

Министерство науки и высшего образования РФ
Национальный исследовательский
Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского

ДИАЛОГ С АНТИЧНОСТЬЮ В МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОМ КОНТЕКСТЕ

Коллективная монография

Нижний Новгород
2023

УДК 80
ББК Ш83.3(0)
Д 44

Коллективная монография подготовлена в Научно-исследовательской лаборатории «Изучение национально-культурных кодов мировой литературы в контексте межкультурной коммуникации» Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского в рамках Программы стратегического академического лидерства «Приоритет 2030» (тема Н-457-99_2022-2023)

Рецензенты:

Т.Ф. Теперик, д.филол.н., доцент кафедры классической филологии филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова;

А.А. Скоропадская, к.филол.н., доцент кафедры классической филологии, русской литературы и журналистики Петрозаводского государственного университета

Д 44 **Диалог с античностью в междисциплинарном контексте** / отв. ред. д.филол.н., профессор Т.А. Шарыпина, д.филол.н., профессор М.К. Меньщикова. – Нижний Новгород: Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского, 2023. – 413 с.

ISBN 978-5-91326-816-7

Коллективная монография «Диалог с античностью в междисциплинарном контексте» продолжает серию изданий, посвященных проблемам преподавания и изучения дисциплин античного цикла.

Проблемно-тематическое поле коллективной монографии ориентировано на комплексное междисциплинарное исследование наследия античности в контексте мировой культуры.

Подготовленная кафедрой зарубежной литературы ННГУ монография представляет несомненный научный интерес для филологов, культурологов, студентов, аспирантов и всех, кто интересуется развитием европейской словесности.

ISBN 978-5-91326-816-7

УДК 80
ББК Ш83.3(0)

© ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2023
© Коллектив авторов, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	6
РАЗДЕЛ 1. МИФОЛОГИЧЕСКИЕ, БИБЛЕЙСКИЕ И ФОЛЬКЛОРНЫЕ ОБРАЗЫ И СЮЖЕТЫ В КОНТЕКСТЕ КОМПЛЕКСНОГО КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ.....	11
1.1. Об интермедиальности мифа «Орфей и Эвридика» (И.Н. Никулина, М.С. Симонец, <i>Донецк</i>).....	11
1.2. Музыка сфер: рецепции в легендах о музыкантах (Э.К. Петри, <i>Нижний Новгород</i>).....	17
1.3. Пан у Дэвида Г. Лоуренса: роль Пана в прозе и мировосприятии писателя (В.И. Кравченко, <i>Таганрог</i>).....	25
1.4. Финно-угорский и античный контексты как сюжетобразующая основа «итоговой» книги стихов С. Завьялова «Мелика» (2003) (С.П. Гудкова, А.В. Хозяйкина, <i>Саранск</i>).....	34
1.5. Фольклорно-мифологические мотивы в новелле Шеридана Ле Фаню «Ребенок, которого увели фэйри» (Н.В. Куркина, <i>Нижний Новгород</i>).....	47
1.6. Мифологема ада и рая в трилогии В.И. Белова «Час шестый» (А.П. Белова, <i>Москва</i>).....	54
1.7. Игровые стратегии изучения античных и национальных мифов (Н.Э. Сейбель, <i>Челябинск</i>).....	64
1.8. Мифологема «Берлин-Вавилон» и берлинский текст современного немецкого романа (О.А. Дронова, <i>Тамбов</i>).....	70
РАЗДЕЛ 2. РЕЦЕПЦИЯ АНТИЧНОСТИ В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ.....	81
2.1. «Падение Икара» Питера Брейгеля Старшего. Образ и его интерпретации (С.С. Акимов, <i>Нижний Новгород</i>).....	81
2.2. Роль танца в либретто балета Гуго фон Гофмансталя «Ахилл на Скиросе» (Ю.Л. Цветков, <i>Иваново</i>).....	91
2.3. Сюжетная схема «страстей и деяний» греческого любовного романа и ее воплощение в рыцарских романах Кретьена де Труа (Т.В. Михайлова, <i>Москва</i>).....	99
2.4. Рецепция античности в романе Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» (Н.С. Патрикеева, Е.В. Патрикеева, <i>Киров</i>).....	113
2.5. К вопросу о парадигме золотого века в эпоху европейского Просвещения (Е.Э. Овчарова, <i>Санкт-Петербург</i>).....	120
2.6. Наследие античного мира в творчестве поэта польского Возрождения XVI века Яна Кохановского (В. Шетэля, <i>Москва</i>).....	127
2.7. Немецкий полилог об античности на рубежах переломных эпох (Т.А. Шарыпина, <i>Нижний Новгород</i>).....	132
2.8. Средиземноморский контекст в творчестве Марии Луизы Кашниц (1901–1974) (Т.В. Кудрявцева, <i>Москва</i>).....	150
2.9. Эстетическая и мифологическая функции в романе Марселя Пруста «Под сенью девушек в цвету» (А.А. Рубан, <i>Новозыбков</i>).....	157
2.10. Интертекстуальный код «Энеиды» в романе Урсулы Ле Гуин «Лавиния» (Н.В. Шолина, <i>Нижний Новгород</i>).....	170
2.11. Изменение роли хтонических сил в цикле о Земноморье Урсулы Ле Гуин как средство трансформации вторичного мира (К.В. Суркова, <i>Нижний Новгород</i>).....	177
2.12. Функции текста «Gaudeamus igitur» в романе М. и С. Дяченко «Vita nostra» (Е.А. Разумовская, <i>Саратов</i>).....	184

- 2.13. Тема игры в романе Д.У. Джонс «Темный властелин Деркхольма»
(**О.С. Наумчик**, *Нижний Новгород*) 191
- 2.14. Платоновская парадигма в современной научно-фантастической литературе (на примере творчества Нила Стивенсона) (**И.Б. Казакова**, *Самара*) 197

РАЗДЕЛ 3. АНТИЧНЫЕ ТРАДИЦИИ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ РУССКОЯЗЫЧНЫХ ПИСАТЕЛЕЙ..... 206

- 3.1. Первый русский перевод «Поэтики» Аристотеля (**А.Ю. Нилова**, *Петрозаводск*) 206
- 3.2. Античность в концепции журнала «Московский телеграф» (1825–1834)
(**Е.П. Литинская**, *Петрозаводск*) 212
- 3.3. Античный прецедент в эпитафии к книге А.Н. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву» (**Т.Н. Васильчикова**, *Ульяновск*) 221
- 3.4. Кулинарные блюда и пиры Древнего Рима в поэме В.С. Филимонова «Обед» (1837)
(**Ю.Г. Дорофеева**, *Саратов*) 226
- 3.5. Учитель древнегреческого языка В.И. Рязанцев как литературный персонаж
(**С.В. Шешунова**, *Дубна*) 235
- 3.6. Праздник и его функции в произведениях Б. Канапьянова и Е. Турсунова
(**А.Т. Бактыбаева**, *Казахстан*) 241
- 3.7. Античный код в поэзии А. М. Шаронова (**Е.А. Шаронова**, **Н.А. Савонина**,
Саранск) 249
- 3.8. Трансформация античных мифов в рассказах Л. Петрушевской (**А.П. Трушкина**,
Саранск) 255
- 3.9. Античная классификация тропов и фигур в Московской филологической школе
риторики (**Е.А. Осьминина**, *Москва*) 261
- 3.10. Античность и преподавание дисциплины «Археология» у студентов ННГУ
(**Н.В. Кузина**, *Нижний Новгород*) 270

РАЗДЕЛ 4. ДРЕВНИЕ ЯЗЫКИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ СТУДЕНТОВ-ГУМАНИТАРИЕВ И МЕДИКОВ..... 278

- 4.1. Синонимы в речи Цицерона «В защиту поэта Архия». К вопросу о методике преподавания латинского языка (**Е.В. Антонец**, *Москва*) 278
- 4.2. Может ли историческое исследование опираться на русский перевод источников?
(**Е.В. Приходько**, *Москва*) 286
- 4.3. Стиль сочинения «О гибели Британии»: лексика и синтаксис (**А.С. Куприн**,
Москва) 297
- 4.4. Латинские слова в текстах новостных сайтов на английском и французском языках
(**М.Ю. Авдонина**, **Н. И. Жабо**, *Москва*) 306
- 4.5. Из опыта проведения студенческой олимпиады по дисциплине «Древние языки и культуры» в НГЛУ им. Н.А. Добролюбова (**А.М. Брагова**, *Нижний Новгород*) 318
- 4.6. The Comic Latin Grammar: попытка построения учебника латинского языка на основе развлекательных методик (**Ю.Н. Варпаева**, *Нижний Новгород*) 323
- 4.7. Мифологизмы сквозь призму изучения латинского языка в медицинском вузе: их функции и возможности (**О.В. Моргунова**, *Екатеринбург*) 333
- 4.8. К вопросу о порядке слов в многословных анатомических терминах с согласованными и несогласованными определениями (**М.И. Носачёва**, *Саратов*) 343
- 4.9. Латинские девизы в медицине: история и современность (**Н.И. Данилина**,
П.И. Габрелян, *Саратов*) 354
- 4.10. Репрезентация антропонимической части в рецептах XVII века (на материале документов «Аптекарского Приказа») (**О.Г. Олехнович**, *Екатеринбург*) 361

4.11. Аббревиатуры в составе латинских фармаконимов: структурно-семантические особенности и способы передачи на русский язык (М.Н. Лазарева, Пермь)	368
4.12. Восприятие анатомических терминов студентами медицинских и немедицинских специальностей (С.Л. Мишланова, О.Б. Бурдина, Пермь)	377
4.13. Словообразовательный и морфемный анализ на занятиях по латинскому языку в медицинском вузе (О.Н. Анциферова, Екатеринбург).....	387
4.14. Внутренняя форма латинского термина в аспекте визуальной грамотности студента медицинского и ветеринарного вуза (Е.А. Абросимова, Омск)	395
4.15. Создание и использование электронных курсов в преподавании медицинской латыни (Е.А. Провоторова, Москва)	402
Сведения об авторах	410

ПРЕДИСЛОВИЕ

Коллективная монография «Диалог с античностью в междисциплинарном контексте» продолжает серию изданий, посвященных проблемам преподавания и изучения дисциплин античного цикла. Начиная с 2003 года, на базе кафедры зарубежной литературы ННГУ проводятся Поволжские научно-методические конференции по проблемам преподавания и изучения дисциплин классического (античного) цикла, работа которых проходит по следующим направлениям:

- античные традиции в западноевропейской и русской художественной литературе;
- проблемы преподавания дисциплин античного цикла в системе базового гуманитарного и медицинского образования;
- роль древних языков в общепрофессиональной подготовке гуманитариев и студентов-медиков;
- древние языки на нефилологических факультетах и в системе среднего специального образования;
- античные и национальные мифы как объект комплексного филологического изучения;
- проблемы мифомышления в современной культуре;
- античные сюжеты и образы в интермедиаальном пространстве;
- проблемы взаимодействия греческой и славянской языковых культур;
- люди и судьбы: педагогическая и научная деятельность ведущих отечественных классиков.

С 27 по 29 апреля 2023 года кафедра зарубежной литературы Института филологии и журналистики, Центр греко-латинской лингвокультурологии и Научно-исследовательская лаборатория «Изучение национально-культурных кодов мировой литературы в контексте межкультурной коммуникации» Университета Лобачевского провели XIII Всероссийскую научно-методическую конференцию с международным участием по проблемам преподавания и изучения дисциплин античного цикла. Научно-методический форум собрал участников из вузов Москвы, Санкт-Петербурга, Нижнего Новгорода, Петрозаводска, Казани, Дубны, Саранска, Саратова, Самары, Иваново, Екатеринбургa, Перми, Омска, Калининграда, Таганрога, Ростова-на-Дону, Донецка, Беларуси, Казахстана. Институт филологии и журналистики Университета Лобачевского имеет свои давние традиции в преподавании античных дисциплин. Одним из первых заместителей декана историко-филологического факультета Нижегородского университета с 1919-го по 1921 год был выдающийся русский мыслитель Алексей Федорович Лосев. Видный

исследователь античности Владимир Григорьевич Борухович преподавал здесь в период с 1954 по 1969, традиции в преподавании древних языков на кафедре зарубежной литературы ННГУ были заложены ученицей известного знатока классических дисциплин С.И. Радцига Людмилой Васильевной Логиновой, работавшей в ННГУ с 50-х до середины 80-х гг. XX века.

В 2023 г. в контексте возрождения педагогического образования на национальных традициях основное направление научно-методического форума связано с обеспечением подготовки, переподготовки и повышения квалификации педагогических кадров в области преподавания дисциплин классического (античного) цикла, а также, в связи с развитием в Университете Лобачевского медицинского направления, медицинской латыни и основ греко-латинской терминологии для направлений «Лечебное дело» и «Стоматология» Института клинической медицины ННГУ. Дискуссии и конструктивный диалог учёных на научно-методическом форуме вокруг следующих актуальных в современном изучении античного наследия направлений находит отражение в четырех разделах представленной монографии. Первый из них «Мифологические, библейские и фольклорные образы и сюжеты в контексте комплексного культурно-исторического осмысления» связан с широким кругом проблем, демонстрирующим те научные ориентиры, которые направляют как именитых, так и начинающих исследователей. В поле внимания исследователей соответствующих глав фольклорно-мифологические мотивы новеллистики Дж. Шеридана Ле Фаню, финно-угорский и античный контексты как сюжетообразующая основа «итоговой» книги стихов С. Завьялова «Мелика», мифологема ада и рая в трилогии В.И. Белова «Час шестой».

Античные сюжеты и образы являются неиссякаемым источником для культуры и искусства последующих эпох, что в очередной продемонстрировано в разделе «Рецепция античности в культуре и искусстве». Круг исследуемых в главах раздела проблем широк: рецепция античности в творчестве Ф. Рабле, сюжетная схема «страстей и деяний» греческого любовного романа и ее влияние на рыцарские романы Кретьена де Труа, мифологема золотого века в эпоху Просвещения, отсылки к образам «Энеиды» в творчестве У. Ле Гуин и изменение роли хтонических сил в цикле о Земноморье У. Ле Гуин, «Gaudeamus» в романе М. и С. Дяченко «Vita nostra» и тема игры в творчестве Д.У. Джонс «Темный властелин Деркхольма», а также анализ эстетических и мифологических функций в романе Марселя Пруста «Под сенью девушек в цвету». Междисциплинарный аспект дискуссионных проблем нашёл отражение в главе о своеобразии рецепций в легендах о музыкантах. Кроме того, в главах этого раздела представлены исследования проблем, поднятых на круглом столе

«Античный код в художественном сознании немецкоязычных прозаиков XXI века», который был организован совместно с Институтом мировой литературы им. А.М. Горького РАН в рамках реализации проекта «Научный марафон "Немецкоязычная проза XXI века: основные тенденции и художественные ориентиры"» .

Материалом для глав раздела «Античные традиции в русской культуре и художественном сознании русскоязычных писателей» стали русская литература и периодика XVIII–XXI вв., в частности посвящен рецепции античного наследия русской культурой. Наряду с этим было представлено бытование образов, восходящих к представлениям древних, имеющих архаическую природу, но напрямую не связанных с античностью, в современной литературе. Обращение к периодике XVIII – первой половины XIX в. показало, что древние авторы, герои мифов прочно укоренились в русской культурной традиции, вместе с тем именно в это время античное наследие становится доступным русскому читателю не только на оригинальных языках или языках-посредниках (французском, немецком), но и на родном – русском языке, так как в это время появляются первые переводы, в которых вырабатываются подходы, терминология, речевые формулы. В разделе проанализированы первые русские переводы «Поэтики» Аристотеля, произведений Плутарха, классификация тропов и фигур в античной и современной русской риторике. Свидетельством успешного освоения античной традиции стало частое упоминание имен и произведений античных авторов, мифологических образов на страницах журналов «Московский телеграф», «Вестник Европы», «Библиотека для чтения» и др. – то есть этот пласт мировой культуры вошел в активный культурный фонд русского читателя. В главах раздела анализируются авторские переложения произведений античных авторов, а также показана художественная функция цитат из сочинений древних (так, был выявлен античный код в эпиграфе к книге А.Н. Радищева) и осуществлен культурологический комментарий (поэма В.С. Филимонова «Обед»). Анализ произведений современных авторов (А.М. Шаронова, Л. Петрушевской) показал, что античные мифы, реалии, персоналии имеют принципиальное значение для художественной структуры произведения, создания в нем символического плана, для обозначения философской и онтологической проблематики.

Содержание глав раздела «Древние языки в профессиональной подготовке студентов-гуманитариев и медиков» посвящено проблемам перевода и анализа медицинских текстов XVI – XVIII веков, репрезентации антропонимической части (*Nomen aegroti*) в рецептах XVII века (на материале «Документов

Аптекарского Приказа»), а также их жанровым и языковым особенностям. Представленные в разделе главы также освещают разработку актуальных вопросов медицинской терминологии, особенности создания и функционирования фармацевтических, анатомических терминов, в том числе, исследуются аббревиатуры в составе латинских фармаконимов, их структурно-семантических особенностей и способов передачи на русский язык, а также восприятию анатомических терминов студентами медицинских и немедицинских специальностей. Часть глав посвящены методологии преподавания, в частности, изучению мифологизмов сквозь призму преподавания латинского языка в медицинском вузе, их функций и возможностей; морфемному и словообразовательному анализу на занятиях по латинскому языку в медицинском вузе, исследованию внутренней формы латинского термина в аспекте визуальной грамотности студента-ветеринара, а также восприятию анатомических терминов студентами медицинских и немедицинских специальностей. Несколько глав раздела посвящено проблемам использования современных технологий и электронных курсов в преподавании и изучении латыни: в частности, представлена попытка построения учебника латинского языка на основе развлекательных методик, а также опыт проведения студенческой олимпиады по дисциплине «Древние языки и культуры» в Нижегородском лингвистическом университете.

Содержание коллективной монографии свидетельствует о том, что конференция по проблемам преподавания и изучения дисциплин классического (античного) цикла занимает значимое место в культурной и научной жизни не только Поволжья, но и других регионов России. Работа кафедры зарубежной литературы, Центра и Лаборатории не только способствует возрождению педагогического образования на национальных традициях, но идёт в русле стратегического проекта Университета Лобачевского «Креативная личность», соответствующего целям и задачам программы «Приоритет 2030», и способствует реализации творческого потенциала студентов ННГУ через проведение различных интеллектуальных интерактивных практикумов. Студенты Института филологии и журналистики ННГУ почти десять лет принимали участие в проведении европейского тестирования по латинскому и древнегреческому языкам (уровни *Vestibulum* и *Ianua*), осуществляемого ассоциацией Euroclassica. С 2018 года под руководством преподавателей кафедры зарубежной литературы студенты ИФИЖ участвовали в фестивале Греко-латинской культуры, который ежегодно проводился университетом Лиона (Франция). В 2018 году студенты читали на русском и латинском языках

фрагменты из «Метаморфоз» Овидия, в 2019 году – 18 песнь «Илиады» Гомера на русском и древнегреческом языках.

Проблемно-тематическое ядро представляемой коллективной монографии, ориентированное на системное обсуждение вопросов преподавания и изучения дисциплин античного цикла в диахронной перспективе и междисциплинарном контексте, отвечает духу времени и выработке новых методологических подходов к развитию креативного мышления.

Редколлегия

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ, БИБЛЕЙСКИЕ И ФОЛЬКЛОРНЫЕ ОБРАЗЫ И СЮЖЕТЫ В КОНТЕКСТЕ КОМПЛЕКСНОГО КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ

1.1. ОБ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ МИФА «ОРФЕЙ И ЭВРИДИКА»

© И.Н. Никулина, М.С. Симонец

Цель главы – рассмотреть миф «Орфей и Эвридика» в музыке и слове в разные времена. Орфей и Эвридика считаются символом несчастной любви. Орфей за возлюбленной спускается в подземное царство и своим удивительным пением покоряет обитателей потустороннего мира. Ему поставили одно условие: иди и не оглядывайся, но не смог певец удержаться. Обернулся и его любимая растаяла среди теней. Долго страдал Орфей, он не смог смириться с такой потерей ещё раз. Теперь он один из многих, лишившись дара. Эпическая история предстаёт как метафора, в повествовании о превратностях судьбы эстрадной звезды, потерявшей себя в бушующем море страстей. Выводы: Вертикальная семиосфера, представленная в анализируемых произведениях, пронизана смыслами, порождёнными разными эпохами, основанными на синкретизме искусств.

Ключевые слова: Орфей, Эвридика, вертикальная семиосфера, несчастная любовь, метафора.

Ю. М. Лотман подчёркивает, что произведения, относящиеся к ушедшим в далёкое прошлое, продолжают активно участвовать в развитии культуры как живые факторы. «Произведение искусства может «умирать» и вновь возрождаться, быв устаревшим, сделаться современным или даже профетически указывающим на будущее. Здесь «работает» не последний временной срез, а вся толща текстов культуры» [1, с. 17]. Смысловые токи текут не только по горизонтальным пластам семиосферы, но и действуют по вертикали, образуя сложные диалоги между разными её пластами [1, с. 20].

Новые технологии позволяют моделировать взаимосвязи всех видов искусств, что в дальнейшем приведёт к единству различных направлений. Так, звук – это субстанция языка, которая в одно и то же время объединяет и разъединяет словесные и музыкальные знаки. Слово изменило своей первоначальной звуковой жизни, приобретя письменную форму, музыка же сохранила верность звучанию, оставаясь до сих пор именно звучащим искусством. Уже внутри древнейшего художественного синкретизма началась

семиотическая работа природы и человека, закрепляющая связи некоторых эмоций со звучанием голоса и превращающая звук в выражение мысли [2, с. 9].

Одна из знаменательных тенденций времени – понимание специфики искусства как особого языка, в связи с чем все искусства рассматриваются как прямой аналог искусству слова [2, с. 11]. Н. М. Мышьякова утверждает, что музыка осуществляет вторичную семантизацию смысла, выраженного словами, и может противоречить, а подчас и отменять смысл слов [2, с. 12]. Музыка уникальна, поскольку, как ни в одном виде искусства, раскрываются тайны духовной жизни человека [3, с. 128]. Музыка открывает перед человеком особый род познания, гениальное познание, основанное на цельности работы всех духовных сил человека, в котором задействовано как логическое, так и образное мышление, познание, апеллирующее к изначальной цельности самой человеческой духовности [3, с. 129].

