the 18th century. Sumarokov's letter continues and creatively updates the heritage of Horace, Seneca, Petrarch, J. Addison's essay, Yu. Oxensherna. Sumarokov follows many of the best samples, fusing their topoi and motifs into an original idiom. The writer's idiostyle is based on wit not only in words, but also in thoughts. Based on the pan-European cultural tradition, Sumarokov offers his own text-forming model, which distinguishes the author on the following grounds: egocentricity of text, specificity of composition and visualization of the world picture.

Key words: letter; tradition; imitation; idiostyle; Sumarokov; 'Hardworking Bee'; Horace; Seneca; Petrarch; Addison; Oxenstierna.

About the authors: *Julija Slozhenikina* — Vice-Rector for Research and International Affairs, Samara State Institute of Culture (e-mail: goldword@mail.ru); *Andrej Rastjagaev* — Prof. Dr., Department of Philology and Philosophy, Samara State Institute of Culture (e-mail: avr67@yandex.ru).

References

1. Horace. Polnoe sobranie sochinenij [Complete collection]. Moscow; Leningrad, *Academia Publ.*, 1936, 446 p.
2. Zhatkin D.N. Oda sel'skomu uedineniju [Ode to rural seclusion]. *Russkaja rech'* [Russian Speech], 2009, 5, pp. 3–11. (In Russ.)
3. Istinnaja politika znatnyh i blagorodnyh osob [True policy of noble and dignified persons]. St. Petersburg, *Imperatorskaja Akademija nauk Publ.*, 1737, 224 p.
4. Nikolaev S.I. K predystorii Goracija v Rossii [To the prehistory of Horace in Russia]. Reflections on Russia in the Eighteenth Century. Böhlau, Verlag, Köln, Weimar, Wien, Böhlau, *Verlag Publ.*, 2001, pp. 303–314.
5. Oxenstierna Ju.-T. O uedinenii [On seclusion]. *Sochinenija i perevody, k pol'ze i uveseleniju sluzhashhie* [Writings and translations, for the benefit and amusement of the employees], 1758, May, pp. 473–474. (In Russ.)
6. Pahsar'jan N.T. Pravdopodobie, v pojetike klassicizma [Verisimilitude in the poetics of classicism]. Evropejskaja pojetika ot antichnosti do jepohi Prosveshhenija: jenciklopedicheskij putevoditel'. Moscow, *Intrada Publ.*, 2010, pp. 41–53.
7. Petrarch Fr. Sochinenija filosofskie i polemicheskie [Essays philosophical and polemical]. Moscow, *Rosspen Publ.*, 1998, 479 p.
8. Prokop'eva L.B. Kartynsel'skoj zhizni, prirodny tvorchestve M.N. Murav'eva i Goracija [Pictures of rural life, nature in the works of M.N. Muravyov and Horace]. Jazyk i kul'tura, Tomsk, *Izdatel'skij Dom Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2012, pp. 90–101.
9. Rastjagaev A.V., Slozhenikina Ju.V. "Est' ljudi ostroumnye...": formirovanie semanticheskoi struktury slova ostroumie v kontekste XVIII v. ["There are witty people...": formation of the semantic structure of the word wit in the context of the XVIII century]. *Jazyk i kul'tura* [Language and Culture], 2019a, 45, pp. 96–107. (In Russ.)

10. Rastjagaev A.V., Slozhenikina Ju.V. Konceptija ostroumija A.P. Sumarokova [Concept of wit by A.P. Sumarokov]. *Kul'tura i tekst* [Culture and text], 2019b. 3 (38), pp. 15–30. (In Russ.)
11. Rastjagaev A.V., Slozhenikina Ju.V. Stat'ja A.P. Sumarokova "O nesoglasii" v aprel'skoj knizhke zhurnala "Trudoljubivaja Pchela": tekst i kontekst [Concept of wit by A.P. Sumarokov]. *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Skill], 2018, 4, pp. 140–155. (In Russ.)
12. Seneca Lucius Annaeus. Nravstvennye pis'ma k Luciliju. [Moral letters to Lucilia] Moscow, *Nauka Publ.*, 1977, 384 p.
13. The Spectator in three vol.: Vol. 1. Introduction, Notes, and Index edited by Henry Morley, London, 1891.

Лили Дин, М.В. Михайлова

**ЦИКЛ ОЧЕРКОВ М. ПРИШВИНА
«В КРАЮ НЕПУГАНЫХ ПТИЦ»: ПОИСКИ ЖАНРА**

Нанкинский университет

210023, ул. Сяньлинь № 163, район Цзя, г. Нанкин, провинция Цзянсу, Китай

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

«Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»

119991, Москва, Ленинские горы 1

В статье объясняется особая роль в творчестве М.М. Пришвина дебютного цикла «В краю непуганых птиц», созданного на основе этнографических заметок. Выбор формы очерка стал началом поисков индивидуальных жанровых предпочтений. Жанр очерка, как демонстрируется в статье, позволяет создать впечатление доверительного разговора с читателем, соответствующего своеобразному художественному мироощущению автора.

В первом цикле Пришвина присутствуют элементы и черты очерков различного типа. Типизация сочетается с изображением индивидуальностей и их внутреннего мира.

Реальное путешествие по Северу России изображается в цикле в конкретных деталях и одновременно как духовное странствование; последнее и обеспечивает смысловое единство книги; так нащупываются основы монолитности дальнейшего художественного творчества Пришвина. «Край непуганых птиц» как символ «пришвинского королевства» станет сквозным мотивом почти всех произведений художника, обозначая поиск и надежду на обретение счастья. В цикле оказался «уловлен» тот жанр, который станет преобладающим в творчестве писателя.

Ключевые слова: М.М. Пришвин; жанр; цикл очерков «В краю непуганых птиц»; духовные искания; сквозной мотив.

Известно, что авторы нередко обозначают жанр своих произведений произвольно, не следуя привычному словоупотреблению.

Лили Дин — аспирант факультета русского языка института иностранных языков Нанкинского университета (КНР), стажер кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (e-mail: lili.ding@yandex.com).

Михайлова Мария Викторовна — доктор филологических наук, профессор кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, академик РАЕН (e-mail: mary1701@mail.ru).

Пришвин обычно называл все свои произведения очерками, что показывает ключевую роль этой жанровой формы для его поэтики. «В краю непуганых птиц» имеет подзаголовок — «Очерки Выговского края»; его основа — этнографические заметки, сделанные во времена путешествия Пришвина по северу.

Художественное новаторство, ставшее результатом развития жанровой структуры, определило удачу автора. Как отмечал В.Е. Хализев, «в XX в. <...> иерархически возвышаются по преимуществу жанры новые (или принципиально обновленные) в противовес тем, которые были авторитетны в предшествующую эпоху. При этом места лидеров занимают жанровые образования, обладающие свободными, открытыми структурами: предметом канонизации парадоксальным образом оказываются жанры неканонические, предпочтение отдается всему тому в литературе, что непричастно формам готовым, устоявшимся, стабильным» [Хализев, 2002: 378]. Ср. у Ю.Н. Тынянова: «В эпоху разложения какого-нибудь жанра он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин wpłyвает в центр новое явление» [Тынянов, 1977: 257–258].

Очерк в русской литературе никогда не занимал ведущего места. Почему Пришвин выбрал именно его для пробы пера? Ответ мы найдем в произведении «Глаза земли»: «Быть может, форма очерка является единственным выходом для писателя, от которого требуют участия в новостройках» [Пришвин, т. 7, 1984: 318]. Позже, в эссе «Мой очерк», писатель скажет: «... в очерке не как в чистой беллетристике одни букашки, а есть как будто в то же время что-то и от науки, и от правды жизни» [Пришвин, т. 3, 1983: 10].

Подлинность, воссоздание реальности в художественных произведениях, то, что называется «правдой жизни», обладает для читателей большим эстетическим напряжением и идейной значимостью. Пришвин часто говорил, что пишет для «своего читателя», читателя-друга, способного к сотворчеству. Документальность для него — особый код, позволяющий поддерживать искренний разговор с воспринимающим текст. Можно утверждать, что при выборе жанровой формы писатель учитывал свои особые чувства к читателю. Литературные жанры действительно тесно связаны с внехудожественной реальностью: «... Для каждого литературного жанра <...> характерны свои особые концепции адресата литературного произведения, особое ощущение и понимание своего читателя, слушателя, публики, народа» [Бахтин, 1979: 279].

Можно считать жанровую форму «В краю непуганых птиц» художественным циклом; циклизация обычно тесно связана с авторским мироощущением, определяющим целостность литературного

произведения. По мнению Андрея Белого, художественную циклизацию можно рассматривать как «определенное (символическое) воплощение некой универсальной картины мира» [цит. по: Дарвин, 2003: 470]. Для того чтобы объединить очерки и рассказы в целое, нужен сквозной герой, рассказчик или какое-либо другое «зерно»; без единого центра «не вышло бы “Записок охотника” как цикла» [Дарвин, 2003: 478]. На наш взгляд, «зерном» цикла очерков «В краю непуганых птиц» является духовное странствование Пришвина и возникающая при его воплощении типизация персонажей.

Очерки не одинаковы. Исследователи придерживаются разных точек зрения на жанровые разновидности очерков. Например, В.Я. Канторович в работе «Заметки писателя о современном очерке» выделяет три типа: проблемный, портретный и очерк нравов [Канторович, 1973]. М.С. Черепахов считает, что очерки бывают портретные, событийные, путевые и зарисовки [Черепахов, 1984]. А.В. Сафронов отмечает, что классифицировать очерки можно по тематике, стилю, содержанию и художественным особенностям и предлагает выделять военные и исторические очерки, очерки-миниатюры, художественно-документальные исследования, одновременно обнаруживая и «путевой, портретный, бытовой (очерк нравов), проблемный» [Сафронов, 2012: 16]. Напрашивается вывод: «возможен синтез жанровых особенностей в пределах одного очерка или цикла» [Сафронов, 2012]. «Синтетический состав очерковой прозы и сущность противоречий в ее теории подсказывает: общей основой классификации должен быть принцип многомерности жанра» [Глушков, 1969: 168].

Можно утверждать, что циклу «В краю непуганых птиц» присущи в большей степени признаки путевого очерка, основанного на личных впечатлениях автора. Писатель подробно описывает природу и географические особенности побережья Белого моря, рассказывает об обычаях коренных жителей, среди которых рыбаки, охотники, вольница, «скрытники». Части цикла выглядят автономными, но они соединены как стержнем исканиями автора, который, познавая мир, внутренне растет: «... я вздумал отвести свою душу так, чтобы уже не оставалось тени сомнений в окружающей меня природе <...>. Где же найти такой край непуганых птиц? Конечно, на Севере, в Архангельской или Олонецкой губерниях, ближайших от Петербурга местях, не тронутых цивилизацией» [Пришвин, т. 1, 1982: 45]. На Севере живет душа народа, не испорченная рабством, с которой автор хочет соединиться. Север, как известно, не знал крепостничества; живущие здесь люди твердо придерживались традиций даже в самые трудные времена.

Основное в путевом очерке Пришвина — не живописание природы, а скорее поэтический и символический характер отдельных предметов, изображенных с помощью специфического повествовательного метода, напитанного сказочностью. Особенно значим в этом отношении символ воды. В Олонецком крае бытовала карельская легенда: изначально в мире ничего не было, волновалась и шумела только вода. Этот шум несся к небу и беспокоил бога. Наконец, разгневанный, он прикрикнул на волны, и они окаменели, превратились в горы, а отдельные брызги — в камни, рассеянные повсюду. Места между окаменевшими волнами наполнились водой. Так образовались моря, озера и реки. Эта легенда, возможно, и определила символику очерков Пришвина, поэтому такое внимание он уделил водным пространствам. Видя бесконечное водное пространство, автор-повествователь с ним связывает существование счастливой страны: «Вот наконец найдена эта страна непуганых птиц» [Пришвин, т. 1, 1982: 72]. На наш взгляд, для писателя чудесный мир начинается именно здесь, где, по убеждению местных жителей, мир кончается. Используя сказки, легенды, повествователь создал масштабную «картину» Выговского края, который сохранил первоначальный облик, не утратил памяти о прошлом.

Авторская личность и мироощущение Пришвина сказываются и в выборе тем для исторических и портретных очерков, элементы которых нередко переплетаются: в историческом очерке могут присутствовать черты портретного и биографического, а в портретном — черты биографического и очерка нравов.

В очерке «Выговская пустынь» автор-повествователь обращается к допетровским временам, рассказывает о преследовании «еретиков» Соловецкого монастыря. Очерк такого типа у Пришвина обычно строится на фактах, извлеченных из исторических исследований и трудов путешественников, где фиксируются точные даты событий, действия исторических деятелей, наблюдения разного рода. Размышления на историческую тему вызывают у автора тяжелые чувства: он улавливает духовную драму, которой сопровождалась борьба с сектантами в этих местах («эти церкви — памятники <...> трагедии духа русского народа <...>. И край остался словно величественной и мрачной могилой, свидетелем тех “мимошедших времен”» [Пришвин, т. 1, 1982: 144]).

Писатель с сочувствием рассказывает, как жители края и монахи в трудные времена отправлялись на поиски обетованной земли. Хотя история Выговского края полна тягостных событий («до сих пор в народе сохранились тяжелые воспоминания» [Пришвин, т. 1, 1982: 153]), в людях вера в грядущее избавление от бед только укреплялась.

Проявление христианских основ народной души Пришвин видит всюду: в курганах, полуразрушенных часовенках, не застающей дороге Петра Первого («Осударевой дороге»). Опираясь на «воспоминания о прошлом» коренных жителей, писатель вскрывает историческую глубину пространства.

Шесть из девяти очерков можно отнести к портретным, воспроизводящим непосредственно увиденные автором картины жизни. В портретных очерках Пришвина люди «оживают».

Вопленица, вдова Степанида Максимовна, считается «истолковательницей чужого горя» [Пришвин, т. 1, 1982: 79]. Описываются прежде всего глаза: «... живая старушка, с ясными, чуть заволоченными дымкой грусти и горя голубыми глазами» [Пришвин, т. 1, 1982: 77]. Для выражения чужого горя ей необходимо было выпить до дна полную чашу своего собственного: «Сама я <...> от своего горя научилась. Пошло мне обидно, поколотно, несдачно, вот и научилась» [Пришвин, т. 1, 1982: 79]. Плачи — миссия Степаниды Максимовны. Вопленица — носитель древней погребальной культуры, поэтому люди относятся к ней благоговейно: «Благодаря своим природным дарованиям вопленицы живо усвоят, сохраняют и преемственно передают друг другу формы и отчасти содержание древней священной причети. Время и история мало-помалу стирают содержание плачей, но они еще долго не могут осилить присущей им свежести и силы живых явлений природы и совсем уничтожить их воздействие на человеческую душу...» [Пришвин, т. 1, 1982: 75].

В очерке «Певец былин» предстает сказитель Григорий Андрианов. Пришвин убежден, что стихи о былых временах могла сохранить только здоровая память неграмотного человека, не загроможденная лишними и случайными фактами: «... сказители былин должны обладать чем-то таким, что приближает и их самих к прекрасным былинным временам золотого века» [Пришвин, т. 1, 1982: 104–105]. Григорий Андрианов верит, что «славные, могучие багадыри» действительно жили раньше, а ему доверено только рассказать о них. Для старика между «золотом веком», «землей» и «душой» существует неразрывная связь. «Островок этот — памятник прошлому, золотому веку, священнодействие души старика Григория Андрианова» [Пришвин, т. 1, 1982: 112]. Связь с землей спасает душу сказителя. Чувства сказителя отразились в его наружности: «... с кудрявыми волосами, с крепкими отчетливыми чертами лица, он походил на апостола Петра <...> и даже бесчисленные морщинки на лбу, казалось, все имели свое назначение, словно каждая из них была продолжением его правильных, спокойных мозговых извилин» [Пришвин, т. 1, 1982: 106]. Оригинально это найденное автором соединение внутреннего

и внешнего. «Мозговые извилины» «правильные»: перед читателем эталон народной нравственности и мудрости.

Внимание Пришвина приковано к людям, которые неустанно стремятся к духовной свободе. Таким является основатель страннической секты Евфимий, всю свою жизнь думавший о том, «где бы найти место спокойное для души своей» [Пришвин, т. 1, 1982: 172]. «Беспокойной душе Евфимия в какой-то бесконечной дали рисовалась прекрасная спокойная райская жизнь». Мать хранителя часовни на Карельском острове, Любовь Степановна, никогда не теряла присутствия духа, «продолжала и сама жить и развиваться духовно» [Пришвин, т. 1, 1982: 168].

Итак, пришвинский портретный очерк раскрывает духовную суть реальных людей. Конкретные люди приобретают типические черты. Как отметила Н.П. Дворцова, циклы очерков «В краю непуганых птиц» (1907), «За волшебным колобком» (1908) возникли из потребности возвращения к самому себе, к истокам народной души, «души человека вообще» [Дворцова, 1994: 54].

Пришвин определял очерк как всеобъемлющий супержанр и сформулировал собственный творческий подход к его созданию, пропуская увиденное сквозь призму мифов, легенд, заклинаний. Он нацеливался на поиски вечного. В цикл очерков включены похоронные песни, былины и другие фольклорные жанры, что придает повествованию музыкальность и одновременно указывает, что коренные жители сохранили память о прошлом «золотом веке». Объективная речь автора-повествователя, субъективная речь героя-рассказчика, осложненная северным диалектом, авторские лирические отступления образуют единый художественный сплав. Можно сказать, что пришвинский очерк содержит элементы больших эпических структур. Как отметил современный исследователь, для писателя «характерно сложное единство этологического и романического начал» [Дворцова, 1994: 62]. Эпические элементы меняют очерковую природу, превращают традиционный очерк в очерк-роман. Появляется, как мы уже отметили выше, некий супержанр.

И это позволяет утверждать, что жанровые границы в творчестве писателя весьма размыты. З.Я. Холодова указывает, что можно говорить о «переходности» пришвинских жанровых форм: для Пришвина «память жанра» [Холодова, 2000: 104] не является определяющей, он творит нечто новое.

Вспоминая об этой своей работе, писатель в «Глазах земли» говорил: «... Совершенствуясь все больше и больше, я мало-помалу добился признания и права на утверждение создаваемых мною образов. На чем же основано признание этих образов? На том, что

я извлек их, как мастер, из действительной жизни, то есть что без меня их тоже нет. В моих образах мои близкие, ближние узнают эту жизнь, понимают и оглядывают себя самих» [Пришвин, т. 7, 1984: 136]. Обратим внимание на возникающую триаду: реальность — писатель — Другой. Писатель — словно сосуд, соединяющий мир и людские души. Важно, что способ воплощения художественной реальности был выбран Пришвиным не рационально, а интуитивно, о чем догадался один из собеседников, сказавший ему: «Я теперь понял вас: прием родился у вас бессознательно, и этим вы отличаетесь от тех, кто пользуется им как рецептом» [Пришвин, т. 3, 1983: 86]. Сам же художник объяснил свой подход с помощью метафоры: «Форма, которой я добиваюсь страстно, происходит от жадности так заключить ягоды жизни в сосуд, чтобы он был вечно неистощим» [Пришвин, т. 3, 1983: 60]. Иначе говоря, опять-таки: «кусочек жизни» выхватывается из нее и заключается в оболочку, но заключенные плоды («ягоды») писателем как бы «консервируются», сохраняются навечно, не теряя своего запаха и вкуса.

Интересно сопоставить это высказывание с записью Вяч. Иванова, которую он сделал после разговора со своею женой, писательницей Л.Д. Зиновьевой-Аннибал: она «в разговоре со мной так противопоставляет искусство и жизнь: оба — враги друг другу; задача художника сначала очертить жизнь своими гранями — вот так (жест, рисующий в воздухе подкову), потом отделить, отсечь очерченное от корней жизни снизу (горизонтальный быстрый жест снизу). Так поступает художник с жизнью, чтобы иметь искусство. Мне это нравится; я воображаю Персея, схватывающего в зажатый кулак левой руки хаотические волосы Медузы, потом отсекающего ее голову острым кривым мечом. Художник — Персей» [Иванов, 1974: 751]. Как видим, сходство творческого мышления очевидное: речь идет о неразрывной связи с жизнью и одновременно ее вычлениении и попытке «замуровать», не лишив живительных соков.

Однако создавая художественные образы, «пересоздавая» действительность, Пришвин не отступает от фиксации реалий. Он записывает названия северных деревень, имена людей, даты, приводит этнографические подробности, характеризующие повседневную жизнь. Таким образом, Пришвин демонстрирует огромный эстетический потенциал фактических данных как составного элемента жанра. Об этом своем творческом подходе Пришвин упоминал и в дневниках: «Мне пришло в голову, что для этого надо только вспомнить побольше жизненных подробностей, сопровождающих возникновение повести, изложить все по правде, как было в действительности <...> Никаким честным словом я, художник, не могу

уверить других, и “прием” необходим мне совершенно для создания формы своей уверенности, доказательной и для других» [Пришвин, кн. 6, 2004: 358].

Цикл «В краю непуганых птиц» имеет принципиальное значение для творческой жизни Пришвина. Именно с этого времени очерк становится ведущим жанром художника. Сам писатель признавался: «Мало ли все-таки было писателей, давших нам превосходные очерки, но я затрудняюсь назвать одного, кто бы, как Пришвин, отдал двадцать восемь лет своей писательской жизни единственно на возделывание обегаемой им земли, то есть культуре очерка» [Пришвин, т. 3, 1983: 7]. Открытый им «край непуганых птиц» стал для Пришвина воплощением мечты. Присущее ему «чувство дали» влекло его в детстве в Азию, позже он осуществлял поиски русской народной души, отправляясь на русский север, потом к Светлому озеру, на Дальний Восток и т.д. «Край непуганых птиц» в качестве символа «пришвинского королевства» можно считать лейтмотивом его духовного развития. Этот лейтмотив тесно связан не только с «безымянной страной-Азией», лелеемой в детстве, но и является семенем «пришвинской утопии». И он соприкоснется с мотивами, возникающими в последующих произведениях Пришвина, таких как «Безграничная страна», «Невидимый град», «Обетованная земля».

Список литературы

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
2. Глушков Н.И. Очерковые формы в советской литературе. Ростов н/Д, 1969.
3. Дарвин М.Н. Художественная циклизация лирики // Теория литературы. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). Т. 3. М., 2003. С. 467–515.
4. Дворцова Н.П. Путь творчества М. Пришвина и русская литература начала XX века: Дисс. ... докт. филол. наук. М., 1994.
5. Иванов Вяч. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. Брюссель, 1974.
6. Канторович В.Я. Заметки писателя о современном очерке. М., 1973.
7. Пришвин М.М. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1, 3, 7. М., 1982, 1983, 1984.
8. Пришвин М.М. Дневники. 1928–1929. Кн. шестая. М., 2004.
9. Сафронов А.В. Жанровое своеобразие русской художественной документалистики (очерк, мемуары, лагерная проза). Рязань, 2012.
10. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
11. Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2002.
12. Холодова З.Я. Художественное мышление М.М. Пришвина. Содержание, структура, контекст. Иваново, 2000.
13. Черпахов М.С. Таинства мастерства публициста. М., 1984.

Lili Din, Maria Mikhailova

**PRISHVIN'S SERIES OF ESSAYS *IN THE LAND
OF UNFRIGHTENED BIRDS*: AN EXPLORATION OF GENRES**

Nanjing University

Xianlin Road №. 163, Qixia District, Nanjing, Jiangsu Province, 210023

Lomonosov Moscow State University

1 Leninskie Gory, Moscow, 119991

The article explains a special role in the work of M.M. Prishvin in his debut series *In the Land of Unfrightened Birds*, created on the basis of ethnographic notes. The choice of essay form began a search for individual genre preferences. The genre of essay, as demonstrated in the article, makes it possible to create the impression of a confidential conversation with the reader, that corresponds to the author's original artistic worldview. In Prishvin's first cycle there are elements and features of various types of essays. Typification is combined with the depiction of individuals and their inner world. The real journey to the North of Russia is depicted in the cycle in detail and at the same time as a spiritual journey; the latter ensures semantic unity of the book; and that is the way to find the foundations of the monolithic nature of Prishvin's further artistic work. *In the Land of Unfrightened Birds* as a symbol of "Prishvian Kingdom" will become a through motive for almost all of Prishvin's works, marking the search and hope of finding happiness. The cycle thus has grasped the genre that will dominate the writer's work.

Key words: Mikhail Prishvin; genre; *In the Land of Unfrightened Birds*; spiritual exploration; a cross-cutting motif.

About the authors: *Lili Din* — PhD Student, Department of Russian Language, School of Foreign Studies, *Nanjing University*, CHN; intern (student), Department of the History of Contemporary Russian Literature and Modern Literary Process, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University (e-mail: lili.ding@yandex.com); *Maria Mikhailova* — Prof. Dr., Department of the History of Contemporary Russian Literature and Modern Literary Process, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, Member of the Russian Academy of Natural Sciences (e-mail: mary1701@mail.ru).

References

1. Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogotvorchestva*. [Aesthetics of literary creation]. Moscow, *Iskusstvo Publ*, 1979, 423 p. (In Russ.)
2. Glushkov N.I. *Ocherkovie form' v sovetskoi literature*. [The stylistic form of essays in Soviet literature]. Rostov on Don, *Rostov Univ. Publ.*, 1969, 221 p. (In Russ.)
3. Darwin M.N. *Hudojestvennayaciklizaciyaliriki*. [Artistic cyclization of lyrics] *Theory of literature. Types and genres (The basic problems in historical interpretation)*. T. 3. Moscow, *IMLI RAN*, 2003, pp. 467–515. (In Russ.)

4. Dvorcova N.P. *Put tvorchestva M. Prishvina irusskaya literature nachala XX veka* [Prishvin's path of creation and Russian literature in the early 20th century]. Doctor of Philology Thesis. Moscow, 1994, 435 p. (In Russ.)
5. Ivanov Vyach. *Sobr. soch.: V 4 t. T. II.* [Vyacheslav Ivanov. Collected Works: In 4 vol.]. Brussels, *Foyer Oriental Chretien*, 1974, 852 p. (In Russ.)
6. Kantorovich V. Ya. *Zametki pisatelya o sovremennom ocherke* [Writer's notes on modern essays]. Moscow, *Sovetskij ipisatel*, 1973. 544 p. (In Russ.)
7. Prishvin M.M. *Sobr. soch.: V 8 t. T. 1, 3, 7.* [Mikhail Prishvin. Collected Works: In 8 vol.] Moscow, *Hudojestvennaya literatura Publ.*, 1982, 842 p., 1983, 552 p., 1984, 488 p. (In Russ.)
8. Prishvin M.M. *Dnevniki. 1928–1929. Kn. shestaya* [Journals. 1928–1929. T. 6]. Moscow, *Russkayakniga*, 2004. 542 p. (In Russ.)
9. Safronov A.V. *Janrovoe svoeobrazie russkoi hudojestvennoi dokumentalistiki (ocherk, memuari, lagernayaproza)* [Genre characteristics of Russian documentary literature (essay, memoirs, labor camp prose)]. Ryazan, 2012. 108 p. (In Russ.)
10. Tinyanov Yu.N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino.* [Poetics. History of literature. Cinema]. Moscow, *Nauka Publ.*, 1977. 578 p. (In Russ.)
11. Halizev V.E. *Teoriya literatury* [Theory of literature]. Moscow, *Visshayashkola*, 2002. 438 p. (In Russ.)
12. Holodova Z.Ya. *Hudojestvennoe myshlenie M.M. Prishvina. Soderzhanie, struktura, kontekst.* [Artistic thinking of M.M. Prishvin. Content, structure, context]. Ivanovo, 2000. 295 p. (In Russ.)
13. Cherepahov M.S. *Tainstva masterstva publicista* [Mysteries of publicist's skill]. Moscow, *My'sl'*, 1984, 150 p. (In Russ.)

К.Р. Ибрагимова

**ДВА ПОДХОДА К ТЕРМИНУ «ТРАГЕДИЯ»
В XIII—XIV вв.**

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»
119991, Москва, Ленинские горы, 1*

Статья посвящена исследованию различных подходов к теории трагедии и трагического в XIII и XIV вв. В эпоху Высокого Средневековья эти термины используются в разных контекстах: как при обращении к своеобразно понятому жанру античной драмы, так и при указании на господствующую модальность в произведении. Выделенный автором статьи первый подход строится на желании средневековых мыслителей и поэтов воскресить античный жанр, канувший в небытие. Однако ввиду недостаточного знакомства с античной драмой «трагедии», написанные в это время, проникнуты духом не Античности, но Средневековья. Так, рассматривается повествовательная поэма Иоанна Гарландского, убежденного, что его перу принадлежит вторая латинская трагедия, когда-либо написанная. Опыт Иоанна сравнивается с попыткой Альбертино Муссато создать трагедию уже в тот период, когда и перевод «Поэтики» Аристотеля на латинский язык, и трагедии Сенеки распространились в ученой среде. Второй подход, выделяемый автором статьи, обращен не к жанру трагедии, но к категории трагического, которая существует вне рамок жанра. Анализируются теоретические воззрения Николая Тривета, разделявшего понятия «трагической формы» и «трагического содержания», Данте Алигьери, также говорившего о трагическом в связи с современной ему поэзией, и французских комментаторов «Утешения Философией» Боэция, в XIV в. объяснявших понятие «трагедия» через сравнение трагедии с формами, жанрами и образами французской литературы того времени. В целом термины «трагедия» и «трагическое» у представителей обоих подходов не избегают трансформации под влиянием средневековой культуры.

Ключевые слова: трагедия; трагическое; Средневековье; Иоанн Гарландский; Альбертино Муссато; Николай Тривет; Данте Алигьери; комментаторы Боэция.

К концу эпохи Высокого Средневековья (XIII—XIV вв.) понятия «трагедия» и «трагическое» укореняются в европейской культуре,

Ибрагимова Карина Рашитовна — аспирант кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (e-mail: agitato72@mail.ru).

обретая особое смысловое наполнение: трагическое связывается с образом Фортуны, обращается к перипетии перехода от счастья к несчастью, апеллирует к чувствам и эмоциям. Так как в Средние века драматическая трагедия как жанр исчезает, словом «трагедия» начинают именоваться повествовательные жанры, содержание которых связано с печальными сюжетами о падении людей высокого положения. Суждения же средневековых книжников об античной трагедии до перевода «Поэтики» Аристотеля на латинский язык носят неточный характер, однако упоминания этого античного жанра все чаще свидетельствуют о стремлении не только обратиться к памятникам древности, но и рассмотреть его в качестве материала, который питает средневековую словесность.

Бытование термина «трагедия» в двух ипостасях — как в качестве основной модальности произведения, так и в качестве античного жанра, — порождает различные подходы к его пониманию, в каждом отдельном случае требующие особого комментария. Мы предлагаем выделить два таких подхода, основывающиеся на том, к какой традиции причисляют себя средневековые мыслители и поэты, обращающиеся к проблеме трагического.

Первый подход можно охарактеризовать следующим образом: это желание дать новую жизнь античному жанру трагедии, попытка трактовать этот термин в соответствии с его изначальным применением. Однако ввиду недостатка знаний об античном театре трагедия как драматический жанр понимается средневековыми авторами весьма своеобразно: в большинстве своем они опираются на труды Исидора Севильского и Ремигия Осерского, не всегда дающие верное представление о предмете.

Так, ярким примером этого подхода является «Парижская поэзия» (*Parisiana poetria de arte prosaica, metrica et rhythmica*, ок. 1234) Иоанна Гарландского (*Joannes de Garlandia*, ок. 1190 — ок. 1270), в которую включено произведение, именуемое автором «трагедией». Ее темой становится любовь двух прачек к одному солдату в осажденном городе, а сюжет заканчивается кровопролитием: отвергнутая прачка расправляется с соперницей и возлюбленным, после чего открывает городские ворота врагам [Guastella, 2016: 80]. В кратком предисловии к своему произведению Иоанн обосновывает его жанровую принадлежность: это трагедия, так как она включает все необходимые для этого элементы (кроме выбора героев высокого социального статуса), среди которых злодеяние, неразрешимый конфликт, скорбный конец [Joannes de Garlandia, 1974: 136].