Говоря об Орфее, подразумеваем его музыкальное, магическое начало. Древнегреческий мифологический певец Орфей был, сын речного бога Эагра и музы эпической поэзии, науки и философии Каллиопы. Он жил во Фракии. Подчиняясь его магическому пению, двигались деревья и скалы, дикие звери становились ручными. Орфей полюбил Эвридику. Счастье было недолгим: Эвридика, укушенная змеей на лугу, умирает. Безутешный Орфей решает спуститься в царство мёртвых, чтобы упросить Аида и Персефону вернуть ему жену. «Причина моего путешествия – супруга» (*causa viae est coniunx*) [4, кн. X, ст. 20] и подчёркивает: «вас ведь тоже объединила Любовь» (*vos quoque iunxit Amor*) [4, кн. X, ст. 25]. При этом он согласен, что «все мы вам должны» (*omnia debemur vobis*) [4, кн. X, ст. 30]. Но «вопреки воле богов, я пришёл за женой, клянусь, если не суждено мне вернуться: радуйтесь, я убью обоих» (*quodsi fata negant veniam pro coniuge, certum est nolle redire mihi: leto gaudete duorum...*) [4, кн. X, ст. 35]. «Так говоря и трогая струны кифары, он у бескровных теней вызывает рыдания» (*Talia dicentem nervosque ad verba moventem exsanguis flebant animae*) [4, кн. X, ст. 40] и уже «ни супруга правителя, ни правитель нижнего царства не могут не поддержать молящего» (*nec regia coniunx sustinet oranti nec, qui regit ima, negare*) [4, кн. X, ст. 45], они зовут Эвридику. Боги дали согласие на то, чтобы Орфей забрал Эвридику с собой на землю. Было одно лишь условие: не оборачиваться. Не смог Орфей выполнить условие, оглянулся: там ли его возлюбленная, но «она тут же была унесена назад» (*protinus illa relapsa est*) [4, кн. X, ст. 55] в мир теней. Орфей лишился дара Цереры, ушёл в горы и отказался от любви.

В мифе Орфей погибает от рук разъярённых вакханок. У Овидия – это история несчастной любви, которая не оставляет безучастными мастеров

искусства. Ориентируясь на словесное искусство в поисках морфологического синтеза, музыка интуитивно ищет магистральный путь, который приводит её к драматическим жанрам. Выдвижение в культуре XVII–XVIII вв. на первое место драматического искусства и рождение оперы не могло не повлиять на отношения между литературой и музыкой [2, с. 11].

Самая ранняя партитура, основанная на мифе об Орфее – «Эвридика» Якопо Пери датируется 1600 годом. Единственная опера, которую можно услышать в наши дни – «Орфей и Эвридика» Кристофа Виллибальда Глюка (премьера состоялась 5 октября 1762 г. в Вене). Вторая редакция оперы была показана в Париже 2 августа 1774 г. на французском языке (перевод Пьера-Луи Молина). В 1859 году опера была возобновлена Гектором Берлиозом. В роли Орфея выступила Полина Виардо. С этих пор существует традиция исполнения заглавной партии певицей [5].

Итальянское либретто было написано Раньеро де Кальцабиджи. В нём многие детали мифа опускаются, в частности в финале конструируется параллельная реальность для Орфея и Эвридики. Но сначала Орфею предстоят испытания. Не оглядываясь, он ведёт за руку Эвридику. Вот уже виден выход из подземелья. Но Эвридика всё чаще вздыхает, не понимая причины холодности мужа. Орфей не в силах вынести её бесконечные упрёки и стенания. Он не слышит шагов своей Эвридики, оборачивается и она падает замертво. Безгранично горе Орфея, он хочет добровольно уйти из жизни, чтобы там, в царстве теней, обрести покой рядом со своей любимой. Но тут появляется Амур и сообщает о том, что боги прощают Орфея и даруют его жене жизнь. Эта опера считается первым творением, в котором музыка органично подчинена драматическому развитию. Так, во втором действии Орфей «находит свою Эвридику в Элизиуме, светлом царстве блаженных теней» [6, с. 194]. Звучание флейты придаёт этой сцене особую трагичность. Нимфа медленно двигается под музыку, она не понимает, как она здесь оказалась. Мелодия наполнена любовью и горечью утраты, светлой грустью и одиночеством. Гениальность музыкального эпизода позволяет без слов понять весь драматизм событий. При этом слушатель будто слышит слова, вселяющие надежду [9]. В России опера Глюка была известна уже в XVIII в. (премьера – 10 мая 1780 г. в Петербурге, силами итальянской придворной труппы под управлением Дж. Паизиелло), неоднократно исполнялась и в XIX. На русском языке она была впервые показана в Петербурге на сцене Михайловского театра учащимися консерватории 18 мая 1867 г. В 1868 г. «Орфей» поставлен в Мариинском театре. Спектакль Мариинского театра 1911 г. стал заметным культурным

событием. После Октябрьской революции «Орфей» исполнялся многократно на концертной эстраде с И. Козловским и М. Максаковой в главных партиях.

На сюжет «Орфея» создано свыше 50 опер. Среди них «Эвридика» Дж. Пери, Дж. Каччини, «Орфей» К. Монтеверди, оперная диалогия «Орфей» Р. Кайзера, «Орфей и Эвридика» Дж. Царлино, И.И. Фукса и др. После К.В. Глюка были созданы оперы И.Г. Наумана, И. Гайдна (впервые исполненная лишь в XX в.) и др. Из музыкальных воплощений темы Орфея в XVII–XVIII вв. непреходящее художественное значение, наряду с операми К. Монтеверди и К. В. Глюка, сохранила мелодрама Е. Фомина «Орфей» (1792); в XX в. были созданы камерная опера А. Казеллы «Сказание об Орфее», опера Э. Кшенека «Орфей», «опера-минутка» Д. Мийо «Несчастья Орфея», балет И. Стравинского «Орфей» и др. [7]. В наши дни её исполняют на сценах разных стран: в Италии на сцене театра Ла Скала, Лондонской оперы, Парижской, Мюнхенской, Оперы Австралии, Нижегородской оперы (преьера состоялась в июне 2022 г.) и др.

В XX веке в 1975 г. появляется новое прочтение мифа об Орфее в зонг-опере Александра Борисовича Журбина «Орфей и Эвридика». Либретто написал Юрий Георгиевич Димитрин (режиссёр Марк Розовский). Спектакль стал легендой: он выдержал более 2000 представлений [8]. Это первая советская рок-опера – гимн любви, делающей человека бессмертным. От мифа остаётся формальная схема. Орфей полюбил Эвридику. Эвридика подарила ему песню: «В чистой капле росы тает радуга / в чистой капле росы тайна радости / В этой маленькой капельке росы / озеро, целое озеро, нашей любви» Капля росы метафора чистоты помыслов [12]. В начале оперы Эвридика отправляет Орфея на состязания: «Иди и не оглядывайся». А хор настаивает на своём: «В систему образов вводится новый персонаж – Фортуна. Она коварно искушает Орфея и забирает его душу. Он победил в состязаниях, получил Золотую лиру, но всё потерял: «Всё, чем ты раньше жил, оброни / Обронил / Всех, кто с тобою был – потеряй / Потерял». Он тиражирует песню Эвридики, она становится источником славы и денег. Эвридика не узнаёт его: «Кто ты? Мой Орфей был другой». «Не такие песни он пел / Великий певец / мне осталось от нашей любви / только капля росы». Орфей отрекается от своего дара, потому что голос – это его палач. Он просит Эвридику вернуть ему песню, но только «любовь рождает песню», а ты «не любишь, Орфей». Пройдя все перипетии, в финале Орфей остаётся с любимой: «Я слышу тебя, Эвридика / Я понял тебя, Эвридика» [10].

В 1999 году, в постановке Владимира Подгородинского происходит полное переосмысление оперы в соответствии с реалиями 90-х. История Орфея уже не

история любви, это история его падения, продажи дара богов. Весь рисунок спектакля остаётся, практически, таким же, как и в 70-е годы «Орфей полюбил Эвридику» снова поют вестники свои зонги. Они вклиниваются в повествование: поощряют, укоряют, соблазняют и остаются равнодушными к происходящему. «Пока удачу шлёт судьба, / Пока в карманах густо, / К чему заглядывать в себя? / Скорей всего, там пусто». В финале певец отказывается выходить на состязания, понимает, что потерял Эвридику, свою любовь, она как раненая птица ищет спасения: «птица белая поникла / каплет кровь из-под крыла». Он убил её.... Удивительный голос «стал тяжкой карой», его продают на аукционе: «Голос – раз! / Голос – два! / Кто больше?». Любимая пытается вселить надежду в Орфея, пробудить воспоминания, однако их песня затихла. Он хочет вспомнить счастливое утро и вечно быть рядом с Эвридикой. Харон предостерегает певца: «Как и ты, я песню начал / Но забыть её посмел / Как и ты, змею удачи / Укротить я не сумел», но «если ты не будешь петь, ты перестанешь быть собой, ты станешь Хароном / только жертвенный поступок мог бы тебя спасти /». Орфей сделал выбор, он не совершил жертвенный поступок, он стал Хароном [11].

В XXI веке появляется мюзикл «Орфей» композитор и автор либретто Ольга Вайнер, премьера состоялась 25 мая 2021 года в Москве. В сюжетной линии спектакля переплетаются, как и в «Метаморфозах» Овидия миф о Персефоне и об Орфее. Начало такое же, как и в зонг-опере А. Журбина 1975 г. певца приглашают на состязания и призом объявляется Золотая лира. При этом стоит обратить внимание, что в мюзикле прослеживается постоянное присутствие богов. Они проявляют интерес к событиям и активно влияют на ход событий. Гермес, посланец богов, как всегда, стремится остаться в стороне: «Наше ли дело лезть в чужие дела / Ссориться не стоит с теми, кто сильнее». Он убеждён, что жизнь – игра. В середине спектакля Гермес и Персефона, взирая на душевные муки Орфея, заключают пари: «Не потерять бы себя самого / Узнать ответ: спасёт ли наш мир любовь или нет?» В царстве теней певец находит свою Эвридику. Она страдает: «Как могла я забыть / те жаркие признания/ Всё ещё может быть / Преграды делают наши чувства сильнее/ Любви моей звезда вела тебя, Орфей». Она наивно полагает, что боги готовы им помочь. Но Орфей, пройдя весь путь, сомневается в намерениях богов. Финальный дуэт оставляет не завершённым пари: Эвридика: Мы вновь будем вместе / Орфей: Под чутким контролем / Эвридика: Всё станет, как прежде / Орфей: До новой беды / Эвридика: И счастье вернётся / Орфей: Пока и по воле богов не рассыплются наши мечты.

Орфей понимает, что для любимой он «путеводный луч в этом аду» и должен осветить дорогу к счастью, но он не знает её приведёт: «Нет, я не знаю, куда я её веду» [13]. Такой финал позволяет каждому домыслить последующие события. При этом остаётся маленькая капелька надежды.

Три разных версии, основанных на мифе об Орфее и Эвридике. Незыблемым остаётся утверждение: Орфей полюбил Эвридику. Отважный певец отправляется в царство теней за любимой, но спасения нет. Она каждый раз ускользает. Только у К. В. Глюка радостный финал в опере, но вероятно, это лишь иллюзия, создаваемая богами. Боги наказывают Орфея за его дерзость. Он вторгается в Аид, заставляет плакать бездушные сущности, предаёт любовь, поддаваясь соблазнам, смеет называть себя «Великим». В итоге любовь превращается в призрак, а боль – в мелодию.

Три разные оперы начинаются с того, что для победителя предназначена золотая лира. Однако у Г.В. Глюка её приносит Ангел, чтобы помочь Орфею покорить тёмное царство теней, в современной трактовке – это фетиш, призванный испытать певца на верность. Эпическая история предстаёт как метафора, в повествовании о превратностях судьбы эстрадной звезды, потерявшей себя в бушующем море страстей. Но музыка этих произведений при всей непохожести жанров пробуждает скрытые в человеческой сущности неведомые ему силы. Вертикальная семиосфера, представленная в анализируемых произведениях, пронизана смыслами, порождёнными разными эпохами, основанными на синкретизме искусств.

Список литературы

1. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров // Семиосфера. СПб., 2004. С. 150–391.
2. Мышьякова Н.М. Литература и музыка в русской культуре XIX века. Автореф. дис. ... дискусств. СПб., 2003. 48 с.
3. Бахтизина Д.И. Музыка как феномен гениального познания // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. Сб. ст. по матер. XXVIII международной научно-практической конференции. № 9 (28) Сентябрь 2013 г. Новосибирск, 2013. С.126–130.
4. P. Ovidius Naso. Metamorphoses [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://thelatinlibrary.com> (дата обращения 10.04.2023)
5. Друскин М. История создания [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www/belcanto.ru> (дата обращения 15.04.2023)
6. Оперные либретто: Краткое изложение содержания опер. Т.2 / Ред.-сост. М.Д. Сабина, Г.М. Цыпин. М.: Музыка, 1985. 431 с.
7. Гозенпуд А. Орфей и Эвридика [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www/belcanto.ru> / (дата обращения 15.04.2023)

8. Ганичева Н. «Орфей» четверть века спустя [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https:// ptj.spb.ru/archive//22/](https://ptj.spb.ru/archive//22/) (дата обращения 15.04.2023)
9. Глюк Г.В. – опера «Орфей и Эвридика» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https:// yandex.ru/ video/preview/](https://yandex.ru/video/preview/) (дата обращения 19.04.2023)
10. Журбин А.Б. – зонг-опера «Орфей и Эвридика», 1975 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https:// musicals.ru/ world_musicals_orfey-i-evridica](https://musicals.ru/world_musicals_orfey-i-evridica) (дата обращения 20.04.2023)
11. Журбин А.Б. – рок-опера «Орфей и Эвридика», 1999 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https:// yandex.ru/ video/preview/](https://yandex.ru/video/preview/) (дата обращения 18.04.2023)
12. Димитрин Ю.Г. «Орфей и Эвридика». Либретто [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https:// ros-opera.ru/](https://ros-opera.ru/) (дата обращения 18.04.2023)
13. Вайнер О. – рок-опера «Орфей» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https:// yandex.ru/ video/preview /](https://yandex.ru/video/preview/) (дата обращения 17.04.2023)

ON INTERMEDIALITY OF THE MYTH “ORPHEUS AND EURYDICE”

I.N. Nikulina, M.S. Simonets

The purpose of the chapter is to analyse the myth “Orpheus and Eurydice” in music and text at different times. Orpheus and Euridice are considered as a symbol of unhappy love. Orpheus descends into the underworld for his beloved and bewitches the inhabitants of the other world with his amazing singing. He was given one condition: go and do not look back but the singer could not resist. He looked back and Euridice disappeared into the shadows. Orpheus was suffering for a long time, he could not come to term with such a loss again. Now he is one of many who has lost the gift. The epic story appears as a metaphor within a story about the vicissitudes of the fate of a pop star who lost himself in a raging sea of passions. It can be said in conclusion that the vertical semiosphere presented in the analysed works is permeated with meanings generated by different eras, based on the syncretism of the arts.

Keywords: Orpheus, Eurydice, vertical semiosphere, unhappy love, metaphor.

1.2. МУЗЫКА СФЕР: РЕЦЕПЦИИ В ЛЕГЕНДАХ О МУЗЫКАНТАХ

© Э.К. Петри

В исследовании рассматриваются легенды – народные и в литературных обработках – о сделках музыкантов с дьяволом. Молва приписывает союз с нечистой силой не только вымышленным персонажам, но и реальным лицам – Тартини, Вивальди, Бетховену, Паганини и некоторым нашим современникам. В легендах музыканты часто остаются «безнаказанными» за столь преступное деяние.

Автор объясняет это тем, что в коллективном бессознательном живёт память о роли музыки в космологических теориях античности. Музыка сфер – элемент гармонии всего мироустройства, она в состоянии противостоять Хаосу, который олицетворяют дьявольские силы.

Ключевые слова: музыканты, договор, Тартини, Вивальди, Бетховен, Паганини, Григ, скрипка, музыка сфер, коллективное бессознательное.

В разные эпохи находились люди, которые уповали на помощь в своих земных делах не только на небесные силы, но и на возможности ада. Плата душой не казалась им непомерной. Истории такие, как правило, заканчивались трагически. Фауст «Народной книги» ведь не был спасён (вопреки версии Гёте). Как и знаменитый капитан XVII века Бернард Фокке, служивший в голландской Ост-Индской компании (Летучий голландец), или американский генерал, участник гражданской войны Джонатан Мултон, да и многие другие.

Но есть профессия, которая предоставляет человеку некоторые «гарантии безопасности» в таких сделках, это профессия музыканта. Они – удивительно! – часто остаются безнаказанными за столь преступное деяние. Об этом повествуется в народных легендах и профессиональных обработках фольклорных преданий. Остановимся на некоторых. При этом нас интересуют не столько факты продажи души тем, или иным музыкантом (было? не было?), сколько интерпретация такого события в воображении людей.

Итак, Джузеппе Тартини (1692–1770). Скрипач – виртуоз и композитор. В его родном городе Пирана есть площадь его имени, в центре которой установлен памятник Тартини. Обладая в молодости буйным характером, увлекаясь больше фехтованием, чем скрипкой, он вынужденно провёл несколько лет в монастыре (украл племянницу кардинала, свою будущую жену, с её, впрочем, согласия), Тартини преследовала полиция. Но со временем он вернулся в Падую, где открыл скрипичную школу.

Самое известное сочинение Тартини – соната «Дьявольская трель». Сам композитор по этому поводу, якобы вспоминал: «Однажды, в 1713 году, мне приснилось, что я продал душу дьяволу. Все было так, как я желал – мой новый слуга был готов исполнить любое моё желание. Я дал ему свою скрипку, чтобы понять, может ли он играть. Как же я был ошеломлён, услышав такую замечательную и прекрасную сонату, исполненную с таким мастерством и искусством, которого я даже не мог представить. Я чувствовал себя заколдованным, не мог дышать, и тут я проснулся. Сразу же я схватил скрипку, чтобы хотя бы частично запечатлеть мой сон. Увы, отличие между тем, что я услышал, и записал, огромно. Тем не менее, я всё равно назвал это сочинение «Дьявольской трелью» [1].

В поэтическом переложении Владимира Янге эта история выглядит так:

Тартини. «Дьявольские трели».
В бессмертие рывком. На раз!
И рядом, дополнением к «Трелям»,
Престранный и скупой рассказ,

Точней легенда.
Был в постели Маэстро.
Мерзкий снился сон,
Что подчиняться не хотели
смычок и скрипка.
Здесь, вдруг, Он..!

Вошел. Взял скрипку
и смеясь,
Небрежно пробежал по струнам.
Затем изящный –
все же Князь –
Из пиццикато сплел рисунок.

Потом – как вздох, как взмах, как, Ах!
Над миром вьюга, вьюга, вьюга.
– Тартини,

Вы хотите так?! –
И вьюга трелей вновь по кругу.

Затем Он что-то о душе,
Контракте, подписях... И точка!
Рассвет. Маэстро в неглиже,
Чуть ошалевший, ну и ночка,

За скрипку.
«Дьявольские трели»
Взорвались вьюгой под смычком.
А далее – года, апрели...
Три века мир у ног ничком.

Тартини. «Дьявольские трели».
И шепот дьявольский в ночи
А если б вам? А вы б посмели?
Смогли бы? Или не смогли?

Его считали величайшим артистом, к тому же и характер его изменился, он стал скромным и приятным человеком. Памятник, продавшему душу дьяволу? Такого больше нет.

Антонио Вивальди (1678–1741) – скрипач-виртуоз, композитор, дирижёр, священник. Композитор, на творчестве которого учился в своё время И.С. Бах. Вивальди работал по заказам и церкви, и разных европейских вельмож. Он сочинил 90 опер и 517 скрипичных концертов, самый известный – «Времена года».

Но жизнь вёл неправедную. Однажды Вивальди сказал, что ещё выберет, куда ему отправиться после смерти – в Рай, или в Ад. Якобы, он сочинил такую музыкальную пьесу, которая является ключом к тому и другому. Молва гласит, что Вивальди всё же был наказан за такую дерзость: он не попал ни в Рай, ни в Ад, а остался на земле в виде призрака. Ночью он бродит по своей любимой Венеции и занят своим любимым делом – сочиняет музыку. И пытается её записывать на воде каналов. Достаточное ли это наказание для грешника?

Третий пример – с Никколо Паганини (1782–1840), самый впечатляющий.

Публика и коллеги считали, что человек не может достичь такого уровня мастерства без вмешательства сверхъестественных сил. Интересную версию легенды о непревзойдённой игре скрипача выдвинул Куприн в рассказе «Скрипка Паганини». Дьявол предложил Паганини подписать контракт, а плата

за душу – скрипка. Паганини с радостью опробовал инструмент и заметил неудовольствие и удивление на лице искусителя: «Меня немного огорчает то, что вы оказались бесконечно талантливее, чем я мог предположить». Паганини не имел в жизни ни богатства, ни любви, но его слава приобрела мировой масштаб, имя Паганини и для нас сейчас – символ совершенной виртуозности в музыке. Перед смертью к Паганини снова явился дьявол и сообщил, что контракт оказался невыгодным для нечистой силы, т.к. имя скрипача кто-то из него вычеркнул, кто-то, «кого мы не смеем называть» [2].

Как известно, церковь преследовала скрипача за связь с дьяволом и запретила хоронить музыканта. Гроб его простоял в какой-то пещере почти столько же лет, сколько и прожил сам скрипач. Спустя 56 лет церковь разрешила погребение, и выяснилось, что тление не коснулось тела Паганини, что в самых разных религиях является признаком святости.

Пора обратить внимание на то обстоятельство, что дьявол скрипачам уделяет особое внимание. Это потому, что согласно народным легендам он и сам прекрасно играет на скрипке. У австрийского поэта Н. Ленау в поэме «Фауст» рассказывается о том, как Мефистофель заменил музыкантов на свадебной пирушке в кабачке.

Глупцами стоят скрипачи, онемели
За скрипки и взяться они не посмели.
Волшебный, танцующий вихрь охватил
Всех, бывших в таверне, и всех закружил.

Церковь к скрипке относилась с подозрением. И гонения на скрипку иногда приобретали большой размах не только в Средневековье. В Норвегии в течение XVIII и XIX вв. деревенская скрипка хардангерфеле считалась дьявольским инструментом. Лютеранская церковь организовала сожжение этих инструментов на кострах! Музыкантов играющих на такой скрипке не допускали в церковь, считая, что они осквернят её своим присутствием. В ходу была поговорка: «Когда играют на скрипке, дьявол танцует на крыше». Но норвежцы были неустрашимы (или проявляли здравый смысл?), один проповедник писал с огорчением, что кругом сплошь безбожный народ: скрипка висит на стене в каждом доме [3].

Если мы хотим узнать, как играла такая скрипка, нужно послушать вступление к фортепианному концерту Эдварда Грига, композитор говорил, что записал эту тему, прослушав игру на дьявольской деревенской скрипке. Подобные темы (их немного) обладают магической силой – запоминаются с первого раза.

Такие темы есть и у Бетховена, например, тема судьбы из Пятой симфонии. Согласно преданиям, композитору тоже пришлось столкнуться с нечистой силой.

Об этом рассказывает рок-опера «Последняя ночь Бетховена». Её первой исполнила финская рок-группа Nightwish.

В опере, в день смерти композитора, перед ним появляется Мефистофель. По сюжету он пришёл за душой Людвиг ван Бетховена, но может продлить композитору жизнь, если Бетховен отдаст ему свою музыку. Мефистофелю она не нравится, он хочет стереть у человечества даже память о сочинениях Бетховена. Но Мефистофеля ждёт неудача: композитор не отрекается от своих творений. Тогда дьявол прибегает к шантажу: под окном Бетховена, в сточной канаве, копошится девочка-нищенка. Мефистофель обещает сделать её жизнь счастливой, если композитор отдаст ему вместе со своей душой хотя бы рукопись последней симфонии. Сначала Бетховен испытывает внутренний протест: он не виноват в судьбе девочки, и не может помочь всем несчастным. И всё же ему становится так жалко ребёнка, что он соглашается подписать контракт. Контракт (написанный на странице Библии!) выглядит так:

Этой ночью, 26 марта 1827 года, между нижеподписавшимися было достигнуто соглашение о том, что музыка последней симфонии, написанная Людвигом ван Бетховеном, первенцем Иоганна и Марии ван Бетховен из города Бонн, отныне будет принадлежать Мефистофелю, Повелителю Тьмы и первому, отпавшему от милости Божьей. Также подразумевается, что он намерен навсегда стереть любые следы этой музыки из памяти человечества. В обмен на уничтожение вышеупомянутой музыки также согласовано, что Мефистофель и все его приспешники исчезнут из жизни ребенка, который в настоящее время спит в канаве прямо напротив окна этой комнаты. Это устранение влияния должно быть начато немедленно после подписания и выполняться вечно.

Контракт подписан, торжествующий Мефистофель подносит партитуру симфонии к зажжённой свече. Но она не горит! Бетховен на самом деле – второй сын своих родителей, первый, с таким же именем, умер в раннем младенчестве. Контракт не распространяется на музыку композитора. После того, как Мефистофель уходит в ярости, появляется символический персонаж – Судьба, она объявляет, что Мефистофель – обманщик, душа Бетховена принадлежит небесам [4]

Есть ещё одно отличие музыкантов в сделках с дьяволом. Слова оперного Мефистофеля «Люди гибнут за металл!» – не для них, им не нужно ничего

материального (ну, разве что, скрипка), они хотят достигнуть совершенства в своей игре, или создать гениальные музыкальные произведения.

Как понять такие отличия в поведении музыкантов? Галеев Б.М. писал: «В любой системе, как известно, легче и привычнее даётся изучение самих составляющих компонентов, и сложнее связей, существующих между ними и определяющих целостность этой системы» [5].

Нам представляется, что в коллективном бессознательном сохранилась память о музыке сфер, античное понимание музыки как необходимого фактора, связанного с гармонией мироздания.

Космос в древности представлялся в виде вращающихся хрустальных сфер, к ним прикреплялись планеты. Количество сфер в разных теориях было различно. При вращении сферы производили необыкновенный по силе звук, но человек его не слышал, так как в подобной акустической атмосфере существовал от рождения (так мы не слышим в комнате привычный звук тиканья часов).

Это состояние Вселенной называли словом «гармония», и оно было необходимым условием существования мира. Звуки сфер были разными по высоте: самый высокий издавала внешняя сфера (Небо), самый низкий – Луна. Эти сферы имели общую ось вращения, и «оркестр» дополнялся пением сирен у основания каждого круга оси.

Звуки, которые издают движущиеся сферы, обозначались буквами (также как возникшая гораздо позднее первая нотная запись). Они считались священными: А (Альфа), Е (Эпсилон), I (Йота), О (Омикрон), У (Ипсилон), О (Омега). Все вместе они составляют аккорд, который и производит ощущение гармонии.

Музыка принадлежала сакральному миру, она оказывала магическое влияние на людей, богов, природу. Все ритуалы Античного мира проходили под музыку. Её воздействие на душу человека сравнивали с явлением резонанса. Считалось, что хорошая музыка может ее совершенствовать, а плохая – испортить. Когда же человек слушает музыку, его душа на время покидает тело.

С наступлением эпохи христианства античные идеи, наука и культура – язычество! – оказались под мощным давлением новой идеологии и были отправлены в преисподнюю.

Но тишина на небесах не наступила, музыка там осталась. Теперь здесь поют ангелы и звёзды: сотворение земли происходило «при общем ликовании утренних звезд, когда все сыны Божии восклицали от радости» – говорится в Книге Иова. «Хвалить», «ликовать», «восклицать» – музыка в библейские

времена была синкретическим искусством, всё это не декламировалось, а пелось. «Средневековье предложило бесконечное количество вариаций на тему музыкального совершенства вселенной: <...> разнообразные вещи в ней гармонично звучат, словно струны» [6].

Создатели легенд о музыкантах неосознанно часть ответственности за гармоничное состояние вселенной перелагают на их плечи. Отсюда и стремление музыкантов к совершенству. А поражение они терпят, если недостаточно талантливы, или трудолюбивы. Об этом пишет в своём рассказе «Скрипка Страдивариуса» Н. Гумилёв, рассказывая историю скрипача Паоло Белличини. Оказавшись в той же ситуации, что и Тартини, он утром не сумел воспроизвести услышанную во сне сонату, которую исполнял дьявол. В отчаянии скрипач сошёл с ума, разбил скрипку Страдивари и вскоре «умер без церковного покаяния» [7].

Но музыка бывает разная. В Античности проводили аналогию между консонансом (слитное, мягкое звучание) и гармонией мира, противопоставляя ему диссонанс (резкое звучание) – дисгармонию, деструкцию (Хаос). Тритон – диссонирующий интервал, т.е., звучащий резко, напряжённо, раздражающе, беспокойно. Такова чисто физиологическая реакция слуха на данное звучание.

Стремление дьявола к разрушению гармонии привело к тому, что в этом интервале он и «поселился». Неизвестно, кто первый интерпретировал интервал как «*diabolus in musica*» («дьявол в музыке»), но к XI столетию оно было общепринятым, и тритон был запрещён при сочинении мелодий. Практика его избегания продержалась до XVI столетия (500 лет!), потом от неё стали отходить. Внимание к «опасности» использования тритона упало: музыка стала многоголосной, и этот интервал вошёл в состав наиболее употребительных аккордов, «спрятался» там, перестал быть явлением исключительным.

Но тритон и в наши дни узнаваем в определённом контексте как символ дьявола. Например, в немецком фильме 80-х годов «История доктора Фаустуса» есть следующая сцена: Леверкюн, главный герой фильма, сидит за фортепиано, касаясь клавиш и наигрывая не конкретное произведение, а просто извлекая звуки из инструмента. Рядом стоит его друг. Леверкюн, рассказывая о своих сочинениях, произносит: «Это мой круг музыки». Вернее, это закадровый перевод текста. Переведено буквально то, что на самом деле имеет переносный смысл: круг музыки – это квинтовый круг, музыкальный термин. Квинта – интервал, который можно было бы построить от каждой ступени гаммы, если бы эту стройную систему не нарушало вторжение тритона. Но, когда Леверкюн

это говорит, под его пальцами не звучит ни одной квинты, слышна цепочка тритонов, «diabolus in musica».

Ощущение диссонанса, впрочем, можно создать и другими способами: сверхгромкой звучностью, резким тембром и другими агрессивными музыкальными выразительными средствами.

Служители высокой музыки не отступают, Хаос не может разрушить гармонию, сталкиваясь с музыкой небес, дьявол оказывается обманутым.

Последнее имя, которое мы назовём – Роби Лакатош, венгерский музыкант. Его прозвище «скрипач дьявола», считается, что он преемник Паганини и такой же непревзойдённый виртуоз. объездил многие страны мира, бывал и в России (выступал в Санкт-Петербурге). О своём прозвище знает, и уверенно заявляет: «Моя музыка – от Бога».

Список литературы

1. «Инструмент дьявола» и развлечение для простолюдинов: Почему скрипку в старину считали особым инструментом. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://kulturologia.ru/blogs/101218/41584/> (дата обращения 26.04.2023).
2. Куприн А.И. Елань: рассказ. Белград: Русская библиотека, 1929. 160 с.
3. Сказания о дьяволе: Согласно народным верованиям: свидетельства, собранные Клодом Сеньолем / [Пер. с фр. В. Ломм, Е. Меникова и др.]. М.: Enigma, 2002. 604 с.
4. Последняя ночь Бетховена [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.d80653a2-64365c77a61780a274722d776562/https/en.wikipedia.org/wiki/Beethoven%27s_Last_Night (дата обращения 26.04.2023).
5. Галеев Б.М. Историко-теоретический анализ концепций синестезии в мировой психологии. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://synesthesia.prometheus.kai.ru/istorico_r.htm (дата обращения 22.04.2023).
6. Эко Умберто. Эволюция средневековой эстетики. Эстетика пропорциональности. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Еко_Evol/04.php (дата обращения 11.04.2023).
7. Гумилёв Н. Скрипка Страдивариуса. Петроград: Мысль, 1922. С. 58–64.

MUSIC OF THE SPHERES: RECEPTIONS ABOUT MUSICIANS IN LEGENDS

E.K. Petri

The study examines legends – folk and in literary adaptations - about the deals of musicians with the devil. Rumor ascribes an alliance with evil spirits not only to fictional characters but also to real people – Tartini, Vivaldi, Beethoven, Paganini and some of our contemporaries. In legends musicians often go "unpunished" for such a criminal act.

The author explains this by the fact that the memory of the role of music in the cosmological theories of antiquity lives in the collective unconscious. The music of the spheres

is an element of the harmony of the entire world order, it is able to resist Chaos, which is personified by devilish forces.

Keywords: musicians, deal, Tartini, Vivaldi, Beethoven, Paganini, Grieg, violin, music of the spheres, collective unconscious.

1.3. ПАН У ДЭВИДА Г. ЛОУРЕНСА: РОЛЬ ПАНА В ПРОЗЕ И МИРОВОСПРИЯТИИ ПИСАТЕЛЯ

© В.И. Кравченко

Речь идёт о том, как английский писатель Д.Г. Лоуренс воспринял и интерпретировал образ древнегреческого божества Пана в своём художественном творчестве и авторской философии. С середины 1920-х годов в своих теоретических эссе, и в художественных произведениях писатель рассматривает различные представления о Пане, отбрасывая христианскую картину козлоного сатира, воплощающего лишь похоть и низменные начала. Такой Пан для Лоуренса умер. Но живёт тот Пан, который незримо воплощен своим божественным началом в каждом существе нашего мира. Также Пан интерпретируется как безликая и беспредельная, «первобытная» мужская сила и даже воплощение сексуальной силы мужчины.

Ключевые слова: сокровенный Пан, модернистская идея о смерти Бога, мировое дерево.

Творческая индивидуальность Дэвида Герберта Лоуренса (David Herbert Lawrence, 1885–1930) поистине многогранна: прозаик и поэт, драматург и эссеист, исследователь культуры и автор оригинального мироучения, получившего широкую известность и поддержку в кругах нонконформистской западной интеллигенции первой половины XX века, литератор и профессиональный живописец. Философские и мировоззренческие вопросы писатель рассматривал в эссе и трактатах, разрабатывая такие актуальные для начала XX века проблемы, как: бессознательное, теософия, неоязычество и др.

Образ Пана занимал в его авторской философии одно из центральных мест, впрочем, как и в ряде рассказов и в некоторых романах. Из-за неохватности темы для объёма статьи, мы рассмотрим здесь только несколько философских эссе («Пан в Америке», «Памяти Пана»), а также ряд художественных произведений (рассказы «Обертон», «Рубеж»; повесть «Сент-Мор», роман «Пернатый змей»), выявляя основные лоуренсовские интерпретации и трактовки образа Пана.

В древнегреческой мифологии Пан – основное божество для пастухов Аркадии, культ которого распространился и по всей Греции – считался внуком Зевса, сыном Гермеса и древесной нимфы, дочери Дриопа [1, с. 124–125]. Он не

входил в сонм основных богов, но тем не менее «положение Пана в Олимпийском кругу богов оказалось настолько прочным, что по некоторым версиям он является даже сыном Зевса и аркадской нимфы Каллисто или Зевса и богини Гибрис – Дерзости, наставником Аполлона в прорицаниях (Апполлдор, I 4,1)» [2, с. 121]. Также «Пан оказывал помощь Зевсу во всех затруднительных случаях, а во время гигантомахии своими дикими воплями обратил противников богов в бегство, откуда и произошло слово «паника» [3, с. 121]. Древние греки представляли Пана козлоногим, с телом, покрытым шерстью, с острыми бородкой и ушами, лукавой улыбкой и рогами (Гом. гимн. XIX, 37). В его облике – рудименты хтонизма и миксантропизма (шерсть, козы рожки, копытца). Как истинный спутник Диониса, Пан любит вино и веселье, полон страстной влюблённости и вечно преследует нимф [4, с. 279]. Эти обстоятельства позволяют причислять Пана к важнейшим божествам плодородия и стихийной силы природы – непреодолимом стремлении к продолжению рода.

С образом Пана и другими языческими богами греков Лоуренс познакомился в раннем детстве. В его семье очень гордились приобретением двадцатитомной антологии Ричарда Гарнета «Библиотека шедевров мировой литературы», содержащей отрывки переводов из многих мифологических произведений древних греков, фрагменты великих индийских эпосов, вавилонских легенд и «Песни о Нибелунгах» [5, с. 121]. Возросший интерес к мифу и мифологии проявился у Дэвида по свидетельству Барбары Милиарес между 1906 и 1910 гг., когда он был частым гостем в доме своего дяди Фрица Кренкова (Fritz Krenkow), востоковеда, который имел обширное собрание книг по мифологии и личные связи со многими членами Кембриджской школы антропологов [6, с. 44]. Книги античных авторов Лоуренс брал также у своего коллеги Артура Мак-Леода (A. McLeod), с которым познакомился, работая учителем в Кройдоне (1908–1911), и подружился на долгие годы, о чём свидетельствует их переписка.

Не только древняя мифология и её античные интерпретаторы были в сфере внимания Д.Г. Лоуренса. Как показывает обзор его писем, мемуары друзей и свидетельства биографов, начинающий писатель был хорошо начитан и ознакомлен с творчеством тех предшественников и современников, кто с разной целью обращался к образам и темам мифологии. С творчеством английских романтиков Д.Г. Лоуренс познакомился рано, основным источником явилось «Золотое собрание лучших песен и поэм на английском языке», изданное под редакцией Френсиса Полгрейва. Эта книга по свидетельству Джесси Чэмберс стала для Лоуренса «своеобразной Библией (а

kind of Bible)» [5, с. 99]. Среди всех английских лириков эпохи романтизма на Лоуренса произвели наивысшее впечатление трое – Блейк, Шелли и Китс. О них он вспомнил и дал им высокую оценку в предисловии к американскому изданию сборника своих «Новых стихотворений» (New Poems, 1918). Среди американских писателей романтиков интерес Лоуренса вызывал Натаниель Готорн, которому писатель посвятил две главы в своей книге «Очерки о классической американской литературе» (Studies in Classic American Literature, 1922). Н. Готорн написал роман «Мраморный фавн» (The Marble Faun), место действия которого происходит в Италии, а также много рассказов на темы греческой мифологии.

Среди авторов второй половины XIX века и первой трети XX века, использовавших классическую мифологию, Лоуренс к концу 1924 г. приобщился к творчеству Альфреда Теннисона (A. Tennyson) и Алджернона Ч. Суинберна (A.C. Swinburne), Кнута Гамсуна (K. Hamsun), Хилды Дулитл (H. Doolittle) и Джеймса Стивенса (J. Stephens), Джеймса Джойса (J. Joyce) и Эдуарда М. Форстера (E.M. Forster). Так, из всего творчества А.Ч. Суинберна, которого Лоуренс наряду с Шелли считал «величайшим поэтом» Англии, самым примечательным для него с точки зрения мифологии является стихотворная трагедия «Аталанта в Калидоне» (Atalanta in Calydon, 1865) с Афродитой, Вакхом и Паном, а также «Сад Прозерпины» (The Garden of Proserpine). Цитаты из этих произведений часты в письмах во время работы над его повестью «Золотой медальон» (The Ladybird, 1921) [7, с. 654; 8, с. 39, 497, 504]. Среди скандинавских писателей Лоуренс особо выделял Кнута Гамсуна, чей роман «Пан» (Pan, 1894) ему больше всего понравился. Герой романа Глан ощущает себя сыном леса, может уловить настроение серого камня около своего жилища, подводная скала в море у него на глазах оживает и фыркает, как полубог. Глану кажется, что в лесу он видит самого бога природы Пана, который родствен герою, сопрягающему свою жизнь с ритмом природной жизни. Он и любит как сын природы, отдаваясь своему чувству беспредельно и без раздумий. Автор помещает Глана в реальный мир, где нет места естественности, и поэтому его любовь к Эдварде – женщине, изломанной цивилизацией, эгоистичной и тщеславной, раздвоенной, стремящейся повелевать и желающей счастья, – превращается в ряд испытаний и унижений, из которых он так и не находит выхода до конца своей жизни, хотя и стремится сам себе доказать, что Эдварда забыта им. Любовь героев Гамсуна всегда сопряжена со страданием, самомучительством и желанием мучить любимого. Это страсть-поединок близка и концепции любви Лоуренса, реализованной им в его романах «Сыновья и любовники» и «Радуга». В сущности, Лоуренс всегда

был внимателен ко всем работам, где затрагивался образ Пана. Так, рассказ Э.М. Форстера «Паника» (The Story of Panic, 1904) Лоуренс раскритиковал как произведение со спутанной концепцией античного бога, но роман «Комната с видом» (A Room with a View, 1908) признал достойным внимания [7, с. 265, 275]. А вот творение Джеймса Стивенса «Кувшин золота (Crock of Gold)» Лоуренс критиковал за «преуменьшение великой темы её ничтожной трактовкой», за «слабого, слабого Пана: он, должно быть, впал снова в детство, если уж заговорил так, как его заставил говорить Стивенс» [7, с. 114].

Обратимся теперь к трактовкам Пана у самого Д.Г. Лоуренса. Наиболее обстоятельное обращение к образу Пана происходит в 1924 г. в трактате «Пан в Америке» (Pan in America), в дальнейшем автор сделал сокращенное изложение своих мыслей в эссе «Памяти Пана» (Remembering Pan, опубл. в 1936 г.) [9]. Так как текстуально оба произведения очень близки, отличаясь лишь объемом, рассмотрим в основном тезисы первого трактата. Опираясь на легенду, изложенную Плутархом в сочинении «Об упадке оракулов» (гл. 27), и следуя модернистской идее о смерти Бога, автор в самом начале заявляет: «Пан мертв! Великий Пан мертв!» («Pan is dead! Great Pan is dead!»). Автор рассматривает Пана в двух аспектах. Когда римское язычество было вытеснено христианством, «отец фавнов и нимф, сатиров, дриад и наяд» стал «старым и седобородым, и козлоногим, а его страсть деградировала в похоть старика» [10]. «Старый бог Пан стал христианским дьяволом, с раздвоенными копытами и рогами, хвостом и издевательским смехом» [10]. Плотская невоздержанность – вот всё, что осталось от Великого Бога Пана. Однако для Лоуренса изначальный «великий бог Пан» – более великое существо, которое не даром носит своё имя Πάν (от греч. πάς, ‘весь’). Он растворён во всех объектах живой природы и пока живёт трава и деревья, журчат ручьи и птицы поют на ветках и строят гнёзда, живёт и Пан. Для примера писатель рисует картину высокой сосны на маленьком ранчо у Скалистых гор. Словно мировое древо в мифах, эта сосна возвышается над округой и на её ветвях играют сойки, дятлы время от времени постукивают по её стволу, бурундуки копошатся в её корнях. Молнии сломали ей макушку, сосна скрипит от бурных ветров, но она жива и даёт жизнь многим животным. «Это дерево, в котором всё еще находится Пан» [10], – утверждает писатель. Вдали от механистического мира Лоуренс находит живого Пана в Америке среди индейцев, которые умеют жить в природе, не противопоставляя себя ей, а подчиняясь природным законам, законам Пана.

В художественной прозе писателя мы часто видим такой конфликт: образованная независимая женщина противопоставлена двум мужчинам. С

одним из них она находится в сложных, часто враждебных взаимоотношениях, однако и бросить его ей невозможно, так как их взаимозависимость схожа с эмоциональной амбивалентностью: *odi et amo*. Сам автор объяснял это тем, что именно эта женщина и этот мужчина физически также созданы друг для друга, так же неотделимы, хоть и противоположны, как природные бинарные оппозиции – день и ночь, юг и север и т.п. И более того, в этом конфликте подчас был еще один участник, мужчина, к которому женщина могла уйти, но она его не могла полюбить, даже ненавидела за то, что он не был таким мужчиной, от которого она ушла. Конфликт подчас неразрешим, объясняется он автором тем, что образованность и независимость женщины открывали ей глаза, и она уже не могла жить с мужчиной грубым и патриархальным, но и полюбить изысканного и нежного полумужчину её тоже не прельщало. Такой конфликт представлен в новелле «Рубеж» (*The Border Line*, 1924, окончательная редакция в 1928 г.), Кэтрин, сорокалетняя, сохранившая былую красоту женщина, привлекавшая пышной и зрелой женственностью, противопоставлена двум мужчинам. В образе одного из них – «рыжеволосого воина-кельта» Алана – подчёркивается его мужественность, отвага и властность. «Не по нраву Кэтрин пришлась лишь его непоколебимая внутренняя уверенность в собственном превосходстве, своей избранности» [11, с. 327]. Десять лет прожили они вместе, потом война разлучила их, хотя они по-прежнему страстно любили друг друга. «Ни простить, ни уступить один другому не мог – мешала гордость, а связать свою жизнь с кем-либо со стороны тоже мешало высокомерие» [11, с. 328]. Алан пропал без вести на войне, погоревав, Кэтрин вышла замуж за университетского товарища своего мужа, Филиппа, к которому долгие годы относилась «весьма прохладно, даже чуть пренебрежительно». Он «словно любящий пес, умел одарить теплом и лаской» [11, с. 328], и она подпала под чары темноглазого Филиппа. Однако мужское начало в её втором муже явно проигрывало: «первый – неутомимый борец, прирожденный воин, всю жизнь с обнаженным мечом; второй – хитроумный миротворец, верткий и умный суеслов, пытающийся уравнять весы справедливости» [11, с. 331]. Финал рассказа мистический – в лесу меж деревьями Кэтрин почувствовала дыхание Алана, биение его сердца, «в каждом величавом, могучем дереве виделся ей Алан. Подойти бы, прижаться бы к могучему стволу всем телом!» [11, с. 342]. Тем временем второго мужа охватывает «панический страх», и он умирает скоропостижно от неизвестной болезни. В минуты агонии Филиппа к Кэтрин «приходит» её Алан и принимается «безмолвно и страстно ласкать ее – то была страсть мужа, вернувшегося домой после долгого пути» [11, с. 344].

Алан здесь как оживший Пан, недаром автор делает отсылки к лесу, дереву (как и в эссе «Пан в Америке»), а то и прямо сравнивает его с фавном.