Иоанн Гарландский упоминает о том, что при написании трагедии он опирался на свои познания об античных образцах этого

жанра, однако на самом деле обнаруживается, что ему известен всего один такой образец, — это некая утраченная трагедия Овидия, которую Иоанн даже не читал, но о которой слышал [Марген-Амон, 2016: 36]. Любопытно, что о других античных трагедиях Иоанн ничего не знает: упомянутую трагедию Овидия он считает единственным трагическим произведением, когда-либо написанным на латинском языке, что дает ему возможность с гордостью называть себя автором второй латинской трагедии [Kelly, 1993: 100]. Кроме того, трагедия Иоанна принадлежит к нарративному, а не к драматическому роду литературы, что ставит перед нами вопрос: так что же средневековый поэт имеет в виду, говоря об утраченной трагедии Овидия, — драматическое или повествовательное произведение? Так или иначе, очевидно, что понятие «трагедия» Иоанн Гарландский усваивает в первую очередь не из Античности, но из своих представлений о трагическом, однако пафос его труда в любом случае заключается в попытке возродить античный жанр, прикоснуться к древней прерванной традиции.

Подобное невежество в отношении культуры Античности, впрочем, отступает благодаря постепенно появляющимся переводам «Поэтики» Аристотеля на латинский язык. Перевод, выполненный Виллемом из Мербеке (Wilhelmus de Moerbeke, 1215—1286) в 1278 г., устраняет наиболее распространенные заблуждения и возвращает в европейскую культуру представление о том, что античная трагедия — это «подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, производимое речью, услащенной по-разному в различных ее частях, производимое в действии, а не в повествовании и совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных страстей» [Аристотель, 1984: 651].

Возрождение интереса к античному пониманию трагедии происходит также благодаря переоткрытию трагедий Сенеки. Часть из них и прежде были известны средневековым книжникам, которые выстраивали свои теории трагического на их основе, однако их тексты мало кто видел в полном объеме: чаще всего ссылались на отрывки, пересказы или упоминания этих трагедий в трудах предшественников. Однако во второй половине XIII в. ситуация вокруг трагедий Сенеки меняется: вновь обнаруженные манускрипты с его сочинениями в различных списках распространяются по всей Европе [Rouse, 1971: 93]. Несмотря на то что трагедии Сенеки во многих аспектах отступают от канонов «лучшей трагедии», предписанных Аристотелем, для читателей эпохи Средневековья они становятся иллюстрацией того, о чем говорится в «Поэтике»: античная трагедия предстает перед средневековым читателем как в теоретическом, так и в практическом разрезе.

Новые знания о форме трагедии позволяют книжникам и поэтам, интересующимся темой трагического, создавать более совершенные образчики жанра в попытках дать ему новую жизнь. В начале XIV в. к «осовремениванию» античной трагедии обращаются падуанцы Ловато Ловати (Lovato Lovati, 1241–1309), изучавший манускрипты с трагедиями Сенеки преимущественно в отношении метрики, и его ученик Альбертино Муссато (Albertino Mussato, 1261–1329). Вдохновляясь опытом Сенеки, Муссато пишет собственную трагедию под названием «Эцеринида» (Ecerinis, 1315) [FitzGerald, 2017: 185]. В отличие от творения Иоанна Гарландского, это уже драматическая трагедия, поскольку ее автор имел возможность ознакомиться с античными текстами. При этом с точки зрения содержания «Эцеринида» во многом отвечает средневековому пониманию трагического: в ней поднимаются боэцианские темы изменчивости Фортуны, утраты власти, объединяющиеся с сенекианской кровавой образностью.

Однако термин «трагедия» использовался в Средние века не только в связи с Античностью. Многие мыслители того времени рассматривают трагическое как некий никогда не утрачивавший своей значимости модус, продолжающий свое существование и в эпоху Средневековья вне рамок жанра. Таким образом, мы можем выделить второй подход к термину «трагедия»: в отличие от сторонников первого подхода, его представители не стремятся возродить тот или иной элемент ушедшей культуры; создавая нечто новое в рамках обращения к трагедии и трагическому, они обогащают традицию, которая никогда не прерывалась.

Примером такого подхода становится Николай Тривет, оксфордский монах-доминиканец (Nicholai Treveti, ок. 1257 — ок. 1328), неоднократно обращавшийся к вопросу о трагедии. Одной из ранних его работ является комментарий к «Утешению Философией» Боэция, где Тривет глоссировал все случаи употребления слова «трагедия» и снабжает их своими пояснениями. Эти пояснения он в основном заимствует из более ранних комментариев Боэция, принадлежащих Гильому Коншскому и анонимному комментатору из Эрфурта, поэтому суждения Тривета в этом труде не вступают в противоречие с устоявшимися средневековыми представлениями о трагедии как произведении о роковом несчастье, происходящем от злодеяний дурных людей [Pario, 2013: 52–53]. Не будучи знакомым с «Поэтикой» Аристотеля, Тривет следует за Исидором Севильским, когда рассуждает о форме трагедии: для него слово «трагедия» является лишь характеристикой ее содержания, различий же между повествовательным и драматическим родом в этом случае ни Исидор

Севи́льский, ни пересказывающий его Тривет не делают [Kendrick, 1987: 85].

Нетрудно догадаться, что Тривет пишет свой комментарий к Боезию еще до прочтения трагедий Сенеки. Знакомство Тривета с ними происходит, вероятно, во время путешествия по Франции и Италии в 1314–1317 гг. [Dean, 1966: 600]. Обращение к этим текстам в корне меняет его прежнее исидорианское восприятие трагедии с его неразличением родов литературы: Тривет осознает, что трагедия отлична от нарративных жанров тем, что в ней действуют различные лица, чьи голоса звучат в произведении, но голоса самого автора трагедии среди них нет. Обнаружив это, Тривет приходит к выводу, что следует разграничивать два понятия, — тему трагического (*materia tragica*) и жанр трагедии (*poeta tragica*). Если последнее относится собственно к античному жанру, то первое может актуализироваться в произведении любого жанра, именно оно являет собой ту искру трагического, которая не угасала на протяжении всей эпохи Средневековья. Примером воплощения *materia tragica* является «Энеида», и Тривет отмечает, что это, несомненно, не трагедия в жанровом отношении, ведь в ее тексте присутствует речь автора, но модус ее — определенно трагический, ведь она повествует о непостоянстве Фортуны, лишаящей великих мира сего своих милостей [Guastella, 2016: 92–93].

Итак, мы видим, что Тривет, не отказывает произведениям, не совпадающим с античной трагедией в жанровом отношении, в имени «трагедия». Подобное стремление опираться не только на античный опыт и ориентироваться в первую очередь на модальность произведения прослеживается у другого книжника той же эпохи — Данте Алигьери (Dante Alighieri, 1265–1321). В трактате «О народном красноречии» (*De vulgari eloquentia*, нап. 1305) Данте выделяет три рода поэзии: трагический, комический и элегический, которые зависят от содержания, стиля и метрической организации, однако при этом Данте не разделяет нарративный, драматический и лирический роды литературы, что характерно для средних веков.

Трагический стиль в представлении Данте соединяется с благородными метрическими формами (гекзаметр, одиннадцатисложник), серьезными темами (любовь, добродетель) и высоким стилем. Впрочем, «высокий стиль», упоминаемый Данте, не связывается у него с необходимостью писать на латинском языке: по Данте, трагический стиль в поэзии на народном языке отражается в творениях трубадуров и труверов, а также в канцонах из «Новой жизни» (*La Vita Nuova*, нап. ок. 1283–1293) самого итальянского поэта [Kelly, 1993: 145–146]. Рассуждения же о трагедии как о жанре у Данте от-

сутствуют: его интересуют вневременные категории, в которые могут включаться разнообразнейшие жанры и роды литературы.

Думается, что аналогичным образом Данте использует и слово «комедия», появляющееся в тексте «Ада» в песнях XVI и XXI [Данте, 1967: 75–92]: в обоих случаях его употребление принадлежит авторскому голосу, относящему это определение к собственному творению. В XX песни [там же: 91] появляется еще одно категориальное определение: Вергилий ссылается на «Энеиду», говоря о ней как о трагедии. Здесь отражаются, вероятно, как закрепившаяся в средние века традиция называть поэму Вергилия трагедией (вспомним Тривета), так и собственные воззрения Данте насчет родов поэзии.

Если опираться на суждения Данте о трагическом и комическом, зафиксированные в трактате «О народном красноречии», становится неясно, почему же он считал свое главное сочинение комедией, если, казалось бы, его тема, стиль и метрическая организация совпадали с допустимыми для трагедии критериями. Существуют предположения, что Данте мог изменить свое мнение насчет некоторых аспектов определения той или иной категории, и такими аспектами могли стать язык (итальянский, а не латинский, хоть Данте и использует «благородный» одиннадцатисложник), некоторые стилистические погрешности (слова, не относящиеся к высокому слогу, например, слово «mamma» — «мама» [Hollander, 1983: 246]). Также вероятно, что Данте справедливо не относил свое творение к трагедиям, поскольку оно имело счастливый конец, однако в трактате «О народном красноречии» о переходе от счастья к несчастью не было сказано ни слова, поэтому мнению Данте в этом отношении нам неизвестно: его представления об этом вопросе также могли измениться¹ [Kelly, 1989: 11–18; Жильсон, 2010: 331]. Впрочем, в XXX песни «Рая» появляются следующие строки: “Da questo passo vinto mi concedo / più che già mai da punto di suo tema / soprato fosse comico o tragedo”, в переводе М.Л. Лозинского переданные как «Здесь признаю, что я сражен вконец, / Как не бывал сражен своей задачей, / Трагед или комик, ни один певец» [Данте, 1967: 446]. Этой невыполнимой задачей оказывается попытка описания божественной красоты Беатриче, и поэтому упоминание в этом контексте сочинителей как «трагедий», так и «комедий» позволяет думать, что трагедия, по мнению Данте, повествует не только о бедах или преступлениях.

¹ Исследователями творчества Данте до сих пор ведутся споры по поводу подлинности письма Данте к Кангранде делла Скала, в котором поэт разъясняет, почему решил именовать свою поэму «Комедией», прибегая к определениям Исидора Севильского и оперируя понятием «переход от счастья к несчастью». Так или иначе, очевидно, что после написания трактата «О народном красноречии» Данте изменил свое мнение по поводу некоторых вопросов.

В XIV в. сохраняется тенденция обращаться к категории трагического, а не к жанру. Характеристику «трагического» книжники того времени извлекают из «Утешения Философией» и многочисленных комментариев к нему (к тому времени их начитывается более трехсот [Kottler, 1955: 210]). Большая часть этих комментариев появляется во Франции: думается, что подобный феномен «французского Бозэция» становится откликом на комментарий Николая Тривета к «Утешению Философией», написанный по-французски. Однако если более ранние последователи Тривета лишь заимствовали его рассуждения, в свою очередь, являвшиеся повторением слов Исидора [Dwyer, 1976: 129–131], то в более поздних трудах уже появляются новые идеи, вдохновленные обращениями к французской словесности того времени. Так, в комментированном переводе «Утешения Философией» 1320-х годов слово «трагедия» заменяется словом «жеста» (*chanson de geste*), а в поэтическом переложении «Утешения Философией» Рено Луана (Renaut de Louhans, XIV в.), созданном в 1336 г., в качестве примеров трагических судеб упоминаются судьбы Роланда и Оливье, героев «Песни о Роланде» [Kelly, 1993: 160–162]. Все это указывает на то, что категория трагического воспринималась как нечто неразрывно связанное со средневековой культурой.

Итак, мы видим, что в эпоху Высокого Средневековья вырабатываются два подхода к понятиям «трагедия» и «трагическое». Первый связан с книжниками и поэтами, которые, изучая трагедии или создавая свои произведения, именуемые ими этим словом, убеждены, что творят нечто принципиально новое (Иоанн Гарландский, Альбертино Муссато). Приверженцы же второго подхода верят, что в своем отношении к трагедии и трагическому движутся в русле непрерывной традиции (Николай Тривет, Данте Алигьери, французские комментаторы Бозэция). Несмотря на очевидную разницу между этими подходами, они отражают общее для всех представление о том, что трагедия является неотъемлемым элементом современной им культуры.

Список литературы

1. *Алигьери Данте*. Божественная комедия / Пер. с ит. М.Л. Лозинского. М., 1967.
2. *Аристотель*. Поэтика / Пер. М.Л. Гаспарова // Аристотель. Сочинения: В 4 т. Т. 4. АН СССР. Институт философии; общ. ред. А.И. Доватура. М., 1984.
3. *Жильсон Э*. Данте и философия. М., 2010.
4. *Марген-Амон Э*. Теория стилей Иоанна Гарландского // Стили в литературе средневековой Европы. М., 2016. С. 29–50.

5. *Dean R.J.* The Dedication of Nicholas Trevet's Commentary on Boethius // *Studies in Philology*. № 66. 1966. P. 593–603.
6. *Dwyer R.A.* Boethian Fictions: Narratives in the Medieval French Versions of the 'Consolatio Philosophiae'. Cambridge, 1976.
7. *FitzGerald B.D.* Inspiration and Authority in the Middle Ages: Prophets and Their Critics from Scholasticism to Humanism. Oxford, 2017.
8. *Guastella G.* Seneca Rediscovered: Recovery of Texts, Redefinition of a Genre // *Brill's Companion to the Reception of Senecan Tragedy: Scholarly, Theatrical and Literary Receptions* / Ed. by E.D. Robinson, 2016. P. 77–100.
9. *Hollander R.* Tragedy in Dante's "Comedy" // *The Sewanee Review*. Vol. 91. 1983. № 2. P. 240–260.
10. *Joannes de Garlandia.* The Parisiana poetria of John of Garland / Ed.by T. Lawler. New Haven, 1974.
11. *Kelly H.A.* Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages. Cambridge, 1993.
12. *Kelly H.A.* Tragedy and Comedy from Dante to Pseudo-Dante. Berkeley, 1989.
13. *Kendrick, L.* The "Troilus" Frontispiece and the Dramatization of Chaucer's "Troilus" // *The Chaucer Review*. Vol. 22. 1987. № 2. P. 81–93.
14. *Kottler, B.* The Vulgate Tradition of the 'Consolatio Philosophiae' in the Fourteenth Century // *Mediaeval Studies*. Vol. 17. 1955. P. 209–214.
15. *Papio M.* On Seneca, Mussato, Trevet and the Boethian "Tragedies" of the De casibus // *Heliotropia*. 2013. № 10. P. 47–63.
16. *Rouse R.* The A Text of Seneca's Tragedies in the thirteenth century // *Revue d'Histoire des Textes*. № 1. 1971. P. 93–121.

Karina Ibragimova

TWO APPROACHES TOWARDS THE TERM 'TRAGEDY' IN THE 13–14TH CENTURIES

*Lomonosov Moscow State University
1 Leninskie Gory, Moscow, 119991*

The article focuses on the study of various approaches to the theory of tragedy and the tragic in the 13th and 14th centuries. In the High Middle Ages, these terms are used in different contexts: they may be seen both as an appeal to a peculiarly understood genre of antique drama, and as a reference to the general modus in a literary work. The first approach highlighted by the author is based on the medieval writers' desire to resurrect the forgotten antique genre. However, the poets and the scholars of this period were not very well familiar with the ancient drama, and their "tragedies" are much more medieval than antique. The paper examines the narrative poem by John of Garland, who was convinced that he was the author of the second Latin tragedy ever written. John's experience is compared with Albertino

Mussato's attempt to create a tragedy built on his knowledge of Aristotle's "Poetics" and Senecan tragedies. The second approach is not bound to the genre of tragedy, but turns towards the category of the tragic. The paper analyzes theoretical views by Nicholas Trivet, Dante Alighieri and the French commentators of "Consolation of Philosophy" who divided the concepts of "the tragic form" and "the tragic content", and united the latter with the literature of the Middle Ages. The terms 'tragedy' and 'the tragic', therefore, in both approaches are transformed under the influence of the medieval culture.

Key words: tragedy; the tragic; Middle Ages; John of Garland; Albertino Mussato; Nicholas Trivet; Dante Alighieri; Boethius' commentators.

About the author: *Karina Ibragimova* — PhD Student, Lomonosov Moscow State University, Faculty of Philology, Department of the History of Foreign Literatures (e-mail: agitato72@mail.ru).

References

1. *Alig'eri Dante*. Bozhestvennaia komediia [The Divine Comedy] M.: *Literaturnye pamiatniki*, 1967, 627 p. (In Russ.)
2. Aristotel'. Poetika [Poetics] // Aristotel'. *Sochineniia v 4-kh tomakh. Tom chetvertyi* [Works in four volumes. Vol. four]. M.: *Mysl'*, 1984, 830 p. (In Russ.)
3. *Zhil'son E.* Dante i filosofii [Dante and philosophy]. M.: *Institut filosofii, teologii i istorii sv. Fomy*, 2010, 384 p. (In Russ.)
4. Margen-Amon E. Teoriia stilei Ioanna Garlandskogo [The theory of styles by John of Garland]. *Stili v literaturakh srednevekovoi Evropy* [Style in European literatures of the Middle Ages]. M.: *Izd. PSTGU*, 2016, pp. 29–50. (In Russ.)
5. *Dean R.J.* The Dedication of Nicholas Trevet's Commentary on Boethius. *Studies in Philology*. № 66. 1966, pp. 593–603.
6. *Dwyer R.A.* Boethian Fictions: Narratives in the Medieval French Versions of the 'Consolatio Philosophiae'. Cambridge: *Mediaeval Academy of America*, 1976, 158 p.
7. *FitzGerald B.D.* Inspiration and Authority in the Middle Ages: Prophets and Their Critics from Scholasticism to Humanism. Oxford: *Oxford University Press*, 2017, 277 p.
8. Guastella G. Seneca Rediscovered: Recovery of Texts, Redefinition of a Genre. *Brill's Companion to the Reception of Senecan Tragedy: Scholarly, Theatrical and Literary Receptions* / Ed. by E.D. Robinson. *Leiden & Brill*, 2016, pp. 77–100.
9. *Hollander, R.* Tragedy in Dante's "Comedy". *The Sewanee Review*. Vol. 91. 1983, № 2. pp. 240–260.
10. *Joannes de Garlandia*. The Parisiana poetria of John of Garland / Ed. by T. Lawler. New Haven: *Yale University Press*, 1974, 352 p.
11. *Kelly H.A.* Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages. Cambridge: *Cambridge University Press*, 1993, 258 p.
12. *Kelly H.A.* Tragedy and Comedy from Dante to Pseudo-Dante. Berkeley: *University of California Press*, 1989, 134 p.

13. *Kendrick L.* The “Troilus” Frontispiece and the Dramatization of Chaucer’s “Troilus”. *The Chaucer Review*. № 2. Vol. 22. 1987, pp. 81–93.
14. *Kottler B.* The Vulgate Tradition of the ‘Consolatio Philosophiae’ in the Fourteenth Century. *Mediaeval Studies*. Vol. 17. 1955, pp. 209–214.
15. *Papio M.* On Seneca, Mussato, Trevet and the Boethian “Tragedies” of the De casibus. *Heliotropia*. 2013. № 10, pp. 47–63.
16. *Rouse R.* The A Text of Seneca’s Tragedies in the thirteenth century. *Revue d’Histoire des Textes*. № 1. 1971, pp. 93–121.

СЦЕНАРНЫЙ ТЕКСТ КАК КОММУНИКАТИВНОЕ ПРОСТРАНСТВО В ТВОРЧЕСТВЕ ТОНИНО ГУЭРРЫ

П.Ю. Рыбина

СНАЧАЛА СЛОВА: ВОЗВРАЩЕНИЕ ВНИМАНИЯ К СЦЕНАРНОМУ ТЕКСТУ

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»
119991, Москва, Ленинские горы, 1*

В преамбуле к блоку статей, собранному по материалам международной конференции «Тонино Гуэрра: диалог искусств и диалог культур» (к столетию сценариста) куратор проекта П.Ю. Рыбина (МГУ) пишет о замысле и реализации мероприятия, ключевых участниках, а также о проблематике статей блока, разрабатывающих вопросы сценарного творчества в современном культурном пространстве.

Ключевые слова: сценарий; коллективное авторство; трансмедийность; Т. Гуэрра.

Тонино Гуэрра, один из самых значительных и универсальных европейских сценаристов, а также поэт и художник, отметил бы в 2020 г. свое столетие. Филологический факультет МГУ и Государственный институт искусствознания организовали к юбилею международную конференцию, получившую название «Тонино Гуэрра: диалог искусств и диалог культур». Изначальная идея конференции, которой вдова поэта Лора Гуэрра поделилась в Сантарканджело зимой 2018 г. с Ольгой Фроловой (МГУ), получила реализацию благодаря усилиям многих людей — Татьяны Венедиктовой (МГУ) и Татьяны Гнедовской (ГИИ), Наума Клеймана и Дианы Немец-Игнашев (Карлтон Колледж, МГУ), Дениса Вирена (ГИИ) и Екатерины Калининой (МГУ).

Важнейшая смысловая линия конференции связана со сценарным текстом как особым коммуникативным пространством, содержащим не только сюжет и условную стилистику будущего

Рыбина Полина Юрьевна — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры общей теории словесности филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (e-mail: rybina_polina@mail.ru).

фильма, но и множество сигналов для самых разных коллективных авторов ленты (режиссера, актеров, оператора, звукорежиссера и др.). Сценарий включает в себе не только эти «виртуальные» подсказки, но и вполне реальный темп, ритм будущей ленты, которые в случае таких звездных творческих союзов, в которые был вовлечен Гуэрра — с М. Антониони, Ф. Феллини, Т. Ангелополусом, Ф. Рози, братьями Тавиани, А. Хржановским, — проникали в фильм, структурировали и формировали его. Сценарий, с точки зрения участников конференции и этого блока, не «сырой» черновик, готовящийся стать фильмом, но самостоятельный текст с богатейшим трансмедийным потенциалом. Авторы статей Е. Калинина и А. Бибилова видят свою задачу в определении специфики киносценария Гуэрры, особенностей сплава сюжетного и лирического в нем; эти размышления развиваются в статье К. Траини, указывающей на двойственный (событийно-лирический) характер не только сценарных, но и романских нарративов Гуэрры. Т. Быстрова пишет о стратегиях межкультурного творчества, месте московской и петербургской тем в текстах Гуэрры. К. Маттеучи и Дж. Карневали рассматривают творческое взаимодействие Гуэрры с А. Тарковским, повлиявшее как на стилистическую, так и на образно-философскую составляющую зрелых сценариев итальянского поэта.

Статьи из данного блока служат двум целям, напоминают о двух возможностях: находить следы сценарного текста в фильме, «выделять» работу сценариста из коллективного творческого продукта, а параллельно — видеть в сценарии базовую площадку для сотворчества многих авторов.

Polina Rybina

WORDS FIRST: BRINGING ATTENTION BACK TO THE FILM SCRIPT

*Lomonosov Moscow State University,
1 Leninskie Gory, Moscow, 119991*

Tonino Guerra — poet, artist, and screenwriter, whose collaboration with film directors M. Antonioni, F. Fellini, Th. Angelopoulos, F. Rosi, A. Tarkovsky, and others — has achieved critical acclaim worldwide. Guerra wrote poetry and prose both in Italian and Romagnol, he painted, was a talented ceramist, and designed fountains and museums. Guerra's multi-layered creative work, his interest in the dialogue of the arts requires a complex multidisciplinary approach. Guerra had

close ties to Russian culture, and this aspect of his life and work offers abundant material for discussions of intercultural dialogue and of the enrichment brought about through intercultural contacts. The articles deal with the distinctive features of the cinematic plots Guerra created in collaboration with renowned film directors, intercultural dialogue in Guerra's creative work, both inspirations and influences.

Key words: screenplay; film script; transmediality; T. Guerra.

About the author: *Polina Rybina* — PhD, Senior Teaching Fellow, Department of Discourse and Communication Studies, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University (e-mail: rybina_polina@mail.ru).

Е.А. Калинина

«АМАРКОРД» КАК ЛИРИЧЕСКИЙ ЦИКЛ

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»
119991, Москва, Ленинские горы, 1*

В статье рассматривается «лирическая линия» в сценарии фильма «Амаркорд», написанном Тонино Гуэррой в соавторстве с Федерико Феллини в 1973 г. В «Амаркорде» повествование о детстве героя, составляющее основу произведения, заключено в своеобразную рамку из поэтических текстов. Начальное и финальное стихотворения сценария задают тон всему повествованию, выводят частную историю на определенный уровень обобщения, придавая ей вневременной характер. Само повествование распадается на «сюжетную» часть — ряд микроисторий, выстраивающихся вокруг того или иного события, и «лирическую», созерцательную, также представляющую собой ряд фрагментов, но в данном случае строящихся вокруг того или иного впечатления или настроения. Помимо общего настроения, лирические фрагменты сценария связаны друг с другом темами времени, памяти, детства. У них схожая структура, определяемая художественными приемами, характерными для лирики Тонино Гуэрры (повторяющиеся синтаксические конструкции, лексические и фонетические повторы, ассонансы, аллитерации). Ритмизация также роднит лирические фрагменты с поэтическими текстами Гуэрры, его знаменитыми стихотворениями в прозе. Переключки с поэзией Гуэрры возникают в рассматриваемых фрагментах и благодаря ряду деталей, знаковых для его художественного мира. В совокупности своей лирические фрагменты формируют своего рода поэтический цикл, сопоставимый с поэтическими циклами Тонино Гуэрры “I Vu” («Волы», 1946–1972) и “Il Miele” («Мёд», 1981). Рассмотренный во взаимодействии с ними, лирический цикл «Амаркорда» прочитывается как составляющая непрерывного лирического высказывания, проходящего через все творчество Гуэрры-поэта.

Ключевые слова: Тонино Гуэрра; «Амаркорд»; сценарий; лирический цикл.

Сценарий фильма «Амаркорд», созданный Т. Гуэррой совместно с Ф. Феллини в 1973 г., открывается стихотворением “A m'arcord / Io

Калинина Екатерина Анатольевна — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры общей теории словесности филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (e-mail: kalininakatia@gmail.com).

mi ricordo” («Я вспоминаю») в двух вариантах — на романьольском¹ и на итальянском языке:

A M'ARCORD

Al so, al so, al so,
Che un om a zinquent'ann
L'ha sémpra al mèni puloidi
E me a li lèv do, tre volti e' dè,

Ma l'è sultènt s'a m vaid al mèni sporchi
Che me a m'arcord
Ad quand ch'a s'era burdèll.

IO MI RICORDO

Lo so, lo so, lo so,
che un uomo a cinquant'anni
ha sempre le mani pulite
e io me le lavo due o tre volte al giorno,

Ma è soltanto se mi vedo le mani sporche
che io mi ricordo
di quando ero ragazzo. [Guerra, Fellini, 2018: 2543]

Название фильма, таким образом, повторяет заглавие стихотворения, текст сценария вырастает из поэтического кокона, где ведущие темы — детство, воспоминание, ностальгия, время, неразрывность связи настоящего с прошлым — даны предельно сжато, как это свойственно поэзии. Важно отметить, что стихотворение это двуслойное: один его слой — текст на диалекте, другой — на итальянском. К перечисленным выше темам диалект добавляет тему конкретного места, Романьи, земли, которая, по словам Гуэрры, «зачаровывает звучанием своей речи» [Tonelli, 2010]², благодаря ему в сценарии и в фильме «включаются» вкусы, запахи, звуки, наполняющие воспоминание-картинку, дающие плоть призрачным образом детства.

Именно в речи жителей Романьи «вспыхивает» в дальнейшем в тексте поэтическое слово: например, в рассуждениях одного из строителей, в сценарии появляющихся в виде ритмизованной реплики (“Mio padre faceva i mattoni, mio nonno faceva i mattoni, io faccio i mattoni. Mille, diecimila, le montagne dei mattoni. Ostia i mattoni! E io la casa non ce l’ho!” [Guerra, Fellini, 2018: 2565]), а в фильме превращенных в ироничный стишок на диалекте, также написанный Гуэррой и отсылающий к одному из его ранних стихотворений: “Mio nonno fava i mattoni, //mio padre fava i mattoni, //fazzo i mattoni anche me... //Ma la casa mia dov’è?”

¹ Далее в статье романьольский язык называется диалектом, как это делается в использованных итальянских источниках и как называл его сам Тонино Гуэрра.

² Здесь и далее перевод автора статьи.

Стихи еще раз появляются в сценарии в самом финале, в заключительной сцене: слепой аккордеонист поет на свадьбе Градиски мадригал невесте. Строки мадригала перекликаются со стихотворением, открывающим сценарий, и образуется своеобразное кольцо, магический круг воспоминания, внутри которого разворачиваются истории из детства:

Anche se il mondo è pieno di roba bella,
pieno di paesi che piacciono di più del Borgo,
appena cade il sole e viene la sera,
seduta su una sedia chissà dove,
piano piano dentro la tua testa,
questo posto diventa il più bel posto del mondo.
Ma come farai a stare lontana dal Borgo?

[Guerra, Fellini, 2018: 2661]

Borgo из мадригала невесте отсылает к романьольскому варианту первого стихотворения: так называется место действия «Амаркорда», район Сан Джулиано в Римини, где на этом диалекте говорят (“Il borgo” — это и первоначальный вариант названия фильма [Cesari, 2018: LXVII]).

В этой сцене герои делают фотографию на память: “A posto! A posto per la fotografia ricordo”, — кричит фотограф собравшимся на свадьбе, устанавливая аппарат [Guerra, Fellini, 2018: 2661]. Ricordo — последнее произносимое слово в сценарии — перекликается с начальным стихотворением на итальянском.

Интересно, что в открывающем сценарий поэтическом тексте герой — мужчина, в завершающем — женщина, т.е. именно в стихотворениях происходит выход на уровень обобщения: воспоминания с их поэзией и ностальгией принадлежат любому человеку, essere umano как таковому.

Таким образом, в сценарии выстраивается композиционная рамка, причем рамка поэтическая, внутри которой располагается повествование о детстве, и повествование это неоднородно, оно расслаивается на «сюжетную» часть — ряд микроисторий, выстраивающихся вокруг того или иного события, и «лирическую», созерцательную, также представляющую собой ряд фрагментов, но в данном случае строящихся вокруг того или иного впечатления или настроения.

Лирическая нить собирается из фрагментов текста, где нет или почти нет действия, они похожим образом устроены, и у них своя определенная функция в повествовании. Об этих фрагментах Тонино Гуэрра говорит как об особенно ему близких: «Это ему принадлежат поэтические вкрапления: дедушка, заблудившийся в тумане, сумасшедший на абрикосовом дереве, Скуреца на мотоцикле, дон Балоза, благословляющий животных. Ему принадлежит идея эпизода с павлином, раскрывающим веер хвоста под снегом, с пушинками,

кружащимися в весеннем воздухе, с шляпами, сорванными порывом ветра и разлетевшимися по песку...» [Tonelli, 2010]

Все «поэтические вкрапления», как и сюжетная часть сценария, вписаны в годовой цикл: от весны до весны. В них проводится тема «природного» времени, в котором нет дат, а есть свои особые знаки, определяющие наступление нового периода. Так, весна обозначена появляющимися в марте пушинками (le “manine”):

Le “manine” arrivano in marzo. Non si sa da dove vengono. Sono delle piccole piume, della bambagia leggerissima che vaga nell’aria. Possono sembrare delle sfere trasparenti che salgono e scendono, una danza continua come se avessero una loro vita e un loro impulso. Raggiungono il Borgo, passando sulle casupole di periferia, si fermano sugli orti, danzano nei cortili dove le donne hanno già appeso ai rami degli alberi i vestiti più leggeri per fargli prendere una boccata d’aria [Guerra, Fellini, 2018: 2545].

Ключевые образы лета — море, плавящаяся от жары набережная, раскаленный мол:

Tremola il Lungomare contro il cielo bianco, trema la mole gigantesca del Grand Hôtel, tremola il molo nell’aria abbagliante, tremano i corpi dei bagnanti nel carnaio della spiaggia.

L’asfalto è diventato molle. Ci sono orme di zoccoli e la lunga impronta di una gomma di bicicletta.

La grande schiena del mare fuma [Guerra, Fellini, 2018: 2605].