В рассказе «Обертон» (*The Overtone*, опубл. в 1932) сюжет строится вокруг одного мужчины пятидесяти двух лет мистера Реншо. Его жена, к которой он уже потерял интерес, страстно обсуждала в своей гостиной с одной из посетительниц вопросы социальной жизни. А в это время он и еще одна молодая гостья Эльза блуждали в своих фантазиях. Девушка была взволнована растянувшимся на кушетке мужчиной, одетым в домашний халат. «Она знала, что он годится ей в отцы, но, вместе с тем, он выглядел достаточно молодо для того, чтобы быть её любовником» [12]. Между тем мистер Реншо вспоминал о том, как он встретил свою жену, как его страсть обожглась о её холодность, и теперь «женщины утомляли его». Его мало что связывало с женой. «Она так мало принадлежала ему, что он не стал бы возражать, если бы она принадлежала кому-то ещё» [12]. Когда он вышел в сад, Эльза поднялась и тоже вышла, с робостью, с подступающими слезами. Реншо позвал её из темноты и сказал, что Пан умер. «Потому что, когда он сказал: “Пан умер”, он имел в виду, что он умер в его длинном теле викинга. А она была нимфой, и если Пан умер, она тоже должна умереть» [12]. Эльза всё поняла и, когда там же появилась супруга мужчины, возникает дискуссия о Панае и Христе. Эльза и автор рассказа делают попытку примирить духовное начало (Христа), религию морали и жизнотворческую, эротическую религию Пана. «Я хотела бы, чтобы Христу не пришлось убивать Пана,» – заявляет Эльза, что вполне понятно через призму викторианской морали, а точнее лицемерия и подавления живых проявлений эмоций, что имело место в Англии XIX века и с чем боролся Лоуренс так отчаянно. И благочестие (лат. *religio*), и страстность вполне могут уживаться в человеке. Но в мистере Реншо «Пан умер», не зря автор называет его «a castrated bear» (кастрированным медведем). Он винит в этом свою жену. Но и миссис Реншо обижена на мужа и разочарована в мужчинах: «Все мужчины теперь превратились в женщин, – сказала она, – потому что фавны однажды ночью вымерзли на морозе» [12]. Лишь Эльза ещё мечтает о гармонии: «Но я – нимфа и женщина, и Пан – для меня, и Христос – для меня. Для Христа я покрываюсь своим платьем и плачу, и клянусь честной клятвой. И Пан даст мне детей и радость, а Христос даст мне гордость. И Пан даст мне моего мужчину, а Христос – мужа. Для Пана я – нимфа, а для Христа – женщина. Пан – в темноте, а Христос – в бледном свете. И ночь никогда не будет днём, а день – ночью. Но они пойдут бок о бок, день и ночь, ночь и день, навсегда разделённые и навсегда – вместе» [12].

Повесть «Сент-Мор» (*St. Mawr*, 1925) о молодой женщине Лу Витт, которая, хоть и вышла замуж, но не встретила мужчину, способного изменить её жизнь. Она сама пыталась изменить мир вокруг себя. Как ей это удалось? Благодаря взаимодействию с миром природы, с непокорным гордым конем по кличке «Сент-Мор» (т.е. Святой Мавр). Лу рано вышла замуж по любви за молодого человека Рико Каррингтона. В Лондоне, Париже их совместная жизнь была проста и банальна: «портреты, обеды, визиты, избранный круг знакомых», ведь Рико был модным портретистом. Вскоре после свадьбы их чувства угасли и «с молчаливого согласия супружество превратилось в дружбу. Они оставались супругами только без секса. Секс разрушал, доводил до изнеможения, и они отказались от него <...> отсутствие физической близости было тайным источником неудобства и мучения для обоих. И они оба не мирились с этим. Рико провожал других женщин задумчивым, беспокойным взглядом» [13, с. 11]. Но жизнь меняется после того, как Лу видит жеребца Сент-Мора. Это лошадь необычайной красоты, но с диким нравом, обращаться с ней умеет только ее хозяин. Изначально Лу хотела купить эту лошадь для своего мужа, ее даже не интересовала её стоимость, но Рико отказался от такого подарка, объясняя это тем, что он не испытывает такой страсти к лошадям, как его жена. Этим самым он ещё больше отдалил от себя свою жену. Лу довольно быстро поняла, что Сент-Мор – не просто конь, он показался ей из другого мира. Совсем не из того, в котором она с мужем жила. «Он поразил меня тем, что был первым благородным существом в моей жизни» [13, с. 28]. Сент-Мор олицетворяет живое естественное начало. конь настолько своенравен, что делает только то, что ему нравится. Лишь одного человека он слушается: своего грума-валлийца. И вот Рико вдруг решает сам прокатиться на коне, хотя внутренне он ненавидит и боится Сент-Мора. Сент-Мор сбрасывает его на ходу, и Рико ломает себе ребро – теперь он вынужден лежать в кровати и не имеет возможности уехать в Америку вместе с молодой женой. Именно там на ранчо в Нью-Мексико Лу обрела желаемое единение с природой, с её скрытым животворным началом вдали от «механической цивилизации». Однажды за ужином с матерью, местным священником и художником Картрайтом речь зашла о Пане. Сложилось два представления о нём: Великий бог Пан и великий козлоногий Пан. Священник конечно же считал его козлоногим сатиром. А вот художник вместе с автором повести считает, что «Пан был Тайна, тайная причина всего. Потому он и был Великий Бог. <...> Был всем, что вы видите, когда смотрите во все глаза. Днём вы просто видите вещь. Но если отверзнется третий глаз, зрящий невидимое, тогда вам явится в вещах сокровенный Пан» [13, с. 59]. В разговоре с мамой Лу, когда та задает вопрос дочери: «Ты когда-

нибудь видела Пана в мужчине, как ты видишь его в Сент-Море?» – получает ответ: «Нет, мама. По-моему, ни разу не видела» [13, с. 60]. Здесь Пан выступает незримым божественным началом, присутствующим в каждом природном явлении.

В XX главе романа «Пернатый змей» (*The Plumed Serpent* 1923-25, опубл. в 1926) Д.Г. Лоуренс многократно обращается к образу Пана, соотнося его с одним из героев романа доном Сиприано. Здесь мы снова сталкиваемся с конфликтом женщины (Кэт Лесли) с двумя мужчинами мексиканцами – доном Сиприано и доном Рамон. Если Рамон получил европейское образование и его цивилизационный лоск привычен англичанке Кэт, то вот Сиприано – некое природное мексиканское явление, в крови которого есть и ацтекское начало. Она чувствовала в нём, в его глазах тайну первобытного мира. Это был низкорослый человек с слегка раскосыми сверкающими глазами на вытянутой вверх индейской голове, покрытой чёрными волосами, с чёрной козлиной бородкой, маленькими руками, но с безликой и беспредельной мужской силой. «Лицо, подобное лицу Сиприано, – это лицо бога и вместе с тем дьявола, лицо бессмертного Пана» [14, с. 349]. Когда он сидел рядом, она чувствовала, что покоряется, уступает ему. «Он вновь, как в древние времена, был мужчиной-повелителем, загадочным, непостижимым, неожиданно вырастающим до громадных размеров, заслоняющим небо, накрывающим тьмой, которая есть он сам и только он сам, Пан-повелитель» [14, с. 350]. Сиприано хотел, чтобы Кэт стала его женой, но она боялась его. Ей был ближе Рамон, хотя её плоть тянулась к Сиприано, однако сознание противилось. Но и Рамон считал, что «мы должны вернуться к представлению о живом космосе, *должны*. Древнейший Пан – в нас, и от него не отречешься. Мирным или насильственным путем, но мы должны совершить перелом. Так устроен человек. О необходимости этого говорит древнейший Пан в моей душе и мое современнейшее Я» [14, с. 355].

Подводя итог, можно обратить внимание на то, что Д.Г. Лоуренс, отталкиваясь от философии пантеизма, пытается создать свою собственную мировоззренческую концепцию, где одной из центральных фигур будет Великий бог Пан. Как видим, и в своих теоретических эссе, и в художественных произведениях писатель рассматривает различные представления о Пани, отбрасывая христианскую картину козлоного сатира, воплощающего лишь похоть и низменные начала. Такой Пан для Лоуренса умер. Но живёт тот Пан, который незримо воплощен своим божественным началом в каждом существе нашего мира. Это творческое начало – в нём

стремление к развитию, в нём источник любви телесной и духовной, в нём тайна жизни, наконец, которая непостижима разумом, а лишь чувствами.

Список литературы

1. Гомер К Пану // Античные гимны / под. ред. А.А. Тахо-Годи. М.: изд-во МГУ, 1988. С. 124–125.
2. Тахо-Годи А.А. Греческая мифология. М.: Искусство, 1989. 304 с.
3. Маврматаки М. Греческая мифология и религия. Афины: Хайталис, 1997. 256 с.
4. Лосев А.Ф. Пан // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1997. Т.2. С. 279–280.
5. Chambers J. D.H. Lawrence: a personal record. Cambr.: Cambridge Univ.press, 1981. 223 p.
6. Miliaras B.A. Pillar of Flame: The Mythological foundations of D.H. Lawrence's sexual philosophy. N.Y.: Lang, 1987. 301 p.
7. Lawrence D.H. Letters / ed. G.J. Zytaruk. Cambr.: Cambridge Univ.press, 1981. V. II (1913–1916). 691 p.
8. Lawrence D.H. Letters / ed. J.T. Boulton. Cambr.: Cambridge Univ.press, 1984. V. III (1916–1921). 762 p.
9. Лоуренс Д.Г. Памяти Пана. Пер. В.И. Постникова (Перевод сделан по изданию: The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism / Ed. by Lawrence Coup (Routledge, 2000), D.H. Lawrence, Remembering Pan, p.70-72.) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://stihi.ru/2010/12/06/5423> (дата обращения: 11.11.2022).
10. Лоуренс Д.Г. Пан в Америке. Пер. В.И. Кравченко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://proza.ru/2022/11/30/1789> (дата обращения: 1.12.2022).
11. Лоуренс Д.Г. Рубеж. Пер. И. Багрова (326-344) // Лоуренс Д.Г. Собрание сочинений в 7 т. М.: Вагриус, 2006. Т. 3: Тень в розовом саду. 576 с.
12. Лоуренс Д.Г. Обертон. Пер. О.В. Кайдаловой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://proza.ru/2015/07/27/1398> (дата обращения: 30.11.2022).
13. Лоуренс Д.Г. Сент-Мор. Пер. М. Литвиновой и Т. Шабаяевой (5-162) // Лоуренс Д.Г. Собрание сочинений в 7 т. М.: Вагриус, 2006. Т. 3: Тень в розовом саду. 576 с.
14. Лоуренс Д.Г. Пернатый змей. Пер. В. Минушина // Лоуренс Д.Г. Собрание сочинений в 7 т. М.: Вагриус, 2007. Т. 6. 512 с.

PAN AT DAVID H. LAWRENCE: THE ROLE OF PAN IN THE WRITER'S PROSE AND WORLDVIEW

V.I. Kravchenko

It is a case of how the English writer D.H. Lawrence perceived and interpreted the image of the ancient Greek deity Pan in his prose and author's philosophy. Since the mid-1920s, in his theoretical essays, and in works of fiction, the writer examines various ideas about Pan, discarding the Christian picture of a goat satire that embodies only lust and base principles. For Lawrence such a Pan died. But that Pan lives, who is invisibly embodied by his divine beginning in every creature of our world. Pan is also interpreted as faceless and boundless, "primitive" male power and even the embodiment of a man's sexual power.

Keywords: an intimate Pan, a modernist idea of God's death, world tree.

1.4. ФИННО-УГОРСКИЙ И АНТИЧНЫЙ КОНТЕКСТЫ КАК СЮЖЕТООБРАЗУЮЩАЯ ОСНОВА «ИТОГОВОЙ» КНИГИ СТИХОВ С. ЗАВЬЯЛОВА «МЕЛИКА» (2003)

© С.П. Гудкова, А.В. Хозяйкина

Целью главы является рассмотрение жанрово-видовых особенностей «итоговой» книги стихов С. Завьялова «Мелика» (2003). Используя культурно-исторический, сравнительно-типологический методы, а также метод целостного анализа художественного произведения, делается вывод о значимой роли финно-угорского и античного контекстов в структуре завьяловской книги. В ходе исследования доказывается, что поэтический сборник «Мелика» (2003) представляет собой сложно метажанровое образование, «итоговую» книгу стихов, жанровый канон которой был разработан в поэзии второй половины XIX в. Авторами статьи рассматриваются особенности финно-угорских и античных мотивов и образов в структуре издания, подчеркивается значимость содержательной и формальной организации текста («текст-руина»), а также специфика визуального ряда в раскрытии основной поэтической идеи книги – необходимость сохранения национальной идентичности финно-угорских народов.

Ключевые слова: С. Завьялов, современная поэзия, «итоговая» книга стихов, метажанровое образование, мелика, финно-угорский контекст, античные мотивы и образы, «текст-руина».

В отечественной литературе наряду с поэтическими книгами, построенными по жанровому, тематическому, ассоциативному принципам, наблюдается и использование такой ее разновидности как «итоговая» книга, которая получает свое развитие в творчестве поэтов середины XIX в.: Е.А. Баратынского, Н.А. Некрасова, А.А. Фета, Я.П. Полонского и др. О.В. Мирошникова обозначает целый ряд характерных признаков, позволяющих отличить «итоговую» книгу от иных лирических структур, и в первую очередь от книг жанрово-тематической ориентации. Среди наиболее значимых исследователь выделяет «авторский (не редакторский, не читательский) характер отбора текстов» [1, с. 151]. Сквозной лирический мотив подобных книг – «подведение итогов, тяжба с быстротекущим временем и поиски вечных, незыблемых ценностей» [1, с. 152].

Основываясь на имеющемся в современном отечественном литературоведении опыте теоретического толкования данного понятия, мы определяем «итоговую» книгу стихов как *метажанровое объединение*. В ее состав могут входить как отдельные стихотворения, написанные в разные периоды творчества поэта, так и целые книги, включающие не только крупные поэтические формы (поэмы, лирические циклы, стихотворные повести и т.д.),

но и драматические, и прозаические вкрапления. При создании «итоговой» книги авторы достаточно длительное время тратят на ее осмысление, более тщательно продумывают композицию. Поэтому такая книга в большинстве случаев состоит из разделов, частей, глав, в которых шаг за шагом прослеживается поэтическая биография автора, дается развернутое осмысление ведущей темы, актуализируются особенности поэтического стиля автора, его мировоззрения – таким образом складывается целостное представление о движении поэтической мысли ее создателя и ведущих принципов поэтики. Такое издание чаще всего сопровождается развернутыми предисловиями или послесловиями литературных критиков, объясняющих замысел, основную идею, характер поэтики книги или же примечаниями самого автора.

Репрезентативным примером создания «итоговой» книги стихов в современной поэзии может считаться «Мелика» (2003) С. Завьялова. В примечаниях к изданию поэт объясняет композицию своей последней книги, подробно комментирует, где ранее были опубликованы тексты и в каком направлении менялась их структура в «Мелике». Данное издание является второй книгой с одноименным названием. Первая «Мелика» была издана в 1998 году, в нее вошли стихи, написанные за последние пять лет, сгруппированные в четыре раздела «EPIGRAMMAI» (1993–1995), «ELEGIARUM FRAGMENTA in raris reservata» (1997), МОКШЭРЗЯНЬ КИРЬГОВОНЬ ГРАММАТАТ (БЕРЕСТЯНЫЕ ГРАМОТЫ МОРДВЫ-ЭРЗИ И МОРДВЫ-МОКШИ) (1997–1998). Строго продуманная архитекtonика книги демонстрировала развитие ведущей темы творчества поэта – сохранение национальной идентичности малых финно-угорских народов, частью которой является и сам поэт. Его генетические корни тесно связаны с мордовским народом [2]. Если первая «Мелика» могла рассматриваться как вариант тематической книги стихов, то второе издание значительно расширяет как поэтический горизонт видения поставленной ранее проблемы, так и дает более развернутое представление об индивидуально-авторском стиле поэта-авангардиста, что позволяет говорить об «итоговом» принципе построения. «Мелика» (2003) состоит из двух книг: «Первая часть (Pars prior) является точным воспроизведением первого издания, вышедшего в 1998 г. (М.: Арго-Риск) тиражом 300 экземпляров. Вторая часть (Altera pars) включает стихотворные циклы, написанные в 1998–2003 годах» [3]. Таким образом, второе издание включает в себя поэтические тексты, созданные за десять лет творческой работы поэта. Всего в книгу вошло восемнадцать четко структурированных разделов-циклов. Сразу отметим, что циклизация – характерная черта поэзии С. Завьялова, склонного представлять

поэтическую мысль в скомпонованном поэтическом отрезке (часто тексты объединяются в цикл на основе сходных принципов).

Важную идейно-смысловую функцию в «Мелике» играет и развернутое предисловие А. Скидана «Обратная перспектива», объясняющее не только композиционные принципы построения книги, но и место поэзии автора в современном поэтическом авангарде и особенности его поэтики. Исследователь видит общность художественных традиций современного автора с поэтическими экспериментами как западноевропейских поэтов: Анри Мишо, Сен-Жон Перса, Арто и др., так и отечественных – Геннадия Айги, Виктора Кривулина, Сергея Стратановского, имена которых часто появляются в посвящениях и внутренних отсылках книги. Завьяловской поэтике, как и стилю обозначенных авторов, свойственно отсутствие регулярного метра, рифмы, отказ от силлабо-тоники. Он использует «распыленную» строфику, «рваные» строфы, синтезирует языки различных культур и цивилизаций – античной, раннехристианской, финно-угорской [4]. Обращение к данным культурам обусловлено рядом причин, понимание которых, на наш взгляд, помогает не только выявить черты поэтики С. Завьялова, но и объяснить принцип организации поэтического материала в книге «Мелика», что и придает ей «китоговый» характер.

Уроженец Царского Села, филолог-классик по образованию, долгие годы преподававший античную литературу в петербургских вузах, обратился в своем творчестве к теме сохранения языка и культуры финно-угорских народов (эрзи, мокши, коми, удмуртов). Эрзяне, выходцами из которых являются предки С. Завьялова, оказываются среди «героев» его поэзии. Объяснение этому дает сам поэт в беседе о своих «корнях»: «Мои предки действительно из царского места – древней столицы Арзамаса (Эрзамаса), района, который был центром мордовской полуудавшейся-полунеудавшейся в XIII веке при инязоре (царе) Пургазе государственности, района, сопротивлявшегося христианизации дольше других» [5].

«Голос эрзянской крови» звучит на всем творческом пути С. Завьялова. Об интересе к судьбе финно-угорских народов, как «общих наших прародителях», автор говорит в статье «Так что же нам делать? Мордовский взгляд на Россию» [5]. Здесь он поднимает проблему постепенного исчезновения мордовского народа, история которого уходит в далекое прошлое. Потеря исторических корней, по мнению С. Завьялова, ведет не только к вырождению малых народностей, занимающих значительную часть европейской территории России, но и к потере ими национальной самобытности, языка, что приводит к утрате культурных ценностей в масштабе целого государства.

Проблема, поставленная автором в публицистических работах, нашла прямое художественное воплощение и в поэтических текстах. В его стихах конца 1980-х гг. все громче звучит тревога: усиливающаяся экспансия русского языка ведет к потере языков национальных, к утрате этнической самобытности «нашей прародины общей». При этом важное значение приобретает заголовочный комплекс книги. Мелика – это не просто отсылка к названию лирической поэзии древних греков, предназначенной для распевания сольно или хором, но и особый смысловой код, скрывающий за необычным построением стиха голос древности. Особая партитура книги, напоминающая нотную запись, визуализирует и в прямом, и переносном смысле разрыв традиций, разрушение связей, становится ведущей авторской стратегией, призванной обратить внимание на глобальную проблему современности. Огромную роль в этом играют многочисленные отсылки, прямые и скрытые аллюзии на поэзию знаковых античных поэтов (Пиндара, Софокла, Еврипида, Овидия, Тибула, Эмпедокла и др.), античные и библейские образы и сюжеты. При этом тесный сплав раннехристианского, финно-угорского и античного материалов делают книгу многоголосой, даже на визуальном уровне подчеркивается разрушение языка культуры прошлого и целых народностей, забвение национальных традиций. Мотивы тоски, одиночества, холода, поиска дороги становятся центральными в «Мелике». Они усиливаются от раздела к разделу. В первом цикле «ВСЕ ОПРЕДЕЛЕННЕЕ / ТА ΙΔΙΩΤΙΚΑ» намечается точка отсчета жизненного пути – от Благовещения. Поэтическое переосмысление важного евангельского события – весть архангела Гавриила Деве Марии о рождении Иисуса Христа – становится лейтмотивом сюжета, намечая драматическую тональность книги, где образ холодного ветра символизирует не только тернистый путь Иисуса, но и путь отдельных наций и народностей:

О ветер финляндский что снова ворвался ко мне
(и мех не в силах упрятать биения сердца)
Запах весны запах нарожденья и тлена
стих в подворотнях в парадных
где жар даровой батарей [3].

Как мы уже отмечали, привлекает внимание графическое оформление поэтических текстов и необычный синтаксис, призванные обогатить содержательную сторону книги. Как и многие представители «петербургской школы», С. Завьялов полностью отказывается от использования знаков препинания, роль которых выполняют многочисленные разрывы и паузы. По справедливому замечанию А. Скидана, «графика в первую очередь призвана

визуализировать, сделать зримым этот разрыв, неуклонно перерастающий по мере чтения в более глубокий по своим последствиям разрыв с силлабо-тоникой как системой. Иными словами, она выполняет строго формальную, конструктивную функцию деформации материала наряду с ритмом» [6, с. 218]. Поэт отказывается от силлабо-тонического стиха, характерной рифмы, привычной строфики, обращаясь к гибкому верлибру с его повествовательной основой, способному передать сбой тональности, внутренние надломы, перепады дыхания, которые усиливаются от цикла к циклу.

Посыл первого цикла обогащается в идейно-смысловом плане последующими. Так, например, циклы «Книга разрушений», «Монологи и Кадельции», «По направлению к дому» усиливают состояние отчаяния, поиска себя и потерянной любви. Причем, мотив потерянной любви трактуется очень широко: от разрыва связей с возлюбленной до потери связей с родной культурой. Для создания подобных мотивов автор применяет богатые возможности античного стихосложения, использует сапфические строфы, что демонстрирует не только виртуозное владение им древней формой стиха, но и отсылает к образу древнегреческой лирической поэтессы, воспевавшей любовное чувство, красоту души, теряющих актуальность в современном мире. Решению этой же задачи служит и поэтическое переосмысление библейского сюжета – изгнание Агари из дома Авраама, символизирующее тернистый путь к счастью и любви:

Агарь
я врос в тебя
в эти морщинки между бровей
в эти детские плечи

Ветер
передувает песок
глаз уголки кровоточат [3].

Так, потеря и утрата любви постепенно перерастает в потерю связей с родными корнями, жизненными истоками. Показательным в этом отношении становится цикл «По направлению к дому», где значительно усиливается финно-угорский контекст. Здесь мы наблюдаем использование образов великого мордовского скульптора С. Эрзи, Саранска – столицы Мордовии, образа национального эрзянского героя Тюшти и др. Разнообразный финно-угорский контекст усиливает смысловую наполненность сюжета. Поэт обращает внимание на роль великого эрзянского художника, который благодаря своим творениям вписал имя своего народа в мировую историю,

воссоздал неповторимые черты нации («Эрзянка», «Мордовка», «Старик-мордвин» и др.). Причем С. Завьялов подчеркивает связь Эрзи с природой, ее вечной жизнью. Скульптор не просто чувствовал дерево как природный материал, он давал ему жизнь в своих творениях, что подчеркивается и эпиграфом из поэзии А. Фета «Учись у них: у дуба, у березы»:

Старики в высоких шапках
кора морщин глаз угадываемость
они в могучих стволах укрываются
от пронизывающих ветров перемен

Великий мордвин резцом провел
границы их бессмертий

Живой душой войти
в ствол нации [3].

Автор обнаруживает генетические корни мордовского народа, осмысливая роль и значение центрального героя национального эпоса – Тюшти, с именем которого связано представление о возникновении, становлении и гибели эрзя-мокшанского государства. Этот мифологический сюжет имеет смыслообразующее значение в книге: демонстрируя уход мордовского народа со своих исконных земель под давлением врагов в лице русских князей и татарских ханов, поэт подчеркивает силу духа предков, их устои жизнестроительства и в то же время обращает внимание на безразличие потомков, не сумевших сохранить свои национальные истоки:

Пусть не радуются русские:
панк Тюштян с лучшими из эрзи
пробился на Теплое море
пусть не кичатся татары:
Тюштян-владыка самых храбрых из мокши
на Теплое море увел [3].

Поэт настойчиво обозначает вектор как своего движения, так и центральной поэтической мысли – «по дороге к дому», где образ дома символизирует судьбу малых народностей:

Еще так может
предупредить о смерти затаившейся язык которому
умолкнуть завтра [3].

Как мы уже отмечали, важную роль в архитектонике книги С. Завьялова играет рамочная композиция: многочисленные эпиграфы, посвящения, комментарии на полях и т.п. Авторская стратегия строится с опорой на «чужой

текст», аллюзивный план, где каждое имя, отсылка становятся некими смысловыми кодами. Так, неслучайным является обращение к таким знаковым именам, как В. Кривулин, И. Бродский, Г. Айги. Это не только реконструкция близких поэту образов и стилей, но и художественный прием, позволяющий сквозь призму поэтических аллюзий раскрыть читателю весь глубинный подтекст своих драматических размышлений. Так, например, важной в смысловом плане оказывается отсылка в финно-угорской части книги к творчеству известного чувашского поэта и переводчика Г. Айги, который всем своим творчеством демонстрировал связь с национальной культурой, занимался ее сохранением, возрождая в своих стихах образы чувашской мифологии и фольклора, воссоздавая древнейшие архетипы народного сознания. Близость авторских стратегий подчеркивается необычной развернутой метафорой:

я звук родной отрою из-под снега
<...>
(и горлом кровь от перенапряженья)
снѣгу на его наречье [3].

Свое апофеозное звучание основная поэтическая мысль первой части книги приобретает в финальном стихотворении «САРАНСК – ЧЕТВЕРТЫЙ РИМ» (ЭЛЕГИЧЕСКИЕ ДИСТИХИ), где не просто поэтически переосмысливается религиозно-историческая идея Третьего Рима, но и утверждается героизация и популяризация финно-угорской идеи, что подчеркивается эпитафией. Отталкиваясь от поэтической мысли знакового польского автора XX столетия И. Галчинского «На небо строем пошли они», С. Завьялов создает собственное видение особой роли географического центра эрзянской цивилизации – Саранска. Подобно тому, как малочисленный польский гарнизон героически оборонял Вестерплатт в первые дни Второй мировой войны, так и малые народности совершают свой ежедневный подвиг, отстаивая свою идентичность. Усиливая звучание этой мысли, поэт использует и знаковую фразу, данную на языке первоисточника «Χαῖρε ὦ Έκτορ, χαῖρε ὦ Αἰνεία / Радуйся, Гектор, радуйся, Эней» из гомеровской «Илиады». Таким образом, усложненный содержательный и формальный план отдельного стихотворения проецируются не только на отдельную главу, но и на всю книгу, становятся сложным ответвлением единой архитектурной конструкции.

Не менее усложненной предстает и вторая часть книги, где наиболее ярко актуализируются античные контексты. Современный поэт переосмысливает многие сюжеты и образы античных трагедий, мифы и легенды Древней Греции, выстраивает тексты своих произведений с опорой на древний театр, где важную роль играет хор, как коллективный участник древнегреческого драматического

представления. Реконструируя роль хора в современном поэтическом тексте, С. Завьялов также, как и в античной трагедии, отводит ему роль помощника в передаче основной идеи книги, делает его морально-нравственной основой в оценке волнующих автора проблем. Хор предстает как своеобразный глас народа и одновременно действующее лицо.

Особую драматическую тональность второй части книги «Мелика» создает обращение к метрическим подражаниям од Пиндара и их вольным переводам в русской поэзии. Таким образом, божественный образ орла – знаковый символ торжественной хоровой мелики Пиндара – трансформируется в поэтическом тексте современного автора в образ ворона – символа смерти:

но этой	нависающей	ba	Π ραεον с anacr
с угасшим последним небесным пятном			4 d cat с anacr
	ночью	sp	
ты явственно слышишь			reiz
как приближаясь летит	и не пиндáров орел	2 hem	
	а ворон угасанья и смерти	ba pher	
	corvus corvus	Π epitr [3].	

Мотив смерти усиливается за счет авторских реконструкций и отсылок к многочисленным античным сюжетам, которые, словно обломки прошлых культур, в хаотичном порядке всплывают в памяти современности, оставляя драматический след крушения прошлых империй и цивилизаций. Так, в воображении читателей предстает трагическая смерть Эномая, царя города Писа, любящего отца дочери Гипподамии («Эномай молится Гелиосу»); воссоздается сюжет преданной любви Геракла и Омфалы («Геракл у Омфалы»), смертельной борьбы жреца Лаокоона со змеями за жизнь своих детей («Младший сын Лаокоона»), ожидания Эдипом явления Персефоны («Эдип в ожидании Персефоны»), судьбы проклятого богами Эдипа («Эдип в Коломне») и многие другие античные сюжеты. Автор подчеркивает, что персонажи древнегреческой мифологии остаются в нашей памяти лишь как обломки прошлого, как призраки древности, совершенно забытые современностью. Подобная поэтическая архаика также направлена на актуализацию основной поэтической идеи книги – разрушение памяти, самобытности наций и культур, где античные цитаты напоминают лишь опавшие листья прошлого:

А с тобой остается все тот же ветер
гоняющий листья по омертвевшей траве
развевающий твои одичавшие космы
и где-то там в твоём сердце
замерший и щемящий рисунок морского прибора
у глыб исполинского мола

совсем неслышного
совсем бесшумного
совсем непохожего

на цитату из Эмпедокла [3].

Таким образом, от первого до последнего раздела сохраняется формальное единство книги: стилизация под текст древней рукописи, подверженной влиянию времени (пропуски, обрывки смыслов, пустоты), наличие финального эпитафия на национальном языке древней цивилизации, призванного подчеркнуть основную идею произведения и т.п. Необычное оформление поэтических текстов также служит выражению главной идеи книги – через разрушение смыслов (визуальное и смысловое) показать разрушение традиции, культуры, языка древних народностей.

Например, в разделе «ELEGIARUM FRAGMENTA in papiris reservata» («Фрагменты элегий, сохранившиеся в папирусах») поэт создает стилизованный текст, визуально и образно имитирует текст древнегреческого папируса («Эдип в ожидании Персефоны», «Метаморфозы», «Элегия Анахарсиса» и др.). Ощущение древнего документа передают многочисленные пропуски, невнятно читаемые места, своего рода «темные пятна» утраченного смысла. Но обращает на себя внимание обозначение мест нахождения «папирусов» – это древние мордовские центры, ныне провинциальные города: Саранск, Арзамас, Саров, Алатырь. «В этих стихах, – пишет С. Стратановский, – мордовские герои словно прикрываются античными масками, но это не Эдип, и не Анахарсис, и не Овидий говорят с нами, но народ, живущий на ущербе, где-то рядом со смертью» [9].

Своеобразное продолжение данная тема получает и в цикле «Мокшенэрзянь кирьговонь грамматат» («Берестяные грамоты мордвы-эрзи и мордвы-мокши»), кульминационном центре книги. Данный цикл, состоящий из пяти текстов, также представляет формальное единство, направленное на первый взгляд на явное разрушение смысла. Текст «Берестяных грамот» демонстрирует разрушение грамматики, логических, семантических и синтаксических связей, вызывая эффект невнятного бормотания на чужом языке, «символизирующего потерянность и мучительно обретаемое национальное самосознание» [6, с. 218].

Брат мой
занесенный снега
окоченевший мороз
будто лишенный воздух холод
такой чужой страна
мы встретиться
и ни язык родной

ни какой общий оборот речь
ничего уже
ни даже память
проигранное сражение
родной очаг... [3].

А. Скидан указывает на необычность формы завьяловского текста, подчеркивающую «насильственный переход с материнского языка на русский (язык-завоеватель), в результате чего стершаяся идиома “на ломаном таком-то” обретает трагический смысл, превращает текст в своего рода текст-руину» [6, с. 218].

Одной из характерных черт финального раздела книга является обращение поэта к национальной эрзяно-мокшанской мифологии, введение в текст отрывков из эпических песен мордвы или авторских стилизаций под национальный фольклор, завершающих текст. Финал каждой части цикла представляет собой некий смысловой итог, концентрирующий в себе основную идею разрушающихся смысловых фрагментов, данных на материнском языке. Поэт осознанно идет на разрушение сложившихся литературных традиций, пересматривает роль эпиграфа, вынося его в финал. Сам поэт так комментирует данное явление: «Мы привыкли к переносному, позднему значению слова «эпиграф» – нечто такое, что введено в начале <...>. Каждая цитата как раз завершает стихотворение, то есть постепенно мой текст как бы переходит в цитату» [7, с. 219]. Таким образом, смысловым центром является именно иноязычная цитата, скрепляющая «текст-руину», придающая ему широкое обобщенное звучание. «Предшествующий текст становится особенно осязаемым и значительным – цитата, как ни парадоксально, задает пространство внесловного смысла», – отмечает автор [7, с. 219].

О Береза
дочь Вирьава
какая жадность
какое рвение
какая сила
дерево богиня дать
чтоб так беречь свой нежный
кожа – кора
нет места на он
поцеловать
какой он смуглый
с черной крапинки как волосы
желанно изогнутый
на он

слово как московский песня
короткий
как сама жизнь

Вирь кучканяса	паргу келуня
Прясонза морси	цинный нармоння
Вай кува морай	сияк аварди
Чик-чирик-чирик	морай-кольгонди
Как среди леса	кудрявая березонька
А на ней поет	голосистая птичка
Ох поет она	а сама плачет
Чик-чирик-чирик	плачет-горюет [3].

Чуткий филологический слух позволяет поэту точно воспроизвести речь мордвина, настойчиво пытающегося передать мысль на чужом для него языке – русском. Бросающиеся в глаза нарушения языковых норм подчеркивают трагизм целого народа, передают авторскую обеспокоенность за его судьбу. Этой же цели служит и введение стилизованного под мокшанскую народную песнь («Келу») отрывка, доводящего поэтическую мысль до ее логического финала. Таким образом, надрывная песнь лирического героя на ломанном русском языке, выступает в контрасте с красотой звучания лирической песни, передающей голос целого народа. На первый взгляд, тексты С. Завьялова, лишённые грамматических связей и форм, неудобны для чтения, не имеют красоты поэтического звучания. Но это ощущение пропадает после пристального вчитывания-вглядывания в текст, имитирующий характерную тональность и распев эпических фольклорных песен мордвы. Здесь слышится щемящая боль по утраченному прошлому, забвению традиции, тоска человека, голос которого напоминает скорбную песню.

В финальных циклах «Переводы с русского», «Из выполненных переводов» данная тема получает свое апофеозное завершение. Поэт воссоздает перевод классических текстов русских поэтов. Перевод с русского на русский язык – это своего рода современное прочтение знаковых текстов. Привычные слуху поэтические строчки М.Ю. Лермонтова, А.С. Пушкина, Ф.И. Тютчева, О. Мандельштама и др. ломаются под тяжестью «перевода/переосмысления». Теряя точность мысли, мелодичность звучания, они подчеркивают утрату первоначальной красоты оригинального текста. Автор подчеркивает переход поэтической мысли в иную семантическую плоскость. Размеренная интонация, отсутствие рифмы, едва уловимые знаковые образы, словно смывают пыль с великих творений поэтов, предлагая новый ракурс восприятия и одновременно демонстрируя бессилие новых поэтических экспериментов:

9. Гавриил Державин
После сердечного приступа;
страх смерти на время отступает.

поток времени медленный и неостановимый
размывает меня
и вместе со мною в нем растворяется
память о языке моего народа его богах его героях

каков будет этот остаток при впадении в океан вечности?
записи приезжих фольклористов
истлевающие в библиотеках книги
пентатонный звукоряд разрывающих душу песен? [3].

Финальная часть книги наиболее ярко подчеркивает основную поэтическую мысль книги о разрушении национальной самобытности и в то же время усиливает мотив безысходности, потерю связей, кровного родства. Современные критики не раз отмечали единство зрения и слуха при восприятии стихов поэта, где графическое оформление текста играет важную роль в передаче общей поэтической тональности: «стихи Сергея Завьялова <...> лучше читать глазами, с листа, при восприятии только на слух теряют едва ли не самое главное – то, что с известной долей условности можно назвать асимметрией, конфликтом формы и содержания» [4]. Таким образом, графическое оформление выступает «(де)конструктивным принципом» (А. Скидан), доминантой стиха, призванной визуализировать текст.

Объясняя характер развития поэтической мысли своей первой книги «Мелика» (1998), С. Завьялов указывает на то, что «история поэзии знает немало эпизодов, когда ощущение исчерпанности той или иной традиции вызывало почти физиологическое отвращение при соприкосновении с ее царственным облачением, превратившемся от длительной носки в истрепанное рубище. И всякий раз виделись два выхода из этой ситуации: выход “кинический”, когда поэт или нарочно раздирал остатки царской мантии, подставляя срам ветру, или, наоборот, шутовски подмигивая, утрировал псевдовельможные позы (обычно этот вариант сопровождался еще и идеологией отрицания предыдущей парадигмы) и выход “филологический”, когда обветшавший механизм подвергался диагностике, и в ее результате следовала операция по трансплантированию новых источников питания и силовых агрегатов, но культурный континуитет поддерживался как бы на физиологическом уровне, и сам менталитет, хирурга ли, технократа, не требовал революционных жестов в идеологии» [5].

Авторский комментарий помогает понять и избранную концепцию второй книги «Мелика» (2003). Поэт неслучайно на одном поэтическом пространстве соединяет античную и мордовскую тематику. Первая тема – это то, чему автор посвятил большую часть своей жизни (исследователь античной литературы). Греко-римская культура, традиционно воспринимаемая как «высокая», мир мифологических осмыслений, который сам «оказывается дискомфортным, странным и раздробленным» [7, с. 220]. Вторая тема – это ощущение «кровного родства», принадлежности к финно-угорскому миру. Подобное наложение смысловых культурных пластов, «раздробленная архаика» подчеркивают индивидуально-авторское осмысление современного мира, теряющего «корни», разрывающего связи с традицией. Таким образом, поэтическая книга С. Завьялова демонстрирует вариант «итоговой» книги (подводящей итог не только определенному этапу творческого пути поэта, но и главной теме его творчества), представляет концептуальность авторского взгляда, обозначенного как противостояние угрозе ассимиляции мордовского народа и шире – исчезновения национальных языков и культур.

Список литературы

1. Мирошникова О.В. Ансамбль итоговых книг в русской поэзии: проблема метациклизации // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение. Материалы Междунар. конф. [сб. статей]. М.: РГГУ, 2003. С. 140–160.
2. Гудкова С. П. Проблема сохранения финно-угорских языков как сюжетобразующее начало «итоговой» книги стихов С. Завьялова «Мелика» (1998) // Финно-угорский мир. 2013. № 3. С. 6–9.
3. Завьялов С. Мелика. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 172 с. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/texts/zavyalov5.html> (дата обращения: 12.03.2023).
4. Скидан А. Обратная перспектива // Завьялов С. Мелика. М.: Новое лит. обозрение, 2003. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/texts/skidan9.html> (дата обращения: 13.03.2023).
5. Завьялов С. Так что же нам делать? Мордовский взгляд на Россию. // Неприкосновенный запас. 2003. № 2 (28). [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2003/2/zavial.html> (дата обращения: 10.03.2023).
6. Скидан А. Сопротивление поэзии // Знамя. 1999. № 2. С. 217–219.
7. Кукулин И. Как использовать шаровую молнию в психоанализе // Новое лит. обозрение. 2001. № 52. С. 217–229.
8. Завьялов С. Мелика. М.: АРГО-РИСК, 1998. 36 с. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/texts/prim/zavyalov2.html> (дата обращения: 10.03.2023).
9. Стратановский С. Ночь над Инсар-рекой // Арион. 1999. № 3. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/arion/1999/3/zavyal.html> (дата обращения: 12.03.2023).

**FINNO-UGRIC AND ANTIQUE CONTEXTS
AS THE PLOT-FOUNDATION
OF S. ZAVYALOV'S «FINAL» BOOK OF POEMS «MELIKA» (2003)**

S.P. Gudkova, A.V. Khozyaikina

The purpose of the chapter is to consider the genre and species peculiarities of the «final» book of poems «Melika» (2003) written by S. Zavyalov. Using the cultural-historical and comparative-typological methods, as well as the method of holistic analysis of the work of fiction, the conclusion is made about the significant role of the Finno-Ugric and Antique contexts in the structure of Zavyalov's book. The study proves that the poetry collection «Melika» (2003) is a complex meta-genre form, a «final» book of poems, the genre canon of which was developed in the poetry of the second half of the 19th century. The authors of the article examine the peculiarities of Finno-Ugric and Antique motifs and images in the structure of the publication and emphasize the significance of the content and formal organization of the text («text-ruin»), as well as the specificity of the visual row in revealing the main poetic idea of the book – the necessity of preserving the national identity of the Finno-Ugric peoples.

Keywords: S. Zavyalov, modern poetry, «final» book of poems, meta-genre formation, melika, Finno-Ugric context, Antique motifs and images, «text-ruin».

**1.5. ФОЛЬКЛОРНО-МИФОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ
В НОВЕЛЛЕ ШЕРИДАНА ЛЕ ФАНЮ «РЕБЕНОК,
КОТОРОГО УВЕЛИ ФЭЙРИ»**

© Н.В. Куркина

В данной главе была проанализирована новелла Дж. Шеридана Ле Фаню «Ребенок, которого увели фэйри» и выявлены основные фольклорно-мифологические мотивы, такие как мотив Мирового Древа, похищение человека фэйри, призрачная карета и др. Совмещая готические компоненты, мифологические мотивы и элементы ирландского фольклора, Ле Фаню дает читателю наглядное представление о самобытности ирландцев и их традициях, а также поднимает вопрос о сохранении национальной идентичности.

Ключевые слова: Ле Фаню, ирландский фольклор, фэйри, новелла.

Один из самых ярких представителей английской готической новеллы Джозеф Шеридан Ле Фаню (1814–1873) известен также своими романами – такими как «Дом у церковной ограды» (1861), «Дядя Сайлас» (1864), «Гай Деверелл» (1865), «Шах и мат» (1870), и др, а также своими статьями, эссе, рецензиями и стихотворными произведениями. Однако, главное место в его творчестве занимает именно новелла. Важное место в художественной системе Ле Фаню занимают фольклорно-мифологические мотивы. Здесь можно упомянуть такие новеллы, как «Давний знакомый» (1847), «Белая кошка из Драмганниола» (1870), «Истории Лок-Гира» (1870), «Кармилла» (1871), «Лора-

колокольчик» (1872). Писатель много вдохновлялся невероятной природой Ирландии и старинными легендами, и, сам являясь ирландцем по происхождению, бережно вплетал ирландский фольклор в свои произведения. В этом контексте остановимся на новелле «Ребенок, которого увели фэйри» (1870).

Здесь Ле Фаню обыгрывает распространенный сюжет о похищении человека феями. Рассказчик ведет свое повествование неторопливо, начиная с живописного описания величественного ирландского пейзажа с высокими горами, бесконечными болотами, оврагами, лесными перелесками и вересковой пустошью. Дается довольно точное географическое описание местности, упоминаются исторические личности, например, Сарсфилд Патрик – ирландский аристократ, приближенный короля Якова II Стюарта, чья биография начала мифологизироваться еще при его жизни: поэт Дайби О’Бруадер, сочинил панегирик, описывающий Сарсфилда как добродетельного, героического, популярного и великого лидера. Анонимная песня «Прощание с Патриком Сарсфилдом» считается классикой поэзии на ирландском языке. В XIX веке Томас Дэвис прославлял его как национального героя и патриота, в начале же XX века его также изображали убежденным католиком.

Ирландская комиссия по фольклору в 1930-х годах записала множество устных рассказов о Сарсфилде, включая истории о зарытом золоте, щедрости по отношению к бедным, о том, что его лошадь была подкована задом наперед, чтобы убежать от преследователей, и о связанных с ним появлениях собак или белых лошадей [1]. Таким образом, уже с начала повествования происходит соединение реального, исторического и мифологического, акцентируются национальные ирландские компоненты.

Ле Фаню обращает внимание читателя на силу обычаев и всякого рода суеверий, описывая и дом вдовы Мэри Риан: «Хижину обступали пять-шесть горных вязов, как называют в той местности рябину, испытанную защиту от козней ведьм. К ветхой дощатой двери были приколочены две подковы, а над притолокой и по всей крыше курчавились буйно разросшиеся побеги заячьей капусты, старинного средства от сглаза и порчи, отвращавшего злые силы», «...в изголовье вдовьей постели с деревянным потолком на четырех столбиках висят четки и флакончик со святой водой» [2].

В кельтской мифологии очень распространены растительные образы, даже в самых древних святилищах обязательно присутствовали деревья, камни и вода, поскольку такой сакральный пейзаж являлся моделью всего мира. Образ дерева в кельтской мифологии имеет такое же важное значение, как Иггдрасиль, например. Образ Мирового Древа занимал центральное место в

мифологической картине мира человека, являлся воплощением Космоса в его целостности. Кельтские мифы также повествуют о космическом древе, корни которого уходят на самую большую глубину в землю, а вершина касается неба [3, с. 115]. Ле Фаню неслучайно упоминает здесь рябину, так как она считалась средством магической защиты, из нее делали дорожные посохи, также рябина ассоциировалась с богиней Бригитой, музыкой, поэзией и огнем. В древние времена кельты защищали дома и конюшни от темной магии с помощью прибитого к двери креста из рябиновых веток.

Страхи и опасения вдовы не высмеиваются местными, Мэри представлена как добросовестная и любящая мать, беспокоящаяся о безопасности своих детей. Далее Ле Фаню упоминает еще один образ, характерный не только для ирландской, но и всей западноевропейской мифологии – фэйри. Фэйри в кельтской мифологии и мифологиях европейских народов, вобравших культурные кельтские традиции – это общее название сверхъестественных существ (феи, эльфы, сиды, Динни Ши и др.) Существуют такие фэйри, которые благосклонны к людям, а есть и такие, которые причиняют людям вред, похищают их и т.д. [4].

Местные называют фэйри «добрым народом», который, тем не менее, обитает на «зловещем холме, населенным призраками» Лиснаворы, тем самым оттеняя мрачную таинственность холма и акцентируя внимание на том, что местные предпочитают держаться от этого места подальше. Для кельтов присутствие потустороннего в каждой горе, ручье, дереве было естественно, т.к. они обладали жизненной силой, ведущей свое начало из сверхъестественного мира и, соответственно, эта идея осязаемого соседства мира духов и мира живых являлась сильным импульсом для воображения [4, с. 178]. Место, которое описывает Ле Фаню в новелле также неслучайно. Чаще всего главными элементами потустороннего мира были сиды – холмы и курганы, своеобразная граница между мирами. Примером подобного в новелле является само месторасположение дома вдовы Риан – ее хижина находится по соседству со зловещим холмом Лиснавора, которое и является постоянным напоминанием семье о потустороннем.