Осень — это туман, оставляющий от знакомого мира только некоторые звуки и висящий в воздухе бледный циферблат вокзальных часов:

Attorno a lui c’è un grigiore opaco abitato da suoni: il campanello di una bicicletta, la sonagliera di un cavallo, il rumore di una saracinesca che si alza. L’orologio della stazione pallidamente illuminato è lassù sospeso nel vuoto. [Guerra, Fellini, 2018: 2636]

Главные знаки наступившей зимы — падающий снег и снежный лабиринт, в который превращается город:

La neve cade sui tetti, sui treni fermi alla stazione, sul sederone di bronzo della Vittoria del monumento ai caduti, sulla casa in avanzata costruzione del padre di Bobo, sul Grand Hôtel che ha già le cupole moresche coperte di bianco, sugli alberi delle barche ammucciate nel porto. Cade sul mare incessantemente e inutilmente. [Guerra, Fellini, 2018: 2649]

Finalmente oggi c’è sole. Non nevica più. Il Borgo è coperto da due metri di neve. Ci sono dei sentieri, delle trincee, dei camminamenti come un enorme labirinto dentro il quale sono costretti a muoversi i paesani. Qualcuno ha gli stivali di gomma. Non ci sono più automobili, né biciclette, né cavalli [Guerra, Fellini, 2018: 2650].

Приведенный зимний фрагмент перекликается с весенним эпизодом: снежные хлопья летают в воздухе, как мартовские пу-

шинки — легкие и ускользящие, завораживающие и неуловимые, как детство, время, жизнь. Следя за их полетом, рассказчик так же, как и в самом начале, совершает путь по городу, цепляясь взглядом за самые главные, определяющие элементы его пространства — то, что навсегда останется в памяти. Весной это домишки на окраине, огороды, дворики городских домов, зимой — крыши, поезда на вокзале, «бронзовая задница Победы» на монументе, Гранд Отель, мачты суденышек в порту, море. Интересно, что именно на море герой увидит танец пушинок уже новой весны:

Più tardi cammina lungo il molo. Raggiunge il faro in cima al porto. Poi i suoi occhi e tutto il suo blando interesse vanno a una nuvola di “manine” che danzano leggere sulla sua testa e sul mare. Soltanto adesso si accorge che l’aria è piena di questo pulviscolo luminoso. È tornata la primavera [Guerra, Fellini, 2018: 2659].

Финальный весенний фрагмент — эхо первого описания весны в сценарии. Повторяется центральный образ (le “manine”), повторяется лексика (raggiungono/raggiunge, legerissima/leggere, danzano). Многочисленные переключки такого рода связывают разбросанные по тексту сценария фрагменты, которые складываются в сквозную лирическую линию. Во всех случаях мы имеем дело с ритмизованным текстом, и хотя ритмизация не последовательна и временами пропадает, мерцающий ритм позволяет с особой остротой ощутить внезапную поэтическую вспышку в рассказе об обыденном.

Внутри фрагментов много повторов: словно эхом «lo so, lo so, lo so» из начального стихотворения будут повторы в прозаических отрывках, как, например, анафора tremola-trema-tremola-tremano в летнем примере.

Повторяется и синтаксический рисунок описаний: ряды дополнений, обстоятельств, подлежащих, бесконечное нанизывание частей сложносочиненных предложений как будто замедляют движение, растягивают время: “Attorno a lui c’è un grigiore opaco abitato da suoni: il campanello di una bicicletta, la sonagliera di un cavallo, il rumore di una saracinesca...”; “Ci sono dei sentieri, delle trincee, dei camminamenti...”; “Non ci sono più automobili, né biciclette, né cavalli”.

Особую музыкальность этим отрывкам придают многочисленные фонетические повторы, аллитерации и ассонансы: “l’orologio della stazione pallidamente illuminato”; “Tremola il Lungomare <...>, trema la mole gigantesca del Grand Hôtel, tremola il molo <...>. L’asfalto è diventato molle”.

Приемы, роднящие текст сценария с поэзией Тонино Гуэрры, выполняют своего рода магическую функцию: замедляют и поворачивают вспять время, погружают читателя в созерцание, дают возможность войти в пространство памяти, следуя за деталями,

запускающими механизм воспоминания (такими, как пушинки, плавающий от жары мол, медленно падающий снег, туман).

Эти фрагменты связаны еще и общим настроением: нежностью, соединенной с иронией по отношению к прошлому (детали, переводящие описание в ироничный регистр, тут и там появляются в тексте: «бронзовая задница» Победы, «резиновые сапоги» в снегопад и т.п.). Их пронизывают сквозные мотивы, например, мотивы красоты и хрупкости ускользающего времени или неразрывной связи грубо-земного и утонченно-небесного. Образы, возникающие в этих фрагментах, выходят за рамки конкретного времени, обозначенного датой, в них текст как будто размыкается в вечность. В целом перед нами — развитие открывающего «Амаркорд» стихотворения, продолжение высказывания представленного в нем лирического «я».

Таким образом, поэт Тонино Гуэрра остается поэтом и в своем сценарии, встраивая в повествование о подростке из Римини лирическое высказывание, представляющее собой ряд фрагментов, объединенных общей композиционной рамкой, общими художественными приемами и деталями, прошитых сквозными мотивами, окрашенных единым настроением, что позволяет говорить о своего рода лирическом цикле внутри повествования.

В лирических фрагментах «Амаркорда» узнаются вариации мотивов, уже заявленных в поэзии предыдущих лет, а именно в цикле “I Vu” («Воль») — например, в его части “Il lunario” («Календарь»), созданной в 1954 г.

В “I Vu” мы видим то же, что и в «Амаркорде», внимание к мельчайшим деталям окружающего мира, сопровождающееся поэтизацией обыденного. Так, в стихотворении “L’eclissi” («Солнечное затмение») в поле зрения лирического героя оказывается солнечный луч, пробивающийся из щели и освещающий стоящие на комодке кувшины. Преображенные светом знакомые предметы представляют собой зрелище столь завораживающее, столь наполненное (воспоминаниями? радостью от встречи с внезапной красотой?), что палец протянутой руки не просто закрывает свет — он вызывает солнечное затмение, погружая во мрак целый дивный мир:

Un raggio di sole batte da una fessura
sulle caraffe sopra il cassettone
ma il ciccone che ha i poderi dalle parti di Montalbano
ha allungato il braccio e con un dito l’ha coperto.

[Guerra, 2018a. 129]

На столь же мелких подробностях бытия периодически фокусирует внимание лирический герой «Амаркорда», именно они (пушинки, снег, расправивший хвост павлин) становятся в сценарии отправной точкой для разворачивания лирического фрагмента.

В цикле “I Bu”, как и впоследствии в «Амаркорде», мы видим жизнь, расписанную по временам года (названия стихотворений: “Primavera”, “L’estate”, “L’autunno”, “L’inverno”). Весна здесь тоже выход из закрытого пространства дома в более широкий, но не менее уютный, заполненный домашними вещами мир города:

Dopo un inverno che ci ha tenuti chiusi in casa
mi piace guardare un uomo che cammina fra le seppi e i
lenzuoli
e ride mentre fa passeggiare un animale.

[Guerra, 2018: 131]

С зимой связано обостренное чувство уюта и одновременно радость от снега — как от соприкосновения с чудом:

... allora anche la neve è una festa
e tutti chiudono bottega
e vanno a vederla cadere dalla montagna.

[Guerra, 2018: 137]

По всей видимости, создавая «Амаркорд», Гуэрра не раз обращался к написанным ранее стихотворениям, развивая прозвучавшие там темы или, как в случае со стихотворением “I mattoni”, предлагая варианты уже существующего текста.

Продолжение же лирических тем «Амаркорда» — в поэтическом цикле “Il Miele” («Мёд», 1981)³. Так, в «Песне одиннадцатой» появляется описание плотного («хоть режь ножом»), словно простыней закрывающего мир от взгляда тумана:

Due giorni fa che era la prima domenica di novembre
c’era una nebbia che si tagliava col coltello.
Gli alberi erano bianchi di brina e le strade e la campagna
parevano coperte di lenzuoli. Poi è venuto fuori il sole
che ha asciugato l’universo e soltanto le ombre
sono restate bagnate.

[Guerra, 2018b: 189]

С одной стороны, перед нами узнаваемая черта Эмилии-Романьи (густой туман — частое явление в родных для Гуэрры местах). С другой стороны, туман — метафора умирания, и сравнение его с простынями (“lenzuoli”), укутывающими мир-вселенную (“l’universo”), напоминает о саване (lenzuolo funebre). Как подтверждение этому следом идет разговор героя с крестьянином о быстротечности жизни и о страхе смерти, точнее, о том, что бояться ее не надо: “Mi ha detto: perché paura? La morte non è mica noiosa, viene una volta sola”. [Guerra, 2018b: 189]

³ В циклах “I Bu” и “Il Miele” каждое стихотворение представлено на романьольском диалекте и на итальянском языке, подобную раздвоенность поэтического текста мы видим и в начальном стихотворении «Амаркорда».

Туман появляется и в следующей — двенадцатой — песне «Мёда»:

La nebbia cancella anche i pensieri
e restano delle candele accese
che bruciano nel cervello. [Guerra, 2018b: 191]

Хрупкость и быстротечность жизни, в финале своем растворяющейся в белой пустоте, — то, что в «Амаркорде» скрыто, свернуто, на что лишь намекает неясная тревога героя, когда он, открывая окно, видит “un muro di nebbia”, “nebbia che ha cancellato tutto attorno a lui” [Guerra, Fellini, 2018: 2633], здесь уже выводится на первый план: “la nebbia cancella anche i pensieri” («туман стирает и мысли»).

Лука Чезари в предисловии к двухтомнику Гуэрры, вышедшему в 2018 г. в издательстве *Wompiani*, говорит о том, что при всём новаторстве корнями своими «Мёд» уходит в предыдущее десятилетие, в совокупный текст книг и фильмов, среди которых он называет и «Амаркорд». На уровне структуры «Мёд» продолжает работать с соединением «поэзии и нарратива» [Cesari, 2018: LXXII], и «Амаркорд» — произведение, в котором лирические включения задают тон всему повествованию [Cesari, 2018: LXVIII], — предыдущий этап этого пути.

При сопоставлении с циклами «Волы» и «Мёд» особенно заметна скрытая поэтическая линия «Амаркорда»: внутри сценарного текста она оформлена по тем же принципам, что и в «явных», не тайных стихах Гуэрры. Лирический цикл «Амаркорда», расположенный между “I Bu” и “Il Miele”, взаимодействует с ними (в том числе в рамках репрезентации ведущих для творчества Гуэрры тем времени и памяти) и потому может быть прочитан как составляющая непрерывного лирического высказывания. Особенность именно этого лирического цикла в том, что он существует внутри сценария — продуманного, сложного по своей структуре художественного текста, самостоятельного литературного произведения, занимающего особое место в творчестве Гуэрры-писателя, Гуэрры-поэта.

Список литературы

1. *Cesari L.* Tonino Guerra, racconti e poemi di ritorni. Un iter estetico // *Guerra T.* L'infanzia del mondo. Milano, 2018. Т. I. P. VII–XCII.
2. *Guerra T., Fellini F.* Amarcord // *Guerra T.* L'infanzia del mondo. Milano, 2018. Т. II. P. 2541–2662.
3. *Guerra T.* I Bu // *Guerra T.* L'infanzia del mondo. Milano, 2018a. Т. I. P. 3–164.
4. *Guerra T.* Il Miele // *Guerra T.* L'infanzia del mondo. Milano, 2018b. Т. I. P. 165–244.
5. *Tonelli A.* Guerra Amarcord // *La Repubblica.* 2010. 15 luglio. URL: https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/07/15/guerra-amarcord.html?refresh_ce (дата обращения: 05.06.2020).

Ekaterina Kalinina

AMARCORD AS A LYRIC CYCLE

*Lomonosov Moscow State University,
1 Leninskie Gory, Moscow, 119991*

The article discusses “the lyrical line” of the screenplay “Amarcord”, co-written by Tonino Guerra and Federico Fellini in 1973. The story of Bobo, an adolescent from Borgo San Giuliano, Rimini, the story of his family, his neighbors and friends living in Italy in the 1930s is framed by poems written in Romagnol dialect and in Italian. These poems set the tone of the narration and indicate the presence of a lyrical theme in the text. The text of the screenplay consists of some micro-stories focused on an event, and a lyric — “contemplative” — part represented by a series of fragments with some mood or impression dominating written *in the manner of Guerra’s* prose poems. Here *we deal* with a rhythmic prose and such poetic devices as lexical and *syntactic* repetition, anaphora, consonance and assonance. Lyrical fragments of the screenplay are connected with each other also by the common mood and the themes of time, memory, childhood, nostalgia. They form a kind of a poetry cycle which can be compared with the cycles of poems by Tonino Guerra “I Bu” (1946–1972) and “Il Miele” (1981) and *can be considered* as part of the *general lyric theme of Guerra’s oeuvre*.

Key words: Tonino Guerra; “Amarcord”; screenplay; lyric cycle.

About the author: Ekaterina Kalinina — PhD, Senior Teaching Fellow, Department for Discourse and Communication Studies, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University (e-mail: kalininakatia@gmail.com).

References

1. Cesari L. Tonino Guerra, racconti e poemi di ritorni. Un iter estetico. *Guerra T. L'infanzia del mondo*. Milano, *Bompiani Publ*, 2018. T. I, pp. VII–XCII.
2. Guerra T., Fellini F. Amarcord. *Guerra T. L'infanzia del mondo*. Milano, *Bompiani Publ*, 2018. T.II, pp. 2541–2662.
3. Guerra T. I Bu. *Guerra T. L'infanzia del mondo*. Milano, *Bompiani Publ*, 2018a. T. I, pp. 3–164.
4. Guerra T. Il Miele. *Guerra T. L'infanzia del mondo*. Milano, *Bompiani Publ*, 2018b. T. I, pp. 165–244.
5. Tonelli A. Guerra Amarcord. *La Repubblica*, 2010, 15 luglio. URL: https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/07/15/guerra-amarcord.html?refresh_ce (accessed: 05.06.2020).

Cheti Traini

**THE SCREENPLAY OF MEMORY AND HEART:
TONINO GUERRA'S LA PIOGGIA TIEPIDA.
A JOURNEY FROM RUSSIA TO ITALY**

*University of Urbino
Italy, 2 via Aurelio Saffi, 61029 Urbino*

The article marks an anniversary of the passing of Tonino Guerra. Guerra's creative work as a screenwriter and as a poet made him famous for his specific poetic representation of old and modern existential themes able to connect worlds apparently distant in time and space. In the novel "La Piovra Tiepida" (The Tepid Rain) this peculiar attitude of Guerra becomes evident in his personal way of writing that makes the novel a declaration of the writer's thoughts about life to the point of breaking up the conventions of narrative fiction. The narration unfolds on two levels, as if the plot followed a double track. Along the first track there is a lyrical description of a journey between Leningrad and Georgia; along the second track a magical tepid Caucasian rain widens the writer's vision as he identifies it with the figure of a Russian General who fought against Napoleon. The visionary story of this General is narrated in the novel with plenty of direct references to Russian history and literature. All along his Georgian journey the writer meets ghosts of Russian poets and writers like Pushkin, Lermontov and Mayakovski and the journey through space slowly becomes a journey through time, a *quest* for a mythical past represented by the ancient mysterious wooden cathedrals where the monk Nikolayev, former general Rosati, lived. By Retracing Guerra's real and imaginary travels through Russia and Georgia, following the enchanted strength of the tepid rain, this article intends to focus on the lyrical reading of the world that the poet Tonino Guerra showed in his prose, thus associating his poetic vision of the world with that of poets like Mandelstam and Pasternak.

Key words: Guerra; Russia; Georgia; travel; memory; visual; poetic; novel.

Best known as a screenwriter and for his collaboration and friendship with some of the most famous worldwide film makers like Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Francesco Rosi, the Taviani brothers, Andrej Tarkovsky, Teo Angelopoulos, and Kim Venders, Tonino Guerra may be less known abroad as a poet and a writer in prose¹. However, it was as a

Cheti Traini — PhD, Junior Researcher, Teaching Fellow, Department of Communication Sciences, Humanities and International Studies, Carlo Bo Urbino State University (e-mail: cheti.traini@uniurb.it).

¹ It should be added that Guerra was also a painter, an illustrator and an artist (he worked especially with pottery). Most of his works of art were created by craftsmen in Pennabilli, as some iron sculptures and lamps that can be still admired in the Tonino Guerra Museum.

poet that he firstly revealed his creative talent, when in 1946 he published his poetry collection, "I Scarabócc" (The Scribbles), written in his native Romagnolo dialect². Since then, his poetic language has continued to be rooted into the native land of the Marecchia Valley³, whose dialect represented for Guerra an indelible blood tie and reflected his genuine and immediate attitude towards the world around. Nevertheless, the peculiar use that Guerra makes of language represents something more than a simple return to his origins and an evocation of the past world and society of his native village, that is Santarcangelo di Romagna. The dialect recalls the voice of nature, source of life for every creature, man, animal, vegetable, with no apparent distinction or hierarchical ranking⁴. This feeling of respect for every living form of the universe distinguishes not only the poetics of Guerra's first poems but also his later works of literature. All his literary production crosses the physical borders of a place and the historical limits of time and opens itself to the history of the entire world where the individual memory blends with the collective one. "La parola dialettale in Guerra "contiene" la storia, scruta la memoria, ma non si limita a situare la poesia nei confini di una quotidianità appartata e casalinga; la sua gravidanza non si esaurisce nell'ambito della storia privata, penetra questioni di più ampio respiro con un movimento breve che dalla "verità" che promana dal lascito "dell'interno" si dirige a cogliere la verità che si impone dall'esterno e a estrarre nel conflitto e nel confronto contributi di conoscenza delle forze che reggono e legano l'universo, la società e l'individuo. Non si pone solo come nido e baluardo, rifugio e urna, contiguità e continuità nel presente"⁵.

This feeling of ancient memory, that allows the poet to recollect the signs of his roots in Santarcangelo and in the lands of Romagna, is expressed by a poetic language that tends to name all the natural and human elements by using a simple vocabulary that evokes obsolete objects, past habits and simple country people⁶. In the same way, Guerra entered into contact with

² Tonino Guerra started writing his verses in Germany for his companions when he was imprisoned in Troisdorf camp between 1943 and 1945.

³ This valley is located between the regions Emilia Romagna and Marche, in the central part of Italy.

⁴ Motta: 308.

⁵ Chemotti 1989: 134. "The dialect word in Guerra "contains" history, it scans memory, but it does not limit itself to placing poetry within the borders of a remote and domestic everyday reality; its poignancy does not end with private history, it penetrates more complex issues with a brief movement that from the "truth" deriving from the legacy left by "insight" directs itself to catch the truth that is imposed from outside, extracting from the conflict and the comparison those contributions to the knowledge of the forces that govern and bind the universe, society, the individual. Thus the dialect word in Guerra represents not simply a nest, a stronghold, a shelter, an urn, proximity and continuity in the present, but much more". Whenever not differently indicated all the translations from the original texts are by the author of the present article (CT).

⁶ A *canto* of the return to the origins (even to the origins of the maternal language) is Guerra's poem "Il miele. E' mel" (1981).

that ancient Russian and oriental peasant tradition he experienced in the course of his many travels to the different Soviet countries. The human and cultural contact with the former Soviet Union allowed him to recall a world that in Italy, and generally in Western society, seemed to be disappearing, a world that Guerra continued to see with a desire of *nostalgia*, past anguish and actual desires not yet dead⁷. So, the words the poet dedicated at the beginning of the novel «La pioggia tiepida» to his «Georgian friends and their wonderful land» convey this feeling of closeness that linked the writer to the places he visited during his travelling through Russia and Georgia and to the people he met there, a feeling that can be explained by considering Guerra's peasant roots and his sense of belonging to the same archaic world. A similar sentiment of closeness had been experienced by another Italian writer, Carlo Levi, during his travelling to Leningrad, Kiev, Armenia and Georgia in 1955 and had been reported in his book «Il futuro ha un cuore antico» (The future has got an ancient heart). In a similar way as Guerra, Carlo Levi had recognized in the faces and gestures of Soviet people the same peasant nature of the simple Italian South and in the Russian landscapes the same ancient feeling of immobility and silence typical of the Lucania region⁸.

Both writers used description to catch the Russian reality, but in Guerra the use of the image is more indistinct, floating, broken, even when the writer is walking in the middle of the crowd along the Nevsky prospect in the summer heat.

“Ci mettiamo a camminare lungo la Nievski Prospekt con l'assurda speranza di trovare Glinka nella folla che percorreva i lunghi marciapiedi. Per fortuna questa ricerca affidata al caso si trasforma dentro di me in una curiosità d'altro tipo. Sandali trascinati a ciabatta, vecchi cappellucci di tela che i bambini usano nelle colonie o berretti di ciclisti con visiera di plastica portati da donne che indossano vestiti di seta, oltre le vetrate dei *gastronom*, ventilatori al soffitto, scarpette d'argento, motociclette con sidecar, grosse machine ufficiali con tendine abbassate, magliette con nuvole e soli gialli,

⁷ Guerra's creative and personal meeting with the film director Andrej Tarkovskij will foster this “backward motion” more and more deeply to the point of emphasizing the naïve rituality of simple people like Domenico and Gorčakov, the two protagonists of Tarkovskij and Guerra's film “Nostalgia” (1983), tied by the same desire of going back to the mother's womb (the native land, the village, Domenico's wrecked house) as the only way of preserving this ancient world and an act of faith for individual salvation (see Mancinelli 2013–2014).

⁸ Because of his political engagement against the fascist government in 1935 Carlo Levi was sentenced to confinement at first to the small village of Grassano, then to the more remote village of Aliano, in the actual Basilicata region (the ancient Lucania). From that experience Levi wrote the book “Cristo si è fermato ad Eboli” (Christ stopped at Eboli, 1945) in which he described the underdeveloped southern reality as observed by a northern writer (Levi came from Turin). At the same time, he expressed his empathy and commitment to give dignity to the poor living conditions of peasants as a doctor (his job) and through his creative work, as a writer and a painter (see Traini 2019).

occhiali appesi alle asole di camicie lilla, fazzoletti in testa a quattro nodi, neanche un cane, gocce di gelati che colano ai lati di bocche con denti metallici, georgiani bassi, scuri navigatori del sole, chiappe che sobbalzano accaldate, chiodi schiacciati nell'asfalto molle, uomini accovacciati lungo le inferriate del giardino pubblico con le panchine bianche cariche di gente che prende il sole, borse di tela fatte a mano, uomini con berretti da capitani di mare e con giacche rosa, scatole di cartone, generale con berretto in mano, fazzoletti che asciugano sudori incontrollati dalle sopracciglia. Giapponesi a petto nudo e col collo piegato dalle cinghie delle macchine fotografiche. Turiste canadesi e americane coi vestiti di nailon appiccicati alla carne. Paradisi di frescura oltre le vetrate di alberghi lussuosi. A tratti si ha l'impressione che la sostanza umana stia evaporando"⁹.

“La tecnica di montaggio fotografico” (film editing technique) is revealed by the language that favours the use of nouns to indicate the objects and the places¹⁰ and the use of the synecdoche to describe the people Guerra and his friend Misha meet along the way. The ability of the poet to give rise to plenty of images from the poetic word represents a particular feature of Guerra's literary production, a distinctive mark of both his prose and his poetry. “Ho sempre amato l'immagine, ma ho amato quell'immagine che poteva essere suscitata dalla parola (...), nei libri in prosa ho quest'occhio che vede in questa maniera”¹¹. This evocative visual approach to reality is evident in the novel “La pioggia tiepida” published in Italy in 1984 and translated into Russian in 2006¹².

In a travel book, one could not expect anything else than an extensive use of the traveler's sight to convey the reader what the narrator's eye is able to catch from visited places or people met. However, Guerra's sight tends to be more than a natural physical sense of the body.

“Occhio che vede”: privilegiamento della vista, organo di senso della percezione integrale che ingloba il mondo, l'universo, mezzo o strumento per accedere “alla visione della verità”, “facoltà di osservare, verificare, certificare” che trae con sé nello stesso tempo “l'incognita dell'illusione e dell'inganno, della fascinazione e della meraviglia” proprio perché può muoversi nell'ambito di un'illusione creata e accettata come “sospensione temporanea dell'incredulità”¹³.

⁹ Guerra 2002: 10–11.

¹⁰ Chemotti 1989: 182.

¹¹ Chemotti 1989: 136–137. “I have always loved the image, the image elicited by the word (...), in my prose works my eyes see in this way”.

¹² The novel was published in the literary review “Družba narodov”, translated by Valerij Nikolaev.

¹³ Chemotti 1989: 137. “Eye that sees”: privilege of sight, organ of sense of integral perception that encompasses the world, the universe, means or instrument to access “the vision of truth”, “power to observe, verify, certify” that carries with it at the same time “the unknown of illusion and deception, fascination and wonder” precisely because it can move within an illusion created and accepted as “temporary suspension of disbelief”.

A second deeper sight emerges and moves from the reality observed to the autobiographical memory and from here to the memory of the world, that Russian or Caucasian world the writer had met during his travelling and that had given rise to his particular technique of representation made by “quel misto di invenzione, autobiografia e cornice”¹⁴.

Presented in the form of a novel, as the subtitle of the book reminds, “La pioggia tiepida” is more than a novel, as Maria Corti underlined in her review of the book¹⁵. Indeed, Guerra’s literary work contains different literary genres: it is “a novel, a travel journal, an allegorical tale”¹⁶, but it can also be considered a lyrical poem in prose. The narration starts as a classical travel account, with the description of the narrator’s departure for a long journey by train from Italy to Leningrad, where he has to meet his friend Misha. The itinerary then continues to Moscow and to Georgia, where together with another friend, the movie director Agagianian¹⁷, the poet visits some thermal towns in order to undergo health treatments and eventually arrives all the way to Armenia. However, as the narrator confesses, the destination and the purpose of the journey will soon change. «Quando stavo affacciato alla ringhiera più alta della prua che si incuneava nel mare, attorniato dai gabbiani e dai muggiti soffocati di sirene, già mi rendevo conto che lo scopo principale del mio viaggio in Georgia, più ancora della salute, era la ricerca delle misteriose cattedrali di legno dove visse il Monaco Nikolaev, ex colonnello Rosati ormai diventato a tutti gli effetti nonno del generale Gagarin»¹⁸. Thus, if the *topos* of the journey continues to represent the *leitmotif* of the book, next to the physical dimension another journey begins, that of the writer’s mind through time and space, in a new mythical dimension, that of Russian history and human soul. Although the core of the narration orbits around the journey, it is soon evident that the more the writer immerses himself in the reality that surrounds him, the less his itinerary follows a well-defined way, transforming the real journey into a «lunatic itinerary»¹⁹. The shift towards this second dimension, more fantastic and less realistic, is represented by the search into which the narrator is dragged by his friend

¹⁴ Chemotti 1989: 137. “That mixture of invention, autobiography and frame”.

¹⁵ Corti 1984.

¹⁶ Guerra 2019: 9.

¹⁷ We can identify Guerra’s friend with the Armenian film director Sergej Iosifovič Paradžanov. As Lora Guerra confirmed, the writer chose to change Paradžanov’s name because he didn’t want to damage his friend, who had already experienced detention in 1974 on the basis of different accusations the Soviet government had moved against him (among others that of homosexuality). In 1982 he was arrested again. Tonino Guerra tried to do his best to help Paradžanov even by talking to influential political authorities.

¹⁸ Guerra 2002: 36–37. In a previous novel, “I guardatori della luna” published in 1981, the theme of the journey had also been treated by Guerra in a multiple way as in “La pioggia tiepida”. The report of a journey to Moscow had already become for Guerra a travel of the soul and the imagination.

¹⁹ Guerra 2019: 9.

Misha as soon as he arrives in Leningrad. The wandering of the two men around the city will take them along the streets and in the surroundings of Leningrad, on the tracks of a General and of his dog, both ghosts who survived the days of the Napoleonic invasion of Russia and Nicholas I 's times. Along with the narrator Guerra, the reader becomes aware that this General, called General of Fire, and his dog Bonapart participated to an extraordinary event that occurred in St. Petersburg in 1837, when all the city's dogs protested in front of the Winter palace to ask for the release of all the caged birds in the empire. "Incidentalmente non sarebbe male se gli europei che non conoscono la Russia comprendessero che fatti che da loro sarebbero assolutamente improbabili risultano invece del tutto verosimili nelle nebbiosa e misteriosa capitale dell'Impero"²⁰. Soon another chance to meet the Russian world is revealed to the writer. Misha's search becomes Guerra's quest for the General of Fire and his dog, collecting clues, meeting historians and visiting the places where the General lived, as the house along the Small Nevka, and this quest confers to the Russian journey a new purpose: that of writing a fairy tale with the General as protagonist, even pretending to give him some Italian origins. Gradually the story of the General takes form and in chapter three the reader knows that during the Napoleonic invasion of Russia the General thought of a manner to bring fire to the villages on the wings of birds in order to repel the Napoleonic army. This event will cause the General everlasting damnation, the daily revenge of birds mindful of the terrible fate befallen to their ancestors.

The story of the General and of his dog represents the turning point of the narration that introduces the reader to the mythical level of the novel. Born as a historical figure the General becomes in Guerra's novel an imaginary character, thus confirming "la metamorfosi del racconto in favola, nel tempo fantastico di una Russia fra zarista e dall'altrieri, di ieri, di oggi, forse di domani"²¹.

²⁰ Guerra 2002: 8–9.

²¹ Guerra 2019: 9. "The metamorphosis of the story into a fairy tale, set in a fantastic time between Tsarist Russia and recent Russia, the Russia of yesterday, today and maybe tomorrow" As Corti noticed, «Questa storia del Generale, del suo incontro con Puskin, della grande rivolta dei cani sulla Neva gelata nei pressi del Palazzo d' Inverno, resistenti al freddo e agli spari della Guardia di Palazzo dello zar, tesi solo ad una prova di forza per ottenere dal sovrano la liberazione di tutti gli uccelli dell' impero dalle gabbie in cui sono rinchiusi, oscilla tra la parabola e una lirico-drammatica fantasia, raggiungendo un mirabile equilibrio artistico». (Corti 1984). "This story of the General, of his meeting with Puskin, of the dogs' great revolt on the frozen Neva near the Winter Palace, who endure the cold and to the shots of the Tsar's Palace Guard, aimed only at showing a test of strength to obtain from the sovereign the liberation of all the birds in the empire from the cages in which they are locked, oscillates between the parable and a lyrical-dramatic fantasy, reaching an admirable artistic balance". On this subject Guerra will write the cartoon script "Le chien, le général et les oiseaux" presented as a special event at Venice Film Festival in 2003.

«“Gli hai chiesto se il Generale poteva avere un pò di sangue italiano?”

“Può anche essere tutto italiano. Infatti c’era il generale Paolucci contro Napoleone”.

“Quindi potrei dire che la madre del mio generale è una italiana”.

“Figlio di un architetto o di un artista... ce n’erano molti allora. Anzi ha suggerito che fosse figlio di quel Rosati, primo violinista, poi colonnello e in ultimo eremita in uno strano convento sulle montagne georgiane”²²».

A fundamental natural phenomenon contributes to reinforce the narrator’s visionary capability: it is the effect of the Caucasian rain that Guerra experiences for the first time during his navigation to Georgia. The amazing enchanting power of the rain does not only reinforce the writer’s sight but makes his visions wider and wider as the rain penetrates his clothes and makes his body wet:

“Pareva si fosse allargata la mia capacità visiva. Non mi servivo degli occhi. La mente creava immagini che avevano una coscienza più corpora. Adesso che ho parlato con diversi studiosi, so che i fenomeni della pioggia tiepida sono stati utilizzati da poeti e scrittori. Mandel’stam l’ha definita l’oppio dei caucasici. Una pioggia distensiva che porta sulla soglia di miraggi vicinissimi. Visioni inquietanti, presenze che presto prendono vita dapprima mute come muti restano i paesaggi entro i quali si muovono. Poi, da una profondità d’acqua, uno spessore trasparente e giallognolo con una superficie scorrevole, mi arriva la voce del Generale che sta passeggiando col cane Bonapart²³”.