В новелле вдова поручает старшей дочери Нелл позвать остальных детей домой, но никто не отзывается, и девочка идет искать их близ холма. Нелл также была слышана о фэйри с малых лет, особенно ее всегда пугали истории о похищении детей. Внутреннее состояние Нелл отражается и в зловещем пейзаже надвигающихся сумерек: «Со смутным предчувствием недоброго поглядела она на поросшую вереском вершину Лиснаворы, казавшуюся теперь темно-фиолетовой на фоне пылающего закатного неба». Ее охватывает ужас, и

ее тревога только растет из-за беспокойства матери. Вскоре старые легенды вновь оживают в ее сознании, когда один из ее братьев Лиэм не возвращается домой. Другие дети наперебой начинают рассказывать, как его увезли некие «знатные дамы» в сторону Лиснаворы, что вызывает у отчаявшейся матери приступ неподдельного ужаса.

Стоит упомянуть, как автор делает акцент на внешности маленького Лиэма: «...лет пяти, с золотистыми волосами и большими голубыми глазами, и вправду был пригожим мальчиком, со здоровым детским румянцем и серьезным и одновременно простодушным взглядом, какого не бывает у городских детей его лет». Как известно, жертвами фэйри могли стать не только младенцы, но и дети постарше, если они были хороши собой. В Англии и Ирландии непременно говорили: «Благослови его Бог», когда видели миловидного ребенка, ибо верили, что иначе «добрые соседи» обязательно захотят украсть дитя и унести его к себе в холмы. Автор выделяет внешность Лиэма среди прочих детей, видимо, уже заранее раскрывая читателю его возможную судьбу.

Фэйри в новелле появляются внезапно: на дороге, где играли дети останавливается карета, по своему убранству напоминая роскошь давно ушедших времен. Образ призрачной кареты также очень распространен в готических новеллах, благодаря британскому фольклору, призрачные экипажи часто ассоциируются со смертью и дурными предзнаменованиями [5].

Подробно дается описание белых коней, запряженных в упряжку: «Кони – огромные, белоснежные, с длинными гривами, которые, когда они беспокойно встряхивали головами, струились, вились и плыли по воздуху, словно кольца дыма, с длинными пышными хвостами, подвязанными алыми с золотом лентами». В мифологии образ лошади занимает особое место. Образ лошади в мифологиях древних народов был включен в символику Солнца, но в кельтской традиции он амбивалентно связан и с солнцем, и с луной. И белая лошадь ассоциировалась с загробным миром. Скакун мог ассоциироваться с путешествиями в потусторонний мир и быть проводником душ в царство мертвых. То, что кони именно белого цвета, только оттеняет их связь с загробным миром: бог мертвых Донн (один из аспектов Дагды) изображался верхом на белом коне. Можно вспомнить и валлийскую Рианнон, прекрасную всадницу на снежно-белой лошади, о которой можно прочесть в «Мабиногионе», или ирландскую Маха, которая подобна кобылице силой и скоростью [3, с. 135–142].

Своеобразны и образы лакеев: их лица землистого цвета, сами они малы ростом, обнажают в улыбке белые клыки, а на лицах у них застыло выражение коварства и злобы, которое сразу отпугивает детей. Тем не менее, их вниманием

завладевает красавица, выглянувшая из кареты. Всех фэйри отличает неземная красота, омраченная, однако, каким-нибудь уродством. Фэйри всегда можно отличить от человека по какому-либо телесному недостатку, однако, автор не показывает ни единого недостатка у таинственной красавицы, чего не скажешь о ее спутнице, являющаяся ее полной противоположностью: «Женщина эта была смуглая и черноволосая, с неестественно длинной шеей, отягощенной множеством крупных разноцветных ожерелий, лицо ее, худое, с широкими скулами, напоминало обтянутый кожей череп, глаза, казалось, вот-вот вылезут из орбит, а белки и крупные острые зубы особенно выделялись на фоне смуглой пергаментной кожи». Читатель уже, конечно, понимает, что перед ним существа из потустороннего мира, однако дети совершенно очарованы красавицей и теряют бдительность, они слишком малы для того, чтобы держать в голове наставления матери и внять им. Они видят лишь внешнюю красоту этой загадочной процессии, несмотря на скрытую угрозу, и наивно поддаются этой лживой иллюзии. Фэйри сразу обращают внимание на Лиэма, вслух отмечая тот факт, что «у мальчика золотые волосы». Автор нагнетает атмосферу тревожности поведением другой женщины: она будто старается скрыть некое судорожное веселье и предвкушение от чего-то, не сводя свой жуткий взгляд с детей. Однако, ее образ показан через призму детского восприятия, поэтому она кажется пугающей и жуткой, хотя на самом деле она могла выражать совершенно иные эмоции, вплоть до ужаса перед тем, что произойдет дальше.

Красавица забирает золотоволосого Лиэма, отвлекая остальных детей яблоками, которые она кидает на дорогу, и карета исчезает в вихре дорожной пыли.

Мы можем еще раз обратиться к растительным мотивам, символика яблони и ее плодов также очень распространена в ирландской мифологии и играют важную роль. Например, в саге «Плавание Майль Дуайна», представляющий собой рассказ о путешествии в страну Другого Мира, яблоки могут утолять жажду и голод. Подаренное богами или обитателями сида яблоко помогает войти в контакт с Другим Миром, что мы отчетливо можем наблюдать в новелле [3, с. 128]. Дети продолжают гнаться за брошенными яблоками, которые постоянно ускользают из их рук, и здесь эти плоды становятся метафорой несбыточного и недостижимого, но всегда заманчивого, иллюзии, призванные ввести в заблуждение.

Не сразу детей настигает ужас произошедшего, но с этим пониманием стремительно меняется и пейзаж. За холмом исчезло солнце и сгустились сумерки. Вид округлой вершины Лиснаворы, тень которой угрожающе нависла над ними, усиливает их страх. Они отчаянно зовут брата, но вдруг, как

финальный аккорд в этой истории, их прогоняет хриплый голос, и дети вынуждены вернуться домой без Лиэма.

Существует множество легенд о похищении детей фэйри и в этих легендах матерям иногда удается вернуть пропавшего ребенка, но в этой новелле счастливого конца не происходит, что подытоживает сам автор, который говорит, что вдова Риан так никогда и не увидела сына, в отличие от других детей. Они несколько раз видели Лиэма, но он постоянно исчезал так же быстро и внезапно, как и появлялся. В Шотландии и Ирландии говорят, что феи похищают человеческих детей либо чтобы принести их в жертву, либо для улучшения собственной породы, либо просто ради их красоты. В последнем случае дети использовались как живые игрушки или слуги. Исходя из описания последнего появления Лиэма в мире живых, можно сделать вывод в пользу последнего, ведь мальчик описывается как изможденный и бледный, худой, весь в лохмотьях. Он оказывается оставленным на границе миров и становится чужим для обоих миров. По сути, можно сказать, что он мертв. Отсутствие у него надгробия означает, что он потерял свое место в памяти семьи, а впоследствии и свою личность. Считающийся мертвым и не имеющий личности, он перестал существовать, а потеря самобытности приравнивается к смерти.

Таким образом, можно сказать, что в новелле искусно переплетены готические компоненты, мифологические мотивы и компоненты ирландского фольклора, акцент на фольклорных аспектах дают читателю представление давних традициях и особой культурной самобытности ирландцев, которое выражается в великолепии природы и ценности фольклорных традиций, мастерски выраженной в зловещей истории о похищении ребенка фэйри. Фэйри представлены в этой новелле и как призраки, их присутствие незримо, но постоянно, что отражается не только пейзажно (холм Лиснавора), но и их существованием в виде легенд и страшных сказок. Фэйри и их мир также являются олицетворением смерти, Лиэм время от времени навещает хижину, и во время этих визитов его видят только младшие братья и сестры, поскольку они тоже соприкоснулись с царством фей, то есть пересекли невидимую границу, в отличие от матери и старшей сестры, которые не видят мальчика. Здесь также можно поразмышлять насчет детского восприятия смерти как явления. Например, это хорошо показывает Уильям Вордсворт в своем стихотворении «Нас семеро» [6], где раскрывает невинную природу ребенка, который пока не в силах принять физическую смерть своих брата и сестры, и все время доказывает лирическому герою, что их все еще семеро, потому что для этого ребенка они все еще живы. При этом нельзя сказать, что девочка не

понимает, что такое смерть как явление. Она рассказывает, что ее сестренка Джейн мучительно болела и для нее уход из жизни был избавлением, они с братом ходили к ней на могилу, а зимой умер и брат, и теперь она ходит к ним обоим. Для нее они все еще часть семьи, и она продолжает общение с ними. Возможно, Ле Фаню в своей новелле также хотел показать удивительный мир детского восприятия через осознание смерти. Возможно, дети до конца не осознают смерть Лиэма, поэтому его образ преследует их снова и снова, компенсируя непонимание, неясность, полную неспособность понять смерть, поэтому дети постоянно находятся в состоянии воображения.

Тем не менее, эта смерть стала неотъемлемой частью жизни семьи, ведь этот случай будет преследовать их всегда, на примере одного из братьев: даже спустя много лет зловещая тень с холма напоминает ему о трагедии, которая случилась с его младшим братом.

Ле Фаню оставляет множество вопросов без определенного ответа, поскольку смена точек зрения и вариативность финала весьма характерны для автора. Интерпретировать эту историю также можно с нескольких точек зрения, задаваться различными вопросами в духе «Действительно ли это были фэйри?», «Умер ли мальчик на самом деле?», «Почему он с самого начала отличался от других детей?» и так далее. Но в этом и прелесть творчества Ле Фаню, он оставляет читателю право самому отвечать на эти вопросы, и решать – верить ему в то, что произошло или нет.

Список литературы

1. Gibney J. Sarsfield Is the Word: The Heroic Afterlife of an Irish Jacobite. Volume 15, Number 1, Earrach/Spring 2011. P. 64-80.
2. Ле Фаню Дж.Ш. Ребенок, которого увели фэйри. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://librebook.me/the_child_that_went_with_the_fairies/vol1/1 (дата обращения: 03.05.2023).
3. Широкова Н. Мифы кельтских народов. Москва. 2004. 431 с.
4. Олдхаус-Грин М. Кельтские мифы. От короля Артура и Дейрдре до фейри и друидов. Москва. 2020. 240 с.
5. Липинская А.А. Призрачная карета: от фольклора к литературе // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2021. Т. 13, вып.2. С. 97–103.
6. Вордсворт У. Нас семеро. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.m-words.ru/author.php?id=3&poem=186> (дата обращения: 05.05.2023).
7. Кузьмина А.С. Исследования особенностей отношения к смерти у детей // Universum: психология и образование : электрон. научн. журн. 2021. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://7universum.com/ru/psy/archive/item/12114> (дата обращения: 05.05.2023).

FOLKLORE AND MYTHOLOGICAL MOTIFS IN SHERIDAN LE FANU'S NOVELLA «THE CHILD WHO WAS TAKEN AWAY BY FAIRIES»

N.V. Kurkina

This chapter deals with the analysis of the J. Sheridan Le Fanu's novella «Fanu's «The Child That Went With the Fairies» and reveals the main folklore and mythological motifs, such as the motif of the World Tree, the abduction of a faerie man, a ghostly carriage and so on. Combining Gothic components, mythological motifs and elements of Irish folklore, Le Fanu gives the reader a visual representation of the identity of the Irish and their traditions, and also raises the question of preserving national identity.

Keywords: Le Fanu, Irish folklore, fairy tale, novella.

1.6. МИФОЛОГЕМА АДА И РАЯ В ТРИЛОГИИ В.И. БЕЛОВА «ЧАС ШЕСТЫЙ»

© *А.П. Белова*

В главе интерпретируется трилогия В.И. Белова «Час шестой» с точки зрения функционирования в ней мотивных комплексов, связанных с мифологемой «ад-рай». Выделяются способы, с помощью которых в романах воссоздается реальность рая (мотив света, преобразования, символический образ лестницы, символическая деталь, указание на запахи и звуки, временные координаты). Устанавливается, что картины ада на земле (временная тюрьма, Прилуцкий монастырь, трюмы «Яна Фабрициуса», котлован Беломорстроя), воссозданные в трилогии, располагаются в соответствии с восходящей градацией. Делается вывод о следовании автора в изображении рая народным представлениям, в изображении ада – народным традициям и литературной (дантовской) традиции.

Ключевые слова: мифологема, ад, рай, загробный мир, трилогия, сюжет путешествия, мытарства, символическое значение, градация, Страшный суд.

По мнению исследователей, среди библейских мотивов и образов доминирующей является мифологема «ад-рай» [1, с. 39]. Некоторые произведения анализируются как тексты о «земном рае» (повесть В. Распутина «Прощание с Матерой», повествование В. Астафьева («Царь-рыба» [2]).

В данной главе предпринята попытка рассмотреть трилогию В.И. Белова «Час шестой» с точки зрения функционирования в ней мотивных комплексов, связанных с мифологемой «ад-рай». Вместе с тем мы исходим из святоотеческого утверждения о том, что и рай, и ад есть не только трансцендентные, объективные реальности этого мира, но и психические реальности, психические переживания, субъективные и индивидуальные [3].

В трилогии В.И. Белова «Час шестой» изображается эпоха слома: крестьянская Вселенная уходит в прошлое, лад сменяется разладом. Если в первом романе трилогии («Кануны. Хроника конца 1920-х годов») персонажи ощущают себя, словно в раю, то во втором («Год великого перелома. Хроника начала 1930-х годов») и третьем («Час шестой») многие герои оказываются в аду (в трюме «Яна Фабрициуса», плывущего на Печору; в Прилуцком храме среди умирающих переселенцев; в тюремной камере среди блатных; в гулаговском бараке; в домзаке; в лагере, в котловане, на строительстве Беломорстроя).

Картинырая в трилогии описываются очень редко (как и в других текстах – например, в обмираниях, так как, согласно У. Фэйт, все люди являются грешниками, обмирающие в лучшем случае могут только одним глазком увидеть рай через золотую ограду [4, с. 350]).

На третий день после свадьбы Вера, проснувшись, говорит Павлу: «Ой, правда ли, Паша, не сон ли снится? Душа у меня будто в раю, а все не верится, что ты тут» [5, с. 173]. Отметим, что состояние Павла в чем-то схоже с состоянием Веры: он проснулся от «широкой своей радости». Молодые находятся наверху, внизу обряжается мать Веры, стараясь не будить молодых. Из других звуков наверх доносится пение петуха, веселое и нечастое. В раю, согласно народным представлениям, всегда поют птицы. В этом избяном раю обитает крестьянская райская птица – петух. Под влиянием христианской символики крик петуха уподобляется ангельскому пению. Мотив света, который всегда заливает рай, солнца, которое светит и греет, но не жарит, в рассматриваемом эпизоде связан с светом от лампы и растопленной печи, который, проникая через лестничный люк наверх, переливается на потолке, то есть заменяет собой райское солнце. Переливающиеся на потолке отблески света упоминаются вновь, словно отграничивая пространство, в котором находятся Вера и Павел (наверху, в раю), от другого. В этом раю время словно замерло: в окнах остановилась занявшаяся синева. В то время как другие члены семьи уже занялись делами (Иван Никитич ушел запрягать, дед Никита отправился в поле глядеть клепцы, Аксинья обряжается, накрывает на стол несколько раз, чтобы накормить всех), Павел и Вера пребывают в покое. По народным представлениям, человек, попавший в рай, не трудится, не заботится о пропитании, столы в раю заставлены едой, но праведники не готовят ее и не накрывают столы, они возлежат на подушках [6, с. 398]. Верхнюю и нижнюю часть избы соединяет лестница – дорога в рай всегда выглядит как узкая тропинка (в отличие от широкой дороги в ад). Когда молодые спустились вниз, Аксинья поставила на скатерку судки с рыжиками и брусникой. Ягоды –

вариант райской пищи. Радость любви и ровного покоя преобразила лицо Веры. В раю царят блаженство, красота и радость. Таким образом, в данном эпизоде рай изображается и как состояние души, и как объективная реальность, которую преобразует человек, творя рай из обычных вещей и предметов, которыми он пользуется и которые его окружают в его повседневной жизни.

Другой вариант рая представлен в третьем романе трилогии. Дедко Никита Рогов ушел в лес, живет в одиночестве, в избушке, которую когда-то срубил. Питается ягодами, ставит клепцы на зайцев. У него почти не осталось соли, нет хлеба, чая, почти нет спичек, но кажется, что чувство голода несколько его не беспокоит. Павел, сбежавший с Печоры, долго шел по лесу к этой избушке (и к этому раю так же ведет узкая тропинка, которую еще надо суметь отыскать). Когда же, наконец, дошел и дедко Никита появился в притворе избушки, Павел «схватил в охапку сухое легкое стариковское тело» [7, с. 479]. В портрете Никиты Ивановича подчеркивается, что он несколько не постарел, только борода побелела, а сквозь эту белую бороду просвечивал румянец. Легкость тела и отсутствие признаков старения, мотив белого цвета позволяют интерпретировать образ Никиты Ивановича как божьего угодника. Мотив рая-сада в данном случае трансформируется в мотив рая-леса. Дорога к избушке, напоминающей часовенку (над крышей – сосновый крест, сковородником врублен в бревно, гвоздя не понадобилось), идет через болото. Оно усеяно ягодами морошки и черники. Морошка сравнивается с золотом. На этом болоте нет ни оводов, ни комаров. Воздух целебный. Именно этот воздух оживляет Павла: вдохнув, он ощущает во всем теле бодрость, ему удается пересилить сильный голод. Это же место описывается вновь: на следующее утро дедко Никита, помолившись, отправился на болото, которое находилось саженьях в сорока от его избушки. В этом втором описании снова появляется такая деталь, как ягоды морошки: они по-прежнему описываются как золотые, но теперь уподобляются небесным звездам. И вновь говорится о душистых воспарениях. Отметим, что изменение лексики (это не воздух, а воспарения) акцентирует внимание на движении этого воздуха вверх, к небу. Кроме того, воспарить – значит «летя, подняться вверх». Думается, что это метафора состояния души Никиты Ивановича – прочитав свое обычное утреннее правило с четырьмя молитвами св. Макария, молитвы Богородице и ангелу-хранителю, он сохранил свое особенное состояние души. Как говорит преподобный Иустин, человек, исполнивший душу евангельским добром, евангельской любовью, евангельской правдою, евангельскими истинами, евангельскими молитвами, ощущает и познает рай [3]. Мотив света и солнца дополняет картину: столбы света и солнца падали с неба навстречу. Это описание строится как описание света,

который падает сверху вниз в храме. Соединяясь, воспарения и свет образуют райский воздух, райский запах [8]. Автор отмечает, что дедко не знал, что этот запах рождается не на каждом месте, а только на особенном, избранном самим Господом. «Озоновые дуновения, летящие сверху, он считал райским дыханием» [7, с. 483]. Это место, в котором Никита Иванович укрылся от бесов, греховодников, воспринимается им как райское прибежище. Главное, что в этом месте дедко Никита живет в ладу с собой и своей совестью.

Если в душе Никиты Ивановича рай, то в душе Павла ад. Со злобой он говорит о том, что живым больше не дастся, еще больше он распаляет себя, вспоминая Акимку Дымова, к которому очень сильно ревнует свою жену Веру. Единственный предмет, который принес Павел с собой в избушку Никиты Ивановича, – нож. Дедко обращается к Павлу: «Господь с тобой! Очнись, чего говоришь... На наш век бесов хватит» [7, с. 480]. Божат, Евграф Миронов, в ответ на слова Павла о том, что он подозревает Веру в измене, говорит ему: «Грехи любезны доводят до бездны». В этой пословице под словом «бездна» имеется в виду та бездна, в которую человек сам себя погружает. Как и рай, так и ад в своей душе человек творит сам. Ад в душе создает и другой герой трилогии – Игнаха Сопронов. Кроме лютой злобы, ненависти, он не испытывает других чувств. Со временем у него развивается болезнь – он теряет сознание, с трудом приходит в себя; в авторском послесловии говорится о том, что впоследствии Игнаха сошел с ума (интересно, что ему, как он сам объяснял, обычный кол представлялся трехрогими вилами; вроде бы это вилы, которыми мечут стог, но они очень напоминают вилы в руках нечистого, традиционно изображающиеся на церковных фресках).

Сюжет о путешествии другого персонажа трилогии – Евграфа Миронова – из домзака домой, в родную деревню Шибаниха, может быть интерпретирован как сюжет о путешествии из ада в рай. Первая глава третьего романа начинается с описания того, как под вечер, в День Святого животворящего Духа, распахнулась проходная калитка Московской тюрьмы в Вологде и рослый охранник выпустил в поток равнодушных, страдающих от жары обывателей приземистого бородатого мужика. «– Пшел, пшел! – пробурчал стражник, отмечая что-то карандашом в амбарной своей книге. – Отпустили, дак иди. Нечего тут оглядываться...» [7, с. 381]. Символично, что героя освободили в Духов День. Обогащая человека духовными дарами и растя в нем плоды духовные, Дух Святой украшает человека и многообразными добродетелями, делает его, по слову Писания, деревом добрым, творящим и плоды добрые (Мф.7:17). Жизнь по Духу Святому ясно обнаруживается в плодах Духа, к которым относятся, по словам апостола Павла, «любовь, радость, мир,

долготерпение, благость, милосердие, вера, кротость, воздержание» (Гал.5:22-23) [9]. Только что вышедший за калитку домзак Евграф думает: «И вот – выбрался! Вытерпел все, что послал Господь за грехи» [7, с. 382].