The vision comes to life and generates other visions, as if in front of an enchanted mirror. By using a visual narration (the already-mentioned film editing technique), through the eyes of the dog Bonapart, Guerra shows the poet Pushkin deadly wounded on the sofa of his studio asking for some *moroška*. In Batumi, “the town of the tepid rain”²⁴ Guerra’s mental eye sees the house that hosted the poet Mayakovski, the hot baths attended by Pushkin and Lermontov. The visions and the writing of the story concerning the General are possible only thanks to the inspiring tepid rain. When the rain stops, the writer and his friend Agagianian run behind the clouds. As well as the sight, the rain renovates also the other senses, making them

²² Guerra 2002: 21.

²³ Guerra 2002: 43–44.

²⁴ In his prose “Batum” Mandel’stam referred to the rain in Batumi as almost a biblical event. “Дождь, дождь, дождь — это не значит, что нельзя выйти на улицу. Дождь может идти и завтра и послезавтра: зимний дождь в Батуме это грандиозный теплый душ на несколько недель. Никто его не боится и, если нужно по делу, всякий батумец пойдет куда угодно даже в такой потоп, когда Ной побоится высунуться из ковчега.” (“Rain, rain, rain this doesn’t mean you can’t go outside. It can rain tomorrow and the day after tomorrow: the winter rain in Batumi is a grandiose warm shower [that lasts] several weeks. Nobody is afraid of it, and if necessary, every inhabitant of Batumi will go anywhere even in such a flood, when Noah is afraid to get out of the ark”).

more sensitive so that they amplify the rain shower, the creaking of a tree, a plant smell. Everything comes to life again, men and natural elements, old and new stories in a condition that has lost its Cartesian coordinates²⁵. The narration becomes surrealistic, a sequence of microstories that seem to interpret the mysteries of the world. It is a kind of “Lo cunto de li cunti” (The tale of tales)²⁶ that Guerra represents in the last part of the novel where, even a book from a village library can be the source to tell a new story originating “un abile gioco di incastri e di rispecchiamenti [sotto] un’unica cornice, un unico incastro”²⁷.

“Agagianian mi raggiunge con un libro in mano: “Lo ha scritto un missionario italiano...” mi dice con entusiasmo “... si chiamava Giudici... È la sua relazione per il Vaticano sulla Georgia del Seicento e dei suoi scontri con un dottore turco accanito musulmano e nemico dell’ingerenza dei cattolici... un certo Ferindon... una lotta spietata di due grandi intelligenze... finché il turco si ammala e vuole essere curato dal missionario, anche lui dottore. “State benissimo” disse il missionario dopo aver visitato Ferindon. Il turco sorrise commosso. “Non è vero... sono ammalato di nostalgia... Da quando ho sentito delle parole italiane muoio di nostalgia... Anch’io sono italiano... di Siena... a vent’anni mi hanno rapito i turchi quando ero in viaggio con mio padre in Grecia... e sono diventato musulmano...” Guardo in silenzio la valle e la mia immaginazione si mette in moto spinta da questi accenni sulla vita di Ferindon”²⁸. Guerra’s journey to Georgia becomes a journey to Italy, even for his characters. “Per tutto quel giorno e nei giorni che seguirono ogni tanto il Generale tirava fuori delle parole italiane che stavano sepolte nella memoria”²⁹.

The rain as a gift, “Una rivelazione: la penetrazione. <...> Rigenerazione.— Miracolo”³⁰, as Cvetaeva wrote in relation to Pasternak’s poetry. And as in Pasternak’s poem («Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе/ Расшиблась весенним дождем обо всех»)³¹, for Guerra as well the tepid rain brings nature to new life, inside the walnut tree, when he finally discovers one of the wood cathedrals built by the Georgian hermits. “Il temporale è cominciato a notte inoltrata. La pioggia faceva vibrare tutti i rami che ci avvolgevano. Ci sentivamo all’interno di uno strumento enorme che mandava un groviglio di scricchiolii sempre più umidi e morbidi. <...>

²⁵ See Corti 1984.

²⁶ “Lo cunto de li cunti” (1634–1636) by Giambattista Basile was a book composed of fifty tales told by ten narrators in five days. The work is also known as the “Pentamerone”.

²⁷ Chemotti 1989: 180. “A skilful game of joints and reflections [within] a unique frame, a unique joint”.

²⁸ Guerra 2002: 83.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Pasternak 1999: XIX.

³¹ Pasternak 1999: 14. “My sister life has today overflowed, / And everyone’s showered with torrents of spring” (Barnes 1989: 232).

Mi stavo perdendo dentro la vastità di un odore vegetale che l'acqua resuscitava dai vecchi legni contorti e dal fogliame indurito e impolverato"³². The miraculous power of the tepid rain renovates the enchantment of the writer's vision: again, he sees the Neva, the Winter Palace, Petersburg's dogs on strike.

As an old village story teller Guerra recreates ancient and amazing worlds that he translates and fixes on the page through the visual power of his poetic word. "Poeta creaturale"³³, Guerra lends his ear and heart to the little big stories of the world, he turns his eyes to abandoned places, from the little villages of Romagna to the lost vertical cemetery in Georgia. These harmonic microcosms, the results of ancient mythical traditions, live again in Guerra's creative works. His Russian travels narrated in the pages of his novel, are travels of soul and memory through which he evokes the old Russia, and expresses his intense bonds with that country and with its culture and traditions leading to a wider reflection on human life, beyond any cultural border. This fact confirms Tonino Guerra's work not only as part of the Italian culture but as a worldwide cultural legacy.

References

1. Barnes C. *Boris Pasternak. A literary biography*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
2. Chemotti S. Le parole negli occhi: la narrativa di Tonino Guerra. *Studi Novecenteschi*, Vol. 16, No. 37, pp. 133–185. Corti M. Nel paese della pioggia tiepida. *La Repubblica*, 1984. URL: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1984/06/13/nel-paese-della-pioggia-tiepida.html> (accessed: 29.05.2020).
3. Corti M. Nel paese della pioggia tiepida. *La Repubblica*, 1984. URL: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1984/06/13/nel-paese-della-pioggia-tiepida.html> (accessed: 29.05.2020).
4. Guerra T. *I guardatori della luna*. Milano, Bompiani, 1981.
5. Guerra T. *Il miele. È mel*. Rimini, Maggioli, 1981.
6. Guerra T. *La pioggia tiepida*. Rimini, Maggioli, AR-TE, 2002.
7. Guerra T. *La pioggia tiepida*. Santarcangelo di Romagna, AR-TE, 2019.
8. Guerra T. *Tempo di viaggio*. Rimini, Maggioli, 2010.
9. Mancinelli F. Těplyj dožd'. Roman. *Družba narodov*, 2006, No. 2. URL: <https://magazines.gorky.media/druzhiba/2006/2/teplyj-dozhd.html> (accessed: 29.05.2020).
10. Mancinelli F. La ricerca del miele e il ritorno alla madre. Appunti tra "Il miele" e "Nostalgia". *Il parlar franco. Tonino Guerra. Poesia e letteratura*, XIII/XIV, No. 13/14, pp. 26–34.

³² Guerra 2002: 99–100.

³³ Moscé 2018.

11. Mandel'stam O. *Sobranie sočinenij v četyrěch tomach*. T. 2. Moskva, *Art-Biznes Centr*, 1993, p. 230. URL: https://rvb.ru/20vek/mandelstam/toc_vol_2.htm (accessed: 29.05.2020).
12. Moscé A. Tonino Guerra total recall: Bompiani stampa le opere del poeta assoluto. *Pangea*, 2018. URL: <http://www.pangea.news/tonino-guerra-total-recall-bompiani-stampa-le-opere-del-poeta-assoluto/> (accessed: 29.05.2020).
13. Motta A. Tonino Guerra. *Belfagor*, 2001, Vol. 56, No.3, pp. 307–320.
14. Pasternak B. *Mia sorella la vita*, Milano, *Mondadori*, 1999.
15. Traini C. Northern Writers who observed the South: The View of the Mediterranean by Italo Calvino, Carlo Levi and Anna Maria Ortese. In: *The idea of the Mediterranean as a Source of cultural Criticism. The Mediterranean Area between Myth, Literature and Anthropology*. Milano, *Mimesis International*, 2019, pp. 157–177.

К. Траини

University of Urbino
Italy, 2 via Aurelio Saffi, 61029 Urbino

СЦЕНАРИЙ ПАМЯТИ И СЕРДЦА: «ТЕПЛЫЙ ДОЖДЬ» ТОНИНО ГУЭРРЫ. ПУТЕШЕСТВИЕ ИЗ РОССИИ В ИТАЛИЮ

Статья посвящена памяти Тонино Гуэрры в годовщину его смерти. Творчество Тонино Гуэрры как сценариста и поэта сделала его известным за особое поэтическое изображение древних и современных экзистенциальных тем, способных соединять кажущиеся далекими во времени и пространстве миры. В повести «Теплый дождь» эта своеобразная склонность Гуэрры прослеживается в его личной манере письма, что делает повесть исповедью мыслей писателя о жизни, вплоть до разрыва условностей повествования.

«Теплый дождь» разворачивается на двух уровнях, словно сюжет следует по двойному пути. Первый путь — лирическое описание путешествия из Ленинграда в Грузию. Второй путь — волшебный теплый кавказский дождь, который превращает расширяющееся мироощущение писателя до идентификации с фигурой русского Генерала, сражавшегося против Наполеона.

Мистическая история Генерала описана в повести с многочисленными прямыми ссылками на русскую историю и литературу. На протяжении своего путешествия по Грузии Тонино Гуэрра встречает призраков знаменитых русских поэтов и писателей, таких как Пушкин, Лермонтов и Маяковский, и путешествие в пространстве постепенно переходит в путешествие во времени, в поиск мифического прошлого, представленного древними и тайными деревянными храмами, где жил монах Николаев, бывший генерал Розатти.

Прослеживая реальное и воображаемое путешествие Гуэрры по России и по Грузии, наблюдая за чарующей силой теплого дождя, статья фокусирует внимание на лирическом понимании мира, которое поэт Тонино Гуэрра

изобразил и в своей прозе. Таким образом писатель связал собственное поэтическое видение мира с восприятием этого мира таких поэтов, как Мандельштам и Пастернак.

Ключевые слова: война; Россия; Грузия; путешествие; память; поэтическое; визуальное; повесть.

Об авторе: *Чети Траини* — кандидат технических наук, младший научный сотрудник, преподаватель кафедры коммуникации, гуманитарные науки и международные исследования, Государственный университет имени Карло Бо Урбино (e-mail: cheti.traini@uniurb.it).

Список литературы

1. *Барнс К.* Борис Пастернак. Литературная биография. Кембридж, 1989.
2. *Кемотти С.* Слова в глазах: проза Тонино Гуэрра. Студия “Новацентэски”. Т. 16. № 37. С. 133–185.
3. *Корти М.* В стране теплого дождя. Ла Репубблика, 1984. URL: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1984/06/13/nel-paese-della-pioggia-tiepida.html> (дата обращения: 29.05.2020).
4. *Гуэрра Т.* Наблюдатели луны. Милан, 1981.
5. *Гуэрра Т.* Мёд. Римини, 1981.
6. *Гуэрра Т.* Тёплый дождь. Римини, 2002.
7. *Гуэрра Т.* Теплый дождь. Сантарканджело ди Романья, AP-TE, 2019.
8. *Гуэрра Т.* Время в пути. Римини, 2010.
9. *Гуэрра Т.* Теплый дождь. Роман // Дружба народов. 2006. № 2. URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2006/2/teplyj-dozhd.html> (дата обращения: 29.05.2020).
10. *Манчинелли Ф.* Поиск мёда и возвращение к матери. Записки между “Мёд” и “Ностальгия”. Откровенный разговор. Тонино Гуэрра // Поэзия и литература. XIII/XIV. № 13/14. С. 26–34.
11. *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. Т 2. М., 1993. С. 230. URL: https://rvb.ru/20vek/mandelstam/toc_vol_2.htm (дата посещения: 29.05.2020).
12. *Моше А.* Тонино Гуэрра вспоминает: Бомпьяни печатает произведения абсолютного поэта. Панджея, 2018. URL: <http://www.pangea.news/tonino-guerra-total-recall-bompiani-stampa-le-opere-del-poeta-assoluto/> (дата посещения: 29.05.2020).
13. *Мотта А.* Тонино Гуэрра. Белфагор, 2001. Т. 56. № 3. С. 307–320.
14. *Пастернак Б.* Сестра моя — жизнь. Милан, 1999.
15. *Траини К.* Северные писатели, которые наблюдали за Югом: Вид на Средиземное море Итало Кальвино, Карло Леви и Анна Мария Ортезе // Идея Средиземноморья как источника культурной критики. Средиземноморье между мифом, литературой и антропологией. Милан, 2019. С. 157–177.

А.М. Бибикова

**AMOR SACRO И AMOR PROFANO В ПОСЛЕДНЕМ
КИНОСЦЕНАРИИ Т. ГУЭРРЫ «ЗАПРЕТНЫЙ ТАНЕЦ»**

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова»
119991, Москва, Ленинские горы, 1*

Рассматриваются основные темы и особенности творчества Гуэрры, нашедшие отражение в его последнем киносценарии «Запретный танец», выявляются параллели киносценария с книгой фрагментов «Пылевая буря». Выдвигается гипотеза, что автор мог перерабатывать фрагменты написанных ранее текстов для киносценария: последний киносценарий Гуэрры обобщает основные лейтмотивы его творчества как художника слова. Особое внимание уделяется раскрытию значения названия киносценария и темы танца в нем, а также некоторым символическим деталям. Некоторые лейтмотивы творчества Гуэрры появляются уже в первых сценах киносценария: упоминаются лепестки цветущих деревьев и бабочки, не находя дальнейшего развития в тексте произведения. Значимыми для развития сюжета, поэтики произведения становятся мотивы переодевания и роскошных нарядов как искушения, мотив отражения, мотив дороги и движения, мотив музыки, трактуемый неоднозначно (музыка церковная противопоставляется музыке народной, светской), мотив танца. Основным в сценарии видится противопоставление мотива любви земной и любви небесной: монахиня Анжела выбирает между юношей Гвидо и верностью своему небесному жениху Христу. Именно через переодевание, музыку, танец, раскрепощение и плотские отношения (действия, не свойственные монахиням) и следующее за этим откровенное общение с Богом Анжела приближается к Нему и может быть Им услышана. Через падение и страдание, через окончательный отказ от земной любви в пользу небесной Анжела приближается к Богу и обретает способность творить чудеса.

Ключевые слова: Тонино Гуэрра; Запретный танец; киносценарий; мотив; земная любовь; небесная любовь.

Текст последнего киносценария Тонино Гуэрры известен российскому читателю в переводе супруги автора Лоры Гуэрры по сборнику

Бибикова Александра Михайловна — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры романского языкознания филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (e-mail: alexandra.m.b@mail.ru).

«Гражданин мира» (М.: Зебра, 2012) и по книге-альбому «Уйти, как прийти» (М.: Бослен, 2015). Как стало известно автору статьи со слов Лоры Гуэрры, сказанных в частном разговоре, в Италии «Запретный танец» не публиковался (эти данные актуальны на март 2020 г.). Открытым остается также вопрос, писался ли этот киносценарий для какого-то конкретного режиссера.

Мы проведем мотивный анализ русского перевода текста киносценария: за единицу анализа берутся мотивы, основным свойством которых является то, что они повторяются, варьируясь и переплетаясь с другими мотивами в тексте, и создают его неповторимую поэтику. Особое внимание уделяется тому, как мотивы вплетаются в сюжетную канву. Мотивы могут повторяться и видоизменяться в различных текстах автора.

Киносценарий «Запретный танец» может быть сопоставлен с книгой фрагментов Гуэрры «Пылевая буря» (1978). Предполагается, что автор мог использовать и перерабатывать для сценария фрагменты написанных ранее текстов и что последний киносценарий Гуэрры обобщает основные лейтмотивы его творчества.

Согласно киносценарию, действие происходит в Италии, частью в монастыре, частью в городке неподалеку от него. Весь регион страдает от засухи и молит Господа о дожде.

Лейтмотивы творчества Гуэрры появляются уже в первых сценах киносценария — в описании жизни в монастыре. Например, *лепестки цветущих деревьев*, уже встречавшиеся в антологии «Пылевая буря» (в рассказе «Вишня в цвету»), появляются в одном из флешбэков: «... весной сестры наблюдают, как падают лепестки цветущей вишни, и прежде чем они коснутся земли, ловят их на ладони, а потом нежно опускают на пушистую траву» [Гуэрра, 2015: 68–69].

Другой лейтмотив Гуэрры — *бабочки* — возникает при описании молитвы монашек ранним утром: «Раннее утро. За окном главной церкви небо еще темно. Пять сестер в молитве распростерлись на полу. Через открытое окно храма неожиданно вливается белое облако и движется к алтарю. Оно накрывает собой подсвечники, иконы, все убранство алтаря, и алтарь становится белым. Это сонм маленьких бабочек, неизвестно откуда залетевших в церковь. Проходит всего несколько секунд, и они поднимаются с алтаря и вылетают из окна, сопровождаемые изумленными взглядами монашек. Все пребывают в безмолвном восхищении» [Гуэрра, 2015: 68].

«Туча бабочек» появляется и в антологии «Пылевая буря» в отрывке «Распахнутые ворота», где пациенты клиники для душевнобольных поймали множество бабочек, а затем «потребовали у главного врача направить в центр города монахиню-сиделку и освободить

там всех бабочек. Так и было сделано. На площадь сбежалось много народу, и, когда монахиня распустила шнур, стягивавший сетку, в воздух взмыла целая туча бабочек. Уличное движение остановилось, потому что всех поразило это необыкновенное событие. А когда люди поняли его смысл, то открыли в знак солидарности ворота сумасшедшего дома, чтобы одарить его узников свободой и любовью» [Гуэрра, 2015: 47–48]. И, конечно, нельзя не вспомнить одно из самых известных высказываний Гуэрры, которое он повторял в различных контекстах, в том числе в интервью, где бабочка так же, как и в предыдущем фрагменте, ассоциируется со свободой, но не является ее символом: «Самый счастливый день в моей жизни — тот, когда я, освободившись из немецкого концлагеря, впервые смог посмотреть на бабочку без желания ее съесть»¹.

Возвращаясь к киносценарию, отметим, что *бабочки* упоминаются и в обращении к Богу в молитве Анжелы, одной из монахинь, которая затем оказывается главной героиней произведения. Появление белого облака бабочек монахиня воспринимает как знак от Господа. Анжела просит о чуде: уберечь ее от греховных желаний — *перейти в наряды*, доставшиеся ей от тети-актрисы. Желание это воспринимается Анжелой как греховное, ведь таким образом она может измениться и изменить себе. Огромный сундук с нарядами стоит прямо посередине ее кельи как некий ящик Пандоры. Роскошные костюмы же тети-актрисы воспринимаются как «проводники», как *искушение*.

Монах на исповеди говорит Анжеле: «Роскошные платья, хранимые в сундуке, вовсе не искушающий тебя дьявол. Только твое любопытство делает их столь значимыми. Открой сундук и удовлетвори свое любопытство, сделай вид, что ты это все уже знаешь» [Гуэрра, 2015: 70]. Они вместе идут в келью Анжелы, монах раскладывает «с плохо скрываемым раздражением» «ослепительные наряды» на кровати, потом уходит, «оставляя сестру наедине со всем этим великолепием» [Гуэрра, 2015: 70–71]. Анжела «не в силах преодолеть соблазн, примеряет изящную шляпу с пером и пытается разглядеть свое отражение в оконном стекле». И здесь впервые появляется мотив *отражения*, тоже значимый для Гуэрры. Позже Анжела зажигает свечи, и от их света «начинают ярко сверкать стразы — бутафорские театральные украшения на платьях. Анжела долго любит этим фейерверком цветных вспышек, а затем задувает одну свечу за другой» [Гуэрра, 2015: 71]. Роскошь платьев по контрасту подчеркивается скудностью трапез в монастыре (половинка яйца и салатный лист, один орех, яблоко) и тяжелой работой в огороде, где засыхают

¹ См., например: [Гудкова], [Иванов].

растения: быт монашек описывается в сценах, которые чередуются со сценами в келье Анжелы.

Во время исповеди Анжелы мы также узнаем историю из времен молодости монаха, про навязчивую мелодию, звучащую у него внутри: он без передышки слушал кассету с записью мелодии, чтобы избавиться от нее, чтобы она не заменяла ему Бога. Так появляется *мотив музыки*. Музыка — искушение, то, что отвлекает от Бога. Однако такой светской музыке противопоставляется богоугодное пение монахинь под звуки органа. Далее в тексте сценария опять появится музыка: на празднике в городе будет слышна тарантелла.

Вернемся к упомянутому выше *мотиву отражения*: в одной из сцен «Анжела складывает все платье в сундук и закрывает крышку. Но вдруг замечает, что забыла убрать одно черное платье. Тогда она приносит из кухни в свою келью тазики, наполненные водой. Потом, надев черное платье, смотрит на себя со всех сторон в воду, как в зеркало». Эта сцена становится отправной точкой для дальнейшего развития сюжета: увидев себя в прекрасном наряде в отражениях, Анжела решает покинуть монастырь. Мотив отражения можно встретить и в «Пылевой буре»: так, в отрывке «Зеркало» главный герой видит в купленном на барахолке зеркале всю свою прошлую жизнь. И еще одно упоминание зеркала в «Пылевой буре» есть в отрывке «Троица», где благодаря отражению происходит фантастическая трансформация: «Одному человеку сказали, что он — дерево. В испуге он бросился к зеркалу и увидел в нем жабу». Таким образом, зеркало в творчестве Гуэрры — предмет одновременно и повседневный, и магический.

Вернемся к сценарию. Уже в следующей сцене «облаченная в элегантное черное платье, Анжела тихо выходит из монастыря, не замеченная другими сестрами...» [Гуэрра, 2015: 72] и оказывается у железной дороги, ведущей в город. Описание дороги перекликается с описанием платья: «Ослепительно блестят на солнце стальные рельсы и новенькие деревянные шпалы, покрытые черной масляной краской» [Гуэрра, 2015: 72]. Дорога в город завораживает Анжелу так же, как и вид платьев и сверкающих на них в свете свечей стразов ранее. Таким образом, *мотив наряда* переплетается с *мотивом дороги и движения*, который получит развитие далее. При этом и наряды, и движение (от монастыря) являются для монахини искушением.

Появляется молодой человек:

«Юноша: Рельсы наводят на плохие мысли.

Анжела: И на хорошие тоже. Ты словно путешествуешь, при этом не двигаясь с места» [Гуэрра, 2015: 72].

Юноша предлагает поехать с ним на поезде, который приходит через десять минут, в соседний город, где он собирается навестить

мать. Спрашивает, замужем ли Анжела, пока они вместе идут к железнодорожной станции неподалеку. Она отвечает: «В каком-то смысле да... Но не так, как Вы можете подумать... Долго объяснять» [Гуэрра, 2015: 73]. Между юношей и монахиней зарождаются нежные чувства (*мотив земной любви*). Молодой человек садится на поезд. Прощаясь, они держатся за руки. Он успевает назвать свое имя — Гвидо — и сообщить, что надеется на встречу с Анжелой на следующий день. Монахиня возвращается в монастырь, переодевается, остальные сестры ни о чем не спрашивают.

Разворачивается ночная сцена в келье Анжелы. Она закрывает *Лик Христа* платком, раздевается донага, рассматривает себя снова — но теперь обнаженную — со всех сторон в *отражениях* в тазаках с водой. «Вдруг Анжела замечает, что через щель между полом и дверью кто-то просовывает в келью какие-то клочки бумаги. Она подбирает их и рассматривает. Это чья-то разорванная фотография. Анжела складывает клочки, как пазл, и в страхе понимает, что перед нею Лик Христа. Платок, которым она прикрыла Лик, вдруг спадает, словно по воле Самого Сына Божьего. Анжела быстро накидывает исподнее, поднимает упавший платок, ложится на постель и закрывает теперь уже свое лицо этим платком» [Гуэрра, 2015: 74]. Монахиня ведет себя с изображением Спасителя, как с живым человеком: она будто бы не хочет, чтобы Христос смотрел на нее, пока она созерцает свое обнаженное тело. То, что платок, которым Анжела закрыла Лик Христа, спадает, несомненно, является для нее знаком. Господь посылает монахине знаки, и она вольна либо принимать их, либо не обращать на них внимания. В этой сцене раскрывается *мотив любви небесной*: Анжела, приняв монашество, должна сохранять верность своему небесному супругу.

Сцена в келье почти повторяет одну из частей «Пылевой бури» («Тайный соблазнитель»), однако финал разительно отличается: «Одна молодая монахиня очень тяжело переживала обет безбрачия. И вот в течение нескольких ночей кто-то стал тайно подсовывать под дверь ее запертой кельи листочки белой бумаги с отпечатком, а может быть, рисунком той или иной части своего лица. Сначала это был глаз, затем прядь волос, ухо, рот, лоб и, наконец, подбородок. Черница попыталась соединить листочки воедино и с ужасом убедилась, что не может больше противиться обаянию возникавшего перед ней образа. И вот настала ночь, когда она должна была получить последний недостающий листок и увидеть все лицо тайного соблазнителя. Тогда она зажгла свечу, чтобы сжечь искушающий ее образ. Но вдруг осознала, что перед ней лик самого Спасителя. Тогда один за другим она проглотила клочки бумаги, словно это были святые облатки» [Гуэрра, 2015: 42].

После обретения Анжелой Лица Христа проходит некоторое время: вишня покрылась красными листочками — из-за засухи, под порывом ветра эти листья опадают, «и земля словно покрывается красными заплатками» [Гуэрра, 2015: 74]. Анжела, быть может, вспоминая о вишневых листьях, надевает красное платье из сундука. Просит Бога об еще одной встрече с Гвидо: «Я не в силах погасить в себе это желание» [Гуэрра, 2015: 74]. Гвидо становится символом *земной любви*, запретной для монахини: в душе монахини *любовь земная и любовь небесная* входят в острый конфликт. Анжела и Гвидо встречаются на станции, юноша приглашает домой к себе, она говорит ему, что не сможет остаться, у порога он пытается ее поцеловать, но Анжела отстраняется со словами, что ей хотелось бы научиться целоваться, но действует запрет. Тем не менее Гвидо целует ее «по-настоящему». После чего Анжела вырывается, уходит и, обернувшись, говорит: «Это было прекрасно, но я не увижу тебя больше никогда» [Гуэрра, 2015: 75]. Гвидо бежит за ней вслед и кричит, что любит ее — Анжела закрывает уши руками: отказывается от *земной любви*, решает остаться верной *любви небесной*.

Тем не менее на следующую ночь она снова собирается в город и надевает другое *нарядное платье*. Уже в городе, уверенно идя по главной улице, Анжела слышит знакомые женские голоса — другие монашки догоняют ее — также одетые в блестящие платья из ее сундука. Дальше они идут вместе и оказываются в старой части города. Элегантные *платья* полностью преобразуют их, «делая раскрепощенными и сексуальными» [Гуэрра, 2015: 76].

Здесь вновь возникает *мотив музыки*, но теперь к музыке добавляется *танец*: «Из глубины улицы слышатся звуки тарантеллы, неожиданно сотрясая воздух. Музыка пронизывает сестер, словно электрический ток...» [Гуэрра, 2015: 76]. Они смотрят на танцоров на площади. Монахини, «замороженные магическим ритмом, невольно начинают повторять их движения <...> Вскоре тарантелла завладевает всей толпой. И наши монашки охвачены общим сумасшествием, их тела подчиняются общему ритму, они становятся частью беснующейся толпы. Их платья развеваются на ветру, обнажая разогретые тела» [Гуэрра, 2015: 76].

Тарантелла (и другие схожие танцы юга Италии) — танец, который начиная, по крайней мере, с XV в. в течение, как минимум, двух столетий считался единственным средством излечения «тарантизма» — психического расстройства, вызываемого, как полагали, укусом тарантула (болезни были подвержены в основном женщины). Первые свидетельства об этой болезни и ее лечении восходят к XIII в., а последние случаи зафиксированы в первой половине XX в. [De Martino, 1961]. В основе тарантеллы часто лежит какой-

то один мотив или ритмическая фигура, многократное повторение которых оказывает завораживающее действие на слушателей и танцующих. В текстах народных тарантелл часто встречаются сексуальные аллюзии [Литвин, 2017]. То есть тарантелла — танец, который позволял женщинам на консервативном юге давать выход своей сексуальной энергии [Lüdtke, 2009]. Так же, видимо, работает танец и в случае с монахинями Гуэрры: ритм тарантеллы раскрепощает женщин до степени единения с беснующейся толпой. Конечно, здесь видится сильный контраст между энергичной музыкой тарантеллы и упоминавшимся ранее статичным пением монахинь под звуки органа.

На обратной дороге к монастырю монахини — в горестном раскаянии. «Время от времени они отрывают кочки ткани от своих разорванных, вымазанных в грязи когда-то шикарных платьев и отбрасывают их от себя, как будто стараются избавиться от греховного наваждения, которое испытали» [Гуэрра, 2015: 76]. В монастыре они молят Господа о прощении, Анжела в своей келье исповедует перед распятием. «Лик распятого Христа полон скорби и, как ей кажется, сострадания к ней» [Гуэрра, 2015: 77]. Анжела опять взаимодействует с *Ликом Христа* как с живым существом, Лик «отвечает» ей. Читатель узнает, что ее и остальных монашек по дороге из города изнасиловала группа молодых незнакомых им пьяных людей. Заканчивает свою исповедь Анжела, приближая свое лицо к лику Христа, такими словами: «Ты ведь знаешь, что я желала этого. Я даже подумала, что Ты это хочешь. И это было прекрасно. Через страдание я опять вернулась к Тебе с чистыми мыслями. Я плакала, упиваясь своим страданием, но теперь знаю, что дьявол оставляет меня. И по воздуху рукой даже могу написать Твои святые слова» [Гуэрра, 2015: 77]. Анжела действительно пишет руками в воздухе: «Ослепительно-белые буквы хорошо видны в темноте кельи: «Наконец греховные желания покинули меня, и я твоя навсегда» [Гуэрра, 2015: 77]. Таким образом, героиня побеждает свои греховные желания и возвращается к *любви небесной*.

В последней сцене городок, страдающий от засухи, видим с высоты птичьего полета ранним утром: по его улицам движется фигура на ходулях, в которой можно узнать Анжелу, на груди у нее образ Мадонны в серебряном окладе. Она в слезах молит, чтобы Господь ниспослал дождь. Слышится гром, и «дождь обрушивается на запыленный городок» [Гуэрра, 2015: 78]. Анжела улыбается дождю, едва проснувшиеся горожане радостно выбегают под дождь. «Пелена дождя постепенно полностью скрывает от глаз монахиню на ходулях, но голос ее слышен еще долго» [Гуэрра, 2015: 78]. Раскаившаяся

монахиня становится ближе к Богу, до такой степени, что способна совершить чудо.

Именно через переодевание, музыку, танец, раскрепощение и плотские отношения — через действия, не свойственные монахиням, — и следующее за этим откровенное общение с Богом Анжела приближается к Нему и может быть Им услышана. Такого не могли достичь монахини, соблюдая умеренность в еде, утомляя себя работой в саду, соблюдая часы молитвенных песнопений. Через падение и страдание Анжела приблизилась к Богу и обрела даже способность творить чудеса. Но другие монахини тоже наряжались, танцевали, их честь тоже была поругана, но чудо стало доступно только Анжеле, которая отказалась от земной любви — от Гвидо — ради любви небесной и верности Христу. Мотив засухи как поиска контакта с Богом разрешается приходом ливня в ответ на молитву грешницы.

Список литературы

1. *Гудкова В.* Бабочки Тонино Гуэрры // Новая газета. 2005. 30 сент.
2. *Гуэрра Т.* Уйти, как прийти. М., 2015.
3. *Иванов Д.* Сказки города Пеннабилли // Русский мир.ру, 2014. URL: <https://rusmir.media/2014/01/01/skazki> (дата обращения: 21.05.2020).
4. *Литвин Е.* Танцуй, моя красотка: пауки и святые юга Италии // Italiano ConTesti, 2017. URL: <https://italianocontesti.ru/pauki-i-svjatyje-juga-italii-puglia-pizzica-notte-taranta-tarantella>; URL: <https://italianocontesti.ru/pauki-i-svjatyje-juga-italii-puglia-pizzica-notte-taranta-tarantella-2> (дата обращения: 21.05.2020).
5. *De Martino E.* La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud. Milano, 1961.
6. *Lüdtke K.* Dances with Spiders: Crisis, Celebrity and Celebration in Southern Italy. Brooklyn, 2008. P. 55–76.

Alexandra Bibikova

LOVE SACRED AND LOVE PROFANE IN TONINO GUERRA'S LAST SCREENPLAY *THE FORBIDDEN DANCE*

*Lomonosov Moscow State University,
1 Leninskie Gory, Moscow, 119991*

The paper discusses major topics and features of T. Guerra's work, reflected in his last script "Forbidden Dance", and reveals parallels of the script with Guerra's "Dust Storm". It is hypothesized that Guerra's screenplay summarizes the main themes of his work and that Guerra could have used and elaborated fragments of

previously written texts to create it. Particular attention is paid to the disclosure of the meaning of the title of the script and the theme of the dance in it, as well as some symbolic details. Themes of luxurious outfits as temptations, of reflection, movement, music which are interpreted ambiguously (church music is opposed to folk and laic music), and theme of dance become significant for plot development and for understanding the poetics. However, the main theme in the screenplay is the contrast between love profane and love sacred: the nun Angela chooses between a relationship with a young man named Guido and loyalty to her heavenly bridegroom Christ. It is through dressing up, music, dance, emancipation and carnal relationships (i.e. actions that are not characteristic for nuns) and then through frank communication with God that Angela approaches Him and can be heard by Him. Through falling and suffering, through the final rejection of profane love in favor of sacred love, Angela approaches God and gains the ability to show a marvel.

Key words: Tonino Guerra; Forbidden dance; screenplay; motive; love profane; sacred love.

About the author: *Alexandra Bibikova* — PhD, Senior Teaching Fellow, Department of Romance Linguistics, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University (e-mail: alexandra.m.b@mail.ru).

References

1. Gudkova V. Babochki Tonino Guerry [Tonino Guerra's butterflies]. *Novaya gazeta*, 2005, 30.09. (In Russ.)
2. Guerra T. Uyti, kak priiti [Leave, How to Come]. Moscow, *Boslen Publ.*, 2015. 303 p.
3. Ivanov D. Skazki goroda Pennabilli [Fairy tales of the town of Pennabilli]. *Russkiy mir.ru*, 2014 (In Russ.). URL: <https://rusmir.media/2014/01/01/skazki> (accessed: 21.05.2020).
4. Litvin E. Tantsuy, moya krasotka: pauki i svyatye yuga Italii. [Dance, my beauty: spiders and saints of the south of Italy]. *Italiano ConTesti*, 2017. (In Russ.) URL: <https://italianocontesti.ru/pauki-i-svyatye-juga-italii-puglia-pizzica-notte-taranta-tarantella>; URL: <https://italianocontesti.ru/pauki-i-svyatye-juga-italii-puglia-pizzica-notte-taranta-tarantella-2> (accessed 21.05.2020).
5. De Martino E. La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud. [The Land of Remorse. A Study of Southern Italian Tarantism]. Milano, *il Saggiatore Publ.*, 1961. 449 p.
6. Lüdtke K. Dances with Spiders: Crisis, Celebrity and Celebration in Southern Italy. Brooklyn, *Berghahn Books Publ.*, 2008, pp. 55–76.

Т.А. Быстрова

СВЕТ И КРУЖЕВО: МЕТАФОРЫ РОССИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ГУЭРРЫ

*Российский государственный гуманитарный университет,
125993, Москва, Миусская пл., 6.*

Москва для Гуэрры — интимное, родное пространство, что связано с личными подробностями биографии поэта, упоминания Москвы возникают в связи с бытовыми, домашними обстоятельствами. Петербург — город русской культуры и колыбель русской классики, в Петербурге Гуэрра словно погружается в параллельное пространство и сосуществует в нем наряду с литературными героями. В образе Петербурга проступает итальянская тема: Гуэрра «сородственен» городу не только по праву поэта, но и потому, что Петербург создан итальянскими мастерами, архитектурные корни города позволяют лирическому герою Гуэрры ощутить гений места, проникнуться прошлым и прикоснуться к русской культуре через итальянскую. Тема России у Гуэрры вводится через метафорические образы снежного, музыкального и архитектурного кружева, а также слабого света, и через мотив памяти оказывается тесно связана с Италией.

Ключевые слова: итальянская литература; городской текст; тема памяти; Тонино Гуэрра.

Как известно, и личная, и творческая судьба итальянца Тонино Гуэрры тесно связаны с Россией. Жена поэта Элеонора Яблочкина (Крейдлина) стала его переводчиком и проводником в мир русской культуры, а многочисленные московские друзья — соратниками Гуэрры по творчеству. Гуэрра часто приезжал в СССР и затем в Россию. Стихи Гуэрры были переведены его близким другом Б. Ахмадулиной, Ю. Любимов поставил спектакль по его поэме «Мед» в честь 90-летнего юбилея поэта, выставки работ Гуэрры проходили в ГМИИ и галерее «Дом Нащокина».

Несмотря на это литературоведческих исследований творчества Гуэрры на русском языке практически нет. Вопрос о том, как представлена Россия в творческом наследии Гуэрры, какие метафорические образы используются поэтом для актуализации «русской темы» до сих пор не поднимался исследователями. Между тем, вниматель-

Быстрова Татьяна Александровна — кандидат филологических наук, доцент кафедры европейских языков Института Лингвистики Российского государственного гуманитарного университета (e-mail: tassina@yandex.ru).

ное прочтение стихотворных и прозаических произведений Гуэрры, в которых возникает тема России, позволяют утверждать, что Россия в творчестве поэта вводится рядом повторяющихся метафорических образов и связывается с Италией мотивом памяти.

«Столица моего сердца — Москва», — признался однажды поэт [Гуэрра, 2016: 21]. Москва возникает в произведениях Гуэрры как родное, домашнее, дорогое поэту пространство. Несмотря на то, что в Москве у Гуэрры много бытовых забот, московская квартира воспринимается им как волшебный караван-сарай, в котором бытовое, реальное соседствует с воображаемым, сказочным: «Мы вернулись в Москву. Как приятно оказаться вновь в наших двух комнатах рядом с “Мосфильмом”. Кажется, что мы в караван-сарай во время долгого путешествия по старым дорогам шелкового пути. <...> Вчера утром я принялся переставлять пустую бутылку. Заметил, что она вбирала в себя свет даже в самых темных местах комнаты» [Гуэрра, 2016: 181].

Мотив слабого света, озаряющего темноту, нередко возникает в творчестве Гуэрры при обращении к теме России, наряду с темой снежного кружева и путешествия: «Я не хотел покинуть моего воображаемого путешествия, где **русские просторы** покрыты **кружевами снега**. Неожиданно увидел, но так, будто это приходило ко мне **из памяти**, или из того далекого мира, похитившего меня, разглядел парящие в воздухе блики **слабого света**, паутину старинных **кружев**» [Гуэрра, 2016: 55].

Россия традиционно ассоциируется у иностранцев с холодом, зимой, снегом, однако в творчестве Гуэрры снежная тема несет и романтическую составляющую, поскольку отношения поэта с будущей женой разворачивались в зимней Москве:

И ночь приходит рано, Как только свет упал за горы. И я иду в постель, мечтая, Чтобы приснилась мне Москва И дни, когда шел снег , Я был тогда влюблен [Гуэрра, 2016: 9].	e si fa notte presto con la luce che cade dietro le montagne e io vado a letto con la voglia di sognare i giorni che nevicava a Mosca , e io ero innamorato [Guerra 2018: 583].
---	---

Мотив памяти при разработке русской темы оказывается для Гуэрры одним из главных. При этом поэт часто сплетает Россию и Италию в единое целое, как бы присутствуя в двух местах одновременно. Воображаемое путешествие в пространстве и во времени, сопresence близкого и далекого, прошлого и настоящего — неперенные составляющие творчества Гуэрры, наиболее часто возникающие, однако, при упоминании о России. В поэме «Музыка и снег» герой находится в Москве и слушает концерт в исполнении Натальи Гутман, звуки музыки и снежный московский пейзаж навевают ему воспоминания об итальянском детстве:

<p>Trascino le gambe sui Marciapiedi di Mosca e mi appoggio Anche alla gente che passa Sotto la neve e Vado a sentire Basmet Che suona la viola e Natalia Gutmann Abbracciata al violoncello. Dove Sono finite le mie parole bambine E la donna che vendeva pere cotte E c'era il cocomero in fresco Dentro la cisterna dell'orto Che quando lo tiravamo fuori Pareva arrivasse un dirigibile. [Guerra, 2018: 519]</p>	<p>Прохожие спешат по тротуарам Заснеженной Москвы, а я едва-едва Бреду. И вдруг: Башмет и скрипка. Виолончели с Гутман жаркое сплетенье Спешу узреть. Но канули куда Впервые мной произнесенные слова? Где женщина, что груши продавала? Где тот арбуз, что в огороде рос? Его достав из бочки, я представлял Огромный дирижабль. (Перевод наш . — Т.Б.)</p>
---	--

В финале поэмы лирический герой возвращается в реальность сегодняшнего дня: раздаются аплодисменты, а через минуту он вместе с женой уже спускается в московское метро. Прошлое и настоящее, сказочное и бытовое оказываются неразрывно связаны благодаря кружеву звуков, сотканых виолончелисткой.

Так же, как связаны Италия и Россия, связаны, по мысли поэта, и судьбы двух народов. Сюжет присутствия итальянцев на русской земле, равно как и суждения о значении Италии для русских, неоднократно возникают в творчестве Гуэрры. Так, Суздаль вызывает у Гуэрры воспоминания о пленных итальянцах, которые содержались в Спасо-Евфимиевом монастыре во время Второй мировой войны. Поэт отправляется на поиски итальянских следов и многократно подчеркивает обнаруженную связь: «Позже отправился я в большой монастырь, где несколько лет прожили пленниками итальянцы. Вокруг воздух наполнился звоном колоколов» [Гуэрра, 2016: 36].

Особым городом, своеобразной родиной духа, становится для Гуэрры Санкт-Петербург. Он воспринимается поэтом как город великого прошлого, средоточие культуры, пространство Пушкина, Гоголя, Достоевского. Однако важнее всего для Гуэрры «итальянская душа» города. При этом слабый свет, разгоняющий мрак, вновь становится проводником Гуэрры в воображаемом путешествии: «Санкт-Петербург, без сомнения, один из самых красивых городов мира. И надо посещать его, особенно, во время белых ночей <...>. Свет растворяет в себе ночь, как **пыль в светящейся ясности**, и ты начинаешь чувствовать легкое электрическое дрожание. И это, быть может, самые сильные ощущения, которые тебе дарит этот город, созданный в основном итальянскими архитекторами <...>» [Гуэрра, 2016: 30].

В архитектуре Петербурга доминирующее значение имеют итальянизмы, которые сочетают в себе «элементы и мотивы искусства классической Италии, включая античное наследие, ренес-

санские новации, главным образом школ Браманте и Палладио, римское барокко XVI–XVII вв., неоклассику середины и второй половины XVIII в.» [Власов, 2018]. Для образованного итальянца узнавание города происходит без труда, что позволяет «чужаку» почувствовать себя «своим». Недооцененность творцов Петербурга на родине Гуэрра неоднократно подчеркивает в многочисленных интервью. Он призывает итальянцев посещать российский город, чтобы прикоснуться к забытому осколку итальянской истории. О Петербурге Гуэрра создает целый цикл, ядром которого является «Соната Санкт-Петербургу» (“*Suonata per San Pietroburgo*”) и ряд стихотворений, опубликованных в русском переводе как «Поэма о Санкт-Петербурге»¹.

В начале поэмы поэт, опершись о колонну, вспоминает свой первый визит в Петербург. Из мастерской подруги-скульптора поэт переносится в старый Петербург времен Чайковского, Пушкина, Гоголя. Вновь возникает мотив воображаемого путешествия и рождается ощущение сосуществования прошлого и настоящего:

<p>Vedo tutti i tappeti sul fiume gelato Per portare la bara di Pietro il Grande In processione sull'altra sponda E io sono qui appoggiato a una colonna Coi viali deserti e con le orecchie Dentro un silenzio che non fa una crepa. [Guerra, 2018: 525]</p>	<p>Я на Петра смотрел — не на коне, В большом гробу, влекомом чрез Неву По бурным льдинам, устланным коврами. Так, о колонну опершись хребтом, Я слушал многозвучье тишины И одиноко растворялся в ней. [Гуэрра, 2013: 244]</p>
---	---

Гуэрра вновь подчеркивает неразрывную связь Италии и России, а также находит место лирическому герою в обеих культурах:

<p>Чванливый итальянец, снявший шляпу, Не скрою я веселой похвальбы: Я — не чужак заезжий, не зевака, Не примут же меня за иноземца ни России, Ни Расстрелли, ни Кваренги, — Для непонятливых я объяснил намек На то, что я сородственен Петербургу. [Гуэрра, 2016: 232]</p>	<p>E mi levo il capello davanti ai nomi degli architetti italiani che hanno fatto il profilo della città. [Guerra, 2018: 527]</p>
---	---

¹ Следует отметить, что между оригиналом и переводом «Поэмы о Санкт-Петербурге» имеются весьма существенные различия. Перевод Ахмадулиной, несмотря на множество достоинств и поэтичность, в ряде случаев нарушает как структуру, так и образность оригинала. В последнем итальянском издании, где собраны все тексты Гуэрры, поэма не делится на пять частей с отдельными заглавиями, а представляет собой единое целое, в то время как некоторые строфы, попавшие в перевод Ахмадулиной, опубликованы как отдельные стихотворения — «Невский проспект» и «Няня». «Соната Санкт-Петербургу» в русском издании также входит в часть «Поэмы», а в оригинальном издании представляет собой отдельное произведение.

Сродство с Петербургом ощущается поэтом не только в архитектурном, но и в литературном плане: персонажи русских писателей перемещаются из мира воображаемого в реальный и вступают в контакт с поэтом:

<p>si è fatta vedere una ragazza con un cane che aveva una sottana stretta e sotto la camiciola il petto dondolava appena, come se le batesse il cuore dalla paura. Chi siete? Le ho domandato e lei mi dice: Natasa; e subito si allontana col suo cane. Dopo le sono corso dietro per doman- darle Se ci facevamo compagnia Ma i viali erano deserti e lei non c'era più. [Guerra, 2018: 529]</p>	<p>Показалась девушка с собачкой, В облегающей юбке, И едва колыхалась грудь под рубашкой, словно сердце от страха дрожало Кто вы? — спросил я. — Наташа! — сказала, и сразу Исчезла, и с нею собачка. Кинулся вслед им я, желая Спросить — не нужна ли компания, Но пусто было на улицах, Девушка как растворилась. (Перевод наш. — Т.Б.)</p>
---	--

При этом и в прозе Гуэрры при воспоминании о Петербурге вновь возникают мотивы снежной пыли и слабого света: «Оказался в городе **снежной пыли** и тумана, который скрывал оледеневшую Неву и растворял в себе некий **свет** за рекой. <...> Мне так легко почувствовать себя бедным Акакием Акакиевичем, чиновником Гоголя, утратившим шинель. Я ощущал себя **персонажем**, о котором читают» [Гуэрра, 2016: 32].

Тема родства с Петербургом поднимается также в стихотворении «Невский проспект». Поэт вспоминает о России, глядя в окно на площадь родного города, и мысленно переносится в прошлое:

<p>Ci son giorni che guardo dalla finestra La piazza grande di Santarcangelo E l'arco con le creste bianche e verdi E poi comincia la Prospettiva Nevskij L'unica strada della mia vita Insieme a una carrreccia piane di pan- tano Che piaceva alle oche della Checca. <...> A volte sono in piedi davanti al Caffè Dove Puskin, l'africano, si è fermato prima di farsi ammazzare. [Guerra, 2018: 657]</p>	<p>Бывают дни — взгляну я из окна На площадь Сантарканджело боль- шую, На арку старую с проемами цветны- ми И вдруг за ней встает Невский про- спект — Единственная улица моя, Коль не считать проезжую дорогу, Где гуси Чекки так гулять любили. <...> Порой я застываю у кафе, Куда явился Пушкин, африканец, Пред тем, как дать себя убить. (Перевод наш. — Т.Б.)</p>
---	---

Невский проспект для лирического героя оказывается не менее важен, чем единственная пыльная дорога родного городка, прежде всего благодаря культовым местам культурной памяти. Среди прочих

в «Сонате о Петербурге» упомянуты дом Раскольникова, гостиница «Неаполь», где останавливался Гоголь, домик няни Пушкина, здание вокзала в Царском Селе, место дуэли Пушкина. Все эти места оказываются для Гуэрры родными и значимыми.

Таким образом, можно говорить о том, что Россия Гуэрры оказывается неразрывно связанной с Италией. Мотивы света, кружева и воображаемого путешествия носят для поэта особый, личностный характер и сознательно разрабатываются им на протяжении всего творчества в контексте темы памяти. При этом образы света и кружева — снежного, архитектурного, музыкального — ассоциируются для него с «родиной духа», в качестве которой может выступить как Италия, так и Россия.

Список литературы

1. *Власов В.Г.* Итальянизмы в архитектуре Санкт-Петербурга: историческая трансляция образов античности и ренессанса // *Архитектон: известия вузов.* 2018. № 2 (62). URL: http://archvuz.ru/2018_2/11 (дата обращения: 02.05.20).
2. *Гуэрра Т.* Восемь тетрадей жизни. М., 2016.
3. *Гуэрра Т.* Гражданин мира. М., 2013.
4. *Guerra T.* L'infanzia del mondo. Opere (1946–2012). Milano, 2018.

Tatiana Bystrova

LIGHT AND LACE: METAFORS OF RUSSIA IN TONINO GUERRA'S WORK

*Russian State University for Humanities
6 Miusskaya Square, Moscow, 125993*

The article focuses on the texts of Tonino Guerra containing references to Russia. For the poet Moscow is an intimate, native space, which relates to some intimate circumstances. Petersburg is a city of Russian culture, the cradle of Russian classic literature. In Petersburg, Guerra seems to plunge into parallel space and coexist with literary heroes in it. The Italian theme also appears in the image of Petersburg: Guerra turns out to be “related” to the city not only by the “right of the poet”, but also because Petersburg was built by Italian masters. This fact is especially important: the architectural origin of the city allows the lyrical hero of Guerra to feel *genius loci*, to penetrate the past and touch Russian culture through the Italian one. The theme of Russia in the works of Guerra is introduced through the motifs of light, snow, lace, sun dust, and memory. Through the motive of memory, Guerra's Russia appears closely connected with Italy: a concert in the

Moscow Philharmonic, snow lace on window glass evoke in the poet the image of his mother and memories of his childhood. Russia and Italy in the work of Guerra are inextricably intertwined, as in his life.

Key words: Italian literature; urban text; memory theme; Tonino Guerra.

About the author: *Tatiana Bystrova* — PhD, Associate Professor, Department of European Languages, Institute of Linguistics, Russian State University for Humanities (e-mail: tassina@yandex.ru).

References

1. Vlasov V.G. Ital'yanizmy v arhitekture Sankt-Peterburga: istoricheskaya translyaciya obrazov antichnosti i renessansa [Italinisms in Saint Petersburg's architectonics: history transmission of the ancient and renaissance images]. *Arhitekton: izvestiya vuzov*. 2018. № 2 (62). (In Russ.) URL: http://archvuz.ru/2018_2/11 (Accessed: 02.05.20).
2. Guerra T. Vosem' tetradej zhizni [Eight notebooks of life] Moscow, *Zebra-E Publ.*, 2016. 432 p. (In Russ.)
3. *Guerra T.* Grazhdanin mira [Cityzen of the World]. Moscow, *Zebra-E*, 2013. 416 p. (In Russ.)
4. *Guerra T.* L'infanzia del mondo. Opere (1946–2012). Milano, *Bompiani*, 2018. 3136 p. (In Ital.)

Giulia Carnevali

**TWO POETS IN THE FILM. THE ENCOUNTER
OF TONINO GUERRA AND ANDREI TARKOVSKY,
WHICH WAS NO COINCIDENCE**

*University of Padua Italy, Department of Linguistic and Literary Studies
via Vendramini 13, 35137 Padua, Italy*

Tonino Guerra and Andrei Tarkovsky met for the first time in Moscow in late 1975, thanks to Guerra's future wife, Lora Jabločkina. Drawing upon the diaries of Andrei Tarkovsky, reminiscences of Tonino Guerra, and previously unknown interviews with Lora Guerra and the film producer Lorenzo Ostuni, I explore the start of the relationship between the poet and the film director. I also examine the origins and the profound reasons for their artistic and personal connection, and how their collaboration led to the making of the documentary film *Voyage in Time*, and then of the movie *Nostalghia*. Finally, I attempt to understand the nature of their meeting, which is both accidental and 'inevitable', focusing on the dialogue Tonino Guerra and Andrei Tarkovsky had about the tension between poetry and film direction, which is particularly evident in *Voyage in Time*. The documentary was in fact the occasion for the poet and the director to express themselves with the linguistic codes that most influenced each of them during their individual artistic paths. That then led to *Nostalghia*, the film in which the results of the cultural exchange between the two artists converge around the symbolic intensity of poetry and cinematographic image.

Key words: Tonino Guerra; Andrei Tarkovsky; *Voyage in Time*; *Nostalghia*; poetry; cinema.

With this paper, I will try to weave a tale with many voices, a story written by the two protagonists, Tonino Guerra and Andrei Tarkovsky, and recounted orally by a few characters who were witnesses to their artistic bond, or more generally, their friendship. The main voice, the intradiegetic narrator of this story, is Lora Kreindlina Guerra: Tonino Guerra's wife and architect of the meeting between the two artists. She was the interpreter of their dual-language dialogue, in Italian and Russian, as well as the guide to the East for her husband, who recalled on multiple occasions how Russia was her gift to him¹. The words of Lora Guerra, who I interviewed in Janu-

Giulia Carnevali — Independent Researcher, Associate Member of the Association of Tonino Guerra, Italy (e-mail: giulia.carnevali@studenti.unipd.it).

¹ For more on the relationship between his wife and Russia, cfr. a piece taken from *Polvere di sole*: "Friday, 20 March. It's my wife's birthday. Seventy years. We're so close. She has given me this continent of friends and stupendous shows. I've learned a lot from Russia. The world around me exists because of my wife". (Venerdì 20 Marzo. È il compleanno di

ary 2020 at her house in Pennabilli (in the Italian province of Rimini), will make an appearance in a few fundamental sections of this story. Her voice will be joined by that of Lorenzo Ostuni (1933–2013) — a philosopher, symbologist, friend of Federico Fellini and, most importantly, the producer of *Nostalgia* — taken from an unpublished interview I conducted with him in early 2013, just a few months before he passed away. The English translations of both interviews, originally made in Italian, as well as of all Italian quotations are mine.

A quick historical recap will help us contextualise the relationship between Guerra and Tarkovsky. Tarkovsky first noted Tonino Guerra's name in his diary entry from 20 January 1976 [Tarkovsky, 2014: 155]. It was, in fact, one of the early encounters between the two in Moscow, though not the first, as Lora Guerra explained:

Tonino and Andrei met shortly before New Year of 1975, as the eve of the last day of the year was spent celebrating at the house of writer friends. When they first met, Tonino asked Andrei if he could see some of the materials from *Stalker*, which was in the works, and he told him how he admired his films. The next day, we went to see a projection of *Stalker* at Mosfilm. Tonino was shocked. He said it was a brilliant film, and he asked Andrei: “Since you haven't finished it yet, can you put one of my drawings in that muddy water? That way, I can forever remain in the film”. And Andrei did just that, adding one of Tonino's pastels.

The dialogue with Tarkovsky began almost immediately. In spring of 1976, Guerra sent the director a few short stories, taken from his work *Il polverone*, in order to get a response, almost in a “duel” between poets, or rather, between playfellows [Tarkovsky, 2014: 194]. According to Lora Guerra:

Tonino and Andrei didn't start out as two poets, but rather as two children. Andrei would ask: “Tonino, do you like collecting rocks?” “Of course! Whenever I go to the river, I collect them all”, and then they'd talk about rocks. Andrei would continue: “Have you ever walked on ice to see how the fish sleep down below?” And Tonino would go: “Andrei, the rivers don't freeze where I'm from, but I like the fog over the water”. “Me too”, Andrei would respond, then began talking about a stream near his country cottage. Each of them would recount something, and a conversation began... That was the first time they met. Basically, it was a sort of game, a game of understanding up to what point their affinity went during the encounter. Then the more precise questions began.

mia moglie. Settant'anni. Vicini. Mi ha dato questo continente di amici e di spettacoli stupendi. Ho imparato molto dalla Russia. Il mondo attorno a me c'è perché c'è mia moglie”) [Guerra, 2012: 90].

In one of their early meetings, Guerra suggested that Tarkovsky make a film in Italy. The film was shot in spring of 1982 and it was called *Nostalghia*. In this span of time, from the mid-1970s to the early 1980s, their friendship solidified into an artistic bond founded on assiduous confrontations. Guerra himself confirmed it in an interview from 2010:

It was a time of incredible freedom and spirituality. Our friendship grew during that period <...> that's how that three-year interview came about, as did the idea of bringing him to see something of our Italy. So, we decided [Lora and I] to fight for him to come to our peninsula, which we did. That gave rise to the film *Voyage in Time*. Using it as an excuse, we managed to get him to come to our country².

From this statement, we can deduce that bringing Tarkovsky to Italy was both an artistic and political necessity. After all, Tarkovsky was under surveillance in the Soviet Union³, since he was obstructed from carrying out his work with any means possible by the government, as Tarkovsky often mentioned in his diary entries. Guerra thus offered him the tangible support he needed to get out of the rather miserable state that the director always seemed to find himself in due to his swelling debts, and due to the impossibility of self-expression. The collaboration between our two protagonists officially began in the summer of 1979, when filming began on a documentary that originally was to be called *Sputnik* — in Russian, with the dual meaning of “travel companion” and “satellite” — and which later took on the definitive name of *Voyage in Time*. The documentary was directed by Tarkovsky, since he shot it together with cameramen Luciano Tovoli and Giancarlo Pancaldi. Nevertheless, Tarkovsky couldn't officially list his name as the director, as the Soviet authorities had only granted him permission to make one film in Italy, and that film was to be *Nostalghia*⁴. In the opening credits, we therefore see the title, *Voyage in Time*, followed by the names Andrei Tarkovsky and Tonino Guerra. With this little trick, the roles of writer and director could be mistaken, and also merge.

The *special* on Tarkovsky and Guerra demonstrates how the initial research for *Nostalghia* was carried out and testifies to the exchange between these two artists, founded on dialogue that is not without similarities and

² “Erano giornate di grande libertà e spiritualità. In quel periodo è cresciuta questa amicizia <...> nasce così quel colloquio durato tre anni, nasce così l'idea di portarlo a guardare qualcosa della nostra Italia. Allora abbiamo pensato di batterci per un suo viaggio nella nostra penisola, cosa che abbiamo fatto, ed è nato così il film *Tempo di viaggio*. Con questa scusa siamo riusciti a farlo approdare nel nostro Paese” [Guerra, 2010: 437].

³ In the interview mentioned above, Guerra added: “We walked on snow-covered streets so as to stay far away from anyone who could hear our conversations”. (“Camminavamo nelle strade piene di neve per stare lontani da qualcuno che poteva sentire i nostri discorsi”) [Guerra, 2010: 437].

⁴ It was Lora Guerra to provide this meaningful detail.

differences. It was the first report that the RAI produced on the genesis of a film, and it is a precious source of information [Tarkovsky, 2014: 631]. In it, more so than in any other statement or interview, Guerra reveals the forms taken on by his work when writing the screenplay: we get the chance to see a poet in action and understand how poetry is used maieutically to create a cinematographic work. It is no coincidence that the central scene of *Voyage in Time* corresponds to that in which Guerra, before reading his famous poem *I bu*⁵, states that he has to translate it into Italian as it may be difficult to understand for those who don't speak his dialect of Italian. But then he only translates the first two verses, confirming that “art is very possessive, you have to meet her at her own home”⁶ and that, in other words, it takes effort to try to understand it in its authentic form. As such, the poet leaves an aura of secrecy around words which are not understood, left untranslated. At the same time, he allows us to enjoy its musical and rhythmic elements, going beyond the full meaning, thus, in the words of poet Andrea Zanzotto (1921–2011), giving it “the biological value of contact, of breathing, of walking arm in arm, to the point of not perceiving dialect as a peculiar language <...> but rather as a language that is *universal by defect*”⁷. It is in none other than the image of the ploughed earth — “the same everywhere”⁸, be it Italy or Russia, the backdrop of the recited text of *I bu* — that the two artists most converge: in this *universality by defect*. We are faced with a profound key, where Tarkovsky opens the abyss of his nostalgia for Russia and Guerra begins a new poetic phase, that of maturity. And those few verses, spoken out loud on the image of the ploughed field really do sound like a foreboding of the isolation amid the mountains of Pennabilli, which the poet would choose for himself exactly a decade later, in search of “the childhood of the world”⁹. We also mustn't forget that, before returning to the Apennines, Guerra discovered Russia, the place he chose when crossing over into fantasy and, at the same time, tying himself to the land through a form of magical realism, shared by Tarkovsky also¹⁰.

⁵ “Andè a di acsè mi bu ch' i vaga véa./ che quèl chi à fat i à fat./ che adèss u s'èra préima se tratòur./ E' pianz e' còr ma tòtt, ènca mu mè./ avdài ch'i à lavurè dal mièri d'an/ e adès i à d'andè véa a tèsta basa/ dri ma la còrda lònca de mazèl” [Guerra, 1993: 140].

⁶ “L'arte è molto gelosa, bisogna andarla a trovare a casa” [Guerra, *Voyage in Time*].

⁷ “Il valore biologico di un contatto, di una respirazione, di un camminare a braccetto, fino al punto da non percepire il dialetto come lingua peculiare <...>, ma come una lingua *universale per difetto*” [Spagnoletti, Vivaldi, 1991: 15].

⁸ This is a famous phrase by Tarkovsky that Guerra later makes his own in *Voyage in Time*, to then cite it on numerous other occasions [i.e.: Guerra, 2010: 437].

⁹ “L'infanzia del mondo”, an evocative line taken from *Una foglia contro i fulmini* [Guerra, 2006: 36].

¹⁰ Franco Brevini proposed the definition of “magical realism against a rural backdrop” (“realismo magico a sfondo rurale”) in relation to Guerra's second poetry phase [Brevini, 1990: 262]. On magical realism and Andrei Tarkovsky's films: cfr. Jameson, 2011.

We were saying that in *Voyage in Time* Guerra guides Tarkovsky on a quest, inspiring his director friend as he got to know a country that was new to him. Here is what Guerra's wife had to say regarding their trip around Italy:

Tonino wanted to fill Andrei's imagination and heart with everything he loved in Italy, so that he could choose what he needed for his future film. Neither of them knew what film they would make together. But Andrei had a more precise idea: he had read the story of a feudal serf composer who was freed by his master to travel to Italy to seek out melodies to put into music, but on the condition that he would come back to Russia after three years, returning to his destiny as a slave. It was a story that made a real impression on Andrei because it reflected his state of mind. Our journey began at a convent near Naples where seven monks had once lived. Each of them had a cell with his own not-so-small courtyard, in addition to a giant square where they met and walked together. No one lived there anymore, except for one single monk. Tonino was fascinated by him, and asked why he had remained, alone. The monk answered that he couldn't leave the yeast starter because it was 1,000 years old, so he stayed there to make bread. After Naples, we visited the Amalfi Coast, then Apulia. Bagno Vignoni, on the other hand, was Fellini's suggestion. There Andrei slept in a dark room in which they were building a lift, and that had a sort of precipice inside. In that room he was so sad, filled with heartache, and then he told us it was the place where the protagonist of the future film might have felt bad.