Пребывание в домзаке Евграф осмысливает как наказание Бога за грехи. Его семью раскулачили, дом отняли, и жену Марью, и дочку Палашку тоже. После освобождения он направился на вокзал. Так начались мытарства Евграфа: без денег он не мог сесть на поезд, чтобы уехать домой. С просьбой о помощи он обратился к «товарищу кочегару», к незнакомой старухе, пытался уехать «зайцем» на поезде (но его ссадили с поезда), наконец, усталость и голод сморили его, он заснул у рундучка во дворе какого-то дома. Сквозь тяжесть тревожного сна Евграф слышал автомобильный шум, но не смог проснуться даже тогда, когда слышал чей-то короткий вскрик, который был прерван двумя глухими хлопками. Евграф проснулся от жуткой вони отхожего места. Оказывается, Евграф уснул рядом с отхожим местом, люк которого сейчас был раскрыт. Так в трилогии создается образ ада: в центре – домзак, рядом с ним – Духов монастырь, за оградой которого расстреливают контриков, далее – улицы с равнодушными людьми, которые изнывают от жары (жара – признак ада) и дворы с зловонными ямами (зловоние – тоже признак ада). Но попасть в рай можно, только побывав в аду. Такая схема сюжета встречается, например, и в популярном «Хождении Богородицы». Ад и рай в сюжете о Евграфе Миронове соположены в одном пространстве, то есть в данном случае реализована горизонтальная модель небес и ада. Золотарь, с которым познакомился Евграф, соотносится с помощником волшебных сказок: благодаря его рекомендации, Миронова оформили на работу, потом выдали зарплату, и Евграф сразу же ринулся на вокзал. Денег хватило и на подарок для внука Витальки: Евграф купил ему радужного, пахнущего лаком, веселого игрушечного петуха. Эта предметная деталь имеет символический смысл: она замещает живую птицу, Евграф едет в поезде, и этот петух наполняет его сердце радостью. Отметим, что внук Виталька все время стоял в глазах Миронова, пока тот ехал на поезде. Вероятно, в каком-то смысле внук уподобляется проводнику, который сопровождает визионера по загробному миру [10, с. 22]. Когда Евграф пешком добрался до Ольховицы, он «от души трижды перекрестился и вслух произнес: «Слава тебе, Господи!»» [7, с. 391]. Далее его дорога шла вдоль реки. Вместо городских улиц, серых домов теперь живые растения (ад постепенно сменяется раем): Евграф сорвал лист лопуха, сделал из него кулек, стал собирать землянику. Трава по обочинам была густа и высока, куковала кукушка, в воздухе разливалась речная прохлада. Рай всегда изображается как место с богатой флорой и фауной. Наконец, финалом сюжета о путешествии Евграфа из

ада в рай становится встреча на сенокосном пожоге с дочерью Палашкой. В текстах о путешествии в загробный мир другого жанра, например, в обмираниях, герой в загробном мире встречается с умершими родственниками или близкими; если встречи происходят в раю, то часто в описании места, где произошла встреча, фигурируют растения и цветы. Кроме Палашки в этой финальной сцене присутствуют шибановские косари – мужики и бабы, около ста человек, которые побросали свои топоры, грабли, носилки и все побежали смотреть Евграфа, все окружили его. Евграф и не ожидал, что люди так будут радоваться его возвращению.

Вернувшись в Шибаниху, Евграф первое время жил в избе у Самоварихи. Но через пару дней он надумал приспособить под жилье для своей семьи заброшенную и полуразрушенную избу давно умершего бобыля. В дверную щель Евграф разглядел некрашенный деревянный посудник и божницу с почерневшей иконой. Евграф решил, что перестелет пол в избе, тогда и двери откроются. Лучше ночевать в этой избе, чем в чужих людях. И тогда Евграфу показалось, что там, в избе, Николай – Угодник Божий – проявил свой тусклый лик и на секунду открыл уста. Ночуя первый раз всей семьей под крышей нового дома, Евграф молится перед бобыльским Николаем Угодником. Утром в гнезде, свитом под стропилами, зачирикали ласточки.

Этот путь (из ада в рай), который суждено было пройти Евграфу, символично заложен в его фамилии. Фамилия Миронов произошла от распространенного на Руси крестильного имени Мирон. С греческого языка имя переводится как «душистая смола миртового дерева» или «благоухающий». «Нехороший дух», который исходил от Евграфа в день его возвращения домой, к семье – явление временное, вынужденная мера, обстоятельство, с которым Евграф смирился, то, что он готов терпеть ради возвращения домой, в рай. Миро используется в Таинстве Миропомазания, обычно после крещения. Не случайно Евграф в день возвращения домой первым делом идет в баню, смывает с себя прежнюю жизнь.

Некоторые из героев трилогии обретают рай в душе, оказавшись в тюрьме. Так, например, бывший дворянин Прозоров обрел душевное спокойствие после ареста. Находясь в камере, он слышит одно, а видит во сне другое. Его сон – это его воспоминание. «Отрадный многоцветный образ теплой лесной поляны раскрылся вдруг так широко, так объемно, так осязаемо, что сердце во сне сладко замерло» [7, с. 34]. В этом сне он видит зеленую первую березовую листву, зеленый щавель в траве, зной, и на луговой тропке стоит Тоня. Волнение и радость охватили Прозорова. Так, во сне душа Владимира Сергеевича оказалась как будто в раю. Иногда, в народных представлениях, рай

представляется поляной, как в этом сне. Первая свежая зелень символизирует внутреннее обновление, которое пережил в ту ночь Прозоров. Тропка все-таки привела Тоню к Прозорову. Чувство обновления, радости, которое испытал Владимир Сергеевич, не исчезло в его душе. Оказавшись в замкнутом пространстве, в камере, среди блатных, Прозоров сумел вырастить из этих семян другое чувство – чувство веры. Он просит Господа научить его молиться, просит не оставлять его. Прозоров уверен: он не боится дороги страданий. «Страшней во сто крат торжество зла», «...куда ступать мне среди земных страданий под крики веселых безумцев?» [7, с. 40].

Во второй и третьем романах трилогии самые трагические сцены создаются В. Беловым как картины ада на земле.

Описание внутренних помещений Прилуцкого храма дается с точки зрения отца Николая. Возможно, отчасти поэтому так явно они соотносятся с адом. Ад в трапезной создается с помощью звуков, движений, запахов (крик, плач, запах сквозного поноса). Отец Николай, глядя на все это, думает: «Уже разверсты врата преисподней... Да чем лучше поверх-то земли?» [7, с. 63]. Далее дается изображения монастыря снаружи: он как бы утратил здешний облик (стоял посреди человеческого кала, горящих костров, в которых горели надмогильные кресты и лестничные перила, ступени церковных папертей и монашеских келий). Затем вновь изображается внутреннее пространство монастыря. Вся парадигма звуков (скрип, грохот железных дверей, плач детей, стон стариков) напоминает об аде. Мотив запаха (запаха жидкого кала) становится постоянным в этом описании. Эта картина ада словно написана поверх другой: отцу Николаю слышится пение сорока монахов, заживо сжигаемых в Прилуцком храме. Путь отца Николая в чем-то похож на путь Прозорова: не верующие, они, оказавшись в заключении, обрели внутреннюю свободу, так как уверовали. Как Прозоров, так и отец Николай на допросах смеются над чекистами, воспринимая все происходящее как бесовство, свистопляску. Разгневанный Ерохин, назвавший отца Николая чертом, рыжим гадом, обещает отправить на тот свет.

Эпизоды в трилогии, воссоздающие картины ада на земле, следуют по принципу градации. Последующие страшнее предыдущих. «Ежели и бывает ад на земле, то это и есть трюмы, набитые человеческими телами», – говорит автор, описывая плавание нескольких тысяч людей в трюме «Яна Фабрициуса». Люди, угодившие в чрево этого морского чудовища, живыми из него, подобно библейскому Ионе, не выйдут. Трюмный ад создается с помощью тех же способов, что и монастырский: звуки (стоны и вопли, мат и проклятья, бредовые возгласы, детский плач, бабьи крики, мужицкая ругань, причитания,

скуление, подвывание), запахи (тяжкий подсланевых вод, смешанных с блевотиной и человеческим калом, омерзительное удушье), крошечная тьма. Многоярусные настилы внутри трюма как будто соотносятся с кругами ада. Как в него попадали люди? Спускаясь очень долго по отвесной стремянке из верхнего трюма в «железную преисподнюю». Символично сравнение «как в деготь опущенные». Деготь указывает на цвет и запах. Деготь иногда упоминается в текстах других жанров (например, в обмираниях) как «топливо», которое используется в аду для грешников [11, с. 93]. Главное чувство, испытываемое людьми в трюме, – голод и, судя по всему, жажда (за многодневное плавание людей покормили два раза и то всухомятку). Четыре железных емкости, набитых «живыми дровами». На восьмой день плавания «Фабрициус» подошел к Печорской губе и позеленевшие люди стали вылезать наверх. Таким образом, трюмный ад, как и тюремный, изображается разделенным на пространства (четыре трюма, камеры), но это деление условно, люди, находящиеся в этих пространствах, претерпевают одинаковые муки. Особое значение в эпизоде про вылезавших из трюмов людей имеет образ лестницы. Традиционно лестница на иконах и лубочных картинках подчеркивает идею вертикальности: наверху Господь, святые, пророки, архангелы, ангелы, внизу – бесы, грешники хватаются за лестницу, а бесы пытаются стащить их вниз – в ад. Люди, которые плыли в трюмах «Фабрициуса», поднимаются по лестнице снизу вверх, но вверху их ждут не святые и ангелы, а бесы – тот же чекист Ерохин, жаждавший отправить на тот свет отца Николая. Мучения для выбравшихся на поверхность людей не заканчиваются: их снова ждет холод, голод, невыносимая работа.

Градация как постепенное усиление предопределяет последующие эпизоды трилогии: если из трюмов можно выбраться на поверхность и даже выжить, подобно Павлу Рогову, ненцу Тришке, Шустову, то из котлована на Беломорстрое выход только один – смерть.

Лузин, оказавшийся в гулаговском бараке, слушал, как Ипполит (бывший насельник Валаамского монастыря) читал вслух «Божественную комедию» Данте. Про круги ада слушали даже блатные: искали сходство между своим положением и дантовскими картинками. Во фрагменте, который зачитал Ипполит, обозначен главный механизм работы ада – он постоянно пополняется новыми жертвами («среди новых жертв»). Данило Пачин наблюдает, как идет новый этап (человек пятьсот, не меньше): «Идут и идут крещеные, привезены кто откуда. Со всей России собраны» [7, с. 534]. На Беломорстрое, как и отрывке из «Божественной комедии», идет дождь, и земля смердит под жидкой пеленой (котлован – «земная глубокая рана», которая смердит). Этот вариант

ада в трилогии имеет четкую локализацию – внизу, под уровнем земли. «Грешники» передвигаются сверху вниз и снизу вверх по деревянным мосткам, установленным на склонах котлована. В котловане происходит взрыв, в результате которого камни разлетаются в разные стороны и попадают в «грешников». Избиение камнями – это вид казни, который был применен к Стефану, ставшему святым, первомучеником. Образы «грешников», таким образом, могут быть интерпретированы как образы мучеников. Данило Пачин, который возил на лошади разные детали, от этого града из камней спрятался за одним из домов. Продолжая работать, он продолжает вспоминать всё, что с ним было до того, как он оказался на Беломорстрое. Он вспоминает, как попал на Соловки, как его выставили «на комара», когда он был на Поповом острове. С точки зрения Данилы, выстоять и все одолеть (и комаров, и вшей тифозных) ему помог Господь. И даже в адской какофонии (рабочего галдежа, ржания, матерного крика воров, дудения труб, постоянно играющих «Интернационал») Данило сохраняет душевное равновесие и не раздражается, поет свое – «Шумел, горел». В данном контексте строчки «А на стенах вдали кремлевских / Стоял он в сером сертуке. / Зачем я шел к тебе, Россия...» (это самый часто цитируемый текст в трилогии) можно интерпретировать следующим образом: тот, кто стоит на кремлевских стенах, видит и то, что творится в котловане, и не только видит, но и одобряет. Фигура «в сером сертуке» (кого в тексте не называют по имени) заменяет, таким образом, по способу номинации другую – фигуру дьявола. Своеобразным заместителем фигуры «в сером сертуке» на Беломорстрое является Френкель. Он тоже стоит вверху и смотрит сверху вниз на вонючий мужицкий муравейник. Взгляд Френкеля, пронизывающий собеседника до костей, сравнивается с ветром, который дует с Ледовитого океана. Мотив холода отчетливо прослеживается в адском портрете Френкеля. Люди в его восприятии – живая глина. Диабаз, поехавший вниз, раздавил рабочих, «череп раздавило в лепешку». Останки человека – всего лишь тромб.

В финале трилогии возникает картина Страшного суда: Митька Куземкин решил побелить стены в шибановской церкви (северную с царем Давидом и южную с Лукой и Клеопой), но заднюю со сценами Страшного суда решил не белить. Автор оговаривает, что, может, Митьке нравился главный нечистый в панцире и с вилами в мощной когтистой руке. На побеленных стенах проступил лик святителя Николая и корона царя Давида. И вновь автор объясняет причину случившегося: может, у Митьки не хватило известки. Митька решил перенести красный угол в церковь, так как шибановским парням и девкам негде было плясать. Так замыкается весь ряд адских сцен в трилогии: обычные девки и парни превращаются в бесов, ведь они разводят игрища на погосте. На стене

был изображен извилистый спуск в преисподнюю, огороженный железной цепью. Кажется, что между стеной и внутренним помещением нет границ, что главный нечистый наблюдает, как «он в сером сертуке», как Френкель в котловане, и готов в любой момент снять железную цепь и освободить спуск в преисподнюю. Думается, что сцены Страшного суда на стенах церкви – выражение мысли автора: каждый должен помнить именно об этой точке, каждый должен соотносить все свои дела, поступки, мысли и чувства со Страшным судом, от этого суда не уйти. Возможно, с точки зрения автора, современный мир сам приближает Страшный суд.

Таким образом, мифологема ад-рай по-разному реализуется в трилогии В. Белова «Час шестой». Реальность рая воссоздается двояко: это и внутренний рай – особое состояние души, и особое состояние мира вокруг – например, место на земле, которое избрал Господь и которое способно целебно повлиять на человека, или часть избы, залитой светом, в которую почти не проникают звуки. Реальность ада также воссоздается двояко: это и социальная реальность конца 20-х–начала 30-х годов, и внутренний ад – ревность, злоба или гнев, поселившиеся в сердце человека. Ад на земле репрезентирован разными образами: это и тюремная камера, и внутреннее пространство монастыря, и трюмы «Яна Фабрициуса», и котлован на Беломорстрое. Картины ада на земле в трилогии выстраиваются на основе градации (усиления: в каждом последующем варианте ада на земле больше жертв, страшнее муки, меньше надежды на избавление от них). В изображении рая В. Белов следует, в основном, народным представлениям. В изображении ада – народным и литературной традиции (Данте). Рай в трилогии находится в одной горизонтальной плоскости с адом. Иногда в рай можно попасть, только побывав в аду (линия Евграфа Миронова). Сцена Страшного суда на стене шибановской церкви – знак авторской позиции: человек своими делами и мыслями стремительно приближает этот суд.

Список литературы

1. Парина А.С. Мифологема ада и рая в современной литературе // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2018. №. 2. С. 39–43.
2. Ковтун Н.В. Русская традиционалистская проза XX–XXI веков: генезис, мифопоэтика, контексты. М.: Флинта, 2019. 600 с.
3. Преподобный Иустин (Попович). – Философские пропасти. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Iustin_Popovich/filosofskie-propasti/ (дата обращения: 26.04.2023).

4. Фэйт У. Читая карту небес и ада в русском народном православии: о пригодности концептов двоеверия и бинаризма // Антропологический форум. 2005. № 3. С. 347–374.
5. Белов В.И. Собрание сочинений в 7 тт. Т. 3. М.: РИЦ «Классика», 2011. 512 с.
6. Белова О.В., Толстая С.М. Рай // Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5 тт. Т. 4. М., 1995. С. 397–400.
7. Белов В.И. Собрание сочинений в 7 тт. Т. 4. М.: РИЦ «Классика», 2011. 616 с.
8. Мильков В.В. Концепт земного рая в памятниках древнерусской письменности // Христианское чтение. 2016. С. 241–76.
9. День Святого Духа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://azbyka.ru/days/prazdnik-den-svjatogo-duha> (дата обращения: 26.04.2023).
10. Лурье М.Л., Тарабукина А.В. Странствия души по тому свету в русских обмираниях // Живая старина. 1994. №2. С. 22–26.
11. Морозов И.А., Толстой Н.И. Ад // Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5 тт. Т. 1. М., 1995. С. 93–94.

THE MYTHOLOGEME OF HELL AND PARADISE IN V.I. BELOV'S TRILOGY «THE SIXTH HOUR»

A.P. Belova

The chapter interprets V.I. Belov's trilogy «The Sixth Hour» from the point of the functioning of motive complexes connected with the mythologeme «hell-paradise» in it. The author highlights devices which allow to recreate the reality of paradise in the novels (the motif of light, transfiguration, the symbolic image of a staircase, a symbolic detail, an indication of smells and sounds, time coordinates). On the other hand, the paintings of hell on earth (the temporary prison, the Prilutsky monastery, the holds of «Jan Fabricius», the pit of Belomorstroy) recreated in the trilogy are arranged in the line with the ascending gradation. The conclusion is made that the author follows folk ideas in the image of paradise, and folk traditions and literary (Dante's) tradition in the image of hell.

Keywords: mythologeme, hell, paradise, afterworld, trilogy, travel plot, ordeal, symbolic meaning, gradation, the Last Judgment.

1.7. ИГРОВЫЕ СТРАТЕГИИ ИЗУЧЕНИЯ АНТИЧНЫХ И НАЦИОНАЛЬНЫХ МИФОВ

© Н.Э. Сейбель

Одна из задач современного образования стимулирование участия студента в работе с разнородными источниками информации, активизация различных видов памяти, восстановление полноценных образных и логических связей между разрозненными элементами культурного поля, с которым филологам предстоит работать. В связи с этим особое значение приобретают не только репродуктивные и продуктивные виды деятельности, но и те способы освоения материала, которые традиционно игнорируются высоким вузовским сообществом как «несерьезные»: рекреационная, игровая и творческая

деятельность. Между тем, их использование позволяет ускорить решение целого ряда задач контроля, проверки, быстрой ответной реакции, корректировки направления изучения и др. Систематизация форм игровых заданий, направленных на запоминание, умение оперировать полученными знаниями, использование их в практике повседневного общения – задача, стоящая перед автором.

Ключевые слова: рекреационная, игровая, творческая деятельность, обучающая игра, античный миф, мифология.

С тех пор, как в 1932 году М.М. Бирштейн сравнила обучающую деловую игру с техническими испытаниями, которые проходят механизмы перед введением в эксплуатацию [1], игровые формы обучения обсуждаются и внедряются в самых разных отраслях образования и находят применение в работе с различной по возрасту и степени подготовленности аудиторией. Создавая свой «роман о любви к учению» [2, с. 5] С.Л. Соловейчик делал акцент на том, что игра – форма стимулирования интереса ученика, усвоения им необходимых навыков учения, в конечном итоге, подготовки к продуктивному плодотворному труду в будущем.

В обширной методической литературе, посвященной обучающим играм, выделяют несколько важнейших функций игры. Это может быть соединение инструментальной (связанной с навыками и умениями), гностической (знание, мышление, эрудиция), социально-психологической (коммуникативные навыки) [3, с. 6] функций в процессе игрового обучения. На психологическом уровне в игре комплексно реализуются функции компенсаторности, инстинктивности, нейтрализации отрицательных эмоциональных проявлений [4, с. 209]. В общем виде их можно представить как синтез воспитывающей (саморазвитие, самодисциплина, целеустремленность), развивающей (необходимость самостоятельно найти решение) и социализирующей («формирование положительной Я-концепции») [5, с. 49] функций.

В процессе вузовского обучения литературоведческим дисциплинам игровые формы обучения недооценены. Однако они могут быть продуктивны, поскольку активно способствуют запоминанию материала, позволяют соединить информацию с эмоцией (через постановку участника в ситуацию конкурентной борьбы, получение чувства удовлетворения от победы, систему поощрений, «вплоть до использования принципов бихевиоризма Артура В. Стаатса» [6, с. 70]).

Практика показывает, что в целях изучения античных и национальных мифов могут быть применены все виды игр. Начиная от ролевых (реализуемых в литературно-музыкальных композициях и импровизационном

«разыгрывании» мифологических сюжетов) и продолжая настольными играми, различными видами лото, блицами, логическими и другими играми.

Мы приведем пример лишь нескольких из них, осознавая при этом, что любую игру, использованную в процессе обучения, составляют:

- подготовительный этап (выполнение задания, связанное со сбором материала, чтением текстов, распределением обязанностей в команде);
- этап психологической подготовки участников (создание игровой атмосферы, определение задач игры, создание ситуации успеха);
- организация (объяснение правил и ролей) и проведение игры;
- подведение итогов (анализ хода игры).

В качестве предваряющих заданий для подготовки к игре, призванной помочь в усвоении мифологических сюжетов, образов и приобретении навыков оперирования ими, может быть предложен следующий информационный минимум, состоящий из трех блоков. Первый – терминологический, связанный с типами мифов и героев, представленными в любой национальной мифологии: герой-первопредок, культурный герой, психопомп, тератологический персонаж, демон, идол, бог, титан, герой, богоборец, космогония, циклический миф, эсхатология, эвгемеризация, хтонический миф и т.д. Второй блок – мифы о богах, включающий: славянские мифы (Перун, Хорс, Велес, Дажьбог, Стрибог, Мокошь, Ярило), греческие (Зевс, Деметра, Посейдон, Аид, Арес, Афина, Афродита, Артемида, Аполлон, Гелиос) и китайские (Тянь-ван, Ньюйва, Яньван, Шеньнун, Гуань Юй, Жу Шоу, Юйди, Гун-гун, Юэ-Ся Лаожэнь, Хоу И). Их предлагается самостоятельно систематизировать по функциям, связи с той или иной стихией, различным видам «деятельности». Например, во всех трех мифологических системах (как и в других) есть бог-громовержец, «воплощающий ту жизненную силу, которой проникнуто всё во Вселенной» [7, с. 13]: Зевс, Тянь-ван и Перун. Третий блок включает мифы о сотворении мира (Пань Гу, Фу Си, Хронос, Уран, Прометей) и сюжеты о героях и их подвигах.

Дальнейшая работа может строиться с использованием различных типов и техник игры.

Первый тип – блицы. Они включают, во-первых, ответы на вопросы внутри своей команды. В этом случае один игрок задает вопрос, второй отвечает, затем наоборот. Если в команде 4–8 игроков, то ход переходит к другой паре. Время ограничивается 1–2 минутами. Модели возможных вопросов: Кто из (напр., греческих) богов отвечает за ...? Какие смыслы и функции связаны с богом...? Каковы обязательные атрибуты бога...? Кто в (напр., китайской) мифологии выполняет те же функции, что и ...? Что общего между ...?

Во-вторых, блиц может строиться как обмен вопросами и ответами между командами. Наконец, в-третьих, это могут быть поочередные ответы на вопросы ведущего, даваемые в течение 10–15 секунд. Модели возможных вопросов: Перечислите все известные вам типы мифологических персонажей; Назовите циклы греческих мифов; Назовите мифы о битвах богов во всех трех мифологических системах.

Такая работа может вестись как устно, так и с использованием экрана (презентации, на которую выводятся вопросы ведущего и, возможно, иллюстративный материал к ним). Работать со слуха сложнее, поскольку «в условиях одноканального восприятия реципиенты вне зависимости от языка коммуникации в большей мере склонны опираться на результаты зрительной перцепции, чем на слуховое восприятие» [8, с. 116]. Однако ответы исключительно на слух требуют большей сосредоточенности и в большей степени мобилизуют малочисленные команды (до 4-5 игроков). Блицы, в которых участвуют команды более многочисленные, требуют визуального подкрепления и могут, например, включать вопросы типа: Написать, какие сюжеты или мифологические персонажи показаны на иллюстрациях в порядке появления на экране.

Во всех случаях подсчитывается количество данных правильных ответов в единицу времени.

Второй тип – лото. Для его проведения нужны карточки с изображением тех персонажей, о которых будут задаваться вопросы, и терминологией. Пример трех таких карточек приводится ниже.