Another episode worth remembering, which is portrayed in the opening scenes of *Nostalghia*, concerns the *Madonna del Parto*, a fresco depicting a pregnant Mary, by Piero della Francesca:

Andrei really loved that fresco and he wanted to see it. At the time, it was kept in a chapel at the cemetery of Monterchi, and Tonino made sure it was opened for us. Once they got there, a hundred meters from that little church, Andrei told Tonino: "I'm not going. I can't do it. I can't go in alone. If my wife and none of my friends can see it, why should I?" So, the first time, he didn't go in. Then, a while later, he shot the wonderful opening scene of *Nostalghia*, in which Mary appears in the dark. And that's the theme of the film: the feeling of wistfulness when you can't share something.

The need to share things with others is clear even in the scene from *Voyage in Time* in which Tarkovsky confesses he isn't satisfied with merely visiting the artistic marvels of southern Italy, but that he wants to interact with the people, with the emotions and daily life of Italians. Which is why he would sit down at a table full of regulars on the side of the road. This

image contradicts the idea of an ascetic director, instead portraying him as “a spiritual child that loved people”¹¹.

Voyage in Time can also be used to ponder Guerra’s fascination with the art of cinematography, especially the way in which film can build and reveal imagery. In *L’Ulisse di Campagna* (2011), a documentary directed by Nevio Casadio, Guerra stated: “I’ve always known that the screenwriter is someone who helps out. Coming to Pennabilli, I became a poet again”¹². But what was his role in film? Did he feel he was just a collaborator? Once again, his wife had the answer:

Tonino began his career in film as a poet. He had published two collections of poetry in dialect — *I scarabócc* (“Scribbles”) in 1946 and *La s-ciuptèda* (“The Gunshot”) in 1950 — when Aglaucio Casadio, the first director he ever worked with, asked him to be the screenwriter for a film called *Un ettaro di cielo*, which was shot in Romagna. As for the role of screenwriter, Tonino thought there were various types. He would give the example of the screenwriter that made paintings of bottles and the screenwriter who, like painter Giorgio Morandi, painted bottles in such a way that you were sure to see abandoned skyscrapers or impoverished people covered in dirt. He felt that he belonged to the second category. At a certain point, however, he went back to Pennabilli, not because his job was done or because he couldn’t do it anymore, but because cinema had collapsed. Fellini was right when he once told Tonino, driving from Santarcangelo to Pennabilli: “We keep making airplanes in a world where there are no more airports”. After all, words create images. Just think of the imaginalist poets; Tonino was one of them, every poem he wrote was ready to be filmed. His poems are images, and the director’s job is to bring them to light, interpret them. What is film?, asked Fellini. Film is light, film recreates the world based on words, while maintaining its autonomy from them.

In the documentary trilogy that Donatella Baglivo dedicated to him [Baglivo, 1984], Tarkovsky stated that at first he didn’t think that it was possible to express oneself through film as one can in literature, music, or painting; to him, film was “a study, a tentative search for moments of contact with poetry”¹³. In that sense, Guerra and Tarkovsky came together as two poets. Even Lora Guerra thought so:

Andrei certainly was a poet. He expressed himself like a poet in everything he did — when shooting a film, or drawing or even when speaking —

¹¹ Once again, it is Lora Guerra to offer us this charming description of Tarkovsky.

¹² “Ho sempre saputo che lo sceneggiatore è uno che dà una mano. Io venendo a Pennabilli sono ridiventato poeta”.

¹³ “È stata una ricerca, un cercare a tentoni dei momenti di contatto con la poesia”.

because he was the son of a poet. I believe that his meeting with Tonino was fated. Andrei's father left the family when he was very young. But when he was an adult, at almost fifty, in some way Andrei found the father he adored and worshipped. The other poet was by his side this time... and so they worked together.

On the bond between Guerra and Tarkovsky, even Lorenzo Ostuni, the producer of *Nostalghia*, has rather strong opinions. His comments on the period in which the film was being made, which follow, might seem controversial due to his sometimes daring tone. However, I think it is important to present it exactly as it was told to me, without edits or cuts that would alter the substance of his words. According to Ostuni, Guerra and his wife Lora were extremely protective and generous towards Tarkovsky. It was as if, in addition to the person, they wanted to protect and simultaneously nourish the director's visionary, mystical world:

In the daily discussions that Tonino Guerra had with his wife, the latter was quite incisive, rather expressive and pressing in pointing to Tarkovsky as a *super* meaningful and *super* delicate subject, someone that, to welcome and protect him, one had to dedicate oneself to actions that were both generous and worthy of him, as if one were about to welcome a deposed king, a persecuted, unseated yet distinguished person. There was a component — and I don't think it was secondary — and it was the idea that Andrei's head was full of lots of lucidity, but also lots of folly. And managing the talents of that lucidity and that folly was something that implied complex participation. If not, what dialogue was there? There wouldn't have been any dialogue. There would have been a monstrous, infernal silence, an impenetrable curtain. To converse with Tarkovsky, you had to be able to go beyond yourself, due to his needs, which seemed apodictic and inspired by the Ten Commandments, because he was, in fact, close to the gods, but to those gods that, at the time, had been abandoned by the people and powerful men of his country. Tonino Guerra tried very hard, and in that regard, he was an extremely flexible, elastic person. His entire life was a system of adaptations, because only such immense ductility, such plasticity could allow him to adapt to nourishing the ambitions of Fellini, Angelopoulos, Tarkovsky, the Taviani brothers, etc. Guerra had that type of flexibility: he was a smart, imaginative child and he didn't get intimidated; he had a kind of innocence that was both audacious and cunning. But when it came to Tarkovsky, the game was a bit more serious. It wasn't the fanfare-game of the Italian filmmaker who has to climb the peaks of success, go to Cannes and win, and so on. Instead, there was a political, moral matter, one of systems of thought and of the way of conceiving of life. Tarkovsky was a very complex animal.

In Ostuni's description, Tarkovsky is presented as a lone, exiled man abandoned by Soviet bigwigs, despite being celebrated around the world, a "deposed king" welcomed with devotion and respect by Guerra. But, according to Ostuni, it was a mutual, exceptional exchange:

The hypothesis that I've come up with is that Tonino Guerra borrowed *depth psychology* from Tarkovsky. Tonino Guerra was without psychology, he was a man who didn't have psychology and he didn't think that psychology existed. Nor did Tarkovsky possess knowledge about psychology. He hadn't read anything by Freud, but he was the bearer of his own personal mystic vision of psychology, which is found in all his films, and which was so big, so profound, so irresistible that even a poetic, intuitive and psychologically uneducated peasant like Tonino Guerra could soak it up, and I believe he did just that. On the other hand, I think that from Tonino Guerra, Tarkovsky borrowed the quintessence of his father. In Tonino Guerra, partly for fun and partly so as not to die in exile, he saw his father. A younger father, a more available, a more discursive father, in which poetry could merge with imagery. Tonino Guerra was like his father, except he made films, and it was also he who took him by the hand and led him to the West. Deep down, they were bonded by dual tenderness: the uneducated Tonino Guerra who gets educated, psychologically speaking, through Tarkovsky and the personal stories of his films.

Based on Ostuni's explanation, we can see how the friendship between Guerra and Tarkovsky had many facets — emotional, intellectual, even psychological — that, from childhood, led the two authors back to their present as adults. Adults remained somewhat children, unaware and also aware of themselves, their relationship and the world that they recounted through words and images.

Going back to her interview, Lora Guerra showed me an unpublished diary page that her husband wrote as soon as he heard of Tarkovsky's passing. Guerra mentions *Nostalghia*, which he "wrote together"¹⁴ with his friend. He describes Tarkovsky as "a genius that will be *read* and *re-read*, because inside his films is the hope and the comfort of being able to improve before everything tumbles into a huge black hole"¹⁵. Another definition from Guerra himself that I would like to mention is: great cinema is "when the spectator sinks into his personal memories"¹⁶. These words perfectly interpret the role and the power not just of film, but also of literature, and it is interesting that, to honour the memory of his director

¹⁴ "Nostalghia, il film che abbiamo scritto insieme".

¹⁵ "Tarkovsky è un genio che *sarà letto e riletto*, perché dentro i suoi film c'è la speranza e il conforto di poter essere migliori prima che tutto precipiti nel vuoto di un immane buco nero".

¹⁶ "Questo è grande cinema: quando lo spettatore affonda nei suoi personali ricordi".

friend, Guerra expresses himself and observes the world through the eyes of a poet and writer, i.e. of one who is dedicated to the written word. It seems that, after all, the common thread of literature is what unites and solidifies the bond between these two big personalities. After all, words can be expressed in different ways: they can be sung like in the work of Homer, they can be recounted as images in films, or written in poems. Their essence doesn't change. And thus, being true to words, as Guerra was throughout his life, means being able to recognise the origin, the very principle of the world, the same world translated into images by Tarkovsky himself. In light of what has been said, I believe that the meeting of Tonino Guerra and Andrei Tarkovsky was not accidental. And it is not by chance that *Voyage in Time* begins and ends with a poem, *La casa*, written by Guerra with the Russian filmmaker in mind: "But the stuff that we've said / is so light that it won't stay locked in here"¹⁷. These verses indicate that their relationship is located elsewhere, in a world that is neither Russian nor Italian, but once again universal, and that the poetic actions of both tend towards infinity, to another time, far different from the season that is human life. This is the key to reading the silence, nature, and microcosms that often appear in the documentary and in the works of both artists: their works are poems made of images, even more than words. And if the ending of *Voyage in Time* is entrusted to the silence of the snow-covered countryside, all that's left for us to do is to embrace its truth and mystery.

References

1. Brevini F. *Le parole perdute*. Turin, Einaudi, 1990.
2. Guerra T. *I bu*. Rimini, Maggioli, 1993 [1st ed: Milan, Rizzoli, 1972].
3. Guerra T. *Una foglia contro i fulmini*. Rimini, Maggioli, 2006.
4. Guerra T. *La valle del Kamasutra*. Milan, Bompiani, 2010.
5. Guerra T. *Polvere di sole*. Milan, Bompiani, 2012.
6. Jameson F. *Fictions géopolitiques. Cinéma, capitalisme, postmodernité*. Nantes, Capricci, 2011 [1st ed. 1992].
7. Spagnoletti G., Vivaldi C. *Poesia dialettale dal Rinascimento a oggi*. Milan, Garzanti, 1991.
8. Tarkovsky A. *Martirologio*. Florence, Ist. Internazionale Tarkovsky, 2014: Id. *Time Within Time: The Diaries 1970–1986*. Calcutta, Seagull Books Private Ltd., 1991.
9. Baglivo D. *Andrei Tarkovsky: A Poet in the Cinema*, 1984 (documentary).
10. Casadio N. *L'Ulisse di Campagna*, 2011 (documentary).
11. Guerra T. Tarkovsky A., *Voyage in Time*, 1983 (documentary).
12. Tarkovsky A. *Nostalghia*, 1983 (film).

¹⁷ "Ma la roba che ci siamo detti / è così leggera che non resta chiusa qui".

13. Brevini F. *Le parole perdute*. Turin, *Einaudi*, 1990.
14. Guerra T. *I bu*. Rimini, *Maggioli*, 1993 [1st ed: Milan, *Rizzoli*, 1972].
15. Guerra T. *Una foglia contro i fulmini*. Rimini, *Maggioli*, 2006.
16. Guerra T. *La valle del Kamasutra*. Milan, *Bompiani*, 2010.
17. Guerra T. *Polvere di sole*. Milan, *Bompiani*, 2012.
18. Jameson F. *Fictions géopolitiques. Cinéma, capitalisme, postmodernité*. Nantes, *Capricci*, 2011 [1st ed. 1992].
19. Spagnoletti G., Vivaldi C. *Poesia dialettale dal Rinascimento a oggi*. Milan, *Garzanti*, 1991.
20. Tarkovsky A. *Martirologio*. Florence, Ist. Internazionale Tarkovsky, 2014: Id. *Time Within Time: The Diaries 1970–1986*. Calcutta, *Seagull Books Private Ltd.*, 1991.
21. Baglivo D. *Andrei Tarkovsky: A Poet in the Cinema*, 1984 (documentary).
22. Casadio N. *L'Ulisse di Campagna*, 2011 (documentary).
23. Guerra T. Tarkovsky A., *Voyage in Time*, 1983 (documentary).
24. Tarkovsky A. *Nostalgia*, 1983 (film).

Джулия Карневали

ДВА ПОЭТА НА ЭКРАНЕ. НЕСЛУЧАЙНАЯ ВСТРЕЧА ТОНИНО ГУЭРРЫ И АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

*Падуанский университет Италия, Кафедра лингвистики и литературоведения
via Vendramini 13, 35137 Падуа, Италия*

Тонино Гуэрра и Андрей Тарковский впервые встретились в Москве в конце 1975 г. благодаря будущей жене Гуэрры — Лоре Яблочкиной. В статье рассматривается становление и развитие взаимоотношений поэта Гуэрры с режиссером Тарковским; материалом исследования стали дневники Тарковского, высказывания Гуэрры, а также интервью с Лорой Гуэрра и продюсером Лоренцо Остунни (ранее неизвестные). Автор рассматривает глубинные причины творческого и личного взаимопонимания между Гуэррой и Тарковским, а также то, как в результате их сотрудничества появилась документальная лента «Время путешествий», а затем и «Ностальгия». Важнейшая задача исследования — понять сочетание случайного и «неизбежного» в их встрече и творческом взаимодействии. В фокусе внимания оказывается диалог Гуэрры и Тарковского во «Времени путешествий», где обсуждается смысловое напряжение между поэтическим и режиссерским, процессом поэтического письма и процессом создания фильма. Документальная лента стала для Гуэрры и Тарковского возможностью выразить «себя» с помощью лингвистических кодов, которые более всего повлияли

на них во время их индивидуального творческого формирования (Гуэрра в фильме читает стихи на романьоло, Тарковский говорит по-русски). Такое взаимодействие привело к созданию фильма «Ностальгия», в котором результаты культурного обмена между двумя артистами привели к некой общей точке — символической интенсивности поэтического и кинематографического образов.

Ключевые слова: Тонино Гуэрра; Андрей Тарковский; «Время путешествий»; «Ностальгия»; поэзия; кинематограф.

Сведения об авторе: Джулия Карневали — независимый исследователь, ассоциированный член Ассоциации Тонино Гуэрра, Италия (e-mail: giulia.carnevali@studenti.unipd.it).

Cristina Matteucci

**THE FOOL IN THE WORK OF TONINO GUERRA:
FROM THE VILLAGE IDIOT MADMAN TO THE *JURODIVYJ***

University of Urbino

Carlo Bo, via Aurelio Saffi, Urbino, 61029, Italy

This article analyzes the representation of the fool in the work of Tonino Guerra. This character undergoes an evolution from the village idiot belonging to the author's first phase, to the prophetic fool close to the jurodivyj of Russian tradition. This feature becomes a constituent part of the entire production of Guerra after the mid-1970s, when he approaches Russian culture and spirituality and produces the screenplay of *Nostalghia* with Andrei Tarkovsky. Considering the production of Guerra, it can be divided into three phases: the juvenile phase (1946–1956), the Roman period (which emerges from 1959 and continues until around 1974) and finally his production as a mature writer. In the first phase we can recognize the village idiot belonging to the dimension of the countryside, with characters like Silvio and Gino in *I Bu* (1946–1972). The fools of *Amarcord* (1973) Giudizio and Leo, whose attention is always directed upwards, correspond to a transition phase for Guerra as a man and writer. From 1974 onwards, with *I cento uccelli*, the irruption of transcendence emerges from the work of Guerra. *Il polverone* (1978), *I guardatori della luna* (1981) and *Il miele* (1981) appear particularly rich in the details which are comparable to the script of *Nostalghia*, and demonstrate the evolution of the fool, now close to Eastern spirituality.

Key words: Italian Literature; Tonino Guerra; fool; screenplay; Andrei Tarkovsky; *Nostalghia*.

Introduction

There are many poems, novels and screenplays by Tonino Guerra in which, more or less marginally, the figure of the fool emerges. This figure does not always have the same characteristics, but rather changes in parallel with the different production waves of the author. Luca Cesari, the curator of Guerra's recent *opera omnia*, recognizes three of them: the juvenile phase, datable between 1946 and 1956, the Roman period (which emerges from 1959 and continues until around 1974) and finally the production of maturity [Guerra, 2018: XXV].

In correspondence with these three phases It is possible to identify the evolution of the character in coincidence with these three phases: from the

Cristina Matteucci — PhD Student in Comparative Cultures, University of Urbino Carlo Bo (e-mail: c.matteucci1@campus.uniurb.it).

fool who lives in the countryside the prophetic madman very close to the *jurodivj* of Russian tradition. After the mid '70s, when Guerra approaches Russian culture and spirituality, the fools in his works are no longer village idiots, but become bearers of truth and close to oriental conceptions. An essential influence in the transformation of this theme can be recognized in the character of Domenico, the madman who has a fundamental importance in *Nostalgia*, the screenplay of which was written by Guerra together with Andrei Tarkovsky.

1. The village idiot

The character of the fool appears from Guerra's early poems. In the collection *I Bu* [Guerra, 1972]¹, Guerra uses the Romagna dialect to describe the post-war peasant world, inhabited by strange and introverted people, where some social lunatics stand out. First of all, there is Silvio, with his hat worn backward:

Quando parlava,/parlava a scatti,/tutto sbrindellato/dalla testa ai piedi,/ /il berretto con la visiera rovesciata,/perché vestiva da corsa/Silvio il matto. [Guerra, 2018: 41]

But there is also Gino who, anticipating the famous madman scene contained in *Amarcord*, does not want to climb down from an apricot tree and pretends to be a cat:

Era un matto/che faceva finta d'essere un animale/fra i rami dell'albicocco. /Il suo povero padre era il miglior uomo del mondo/in casa s'abbracciava agli armadi/ e chiudeva il cassetto col ginocchio. / Gli diceva: "Gino va là vieni giù/dà retta alle parole del tuo babbo" / ma il matto si rannicchiava fra i rami/per tutta la notte faceva il verso dei gatti. [Guerra, 2018: 97]²

Silvio and Gino are both explicitly defined as fools, "matti": Silvio is characterized by his difficulty in speaking "parlava a scatti", while Gino communicates only as cats do, "faceva il verso dei gatti", so he appears more similar to an animal than a human being. As Gualtiero De Santi pointed out, the poet gives "voce e sostanza linguistica ai folli e ai marginali" [De Santi, 1994: 198], the inhabitants of a world that appears desolate and abandoned³. For Guerra, *I Bu* represents a firm starting point, but also a reference for future productions, as demonstrated by the poem *L'aria* [Guerra, 2018: 161], which will conclude Domenico's final speech in *Nostalgia*.

¹ The 1972 collection brings together the works in dialect of his youth ('46 –'54) – *I scarabocc* (1946), *La sciuptèda* (1950), *Lunario* (1954), with *Èltum vérs* (1972).

² Quotations from Guerra's poems, novels and screenplays are given in Italian and are taken from the author's complete works edited by Luca Cesari [Guerra, 2018].

³ Some titles of other poems contained in the collection, as *La fine del mondo* and *Il sanatorio*, appear significant in this regard [Guerra, 2018: 55, 101].

The second phase of Guerra's production, the Roman one, marks a new period but continues to address the theme of madness. On the one hand we have a man made neurotic by life in big cities, like the characters of *L'equilibrio* (1967) or *L'uomo parallelo* (1969), on the other hand, towards the end of this phase, the figure of the village idiot reappears. In 1972 the poet started his collaboration with Fellini, with whom he wrote *Amarcord's* screenplay (1973). Among the various elements that Guerra adds to the work, there is the character of the village idiot.

Giudizio, *nomen omen*, is a character teased by everyone but gifted with a superior perception of things. He is a marginal but constant character throughout *Amarcord* and he is presented from the first scene as “una specie di ritardato mentale come se ne trovano in tutti i paesi e che spesso tirano fuori le verità più lampanti” [Guerra, 2018: 2547]. For example, he is the first to identify the origin of the violin that plays the International, or to see the peacock gliding over the square during the snow storm: “Dev'essere qui sopra” he says, and everyone stares at that point [Guerra, 2018: 2654].

The other village fool we can find in *Amarcord* is Leo, “lo zio matto di Bobo” [Guerra, 2018: 2616]. He is always looking somewhere else: beyond the bars of the mental institution where he is interned, or upwards when he climbs the tree “svelto come un gatto”, as Gino did [Guerra, 2018: 2626]. The fools of *Amarcord*, Giudizio and Leo, whose attention is always directed upwards, correspond to a personal and professional transitional phase for Guerra as well as to the beginning of a new approach.

2. The irruption of transcendence

For the filmmakers and writers who were close to Tonino Guerra at the time, the period between the '60s and the '70s marks a moment of research and discovery of forms of creation and expression external to the European one, corresponding to a spiritual crisis. In this regard, Cesari speaks of “spatial agoraphobia” and “metaphysical bulimia”, referring to the need to move, to travel, to satisfy a lack of background [Guerra, 2018: LXXVII]. First were Pasolini and Moravia, with the numerous journeys they made in India and Africa during the '60s; later also Antonioni, who, after going to India, would be able to put an end to a period of creative silence. These trends and experiences are reflected in the novel written by Guerra in 1974, *I cento uccelli*, where he seems ready to make that journey which, the following year, will allow him to discover a new continent and a new metaphysical dimension, and which will be the first of a long series. The protagonist of *I cento uccelli*, a collector of noises, after having lost his wife who suffered from amnesia, leaves Rome and returns to his hometown, destroyed and abandoned after an earthquake. Only one inhabitant is left there, and he can be attributed to the category of madmen:

Un vecchio che vive ancora in mezzo alle macerie, l'unico che è restato. <...> Cominciò a maledire il mondo a quarant'anni. C'era una maledizione per tutti, per gli uomini e per le cose, per l'aria, per l'insalata, per l'acqua, per Mussolini, per Dio, e c'erano anche maledizioni contro se stesso. Urlava per le strade. Diceva: che gli venisse un colpo, che gli cadessero i denti, che morisse fulminato. <...> Poi stava chiuso in casa per un anno. Usciva soltanto di notte. Nessuno lo vedeva più. Poteva anche essere morto [Guerra, 2018: 1306].

The old man communicates with blasphemies and curses, writes incomprehensible words on the walls and performs meaningless actions such as remaining locked in his house for a whole year. At the same time though, this man becomes for the protagonist, who has lost everything, the only point of reference, "l'unico che è restato", the only one who seems capable of providing answers to his spiritual and existential questions. That is the same type of relationship which will originate between Domenico and Gorchakov in *Nostalghia*.

1974 marks the beginning of the third phase of Guerra's production. This is the moment in which the irruption of transcendence takes place, opening the door to a new aesthetic and narrative world, and, consequently, to a different type of fool. In all the works that Guerra created after 1975, when Russia started to become his second home, we can recognize the fruits born from the bond with the Russian world and oriental spirituality. According to Franco Brevini "è su questo sfondo che acquistano il loro pieno valore le figure di matti che popolano le sue poesie e i suoi romanzi" [Brevini, 1987: 270].

Between 1976, the year in which he met Tarkovsky, and 1982, the year that corresponds to the beginning of the video shootings of *Nostalghia*⁴, Guerra wrote *Il polverone* (1978), *I guardatori della luna* (1981) and *Il miele* (1981). These works appear particularly rich in details which are comparable to the screenplay of the movie, and demonstrate the evolution of the fool, who is no longer a village idiot, but becomes tied to a religious dimension. In the prosimetrum *Il polverone* there are no particular figures of fool characters, whilst composition number sixty, *I cancelli aperti*, deals with an important aspect of the theme of madness:

Una nuvola di farfalle volò nell'aria della piazza e il traffico si fermò perché tutti furono presi dalla meraviglia di quell'avvenimento. Qualcuno capì perfino che c'era un messaggio. E allora una voce di solidarietà spinse quella gente ad aprire i cancelli del manicomio per dare spazio e amore a quell'umanità che era chiusa là dentro [Guerra, 2018: 1487].

The author refers in poetic terms to the Basaglia law⁵, which was approved in Italy that same year. The social and human consequences brought

⁴ Throughout this period the two authors worked on the film's script, as attested in Tarkovsky's diaries [Tarkovsky, 2014].

⁵ Italian law approved in 1978 which reformed the psychiatric system in Italy.

by this new system would become part of Guerra's subsequent production, as can be noticed in *I guardatori della luna*, published in 1981. The story of the protagonist, Marco, is divided between Italy and Russia and is intertwined with the story of Carla, a young girl who spends a period of hospitalization in one of the last mental institutions remaining partially active. An old Russian Jew is also hospitalized with her. He is struck by "agitazione psicomotoria da nostalgia ereditaria" [Guerra, 2018: 1571] suffering due to the distance that separates him from Jerusalem and he is described as he tries to perform a solemn ritual:

Il tentativo del vecchio era quello di percorrere un numero di chilometri uguale alla distanza che separa Roma da Gerusalemme. Solo in questo modo avrebbe potuto assaporare l'illusione di trovarsi davanti al Muro del Pianto una volta completato il viaggio [Guerra, 2018: 1573].

He walks tirelessly along the corridor trying to travel the same distance that separates him from Jerusalem. He is the first real holy fool to appear in Guerra's work. He performs a solemn ritual which makes him similar to a *jurdivyj*: he is Russian, he is interned in a mental institution because allegedly mad. He is marginalized by society and performs an action that is incomprehensible to the eyes of normal people but deeply charged with spiritual meaning. When he dies, "il suo viso era rischiarato e tutto il corpo era così leggero che sembrava spinto da una corrente d'aria" [Guerra, 2018: 1579]: in fact, there are no earthly obstacles that can be opposed to eternal immortality. All these aspects are very close to those that represent the figure of Domenico in *Nostalghia*⁶, considered crazy by those who do not understand his words and his attempt to cross the pool with the burning candle in his hand. A ritual very similar to this is described in the dialect poem *Il miele*⁷, set once again in a semi-abandoned village:

La domenica passata ho dato un'occhiata al ponte/ e ho visto il figlio sciocco della Filomena/ che aveva in mano una candela accesa. / La fiamma era dritta e non la muoveva neanche la brezza/ che veniva giù lungo il fiume. Quale grazia domanderà? / Una vita normale o andare avanti con la sua testa matta? / Prima di arrivare alla croce del mulino/ che era lì a due passi, si è fermato e ha soffiato sul lume [Guerra, 2018: 199].

Filomena's foolish son is one of the few inhabitants left in the village where the poem's protagonist was born but only recently returned. Like Domenico, he tries to perform an absurd ritual with a burning candle in his hand. He is also considered a fool, a "testa matta", and he fails in his intent. While Domenico is stopped by the villagers who fear he wants to

⁶ As Tarkovsky's diaries attest, in 1981 the screenplay of *Nostalghia* was already at an advanced stage: Guerra writer and Guerra screenwriter therefore influenced each other [Tarkovsky, 2014].

⁷ Franca Mancinelli points out many thematic and narrative correspondences between *Il Miele* and *Nostalghia* in [Mancinelli, 2014].

commit suicide by drowning in the pool, Filomena's foolish son blows out the candle before reaching the end of the bridge. Natalia Ginzburg noted that the protagonist of the poem is himself a spiritual madman, as he has "una fisionomia assorta, lunatica, visionaria": much has changed compared to the author's juvenile production, and everything becomes more oriented towards spirituality [Ginzburg, 1981].

In the vast production of Guerra's third period many figures of poors, monks, eunuchs, hermits and sages continue to appear, and they can all be traced back to the character of the *jurodivyj*. These include Vincenzo in *Il libro delle chiese abbandonate* (1988), the protagonist of *L'orto di Eliseo* (1989), Lorenzo in *Il vecchio con il piede in oriente* (1990), Remone in *Una foglia contro i fulmini* (2006) and many others.

Conclusions

The character of the madman appears since Tonino Guerra's early works. In the first phase of his production, the fools belong to the dimension of the countryside and are characterized by the impossibility of communication with others. In all the works that the author produced after the mid-70's, when he came into contact with Russian culture and spirituality, a mystical dimension close to oriental spirituality is recognizable: this is how Guerra manages to nourish his "metaphysical bulimia". The fools become bearers of truth and close to the *jurodivyj* of the Russian tradition: in some cases, they are still connected to the countryside, but in other cases, they are hospitalized or interned in mental institutions. These characters, particularly based on the old Russian Jew in *I guardatori della luna* and Domenico in *Nostalghia*, are a path by which Guerra explored the holiness of the world through the oriental religious dimension.

References

1. Brevini F. (ed. by) *Poeti dialettali del novecento*. Turin, *Einaudi*, 1987.
2. De Santi G. (ed. by) *La poesia dialettale romagnola del novecento*. Rimini, *Maggioli*, 1994.
3. Ginzburg N. "Un paese di vecchi". *La Stampa*, 1 december 1981.
4. Guerra T. I Bu. Milano, *Rizzoli*, 1972.
5. Guerra T. *L'infanzia del mondo. Opere (1946–2012)*. Milan, *Bompiani*, 2018.
6. Mancinelli F. La ricerca del miele e il ritorno alla madre. *Appunti tra Il miele e Nostalghia. Il Parlar Franco*, XIII/XIV, № 13/14, "Tonino Guerra. Poesia e Letteratura", vol. II (2014), 26–34.
7. Tarkovsky A. *Martirologio. Diari 1970–1986*. Florence, *Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij*, 2014.

Кристина Маттеуччи

**ОБРАЗ «ДУРАКА» В ТВОРЧЕСТВЕ ТОНИНО ГУЭРРЫ:
ОТ ДЕРЕВЕНСКОГО СУМАСШЕДШЕГО К ЮРОДИВОМУ**

Университет Урбино имени Карло Бо

В статье анализируется образ «дурака» в творчестве Тонино Гуэрры. Этот персонаж проходит путь от фигуры деревенского сумасшедшего, возникающего в раннем творчестве автора, до образа сумасшедшего пророка, близкого к юродивому русской традиции. Эта эволюция становится фундаментальной частью всего творчества Гуэрры после середины 1970-х, когда он приближается к русской культуре и духовности, пишет сценарий фильма «Ностальгия» с Андреем Тарковским. Творчество Гуэрры можно разделить на три фазы: раннее (1946–1956), римский период (1959–1974) и, наконец, последний период. В раннем творчестве можно распознать образ деревенского дурачка, связанный с послевоенным крестьянским миром: такие персонажи, как Сильвио и Джино в «Бу» (1946–1972). Дураки из «Амаркорда» (1973) Джудизио и Лео, взгляд которых всегда направлен вверх, в неземную высь, соответствует переходной фазе в творческой работе Гуэрры. Начиная с публикации «Стаи птиц» (1974) вторжение трансцендентного проявляется еще значительнее. «Польвероне» (1978), «Смотрящие на луну» (1981) и «Мед» (1981) имеют множество общих деталей со сценарием «Ностальгии» и демонстрируют эволюцию безумца, теперь близкого восточной духовности.

Ключевые слова: итальянская литература; Тонино Гуэрра; образ дурака; сценарий; Андрей Тарковский; «Ностальгия».

Об авторе: *Кристина Маттеуччи* — докторант второго курса докторантуры по сравнительным культурам Урбинского университета имени Карло Бо (e-mail: c.matteucci1@campus.uniurb.it).

РЕЦЕНЗИИ

А.Г. Гродецкая

МАКЕЕВ М.С. АФАНАСИЙ ФЕТ.

М.: Молодая гвардия, 2020. 443 с.

(Жизнь замечательных людей: сер. биограф; вып. 1818).

*Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН
199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4*

Созданная М.С. Макеевым биография Фета является первой и единственной полной биографией поэта, при этом объективную трудность для автора составляли дефицит документального материала, недостаточная изученность как биографии, так и обширного творческого наследия Фета, особенно его переводов, публицистики и мемуаристики с ее известной «тайнописью». Эффект полноты и панорамности биографического повествования достигнут в книге благодаря широкому историко-культурному контексту, хотя не все главы в этом плане равно насыщены. Формирование независимых и своеобразных религиозно-философских и эстетических взглядов Фета, его стоической жизненной философии автор прослеживает этап за этапом подробно и убедительно. Дружеская близость и творческий диалог поэта с Ап. Григорьевым, Некрасовым, Тургеневым, Дружининым, Боткиным и его семьей, со Львом Толстым, в поздние годы — со Страховым, Вл. Соловьевым, вел. кн. Константином Константиновичем развернуты в самостоятельные исследовательские сюжеты и изложены с редкой основательностью. Автор последовательно пересматривает и опровергает мифы, связанные с «тайной рождения» поэта, его «браком по расчету», с репутацией реакционера-крепостника, сложившейся при публикации в 1860–1880-е годы его публицистических статей. Поэзия Фета разных лет, его критика и публицистика, многолетняя, чрезвычайно продуктивная переводческая деятельность, как и военная служба, рациональное и успешное фермерство, деятельность мирового судьи представлены важнейшими этапами его жизненного пути, обретающего под пером биографа подлинную масштабность. Объективность и исследовательская основательность, понимание значительности прожитой поэтом жизни и ее ценности для русской культуры и русской истории отличают книгу М.С. Макеева.

Ключевые слова: А.А. Фет; биография; мировоззрение; лирика и публицистика; переводы; мемуаристика; литературное окружение; репутация; источники и документированность; историко-культурный контекст; ЖЗЛ.

Гродецкая Анна Глебовна — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (e-mail: grodetskaiaag@mail.ru).

Книгу профессора МГУ М.С. Макеева, изданную в биографической серии «ЖЗЛ», к счастью, трудно отнести к разряду популярных изданий. Судьба поэта со всеми драматическими жизненными испытаниями, круг его общения в разные годы и круг чтения, философско-эстетические и литературные интересы, служба в кирасирском и уланском полках, реализованная «земледельческая утопия», общественная позиция и репутация и, наконец, богатое и многообразное творчество — лирика, проза, переводы, литературная критика, публицистика, мемуары — представлены в книге с исчерпывающей подробностью и полнотой. Не стоит забывать, что это первая и единственная полная биография Фета, и уже в этом ее безусловная ценность.

Для читателя, знакомого с фетовианой как хрестоматийной, так и заметно пополнившейся в последнее время, очевидны объективные проблемы, стоявшие перед создателем биографии поэта. Важнейшая из них — источниковедческая, проще говоря, проблема слабой документированности и недостаточной изученности как биографии Фета, так и его литературного и эпистолярного наследия. Предельно краткой осталась «Летопись жизни А.А. Фета», составленная Г.П. Блоком и опубликованная Б.Я. Бухштабом с дополнениями Г.Д. Аслановой (Курск, 1994), неполон написанный Б.Я. Бухштабом «Очерк жизни и творчества» (Л., 1990), преимущественно полемический характер носит книга В.А. Кошелева «Афанасий Фет. Преодоление мифов» (Курск, 2006). Не имеют до сих пор научного комментария трехтомные мемуары Фета — «Мои воспоминания» (1890) и «Ранние годы моей жизни» (1893), тогда как именно они стали главным фактографическим источником созданной М.С. Макеевым биографии.

Но и с фетовской мемуаристикой связан целый ряд проблем. Еще Б.Я. Бухштаб предостерегал, что это «источник, требующий максимально критического отношения», что Фет-мемуарист склонен к умолчаниям, к «тайнописи», события своей жизни он «привык скрывать и замазывать» [Бухштаб, 1935: 596]. Для мемуаров Фета, кроме того, характерна мозаичность, фрагментарность повествования, внимание к эпизоду, к внешне «случайным» ситуациям, встречам и лицам, и его мемуарную мозаику нелегко развернуть в панорамное биографическое повествование. Эффекта полноты и панорамности М.С. Макеев достигает, в полном масштабе вводя на страницы биографии время, эпоху, широкий историко-культурный контекст. Однако не все главы его книги в этом плане равно насыщены.

Нужны ли для биографии поэта «тонкие краски»? Напомним строки стихотворения Фета «Поэтам» (1890): «С торжищ житейских, бесцветных и душных, / Видеть так радостно тонкие краски, / В радугах ваших, прозрачно-воздушных...». Упомянуты и процитированы десятки поэтических текстов, и том фетовской поэзии (в руках) становится необходимым параллельным чтением, при этом каждый текст перечитывается с новым вниманием и пониманием.

С исключительной пристальностью прослеживает М.С. Макеев историю создания и публикации фетовских стихотворных сборников, начиная с «Лирического Пантеона» (1840), затем последовательно — изданий «Стихотворений» в 1850, 1856 и 1863 гг. и четырех выпусков «Вечерних огней» в 1883, 1885, 1889 и 1890-м, рассматривая в каждом случае их состав и структуру, ставя вопрос о литературных влияниях, реакции ближайших

друзей и критики, о формировании, утверждении, проявлении неповторимо оригинальной фетовской поэтики.

Повествование согласно ЖЗЛовскому канону выстроено хронологически. Оно ожидаемо открывается главой «Тайна рождения», в которой «популярный» биографический сюжет, породивший множество мифов, подан строго документированно, на основе опубликованных архивных разысканий И.А. Кузьминой¹. Документальный материал, тяжелый для воспроизведения и чтения (переписка А.Н. Шеншина, отчима Фета, с семьей Беккер и Иоганном Фётом, его отцом, судебные дела о разводе и усыновлении ребенка, финансовые обязательства Шеншина и др.) автор оживляет предположениями о причине бегства из Дармштадта беременной Шарлотты Фёт (урожденной Беккер), бросившей к тому же годовалую дочь Каролину, с немолодым (44-летним), небогатым и «совершенно не выдающимся», что подчеркнуто, помещиком Афанасием Шеншиным. Причиной бегства, по его гипотезе, могли быть не только тяжелые отношения Шарлотты с мужем, но и «какие-то неясные мечты и порывы» (с. 7) в душе молодой женщины, предвосхитившие ее душевную болезнь, которая стала в семье наследственной и проявилась у братьев Фета, у его любимой сестры Нади (она закончила жизнь в психиатрической лечебнице), у ее сына, племянника и воспитанника Фета Пети Борисова. И сам поэт, отмечает автор, жил с сознанием того, что «его собственное душевное здоровье под постоянной угрозой» (с. 240).

Преимущественно на основе мемуаров написана глава о детстве Фета в родовом имении Новоселки, которое его биографу видится «унылым», и название главы «Барчонок», пожалуй, звучит провокативно. Зависимое положение «страдалицы»-матери, «суровый и притеснительный» отец (с. 21) — ситуация, сделавшая Фета и его братьев и сестер «жертвами отцовского произвола» (с. 24). К этому аргументу автор не раз возвращается, поясняя мотивы поступков своего сначала взрослеющего, а потом и взрослого героя.

О тайне своего рождения Фет узнал в 14 лет, находясь в пансионе Крюмера в Верро. К суровому быту закрытого учебного заведения и не менее суровым образовательным и воспитательным принципам протестантов-гернгутеров, к психологической и социальной отчужденности русского «барчонка» добавилась утрата фамилии и принадлежности к семье, наследственных имущественных прав, национальности, родovitости (дворянства). Афанасий Шеншин стал «гессен-дармштадским подданным» Фетом, «человеком без имени», как позднее о нем отзовется М.П. Погодин. Масштабы и следствия катастрофы — именно так определяет М.С. Макеев случившееся с его героем — Фет осознавал на протяжении всей жизни, упорно и последовательно добиваясь возвращения утраченного, веря в воздаяние.

На ранние страницы биографии поэта М.С. Макеев стремится бросить взгляд с высоты его поэтической зрелости, выделяя задатки его стоической жизненной философии, оригинальных религиозных и эстетических воззрений, размышляя о пока «подводном» созревании его будущей «сладостной» поэзии. Фетовская «формула красоты» и фетовский «художественный идеал» — категории, на которые в книге постоянно ориентировано изложение событий.

¹ Результаты ее многолетних разысканий обобщены в недавно вышедшей статье [Кузьмина, 2020].

В главе, посвященной жизни Фета в пансионе Погодина (январь — декабрь 1838 г.), где он готовился к поступлению в Московский университет, гораздо живее мемуарная составляющая и живее найденные автором редкие и яркие исторические свидетельства — и о самом «высокоученом и знаменитом профессоре», и о его пансионе, и о Москве конца 1830-х годов. Хотя пансион Погодина, на взгляд М.С. Макеева, «никакого вклада в интеллектуальное развитие Фета не сделал» (с. 59), а товарищи по пансиону, исключая «блистательного схоласта» Иринарха Введенского, представляли собой «разновидное сборище тупиц всякого рода и вида» [Фет, 1893: 118—119].

Без преувеличения эпичен рассказ о Московском университете, на словесном отделении которого Фет учился в 1838—1844 годах, дважды оставшись на второй год. Здесь на страницы книги во всем масштабе вступает «замечательное десятилетие» (формула П.В. Анненкова), его выдающиеся деятели (Белинский, Герцен, Бакунин), блестящая университетская профессура (Давыдов, Шевырев, Крюков, Грановский, Чивилев), горячее русское гегельянство и многое другое, что по разным причинам Фета не увлекло и не воодушевило, как бесстрашно резюмирует его биограф. И в молодости, и в зрелые годы, убеждает автор, он был противником идей Гегеля, как и любых форм спекулятивного мышления, в какой-то степени, возможно, был шеллингианцем, но всегда в своих философских и эстетических воззрениях оставался нетипичным и оригинальным. В поздние годы Фету открылась «трагическая красота» философии Шопенгауэра, и М.С. Макеев подробно повествует об этапах его работы над переводом «Мира как воли и представления», прослеживает шопенгауэровскую линию в его поздней лирике.

Главы, для которых материалом служили преимущественно мемуары Фета, уступают главам, в которых биография и творчество поэта даны в широком культурном контексте. Чисто «мемуарных» глав немного, к их числу относится глава «Кирасир», повествующая о начале восьмилетней службы Фета по окончании университета в кирасирском Военного ордена полку в провинциальной глуши Херсонской губернии. Конечно, трудно ожидать от автора знания специальной военно-исторической и военномемуарной литературы, кроме того, и здесь при изложении биографии Фета в центре внимания остается его творчество. Однако вывод о том, что Фету «служить было не очень трудно» (с. 123), не кажется ни документально, ни психологически обоснованным, хотя поэт и заслужил в итоге репутацию добросовестного «служаки», получил должность адъютанта полка и соответствующий чин. В «кирасирской» части мемуаров Фет по многим причинам особенно сдержан и осторожен, его поздние мемуары, сверх того, написаны убежденным монархистом, уже в Предисловии декларировавшим свое «пристрастие» к государю Николаю Павловичу [Фет, 1893: с. 2], в известной степени распространив пристрастие и на военную службу. Ближе к концу книги, разбирая автобиографические военные рассказы Фета, М.С. Макеев заметит, что армейская служба им «постепенно идеализируется» (с. 309). В «кирасирских» главах мемуаров нет той безысходной горечи, которой полны исповедальные письма Фета к И.П. Борисову начальной поры службы, где речь шла об окружавших его «гоголевских Виях», хотя и в мемуарах присутствует армейский «зверинец» [Фет, 1893: 295—297]. Стоит вспомнить в связи с этим признание Н.Н. Страхова, близко знавшего Фета в поздние

годы: «Самые горькие и тяжелые чувства имеют у него бесподобную меру трезвости и самообладания» [Страхов, 2000: 426].

Скупым мемуарным свидетельствам (иных, к сожалению, нет) М.С. Макеев следует и в изложении драматического сюжета отношений Фета с Марией Лазич, не менее «популярного» и в не меньшей степени обросшего мифами, чем история рождения поэта. Связанная с Лазич жизненная драма стала в поэзии Фета, как известно, источником многих поэтических шедевров, открывающих его метафизику инобытия. Однако М.С. Макеев этого поэтического цикла как будто избегает, со всей очевидностью предпочитая нереализованному союзу Фета с Лазич его реализовавшийся «семейный идеал» в союзе с М.П. Боткиной, созвучный любимой поэтом гётевской поэме «Герман и Доротея».

Каждый биографический сюжет в последующих главах изложен с редкой серьезностью и ответственностью. Это относится к истории близости Фета с Аполлоном Григорьевым (здесь он интересен как прототип циника и холдного эстета в ранней автобиографической прозе Григорьева), к знакомству в 1853 г. с Тургеневым, оказавшему влияние на всю его последующую литературную судьбу. Обстоятельно и вместе с тем увлекательно и живо изложена основанная на богатом мемуарном и эпистолярном материале история сближения Фета с петербургским «веселым обществом», с Некрасовым и кругом «Современника», с Дружининым и его «чернокнижными» приятелями, с вернувшимся из Севастополя Толстым. Редкой духовной близости и многолетней переписке Фета с Толстым и необъяснимому для него «разрушению кумира» на рубеже 1880-х посвящена отдельная глава. Документальная насыщенность отличает историю сближения Фета с В.П. Боткиным и его семьей, с его сестрой Марьей Петровной, ставшей в 1857 г. женой поэта. Этот «брак по расчету» породил, как известно, не меньше необоснованных толков и мифов, чем «тайна рождения» Фета. Миф о его расчетливости М.С. Макеев, опираясь на недавно опубликованные письма поэта к невесте, убедительно опровергает.

В поздние годы Фет сближается с «консервативным позитивистом» Н.Н. Страховым (и это сюжет отдельной главы), с В.С. Соловьевым, вел. кн. Константином Константиновичем. В книге раскрыты мировоззренческие основы и мотивы их сближения, представлен совместный литературный труд, переписка. Нашел в ней место и рассказ о возвращении Фету в 1873 г. родовой фамилии и дворянства, об обретении им в 1889-м камергерства, представленные автором во всем многообразии оттенков его репутационных потерь.

Бесспорную ценность представляет убедительно вписанное М.С. Макеевым в политический и журнально-публицистический контекст исследование публицистики поэта. Во многом по-фетовски парадоксальная, она осталась или не замеченной критикой, как очерки «Из-за границы» (1856–1857), или тенденциозно ею истолкованной, как цикл «Из деревни» (1862–1871), и нельзя сказать, чтоб к настоящему времени она была в полной мере изучена, особенно поздняя политическая публицистика (с 1882 по 1891 г., подчеркивает автор, Фет опубликовал 29 статей и заметок). Хозяйственная деятельность Фета-фермера, землевладельца и работника на земле, его самоотверженная одиннадцатилетняя служба мировым судьей,

как и статьи «деревенского жителя», составили исключительно важный этап его жизненного и творческого пути. Статьи «Из деревни», печатавшиеся в катковском «Русском вестнике» в самое сложное пореформенное время, как и программная статья «Наши корни» (1882), создали Фету репутацию реакционера, охранителя-обскуранта, крепостника, хотя он никогда не владел крепостными и фермерствовать начал после отмены крепостного права, купив в 1860 г. в Мценском уезде имение Степановку, в 1877-м — имение Воробьевку в Шигровском уезде Курской губернии, где на практике упорно, прагматично и рационально (и весьма успешно) осуществлял свой «земледельческий идеал», используя вольнонаемный труд, сторонником и пропагандистом которого и выступал в своих статьях, одновременно в них же и «человеконенавистничая» (по слову Щедрина), обличая радикалов-нигилистов, «семинаристов», врагов государственного порядка. Объективный исследовательский взгляд, обоснованный глубоким знанием материала, в данном случае позволил автору признать, что его герой «не был блестящим публицистом» (с. 338).

Литературным тружеником, подвижником предстает Фет-переводчик, на протяжении всей жизни переводивший Горация, в разные годы — Гейне, Шекспира, Шиллера, Беранже, Гафиза, Гёте и Шопенгауэра и уже на склоне лет создавшего переводы всех римских поэтов — Овидия, Вергилия, Ювенала, Катулла, Тибулла, Проперция, Персия, Плавта, Марциала.

Объективность и основательность, исследовательская ответственность отличают книгу М.С. Макеева. Читатель закрывает ее с сознанием значительности прожитой поэтом жизни, с новым пониманием ценности этой жизни для русской культуры и русской истории.

Список литературы

1. *Бухтаб Б.Я.* Судьба литературного наследия А.А. Фета // Литературное наследие. М., 1935. Т. 22–24. С. 561–602.
2. *Кузьмина И.А.* Еще раз о происхождении А. Фета // Русская словесность. 2020. № 2. С. 14–24.
3. *Страхов Н.Н.* Литературная критика: Сб. статей. СПб., 2000.
4. *Фет А.А.* Ранние годы моей жизни. М., 1893.

Anna Grodetskaya

M A K E E V M.S. AFANASY FET.

**M.: Molodaya Gvardiya Publishing House, 2020. 443 p.
(Lives of Renowned People: Ser. biogr, vol. 1818)**

*Institute of Russian Literature (Pushkinsij Dom) RAS
4 Makarova Embankment, St. Petersburg, 199034*

The review says that Fet's biography, created by M. Makeev, is the first and only complete biography of the poet, and the objective difficulty for M. Makeev

was the lack of documentary material, the lack of study of both the biography and Fet's extensive creative heritage, especially his translations, journalism and memoirism with its famous "cipher". The effect of completeness and panorama of biographical narrative is achieved in the book thanks to its broad historical and cultural context, although not all chapters are equally rich in this respect. Formation of independent and peculiar Fet's religious, philosophical and aesthetic views, of his stoic life philosophy Makeev traces in detail and convincingly. Poet's friendly intimacy and creative dialogue with Ap. Grigoriev, Nekrasov, Turgenev, Druzhinin, Botkin and his family, with Leo Tolstoy, and in later years with Strakhov, Vl. Soloviev, Grand Duke Konstantin Konstantinovich are developed into independent research subjects and presented with rare thoroughness. Makeev consistently reviews and refutes the myths associated with the poet's "mystery of birth", "marriage of convenience", and his reputation as a reactionary serf, established when he published his articles in the 1860–1880s. Fet's poetry of different years, his criticism and journalism, his many years of extremely productive translation work, as well as his military service, rational and successful farming, and the work of magistrate are represented as the most important stages of his life path, which under the pen of the biographer are truly large-scale. Objectivity and research thoroughness, understanding of the significance and value of poet's life for Russian culture and Russian history distinguish the book by M.S. Makeev.

Key words: A.A. Fet; biography; worldview; lyrics and journalism; translations; memoirs; literary environment; reputation; sources and documentation; historical and cultural context.

About the author: *Anna Grodetskaya* — Prof. Dr., Leading Research Fellow, Institute of Russian Literature (Pushkinskij Dom), Russian Academy of Sciences (e-mail: grodetskaiaag@mail.ru).

References

1. Buhstap B. Ya. Sud'ba literaturnogo nasledstva A.A. Feta [Fate of the literary heritage of A.A. Fet]. *Literaturnoe nasledstvo* [Literary heritage]. M., 1935, t. 22–24, pp. 561–602. (In Russ.)
2. Kuz'mina I.A. Eshche raz o proiskhozhdenii A. Feta [Once again about A. Fet's origin]. *Russkaya slovesnost'* [Russian verbiage], 2020, № 2, pp. 14–24. (In Russ.)
3. Strahov N.N. *Literaturnaya kritika: Sb. statej* [Literary critique: Collected articles]. SPb., *Izdatel'stvo russkogo hristianskogo gumanitarnogo instituta*, 2000. 461 p.
4. Fet A.A. *Rannie gody moej zhizni* [The early years of my life]. M., 1893.

НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ

Ю.Л. Оболенская

**Х Юбилейная Международная конференция,
посвященная 120-летию М.-Л. Гонсалес
«ИБЕРО-РОМАНИСТИКА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ:
НАУЧНАЯ ПАРАДИГМА И АКТУАЛЬНЫЕ ЗАДАЧИ»**

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»
119991, Москва, Ленинские горы, 1*

Статья содержит краткий обзор тематики и проблематики докладов Международной конференции «Иберо-романистика в современном мире: научная парадигма и актуальные задачи», проводившейся на филологическом факультете 26–27 ноября 2020 г. и посвященной 120-летию одной из основательниц испанского отделения филологического факультета.

Ключевые слова: юбилейная конференция; иберо-романистика; жизнь и деятельность М.-Л. Гонсалес; актуальные проблемы.

На филологическом факультете МГУ имени М.В. Ломоносова 26–27 ноября 2020 г. в онлайн-формате прошла организованная кафедрой иберо-романского языкознания Х Юбилейная Международная конференция *Иберо-романистика в современном мире: научная парадигма и актуальные задачи*. Проводится конференция с 1999 г., и на этот раз была посвящена прежде всего 120-летию со дня рождения выдающейся основательницы испанского отделения Марии-Луисе Гонсалес-Родригес. Кроме того, на этот год приходится еще пять юбилеев замечательных ученых и педагогов, жизнь которых была непосредственно связана с испанистикой, а четверо из них были руководителями кафедры¹: 110-летие Рубена Александровича Будагова; 95-летие Венедикта Степановича Виноградова; 90-летие Лилии Николаевны Степановой и Юрия Сергеевича Степанова (студента первого набора на испанское отделение), 75-летие Ольги Максимовны Мунгаловой. Вклад каждого из них в развитие факультета и отечественную филологическую науку трудно переоценить. Как отметил в приветствии участникам конференции и.о. декана профессор *А.А. Лунгарт*, без этих имен нельзя представить себе не только историю кафедры, но и историю филологического факультета и романистики в целом.

Оболенская Юлия Леонардовна — доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой иберо-романского языкознания филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (e-mail: obolens7@yandex.ru).

¹ До 1978 г. испанская секция была частью кафедры романских языков, а с 1978 г. кафедру уже испанского и португальского языков возглавил В.С. Виноградов, в 1978–1973 гг. ею руководила Л.Н. Степанова, а с 1994 по 2008 — О.М. Мунгалова.

На конференции выступили 60 исследователей из учебных и научных центров Москвы, Санкт-Петербурга, Ростова и Казани, а восемь участников представляли университеты Испании, Франции, Польши и Колумбии. Рабочими языками были русский и испанский.

Пленарное заседание было открыто выступлением зав. кафедрой профессором *Ю.Л. Оболенской* «Жизнь и деятельность М.-Л. Гонсалес и ее роль в создании московской школы испанистики», в котором были отражены основные вехи почти столетней жизни этой удивительной женщины — *испанской легенде* МГУ. В 1945—1946 гг. М.-Л. Гонсалес были созданы кафедры испанского языка в Высшей дипломатической школе и Институте Международных отношений при МГУ (сейчас — МГИМО), а в 1948 г. — на филологическом факультете. Доклад познакомил слушателей с результатами исследований архивных материалов, свидетельствующих о ее активной деятельности в период Второй Испанской республики (1930—1936), многолетней дружбе с выдающимися деятелями испанской и французской культуры, жизни и работе в Китае, Франции и СССР, особое внимание было уделено ее личности, педагогическому таланту и предложенным ею новаторским методикам преподавания.

По сути, 12 докладчиков пленарного заседания, являлись «ключевыми спикерами» конференции, представив интердисциплинарные исследования по актуальной тематике современной иберо-романистики, проблематика которых на следующий день детализировалась в сообщениях на трех секционных заседаниях. **Пленарные доклады** отражали результаты исследований представителей разных вузов нашей страны МГУ, ИЯ РАН, СПбГУ, РУДН, ВУМО, МПГУ, ФГБУК «Государственный Эрмитаж» и Гданьского университета (Польша) в области истории языка и грамматической традиции (*М.А. Косарик* и *Л.И. Жолудевой*); актуальные проблемы теории языка (*М.В. Зеликова*); лингвистические аспекты анализа, интерпретации и перевода поэтического текста (*Н.М. Азаровой*, *С.Ю. Бочавер* и *Т.К. Жорже*); социолингвистические аспекты изучения испанского языка (*И.А. Шалудько*, *Н.В. Зененко* и *О.И. Горемыкиной*) и его национальных вариантов (*Н.Ф. Михеевой*); семиотический анализ текстов культуры (*М.М. Раевской* и *О.А. Сапрыкиной*); кроме того, с *испанскими* находками Эрмитажа познакомил слушателей *Г.В. Томирдиаро*.

В заседаниях трех тематических секций были представлены 56 докладов преподавателей, научных сотрудников и аспирантов 23 российских и иностранных учебных и научных центров. Доклады первой секции были посвящены актуальным проблемам истории и теории иберо-романских языков и методики их преподавания, а также испанской лексикографической школе — эта тема была особенно интересна студентам. Во второй секции многочисленные вопросы и дискуссию вызвал ряд тем, отражающих социолингвистические аспекты изучения иберо-романских языков и их национальных вариантов. Доклады третьей секции представили широкий спектр вопросов, касающихся особенностей межкультурной коммуникация и проблем изучения литературы и искусства иберо-романского мира. В докладах второй и третьей секции была затронута и переводоведческая проблематика, связанная как с переводами художественных, так и публици-

стических и специально-научных текстов. В работе секций приняли участие студенты и магистры нескольких отделений филологического факультета, в том числе и бакинского филиала, их внимание привлекли темы большинства теоретических исследований и новые методики преподавания испанского, каталанского и баскского языка, представленные иностранными лекторами.

Несмотря на необычный формат, конференция дала возможность познакомиться с новыми аспектами традиционных исследований нескольких национальных школ в области теории, истории и современного состояния иберо-романских языков в широком историко-культурном контексте. Важно подчеркнуть, что благодаря представленным докладам и сообщениям в научный обиход было введено несколько новых имен писателей, художников и ученых, а также их практически неизвестные в России произведения. Следует отметить, что большая часть докладов отражала возрастающий интерес к социолингвистическим исследованиям или темам, находящимся *на стыке* нескольких гуманитарных дисциплин.

Yulia Obolenskaya

The X International Conference

**“IBERO-ROMANCE LINGUISTICS IN THE MODERN WORLD:
SCIENTIFIC PARADIGM AND CURRENT CHALLENGES”**

Lomonosov Moscow State University

1 Leninskie Gory, Moscow, 119991

The article contains a brief overview of the topics of the scientific reports of the X International conference *Ibero-Romance linguistics in the modern world: scientific paradigm and current challenges* held on November 26–27, 2020, dedicated to the 120th anniversary of Maria Luisa Gonzalez, the founder of the Department of Spanish Philology at Lomonosov Moscow State University.

Key words: anniversary conference; Ibero-Romance linguistics; the life and work of Maria Luisa Gonzalez; current challenges.

About author: *Yulia Obolenskaya* — Prof. Dr., Head of the Department of Ibero-Romance linguistics, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University (e-mail: obolens7@yandex.ru).

Ю.В. Сينيцына

**ЮБИЛЕЙНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«ЗВЕГИНЦЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ — 2020.
К 60-ЛЕТИЮ КАФЕДРЫ И ОТДЕЛЕНИЯ
ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ И ПРИКЛАДНОЙ ЛИНГВИСТИКИ
И 110-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ В.А. ЗВЕГИНЦЕВА»**

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»
119991, Москва, Ленинские горы, 1*

Резюмируется содержание докладов, прочитанных в рамках конференции «Звегинцевские чтения — 2020» (30–31 октября 2020 г., онлайн), в работе которой принимали участие ученые из университетов и академических институтов России и из-за рубежа.

Ключевые слова: теория языка; история языка; корпусная лингвистика; мультимодальность; системы письма; когнитивная лингвистика; социолингвистика; типология; экспериментальная лингвистика; В.А. Звегинцев.

Конференция «Звегинцевские чтения» была приурочена к 60-летию кафедры и отделения теоретической и прикладной лингвистики филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова и 110-летию В.А. Звегинцева, одного из основателей и первого заведующего отделения. На конференции, прошедшей в режиме онлайн, были представлены 70 докладов в трех параллельных потоках, охвативших самые разные разделы лингвистики: от фонетики до мультимодальной коммуникации. Специальные секции были посвящены 90-летию В.А. Успенского — организатора отделения структурной и прикладной лингвистики, памяти А.Е. Кибрика, заведующего кафедрой ТиПЛ с 1992 по 2012 г., а также юбилею профессора кафедры И.М. Кобозевой.

Секцию «К 110-летию В.А. Звегинцева» открыл *В.М. Алтаов* (ИЯз РАН / МГУ / ИВ РАН) с рассказом о деятельности В.А. Звегинцева по созданию кафедры структурной и прикладной лингвистики вместе с В.А. Успенским. *И.М. Кобозева* (МГУ) представила новый взгляд на научное наследие В.А. Звегинцева, показав, что он был когнитивистом еще до того, как когнитивная лингвистика сформировалась в СССР как отдельное направление. *С.А. Крылов* рассказал, какой вклад В.А. Звегинцев внес в металингвистику — науку, описывающую профессиональную деятельность лингвистов. *О.Ф. Кривнова* (МГУ) поделилась своими воспоминаниями об

Синицына Юлия Вячеславовна — аспирант МГУ имени М.В. Ломоносова (e-mail: jv.sinitsyna@yandex.ru).

учебе на отделении структурной и прикладной лингвистики, а также перечислила дисциплины, имевшиеся в учебном плане того времени. *В.В. Раскин* (университет Пердью, США) рассказал о своем пути к созданию теории онтологической семантики. Помимо этого *И.М. Кобозева* зачитала воспоминания *Э.И. Родичевой* о *В.А. Звегинцеве*.

На секции, посвященной юбилею *И.М. Кобозевой*, обсуждались вопросы семантики и лексикографии. *О.Ю. Инькова* (Женевский университет / ИПИ ФИЦ ИУ РАН) показала, что при помощи сопоставительного метода можно выделить логико-семантическое отношение оговорки в русском языке и определить состав его показателей. В докладе *Л.Л. Иомдина* (ИППИ РАН им. А.А. Харкевича) в рамках общего микросинтаксического подхода к описанию конструкций со слабой семантической композициональностью обсуждалась дистрибуция частиц *не* и *ни* в составе конструкции *не/ни при чем*. *С.Г. Татевосов* (МГУ) представил попытку объяснения открытых *И.М. Кобозевой* фактов, связанных с перенесением отрицания в русском языке, с опорой на пресуппозиционную теорию. Доклад *Н.Ю. Лукашевич* посвящен корпусному исследованию семантических особенностей наречий, образованных от прилагательных, называющих человека по отношению к его собственности. *А.С. Выренкова* и *А.Л. Леонтьева* (НИУ ВШЭ) объяснили источник ошибок инофонов при употреблении конструкции *вызывать сомнение*. *В.И. Беликов* описал употребление слова *путаник*, входившего в лексикон *В.А. Звегинцева*. *Т.С. Зевахиной* (МГУ) рассказала об опыте работы *Б.Ю. Городецкого* в качестве редактора русской части «Большого китайско-русского словаря».

На секции памяти *А.Е. Кибрика* были представлены доклады, посвященные проблемам, входившим в сферу научных интересов ученого. *Е.А. Лютикова* (МГУ) рассмотрела грамматические асимметрии на материале дагестанских языков и предложила применять структурный приоритет в качестве дополнительного критерия типологизации дагестанских языков. В докладе *Я.Г. Тестельца* (РГГУ / ИЯз РАН) прозвучали новые данные о языках Северного Кавказа в свете идеи их ролевой ориентации. *А.А. Кибрик* (ИЯз РАН / МГУ) и *Т.А. Майсак* (ИЯз РАН / НИУ ВШЭ) представили в своем докладе правила дискурсивной транскрипции для описания и документирования бесписьменных языков. *А.В. Архипов* (Гамбургский университет / МГУ) и *К.Л. Дэбриц* (Гамбургский университет) поделились опытом автоматического распознавания рукописных эвенкийских текстов из архива *К.М. Рычкова*. В докладе *М.А. Даниэля* (НИУ ВШЭ) и *Т.В. Никитиной* (LLACAN CNRS) были представлены интерпретации явления согласования по косвенности в нахско-дагестанских языках. *М.Э. Чумакиной* (Суррейский университет) рассмотрела необычное поведение нетривиальных согласовательных мишеней в дагестанских языках. *Е.Ю. Филимонова* (Кембриджский университет) представила морфосинтаксический анализ конструкций со значением угрозы и предупреждения в русском языке.

На секции, посвященной 90-летию *В.А. Успенского*, *В.М. Аллатов* (ИЯз РАН / МГУ / ИВ РАН) рассказал о вкладе *В.А. Успенского* в созда-

ние кафедры ТиПЛ. *А.К. Поливанова* (МГУ) поделилась воспоминаниями о В.А. Успенском в разные периоды его жизни. Доклад *М.Р. Пентуса* (МГУ) был посвящен вступительному математическому курсу В.А. Успенского на кафедре ТиПЛ. *А.А. Раскина* (США) постаралась воссоздать устную речь В.А. Успенского на основе его рассказов и разговоров. В докладе *Е.В. Рахилиной* (НИУ ВШЭ) В.А. Успенский предстал как организатор науки и жизни. *А.Л. Семенов* (МГУ) предложил совместными усилиями математиков и лингвистов развивать взгляды В.А. Успенского на математику и лингвистику.

В секции, посвященной языкам мира, обсуждались синтаксические и семантические явления в языках разных семей. *Л.В. Хохлова* (МГУ) проследила развитие стратегии синтаксического кодирования в панджаби. *А.Б. Шлуинский* (ИЯз РАН) представил результаты исследования по разрешению субъектного согласования глагола в языке *акебу*. В докладе *В.Ф. Выдрина* (LLACAN / INALCO / СПбГУ) было высказано предположение о том, что в языке *дан* существует «идеальная модель» служебной морфемы, состоящая из определенных элементов фонологической и тонической систем. *О.А. Казакевич* (ИЯз РАН / ИЛ РГГУ / НИВЦ МГУ) проанализировала глагольные формы, встречающиеся в шаманских песнопениях на северных говорах селькупского языка. *Е.В. Кашкин* (ИРЯ РАН) рассмотрел семантические особенности употребления сложных глагольных комплексов в горномарийском языке. На материале горномарийского языка также были рассмотрены синтаксические особенности компаративных и эксцептивных конструкций в докладе *Ю.В. Сеницыной* (МГУ) и *И.А. Хомченко* (ИРЯ РАН / МГУ). *Ф.И. Рожанский* (Тартуский университет / ИЛИ РАН) на примере одной водской руны показал, что, помимо идиолекта, необходимо также говорить о понятии вариолекта. *Т.Б. Агранат* (ИЯз РАН) и *Е.Л. Рудницкая* (ИВ РАН) проанализировали синтаксическое поведение превербов в идиоме русских сето. *И.Б. Иткин* (ИВ РАН / НИУ ВШЭ) и *С.И. Переверзева* (НИУ ВШЭ) показали, что в хинди всегда используется номинативная стратегия в конструкциях с переходными глаголами.

На социолингвистической секции выступили *Н.М. Стойнова* (ИРЯ РАН / ИЯз РАН / НИУ ВШЭ) с докладом об особенностях стратегий внутриклаузного переключения с родного языка на русский, и наоборот, *Е.В. Головки* (ИЛИ РАН / Европейский университет), рассмотревшая методы полевой работы в условиях языкового сдвига, *М.Б. Бергельсон* (НИУ ВШЭ) и *А.А. Кибрик* (ИЯз РАН / МГУ), представившие архивные документы, написанные на аляскинском русском и выявившие регионализмы, характерные для данного идиома.

На фонетико-фонологической секции прозвучали доклады *Д.А. Кочарова*, *У.Е. Кочетковой* и *А.П. Меньшикова* (СПбГУ) по результатам исследования огубленности и ее потери в безударных слогах на материале корпуса спонтанной русской речи; *А.К. Поливановой* (МГУ) и *А.В. Кейдана* (Ун-т Сапиенца), рассмотревших понятие нейтрализации и его место в фонологическом описании языка, *В.П. Некрыловой* (МГУ), исследовавшей

ритмическую структуру русского фонетического слова в речи носителей, проживающих в Турции; *П.В. Иосада* (Эдинбургский ун-т), предложившего подход к диахроническому анализу фонологических систем неродственных языков на примере развития преаспирации у глухих взрывных согласных в некоторых европейских языках.

В работе секции, посвященной диахроническим процессам в языке, участвовали *П.В. Гращенков* (МГУ / ГИРЯ им. Пушкина) и *А.А. Дрожжина* (МГУ), представившие корпусное исследование вопроса о завершенности процесса утраты краткой формы прилагательных в депиктивной вторичной предикации, *С. Гиротто* (Ун-т Феррары), *П. Сантос* (CNRS), *А. Бенаццо* (Ун-т Феррары), *И.С. Янович* (Ун-т Тюбингена), предложившие новый вычислительный подход к анализу структуры языковой семьи банту, *А.А. Евдокимова* (ИЯз РАН), рассмотревшая структуру и лингвистические особенности базы данных греческих акцентуированных папирусов.

Отдельная секция была посвящена языкам Дагестана. *А.Н. Закирова* (НИУ ВШЭ) рассмотрела особенности употребления суффикса множественного числа *-l* в андийском языке. В докладе *З.М. Халиловой* (ИЯз РАН) на материале бежтинского языка были описаны семантика и морфосинтаксис сериальных глагольных конструкций. На материале даргинского языка *Н.Р. Сумбатовой* (РГГУ) были рассмотрены сложные рефлексивные местоимения.

В отдельной секции обсуждались вопросы коммуникации и мультимодальности. *В.И. Подлесская* (РГГУ) представила исследование русских цитационных конструкций при помощи многофакторного подхода. *Т.Е. Янко* (ИЯз РАН / ГИРЯ им. Пушкина) предложила альтернативный подход к анализу коммуникативной структуры предложения. *Т.В. Качковская*, *А.П. Меньшикова* и *Д.А. Кочаров* (СПбГУ) рассказали о первых результатах исследования коммуникативной адаптации в русской речи. *К.В. Смирнова* и *Д.В. Димитров* (МГУ) проанализировали влияние речевых сбоев на соседние слова, употребленные до и после моментов затруднения. *А. Ченки* (Свободный университет Амстердама / МГЛУ) на примере английского дискурса рассмотрел функции прагматических жестов в зависимости от размера рассматриваемого контекста. *Н.А. Коротаяева* и *Е.А. Неверова* (РГГУ) поделились результатами исследования координации речи и жестикуляции с опорой на семантический критерий соответствия жеста и ЭДЕ. *О.Е. Малявкина* (МГУ) исследовала разрешение референциального конфликта с помощью жестикуляции, а также использование говорящим жестового пространства.

Помимо докладов по тематике секций на конференции прозвучали доклады по широкому кругу других вопросов теоретической и прикладной лингвистики. *П.Б. Паршин* (МГИМО МИД РФ/МГЛУ) выделил основные спорные вопросы лингвистики, остающиеся актуальными на разных этапах развития науки о языке. *Е.А. Руднева* (ИЛИ РАН / РГГУ) определила тенденции в русских наименованиях людей с инвалидностью. *Е.Ю. Протасова* (Хельсинкский ун-т) рассмотрела роль культурных реалий и иноязычных вкраплений в современном художественном тексте, а также многообразии их форм. *Х. Чэнь* и *Н.И. Голубева-Монаткина* (МГУ) рассказали об

особенностях русских и китайских словарей новых слов. *Л.Л. Федорова* (РГГУ) представила новый способ классификации письменных систем. *Я.С. Аквиллина* (МГЛУ) рассмотрела семантическую концепцию Мишеля Бреалья. *О.В. Доница* (ВГУ) на примере английского языка рассказала о возможностях корпусов четвертого поколения в задачах анализа языковых изменений и выявления диалектных особенностей. Доклад *Э.Б. Крыловой* (МГУ) был посвящен функционированию предельных наречий динамической семантики в датском языке. *Т.М. Ломова* (ВГУ) говорила о семантических особенностях и специфике перевода на русский язык английских синтаксически связанных конструкций. В докладе *В.Н. Картавцева* (ВГУ) был представлен анализ категории реципрокальности в английском языке как смешанной. *А.А. Гончаров* (ФИЦ ИУ РАН) на материале параллельных текстов исследовал схожие случаи употребления сентенциальных актантов и обстоятельств. *И.А. Афанасьев* (СПбГУ) проверил гипотезу о происхождении фразеологического единства *подвести кого-то под монастырь* на материале корпусных данных. *Н.А. Попкова* (Женевский университет / ФИЦ ИУ РАН) исследовала употребление союза *только* в значении «вопреки ожидаемому» в сопоставлении с его переводными эквивалентами во французском языке. *И.А. Секерина* (Колледж Статен Айленд / НИУ ВШЭ) и *Г.А. Старк* представили результаты сравнительного экспериментального исследования скрэмблинга у разных групп носителей русского языка. *Д.О. Петелин* и *Ю.Д. Панченко* (МГУ) описали употребление глагола *ставать* в современном русском языке.

«Звегинцевские чтения», которые начинались когда-то как вечера встречи выпускников ОСиПЛ/ОТиПЛ, открывавшиеся несколькими докладами, выросли в серьезную научную конференцию с международным участием, не утратив при этом атмосферы братства экспедиционеров, отправившихся вместе на поиски лингвистических открытий.

Сборник материалов конференции доступен на сайте. URL: <http://tipl.philol.msu.ru/~otipl/index.php/science/conferences/zvegintsev2020/proceedings>

Julia Sinitsyna

**JUBILEE CONFERENCE ZVEGINTSEV'S READINGS—2020
DEDICATED TO THE 60TH ANNIVERSARY OF THE DEPARTMENT
OF THEORETICAL AND APPLIED LINGUISTICS
AND THE 110TH ANNIVERSARY OF V.A. ZVEGINTZEV'S BIRTH**

*Lomonosov Moscow State University
1 Leninskie Gory, Moscow, 119991*

The paper summarizes the papers presented at the Zvegintsev Conference (30–31 October 2020, online), which gathered scholars from universities and institutions of Russia, as well as colleagues from foreign organizations.

Key words: language theory; language history; corpus linguistics; multimodality; writing systems; cognitive linguistics; sociolinguistics; typology; experimental linguistics; V.A. Zvegintsev; V.A. Uspenskij.

About the author: *Julia Sinitsyna* — PhD Student, Department of Theoretical and Applied Linguistics, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University (e-mail: jv.sinitsyna@yandex.ru).

А.К. Маслова, А.Б. Танхилевич

ДИСКУРС И ЯЗЫК В ЭПОХУ «БОЛЬШИХ ДАННЫХ»: ПРЕДЕЛЫ И ВОЗМОЖНОСТИ ЛИНГВОКРЕАТИВНОСТИ

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»
119991, Москва, Ленинские горы, 1*

В рамках конференции «Дискурс и язык в эпоху больших данных» (14–15 октября 2020, ИЯ РАН) обсуждались проблемы лингвистической креативности в дискурсах разного типа, современная методология изучения языковых девиаций, философско-семиотические основания и когнитивные механизмы дискурсивной креативности, языковое творчество в диахроническом измерении, а также в поликодовом дискурсе и мультимодальной коммуникации, корпусный и компьютерный подходы к анализу динамики языковых новаций.

Ключевые слова: лингвокреативность; когнитивная поэтика; дискурс; большие данные.

Научно-практическая конференция в ИЯ РАН (14–15 октября 2019 г.) продолжила и расширила основные направления дискуссии, начатой там же годом раньше в рамках круглого стола «Когнитивная поэтика в лингвистической перспективе». Предметом нового разговора стал феномен лингвокреативности в его актуальных воплощениях в дискурсах разного типа. *Демьянков В.З.* (ИЯ РАН) в докладе «Когда креативность уместна и когда уместность креативна» определил степень уместности и приемлемости лингвистической креативности применимо к разным речевым ситуациям. *Заботкина В.И.* (РГГУ) в докладе «Когнитивные механизмы лингвистической креативности в свете новейших теорий» рассказала о диаде «креативность языка — креативность языковой личности», особо остановившись на проблеме коллаборативной креативности и выделила три основных вида креативной девиации: семантическую, прагматическую и концептуальную.

Постовалова В.И. (ИЯ РАН) в докладе «Философия и богословие творчества как концептуальное основание понятия лингвистической креативности в современном гуманитарном познании (к постановке вопроса)» коснулась философских основ лингвистической креативности, наметив

Маслова Алёна Константиновна — магистрант кафедры общей теории словесности филологического факультета имени М.В. Ломоносова (e-mail: alyona.k.maslova@bk.ru).

Танхилевич Александр Борисович — аспирант кафедры общей теории словесности филологического факультета имени М.В. Ломоносова (e-mail: alex-tankhil@yandex.ru).

широкий спектр возможных предшественников этого понятия от Платона до Павла Флоренского и указав на две возможности трактовки термина «креативность»: в отождествлении с творчеством и в противопоставлении ему. «Творчество онтологично, креативность прагматична», — заключила выступающая.

Щенко В.В. (ИЯ РАН) в докладе «Возможно ли творчество в языке и можно ли его измерить?» подчеркнул границу между собственно лингвокреативностью и процессом возникновения новых явлений в языке, рассказал об изменениях языка как целостной системы. Докладчик отметил наличие/отсутствие эстетической функции как важный критерий, определяющий границы лингвокреативности.

С точки зрения методологии интерес вызвал доклад *Шестаковой Л.Л.* (ИРЯ РАН) и *Кулевой А.С.* (ИРЯ РАН) «О плюрализме словообразования в поэтическом языке и в современном узусе». Авторы отразили результаты лексикографического исследования поэтического языка. Работа с Национальным корпусом русского языка позволила взглянуть на поэтическую речь Серебряного века в контексте современного узуса: слова, в прошлом обычные, кажутся современному читателю поэзии новациями, а иные лингвистические открытия остаются незамеченными в силу уже сформировавшейся привычки. *Ахапкин Д.Н.* (СПбГУ) в докладе «Субъективность изображения ситуации (construal) в художественном тексте как предмет изучения когнитивной поэтики» вынес в фокус внимания категорию субъективности. На примере рассказа И.А. Бунина «Холодная осень» докладчик показал, как нарративные инстанции задают субъективность в изображении ситуации (construal) в художественном тексте.

Чернейко Л.О. (МГУ) в докладе «Остраннение как лингвопоэтическая категория художественного текста» сосредоточилась на приеме остраннения в двух разных функциях, рассмотрев романы Е.Г. Водолазкина «Авиатор» и А.Б. Сальникова «Петровы в гриппе и вокруг него». В первом случае налицо удивление (герой попал в чужое время), а во втором — непонимание (герой воспринимает привычные вещи как абсурдные). Обсуждались средства воплощения приема — остранняющие единицы языка.

Поднимались также вопросы, связанные с изучением механизмов читательского восприятия. *Тарасова И.А.* (СГУ) в докладе «Ключевые слова как объект когнитивной поэтики» рассказала об эксперименте, выявившем связь между выделением (учащимися) ключевых слов в художественном тексте и его интерпретацией. *Никитина С.Е.* (ИЯ РАН) в докладе «Оппозиция норма—не-норма как глубинная ментальная основа традиционной фольклорной поэзии» говорила о фольклорной поэтике и ее ориентации на норму, признаком которой оказывается, в частности, постоянный эпитет.

Базовые культурные оппозиции и их выражение в языке также стали предметом научной дискуссии. *Красных В.В.* (МГУ) в докладе «Все переходяще, а музыка вечна...» рассмотрела проявления лингвокультуры (ее четырех подсистем — эталонной, символической, когнитивной и метафорической) в бардовской поэзии на материале песни «Патриаршие пруды» Вадима Егорова.

Языковое выражение чувственного анализировалось в докладе «Метафоричность ощущений и радикализм художественного воображения», который представила *Венедиктова Т.Д.* (МГУ). Она сравнила поэму «Двенадцать» А.А. Блока и “The Snow Man” У. Стивенса как примеры художественной реализации воплощенного познания (embodied cognition). Холод — чувственная доминанта и сквозная метафора в обоих текстах, контекстуально отсылающая к идее радикального «опрошения» воображения.

Зыкова И.В. (ИЯ РАН) в докладе «Концептуально-метафорический коллаж как лингвокогнитивный прием построения авангардного дискурса» проанализировала пятнадцать наиболее значимых авангардистских манифестов 1910-х — начала 1920-х годов (авторы — В. Хлебников, Д. и Н. Бурлюки, А. Крученых, В. Маяковский, Б. Лившиц, К. Малевич и др.). Методологически исследование базировалось на применении ряда методов когнитивного анализа: метода фреймовых семантик, метода ID-карты авангардной идиоматики, метода лингвокультурологической реконструкции концептуальных оснований образных языковых средств. Автор наметила несколько уровней исследования: заголовки манифеста, фреймовая структура, образно-выразительные вербальные средства, концептуальные основания поэтики авангардного текста и т.д. Наибольшее количество единиц, определяющих концептуальную организацию текста манифеста, продуцировалось макрометафорическими концептуальными моделями: *путешествие, ремесло, социальная деятельность, игра.* *Саенко Е.М.* (СПбГУ) исследовала проблему читательского восприятия с применением метода айтрекинга на материале стихов И.А. Бродского (двух типов анжамбемана).

Второй день конференции был посвящен вопросам методологии. В докладе *Ирисхановой О.К.* (ИЯ РАН) была предложена модель интерпретации жестов, предполагающая изучение жестовых комбинаций и процессов соединения нескольких элементов жеста в жестовый знак. *Радбиль Т.Б.* (ННГУ) в докладе «Семантические и лингвопрагматические механизмы освоения новых явлений в современной интернет-коммуникации» рассказал о моделях словообразования, выявленных в русском интернет-пространстве (семантизация, собственно лексические заимствования, грамматизация, пассивизация, прагматизация и др.) Докладчик показал, что попадание единиц языка интернет-коммуникации в языковое пространство «реального мира» чревато негативным эффектом.

Зыкова И.В. (ИЯ РАН) и *Киосе М.И.* (ИЯ РАН) в докладе «*Параметризация лингвистической креативности в междискурсивном аспекте: кинодискурс vs. дискурс детской литературы*» представили алгоритм анализа двух типов дискурсов по 53 параметрам, разделенным на три группы: макродискурсивные, интердискурсивные и микродискурсивные. Анализ различных дискурсов продолжила *Соколова О.В.* (ИЯ РАН), представив слушателям доклад «*Границы лингвокреативности и стереотипности в рекламном дискурсе*». В качестве материала были использованы рекламные тексты 1910–1920-х годов, испытавшие на себе воздействие авангардного искусства и обнаружившие тенденцию к гибридизации (рекламстихи, агитпоэмы).

Соотнесение результатов анализа рекламного дискурса с предложенной автором шкалой креативности открыло новые возможности для изучения слабой и сильной сторон данного вида коммуникации.

Степанова А.А. (ИЯ РАН) в докладе «Лингвокреативность в эпистолярном дискурсе (на материале переписки Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, И.С. Тургенева)» рассмотрела эпистолярный конец XIX в. — использование метафор, способы адресования, формы языковой игры, фиксацию на письме устной речи. Двойная рема как демагогический прием рассматривалась в одноименном докладе *Янко Т.Е.* (ИЯ РАН) Данная структура присутствует в английских и американских новостных программах, а также при чтении художественных произведений. Цель говорящего — внести в оборот одновременно два сообщения, используя две ремы на один речевой акт. *Павлов С.Г.* (ННГУ) в докладе «Qui pro quo как прием языковой мистификации в романе М.А. Булгакова “Мастер и Маргарита”» рассмотрел спектр авторских приемов, провоцирующих читателя на ложную языковую интерпретацию (ревитализация внутренней формы слова, разрушение конвенциональной имплицатуры, имплицитная смена нарратора, двойная референция и т.д.).

Шмелева Е.С. (МГЛУ) в докладе «Лингвокреативность в стилистике: каламбур vs. игра слов (на материале англоязычных медийных заголовков)» показала разницу между этими двумя терминами, происходящую из разности лингвокогнитивных моделей. *Климик В.А.* (МГЛУ) в докладе «Не-буквы в тексте романа, или в унисон с читателем» на материале современных англоязычных романов Англии и США рассмотрела варианты замены буквенного компонента небуквенными символами: @ вместо at, замена букв астерисками, b— -d и т.д. *Захаркив Е.В.* (ИЯ РАН) в докладе «Дискурсивные слова в современной русской поэзии: креативное vs. обыденное словоупотребление» обсуждала особенности функционирования модальных слов («бесспорно», «возможно», «вероятно») в поэтическом дискурсе сравнительно с дискурсом обыденного языка. *Кулиджанян С.С.* (ИЯ РАН), обсуждая «Название кинокомедии в аспекте лингвистической креативности», прокомментировала специфику названий британских кинокомедий, отметив преобладающую в них идиоматичность.

Ремчукова Е.Н. (РУДН) выступила с докладом «Лингвокреативные тенденции в сфере городской номинации: без латиницы» и представила в качестве предмета изучения мини-тексты — заголовки и слоганы, обратив внимание на *драму латинизации*, которая характерна для современной России. *Егорова А.В.* (МАРХИ), говоря о названиях современных жилищных комплексов, выделила три большие группы: **коммерческие, авторские** неймы и **народные названия/прозвища**. По наблюдениям автора доклада, сегодня в сфере городского нейминга наблюдается «массовый лингвокреатив». *Михеева Е.С.* (РУДН) исследовала характер протекания лингвокреативной деятельности в языке метрополии и диаспоры (на примере России и Эстонии). По ходу состоявшихся дискуссий были выявлены параллельные, взаимноинтересные направления исследований и намечены перспективы их дальнейшего развития.

Alyona Maslova, Alexander Tankhilevich

**DISCOURSE AND LANGUAGE IN THE AGE OF BIG DATA:
LIMITS AND POTENTIAL OF LINGUOCREATIVITY**

*Lomonosov Moscow State University
1 Leninskie Gory, Moscow, 119991*

The conference *Discourse and language in the age of big data* (October 14–15, 2019) at the Institute of Linguistic Research of the Russian Academy of Sciences focused on linguistic creativity. It discussed different types of language deviations, philosophical and semiotic basis of linguistic creativity, including its cognitive mechanisms, language creativity in a diachronic perspective, in polycodal discourse and multimodal communication, corpus and computer analyses of the dynamics of language innovations.

Key words: linguacreativity; cognitive poetics; discourse; big data.

About the authors: *Alyona Maslova* — MA Student, Department of Discourse and Communication Studies, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University (e-mail: alyona.k.maslova@bk.ru); *Alexander Tankhilevich* — PhD Student, Department of Discourse and Communication Studies, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University (e-mail: alex-tankhil@yandex.ru).

ЮБИЛЕИ

Д.С. Мухортов

МАРИНА ЛЕОНТЬЕВНА РЕМНЁВА — ПЕРВЫЙ ПРЕЗИДЕНТ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»
119991, Москва, Ленинские горы, 1*

Статья посвящена юбилею президента филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, заслуженного профессора Московского университета, заведующей кафедры русского языка филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, доктора филологических наук Марины Леонтьевны Ремнёвой.

Ключевые слова: МГУ имени М.В. Ломоносова; русский язык; юбилей; Марина Леонтьевна Ремнёва.

Среди деканов филологического факультета Московского университета Марина Леонтьевна Ремнёва занимает уникальное место. Первая женщина-декан, более четверти века на капитанском мостике, с неизменным доверием университетского руководства, смелая, решительная, амбициозная, предпримчивая, мудрая.

Избранная коллективом на пост декана филологического факультета в 1991 г., Марина Леонтьевна Ремнёва смогла провести факультетский корабль через фарватер лихих девяностых и крутых нулевых и удержать штурвал вплоть до 2019 г.

М.Л. Ремнёва поддержала своим непререкаемым авторитетом назначение на должность исполняющего обязанности декана подававшего надежды молодого доктора наук, и сама согласилась занять место президента факультета. Тем самым на собственном примере — опять же первой в истории факультета — хотела продемонстрировать новым поколениям руководителей модель эффективного управления по типу «молодость с опорой на опыт обеспечит успех». Что получилось из инициативы опытного администратора, покажет время и рассудит история.

Основным кредо юбиляра всегда было сохранить коллектив. В эпоху кардинальных изменений в кадровой политике высшего образования, когда, невзирая на заслуги человека, его могли уволить, сократить или понизить в

Мухортов Денис Сергеевич — кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языкознания филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (e-mail: dennismoukhortov@mail.ru).

должности, М.Л. Ремнёвой своим волеизъявлением удавалось годами делать так, чтобы люди ощущали твердую почву под ногами и факультет работал как единый организм.

Одним из важнейших достижений М.Л. Ремнёвой как руководителя стало то, что возрастные сотрудники до последнего вздоха были профессионально востребованы и материально обеспечены. Когда в университете была введена система наукометрии и контроля за трудоднями под ироничным названием «Истина», многие сотрудники оказались в сложном положении, но Ремнёвой хватило мудрости, расторопности и человечности сделать так, чтобы никого никогда не покидало чувство защищенности и нужности.

Сегодня филологический факультет насчитывает 24 кафедры и 6 лабораторий. И этими подразделениями управляют талантливые, опытные, незаурядные личности, каждого из них в свое время словом и делом поддерживала декан М.Л. Ремнёва. Костяк ее команды состоял из проверенного временем деканата, в котором, как правило, оказывались люди трудолюбивые, преданные порученному им делу.

За три неполных десятилетия много воды утекло, и всех заслуг не упомянуть. Но разве можно словом измерить ежедневные энергозатраты руководителя на бесперебойную работу факультета?

В доброй памяти людей хранятся воспоминания об их назначениях или повышениях в должности, регулярных премиях, материальной помощи в году жизни испытаний, деканском содействии в издании пособий и монографий, поддержке с защитой диссертаций, щедрые новогодние посиделки, встречи со знаменитыми людьми в Пушкинской гостиной, Дни филолога, театральные постановки «Дирижабля», вокальные номера «Бурана», выступления «Братыни», посвящения в студенты и поездки в «Поречье». Сколько студентов и выпускников могут сказать М.Л. Ремнёвой слова благодарности за то, что поддерживала их в период переэкзаменовок, активно включалась в разрешение дисциплинарных споров и выступала на стороне слабого, помогала продлить общежитие приезжим или безработным и развивала студенческие сообщества.

За прошедшие годы система международных связей факультета стала охватывать десятки крупнейших университетов и филологических центров мира, в числе которых Афинский университет, Отделение русского языка и литературы Сеульского университета, Римский институт русского языка и культуры, Падуанский университет, Центр Дуйчева в Софийском университете. Наиболее активными партнерами факультета стали университеты Германии (Тюбинген, Марбург, Росток, Бохум, Гумбольдтский университет), Италии (Флорентийский университет, Триестская высшая школа перевода), США (Ассоциация преподавателей русского языка и литературы, университет штата Нью-Йорк, Йельский университет), Португалии (Лиссабонский университет), Испании (университеты Барселоны, Мадрида, Гранады и Валенсии), Франции (Институт Восточных языков и культур Парижа, Сорбонна IV) и Швейцарии (Женевский государственный университет). Филологический факультет стал активно участвовать

в европейской программе сотрудничества в области университетского образования TEMPUS.

Кому-то, безусловно, захочется возразить против такого складного рассказа, указав на огрехи и недостатки в портрете юбиляра, но при этом бесспорным останется тот факт, что руководителями подобного ранга становятся единицы, еще меньшему количеству титанов удается удерживать штурвал в руках десятилетиями. М.Л. Ремнёва всегда жила без сослагательного наклонения. Порой стремительная в своих действиях, порой с «паузой Джулии Ламберт» подолгу обдумывающая свои решения, она приучила людей уважать свое мнение и считаться с ним.

Ремнёвское настоящее безоблачно. Сегодня президент находится в отличной рабочей форме и смотрит в будущее со своим фирменным — осторожным — оптимизмом, еженедельно проводит лекции и семинары по старославянскому языку и получает удовольствие от процесса преподавания, восхищается талантливыми студентами и «натаскивает» слабых, регулярно ведет многочасовые заседания кафедры с расширенной повесткой дня, председательствует на диссертационных советах и в качестве научного консультанта готовит к защите докторские диссертации. Вопреки всем обстоятельствам ей удалось пройти конкурсную комиссию на замещение вакантной должности заведующего кафедрой русского языка, профильного и самого многочисленного по преподавательскому составу подразделения факультета. Коллеги поддержали ее практически единогласно, альтернативного голосования не было, поскольку, видимо, желающих добровольно примерить «шапку Мономаха» не оказалось. Только за январь нынешнего года при непосредственном руководстве М.Л. Ремнёвой кафедра провела три крупные международные конференции, а впереди целый учебный год с массой запланированных событий.

Особо следует отметить заслуги Марины Леонтьевны как главного редактора данного научного журнала — «Вестника Московского университета. Серия 9. Филология». С опорой на верных, высокопрофессиональных членов редакционной коллегии и всеохватного редсовета из года в год удается решать бесчисленные вопросы технического и организационного плана и обеспечивать бесперебойный выход «Вестника». При активном участии М.Л. Ремнёвой — также в статусе главного редактора — уже много лет издается мультязычный научный журнал “Stephanos”, регулярно выходит красочная факультетская газета «Глаголица».

М.Л. Ремнёва — фигура исключительная. Легенда. Пример для подражания. Законодательница моды. Натура сильная, волевая, неподвластная времени. У нее активная гражданская позиция, которую она не боится заявлять и отстаивать. Так, она стоит на том, чтобы Русская православная церковь ни под каким предлогом не переводила службу с церковнославянского на общеразговорный русский язык. Своими лекциями, семинарами и публикациями [см., например: Ремнёва, 1995, 1999, 2015, 2017] она пропагандирует наследие создателей славянской письменности — солунских братьев Кирилла и Мефодия. Гордится тем, что священнослужители и семинаристы в России и за рубежом изучают церковнославянский язык по

ее учебнику. Ратует за возвращение пятилетнего специалитета, пересмотр школьного и вузовского образовательного стандарта по русскому языку и литературе. Ее тревожит судьба русского слова и заботят перспективы развития государства Российского.

Заслуги М.Л. Ремнёвой высоко оценены как в России, так и за рубежом. Она награждена Орденом Почета и Орденом Дружбы, почетным знаком «Заслуженный деятель высшей школы», медалью Пушкина (указом Президента Российской Федерации), памятной медалью Министерства культуры Российской Федерации «150-летие А.П. Чехова», имеет звание «Почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации». М.Л. Ремнёва бережно хранит Благодарственную грамоту филологического факультета Белградского университета, медаль «За вірність заповітам кобзаря» Украинского фонда культуры, почетную грамоту Министерства образования и науки Латвийской республики, Памятный знак «Самарский крест» от организационного комитета празднования 135-й годовщины Освобождения Болгарии от османского ига, Награду Высшей степени почета японского университета Сока. М.Л. Ремнёва — лауреат премии М.В. Ломоносова степени, «Профессор года — 2018» в номинации «Филологические науки», присужденной «Российским профессорским собранием». Она также является почетным профессором Общества Дружбы Словении и России.

Все уважающие и любящие Марину Леонтьевну коллеги и друзья поздравляют ее с днем рождения и желают творческого долголетия, доброго здоровья, верных соратников, талантливых учеников и семейного счастья!

Основные труды

1. *Ремнёва М.Л.* Аз Буки Веди. М., 1995. 131 с.
2. *Ремнёва М.Л. и др.* Церковнославянский язык. М., 1999. 231 с.
3. *Ремнёва М.Л.* Старославянский язык. Белград, 2015. 678 с.
4. *Ремнёва М.Л.* Пути развития русского литературного языка XI—XVII вв. Белград, 2017. 314 с.

Denis Mukhortov

MARINA REMNYOVA, FIRST PRESIDENT OF THE FACULTY OF PHILOLOGY

*Lomonosov Moscow State University
1 Leninskie Gory, Moscow, 199991*

The paper celebrates the anniversary of Marina Remnyova, former dean and current president of the Faculty of Philology, head of the Russian Department, Honorary Professor of Lomonosov Moscow State University.

Key words: Lomonosov Moscow State University; Russian studies; Marina Remnyova; anniversary.

About the author: *Denis Mukhortov* — PhD, Associate Professor, Department of English Linguistics, Lomonosov Moscow State University (e-mail: dennismoukhortov@mail.ru).

Basic works

1. *Remnyova M.L.* Az Buki Vedi. M., 1995. 131 p.
2. *Remnyova M.L. et al.* Cerkovnoslavjanskij jazyk. M., 1999. 231 p.
3. *Remnyova M.L.* Staroslavjanskij jazyk. Belgrad, 2015. 678 p.
4. *Remnyova M.L.* Puti razvitija ruskogo literaturnogo jazyka XI–XVII vv. Belgrad, 2017. 314 p.