Первые задания – игры по типу «Крокодил» и «Есть контакт»: нужно, чтобы один игрок команды максимально быстро объяснил, что на его карточке, а остальные – назвали персонажа, термин или сюжет.

Следующие задания – традиционное лото. Игроки могут получить игровое поле в виде таблицы:

Боги охоты			
Боги любви			
Боги ремесла			

Поле заполняется карточками с именами богов по мере извлечения их в произвольном порядке ведущим. Оценивается быстрота и правильность заполнения. Большую роль играет элемент везения, но он же и приносит в игру азарт.

Более сложный вариант, если команда сама решает, по какому принципу будет организован ряд, собираемый ими. Тут понадобится внимание к соперникам, потому что, вовремя поняв планы другой команды, можно им помешать, например, забрав одну из нужных карт. Такой вариант может быть проведен и в варианте карточной игры, если команды передают друг другу карты «вслепую».

Наконец, самый сложный вариант в игре потребует дополнительно карточек с именами древнегреческих (или русских / европейских, в зависимости от поставленных условий) поэтов и писателей и названиями их произведений. Игровое поле будет включать:

Мифологический персонаж			
Произведение			
Автор			

Сначала команды получают художественный текст (например, стихотворение Д.В. Веневитинова «Домовой») и формируют «образцовую» колонку, заполняя строки на основании полученного произведения. Затем по принципу лото (ведущий в случайном порядке достает карточки с именами и названиями) заполняют остальные поля: строку с мифологическими героями, обладающими близкими функциями в разных мифологиях (например, пенаты – Лар – домовые – Цзао-ван), строки с именами авторов, обращавшихся к подобным образам в текстах, и названиями.

Третий тип – игры с карандашом и бумагой. Их преимущество – установление связи между информацией и сенсорным впечатлением, полученным в процессе выполнения задания.

Такого рода игры могут включать задания на складывание фигурок-оригами из листа, на котором по предполагаемым линиям сгиба написаны ключевые слова, дающие возможность восстановить тот или иной мифологический сюжет. Задача – собрать фигуру и пересказать историю.

Продуктивны задания на составление из букв предложенной стихотворной строки всех возможных имен мифологических персонажей. Важные условия: нельзя использовать в одном имени больше букв, чем есть в строке (если в строчке одна буква «л», то нельзя составить Ахилл и Аполлон). Например, из строк Вергилия «Тучи небо и день из очей похищают внезапно, / И непроглядная ночь покрывает бурное море» участники игры могут составить следующий набор:

Аид, Андромеда, Ариадна, Артемида, Атлант, Гарпия, Гера, Геракл, Гея, Гидра, Деметра, ехидна, Икар, Кентавр, Медея, Медуза, Минотавр, Пандора, Перун, Прометей, Рея, Тянь-ди, Уран, Харон, Химера, Хоу И, Янь-ван, Ярило.

Задания на складывание пазлов может быть связано с фрагментом текста. Пазл – не обязательно картина, это может быть «разобранный» на части лист с изложением сюжета, отрывком из «Теогонии» Гесиода или «Метаморфоз» Овидия. Его нужно не только прочитать, но и дать минимальный анализ: в какой миф и цикл мифов входит данный фрагмент, с каким эмоциональным состоянием героя связана характеристика, чем оно вызвано, какие природные и социальные явления воплощает герой и т.д. В более простом варианте командам раздаются разрезанные построчно стихи, использующие мифологическую образность (например, «Я ускользнул от Эскулапа» или «Безумие вело Эрота» А.С. Пушкина, «Диана» А. Фета, «Судьба Одиссея» К.Н. Батюшкова и др.). Задача – собрать текст, выстроить его в правильном порядке, объяснить смысл использования и значение античных образов в контексте стихотворения.

Таким образом, осваивая одну тему, студенты могут опробовать различные формы работы и в итоге «наработать» устойчивую базу знаний. «Рассмотрение и анализ процессуальной стороны игровых технологий позволяет прогнозировать влияние игры на формирование способа умственных действий и умений» [5, с. 51]. Выстроенные системно по принципу усложнения игровые задания помогают организовать психологически комфортные условия обучения.

Список литературы

1. Бельчиков Я.М. Бирштейн М.М. Деловые игры. Рига: Авотс, 1989. 304 с.
2. Соловейчик С.Л. Учение с увлечением. Роман. М.: Первое сентября, 2012. 222 с.
3. Бабичева М.В., Токарева О.Ю. Функции обучающих игр //Диалог культур – диалог о мире и во имя мира. 2014. № 1. С. 6–9.
4. Метинбоева Н.К. Некоторые теоретические проблемы дидактических игр в современной психолого-педагогической литературе // Ученые записки Худжандского государственного университета им. академика Б. Гафурова. Серия гуманитарно-общественных наук. 2016. № 4 (49). С. 209–213.

5. Белеева И.Д., Титова Н.Б. Игра как активная форма учебной деятельности // Педагогическое образование в России. 2019, № 3. С. 48–52.
6. Сейбель Н.Э. Система работы с умениями и навыками анализа текста в рамках преподавания истории античной литературы // Античные контексты: дисциплинарные и междисциплинарные стратегии. Н. Новгород: ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2021. С. 67–73.
7. Мифы в искусстве: Историко-художественная монография (по Рене Менару) М.: Современник, 1996. 272 с.
8. Комалова Л.Р. Сопоставление слухового и зрительного видов восприятия агрессивного речевого поведения // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2016. № 15 (754). С. 114–128.

GAME STRATEGIES FOR STUDYING ANTIC AND NATIONAL MYTHS

N.E. Seibel

One of the tasks of the modern education is to stimulate the student's participation in working with diverse sources of information, the activation of various types of memory, the restoration of full-fledged figurative and logical connections between the disparate elements of the cultural field with which philologists will have to work. In this regard, not only reproductive and productive activities are full of particular importance, but also those methods of mastering the material that are traditionally ignored by the high university community as “frivolous”: recreational, gaming and creative activities. Meanwhile, their use makes it possible to speed up the solution of a number of problems of control, verification, quick response, adjustment of the direction of study, etc. The systematization of the forms of game tasks aimed at memorization, the ability to operate with the acquired knowledge, and their use in the practice of everyday communication is the task for the author of this case study.

Keywords: recreational, playful, creative activity, educational game, ancient myth, mythology.

1.8. МИФОЛОГЕМА «БЕРЛИН-ВАВИЛОН» И БЕРЛИНСКИЙ ТЕКСТ СОВРЕМЕННОГО НЕМЕЦКОГО РОМАНА

© *О.А. Дронова*

Глава посвящена функционированию мифологемы «Берлин-Вавилон», возникшей на рубеже XIX-XX вв., в берлинском тексте немецкого романа конца XX-начала XXI в. В контексте современных исследований урбанизма, художественная репрезентация города рассматривается как палимпсест – пространство интертекстуальных связей, взаимодействия различных приёмов урбанистической поэтики, коллективных символов и мифологем с индивидуально-авторским восприятием города. В главе охарактеризовано зарождение мифологемы «Берлин-Вавилон» в немецком натурализме, экспрессионизме, творчестве А. Деблина. Художественная функциональность мифологемы «Берлин-Вавилон» изучена на материале романов современных немецких авторов (Р. Йиргля и Т. Нагельшмидта) в контексте интертекстуальных связей с литературой модернизма.

Ключевые слова: миф, архетип, берлинский текст, Вавилон, палимпсест, роман, экспрессионизм, Альфред Деблин, Райнхард Йиргль, Торстен Нагельшмидт.

Берлинский текст, как и всякий текст города, представляет собой, используя выражение В. Н. Топорова, «сверхнасыщенную» реальность, неотделимую от мифа, пространство, в котором «разыгрывается <...> драма жизни и смерти» [1, с. 4]. Берлинский текст занимает центральное место среди городских текстов современной немецкой литературы, став предметом осмысления в творчестве Г. Грасса, У. Тимма, Г. Мюллер, Т. Бруссига, Р. Йиргля, М. Наврата и др. Понятие «городской текст», прочно утвердилось в отечественных и зарубежных исследованиях урбанизма. В настоящий момент оно дополняется и в некоторых случаях вытесняется понятием «палимпсеста» [см. 2 с. 111–135; 3]. Как известно, «палимпсест» представляет собой рукопись, нанесённую на поверхность, с которой стёрли предыдущую надпись, при этом старая надпись просвечивает сквозь новую, образуя взаимодействие, «мерцание» смыслов. Метафора палимпсеста применительно к городу имеет различные теоретические ракурсы. В плане городской мифогеографии палимпсест указывает на взаимодействие в пространстве объектов, принадлежащих к разным эпохам, сочетание которых, как писал Ю.М. Лотман, образует «поле разнообразных <...> семиотических коллизий» [4, с. 35]. Говоря о литературном воплощении города понятие палимпсест указывает на интертекстуальность и интердискурсивность городского текста, соотнесенность авторской стратегии с различными приёмами урбанистической поэтики, взаимодействие коллективных символов, мифов и индивидуально-авторского восприятия городского пространства [см. об этом: 5, с. 21–23].

Берлинский текст в немецкой литературе формируется сравнительно поздно: в творчестве Э.Т. А. Гофмана появляются первые «берлинские новеллы». Центральное место среди городских локусов Берлин занял на рубеже XIX–XX вв. Превратившийся в столицу мощной германской империи, город, уникальный по своему промышленному и технологическому развитию, Берлин выступал средоточием прогресса и современного образа жизни, вызывавших смешанное чувство восторга и ужаса. В этой связи стоит обратить внимание на немецкий натурализм, в котором возникает мифологизированный образ Берлина: города-организма, города-чудовища, города-противника героя. Интересны в этой связи воплощения города в творчестве К. Альберти, Г. Конради и, особенно, М. Кретцера. Кретцера интересовали «берлинские нравы», которым он посвятил множество сборников новелл, одни названия которых указывают на критицизм по отношению к образу жизни столицы: «Обманутые» («Die Betrogenen», 1982), «Падшие» («Die Verkommenen», 1883),

«В греховном Вавилоне» («Im Sündenbabel», 1886). В творчестве Кретцера эксплицируется метафора «Берлин-Вавилон», которая станет одной из основополагающих в берлинском мифе литературы модернизма.

Вообще говоря, сравнение с мифологическим Вавилоном – атрибут не только берлинского текста. Подобные сопоставления возникают в отношении таких мегаполисов, как Москва, Нью-Йорк, Лондон. Согласно В.Н. Топорову, Вавилон представляет собой один из архетипов города в мировой культуре. По мнению исследователя, в европейской культуре сложилась дихотомия Вавилона – «города-блудницы» и Иерусалима – «города-девы». Иерусалим – город «преображённый и прославленный», Вавилон – «падший и развращенный, город над бездной и город-бездна» [6, с. 122]. Возникновение мифологемы Берлин- Вавилон на рубеже XIX–XX вв. А. Полашегг и М. Вейхенхан в социокультурном плане связывают с тем, что рост молодой столицы Германской Империи совпал с археологическими раскопками на территории древней Месопотамии, при этом Вавилон превратился в своего рода прообраз имперской столицы, с такими атрибутами, как «монументальная архитектура, плотность населения, мультикультурализм, власть» [7, с. 7–8, с. 12]. Привлекательность Вавилона как мифологического прототипа Берлина для художников и писателей была связана и с тем, что этот образ чрезвычайно многоплановый. Мотив развращенного и гибнущего города возникает не только в связи с Вавилоном, но и с такими легендарными городами древности, как Содом и Ниневия, с которыми тоже в начале XX века сопоставлялся Берлин – например, в сатирическом романе И. Голля «Содом и Берлин» («Sodom und Berlin», 1929), в поэзии Г. Гейма. Мифологема Вавилона связана не только с апокалиптическими мотивами – сожжением блудницы Вавилона в день страшного суда, но и с мифом о Вавилонской башне. Исторические сведения о высокой степени научного, технического, культурного развития вавилонской цивилизации соединились на рубеже XIX–XX в. с мифом и породили, по мнению Полашегг и Вейхенхана, чрезвычайно продуктивную в эстетическом и дискурсивном отношении «синергию», ощутимую вплоть до современности [7, с. 13].

Автором, в творчестве которого мифологема «Берлин-Вавилон» представлена чрезвычайно широко, был Альфред Деблин (1878-1957). Роль Деблина в формировании берлинского мифа и урбанистической поэтики в немецкой литературе нельзя сравнить ни с одним автором. Его роман «Берлин Александерплац» («Berlin Alexanderplatz», 1929) впитал в себя элементы разных художественных систем – натурализма, экспрессионизма, «новой деловитости» и вместе с тем обладал постмодернистским потенциалом. Этот роман является

ответом не только на социальный, исторический кризис Веймарской республики, но и на кризис романа, о котором Деблин писал в своих эстетических работах в 1910-е – 1920-е годы. Созданный в романе образ Берлина с одной стороны предельно конкретен с исторической и топографической точки зрения – то есть, город изображается миметически, с другой стороны, в романе широко представлена авторская метарефлексия о различных способах художественной репрезентации городской среды, городское пространство конструируется повествователем и читателем в процессе восприятия текста. Созданию романа «Берлин Александерплац» предшествовало эссе Деблина «Бранденбургская Ниневия» («Das märkische Ninive», 1910), в котором сравнение с другим обреченным городом древности имплицитно критикует город в экспрессионистском ключе: «Berlin, eine sonderbare Lust-und Sündenstadt, unterwühlt von Eisenbahnen, mit dem Gewimmel gehetzter Arbeitstiere, die keine betenden Hände heben mögen, röchelnd aus Lungen voll giftiger Fabrikdämpfe, und statt unzähliger Götter schleichen unzählige Krankheiten herum und mischen sich erbarmungsvoll unter das arme Volk»¹ [цит. по: 8, с. 77–78]. В то же время, в своём первом «берлинском» романе «Борьба Вадзека с паровой турбиной» («Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine», 1918) Деблин перестаёт демонизировать город. В романе «Берлин Александерплац» образ Берлина чрезвычайно разноплановый, здесь есть место пессимизму в отношении социальных проблем, жестокой борьбы за выживание, омассовления и потребительства. Герои романа, в первую очередь, Франц Биберкопф – «завоеватели» Берлина, обреченные на поражение. В то же время, как замечает А. Ляйдингер, Берлин в романе Деблина может восприниматься и как хаос, и как сложно организованный космос, что имплицитно указывает на дальнейшие коннотации [9, с. 292–293].

Город в романе «Берлин Александерплац» выступает как пространство бесконечного становления, символом которого становится образ строительства как чередования процессов разрушения старого и возникновения нового. Мотив становления объединяет образы города и Франца Биберкопфа. Биберкопф может восприниматься и как своего рода безликий «зонд», позволяющий автору исследовать городскую среду, и как средоточие авторской концепции становления человека. Авторская стратегия антипсихологизма в этом романе приводит к тому, что финальное прозрение и перерождение Биберкопфа рационально не мотивировано, поэтому история героя предстает как своего рода авторский неомиф об инициации. Сюжет мифа об инициации предполагает прохождение героем испытаний, символическую смерть и перерождение в новом качестве, за которым следует возвращение в мир людей. Подобный путь

проходит Биберкопф: его личность распадается на мелкие части, а затем «собирается» в нового человека.

Один из важнейших мифологических образов романа, связанных с мифологемой «Берлин-Вавилон» – вавилонская блудница. Этот образ возникает в романе в тот момент, когда Биберкопф принимает решение отказаться от попыток стать порядочным и возвращается в криминальную среду. Изображая блудницу, Деблин цитирует откровение Иоанна Богослова, но с каждым новым упоминанием образ блудницы обростает новыми визуальными деталями: герой (и читатель) становятся в пространственном плане всё ближе к ней, она становится все более осязаемой. В финале романа блудница не гибнет, как в библейском тексте, а вступает в символический поединок со смертью Биберкопфа, которая выступает главным «воспитателем» героя. Блудница проигрывает в этой схватке и смерть прогоняет её прочь. Блудница – олицетворение порока и преступления, которые в восприятии Дёблина неискоренимы, но желание приблизиться или отдалиться от них связаны с решением человека. Таким образом, миф о вавилонской блуднице у Дёблина истолковывается не в космогонической, а в антропоцентрической парадигме: речь идёт не о гибели города (и мира), а о моральном уроке героя. Большой город у Дёблина не отождествляется с блудницей, как в библейском мифе, а выступает как пространство инициации героя, в котором герой осуществляет самостоятельный выбор между добром и злом.

В современную эпоху город продолжает оставаться средоточием современной жизни и концентрирует в себе проблемы цивилизации. Урбанизм постмодернистской литературы активно воспринял философские категории «не-места» (М. Оже), «гетеротопии» (М. Фуко), «общежития незнакомцев» и пространства транзита (З. Бауманн). В монографии Ф. Лангера, посвящённой современному «берлинскому мифу», говорится о близости мироощущения современности эпохе двадцатых годов – в отношении кризисности и переходности [10, с. 20]. А. Полашегг отмечает, что мифологема «Берлин-Вавилон» продолжает функционировать в современном берлинском дискурсе, связывая её со стремлением быть глобальным городом-метрополией, подобно Берлину «золотых двадцатых» [11, с. 462–463]. В 2001 году Губертусом Зигертом был снят документальный фильм «Берлин – Вавилон», посвящённый объединённому Берлину. Кадры полуразрушенных ветхих зданий сменяются съемками стройплощадок под мрачноватую техно-музыку группы Einstürzende Neubauten. Восстановление Берлина после лет разделения имплицитно сравнивает современный город с легендарным «метрополисом» века джаза, с тем Берлином-Вавилоном. О близости мироощущения современности «золотым

двадцатым» свидетельствует и новейшая экранизация романа А. Дёблина «Берлин Александерплац» немецко-афганским режиссёром Бурханом Курбани в 2020 г., в котором сюжет романа при адаптации к современности претерпевает лишь незначительные изменения.

Среди современных авторов, на которых творчество А. Дёблина оказало значительное влияние, стоит в первую очередь назвать Райнхарда Йиргля (род. 1953). Критики причисляют Йиргля к так называемому «остмодернизму» («Ostmoderne»), к которому относят восточногерманских авторов – Хайнера Мюллера, Вольфганга Хильбига, Герта Нойманна и Райнхарда Йиргля, использующих авангардистские и модернистские приёмы письма – фрагментарность, ассоциативный монтаж, элементы потока сознания [см. 12, с. 210]. В творчестве Йиргля травмы немецкой истории и критика современности воплощаются в символических и мифологизированных образах, по характеристике Эрка Гримма, в «видениях», отражающих авторский протест против доминирования в сознании современника образов, создаваемых медиа [см. 13, с. 186], что в свою очередь сближает его с экспрессионистским пониманием искусства как прозрения, а автора как визионера. При этом, одним из центральных топосов его творчества выступает Берлин как пространство кризиса, потребительства, архаичной жестокости, гибели и распада. В докладе, прочитанном в Гумбольдт-университете Берлина в 2014 году «Альфред Дёблин. Автор беспокойства» («Alfred Döblin. Autor der Unruhe»), Йиргль назвал Дёблина одним из главных литературных учителей. Как известно, Йиргль – создатель специфического художественного языка, авторской орфографии, в котором важная роль отводится числам и математическим символам, цель которого – эффект остранения и провокация читателя [см. об этом 14, с. 166–173]. По словам Р. Йиргля, именно творчество Дёблина стало для него мощным импульсом к тщательному и серьёзному обращению с языком: «Er ist, und bei jedem seiner Bücher auf's neu, in seine Sprache eingestiegen; hat sich mit den Vorgängen um seine Figuren beschäftigt, hat sie befragt, beobachtet, ihnen abgelauscht was in ihnen steckt, und hat sie zu *ihrem* Sprechen gebracht, um daraus eine Wirklichkeit des Textes zu gestalten»². И чуть дальше замечает «Somit bleibe ich bei „meinem“ Autor Döblin; seiner Sprache, seinen Überlegungen zu Formen, die mir insgesamt auch für diese Gegenwart treffender erscheinen wollen und mich in meiner eigenen Arbeit weiterbringen, als viele Bücher, die tatsächlich aus dieser Gegenwart stammen»³ [15, с. 238–239].

Берлинский топос возникает во многих романах Йиргля – «Мама Папа роман» («Mutter Vater Roman», 1990), «Собачьи ночи» («Hundsnächte», 1997), «Атлантическая стена» («Die atlantische Mauer», 2000). «Собачьи ночи» – один

из наиболее известных романов писателя и пока единственный, переведённый на русский язык целиком. Пространство в романе Йиргля, представленное образами города, руины, границы и пустоты – функционирует как метафора травмированной психики героев, переживающих опыт разрушения ГДР и невозможность найти себя в действительности новой объединённой Германии. Шокирующий, наполненный эпизодами преступлений, насилия, смерти сюжет романа демонстрирует кризисное состояние немецкого общества, в котором, как говорит писатель в одном из интервью, на поверхность «всплывают» «архаичные страхи и опасности», а «внутренний компас жизненной эмпирии ... направлен в пустоту» [16]. В необыкновенно интенсивных по эмоциональности авторских видениях большого города монтируются визионерские образы городской среды, проникнутой гниением, разложением, распадом. Здесь есть место натуралистическим метафорам Берлина – чудовищного организма, тело которого составлено из элементов индустриального ландшафта, брехтовской метафоре «джунглей городов», гротескно деформированным образам городской толпы, состоящей из «гибридов <...> на полпути между растительным и животным; человеко-машинообразных существ» [17, с. 182], образам зданий – раковых опухолей, восходящим к образности стихотворений Г. Бенна. На протяжении практически всего романа город (и весь мир) находится под властью водной стихии, постоянного дождя и шумового дождя, вызывающих ассоциации со всемирным потопом – то есть, берлинский текст романа объединяет мотивы технического прогресса и апокалипсиса, характерных для мифологемы «Берлин-Вавилон»: «Город, мерещится тебе, со всеми прорытыми в нем каналами-улицами, стоит затопленный непрерывно низвергающимся с неба шумовым дождем; незримые приливы и отливы, черные густотекучие потоки, из которых внезапно вырываются вверх крошечные фонтанчики пены: орнаментальные фигуры из смеха & крика, буйства & прозябания, разучившихся-говорить & рева-их-электронных-песен, моторов & листового железа <...> и со дна этого ледовитого моря, обращенные кверху, – хрипы умирающих, жуткий рыбий вой – потешный потоп» [17, с. 182].

В сюжете романа Йиргля и трактовке образа большого города возникают параллели с романом «Берлин Александерплац»: так, один из ключевых образов романа Йиргля – У. Тёс – восточная немка, проститутка, одновременно жертва и воплощение порока, гибнущая во время взрыва – своего рода реинкарнация вавилонской блудницы. Сюжетные и мотивные параллели с романом «Берлин Александерплац» возникают в эпизоде убийства свиньи, являющимся аллюзией на образ скотобойни у Деблина. Стоит отметить связь городского пространства и войны, возникающую в обоих романах: в романе «Собачья ночь» городской

шум вызывает ассоциации с войной, улицы несут на себе следы военных разрушений. Подобно Биберкопфу, шагающему по Берлину в ритме марша, в романе Йиргля новая жизнь *марширует под старый военный мотив* [17, с. 74]. Городская топография в романе Йиргля практически лишена конкретности, художественное пространство не воспроизводится по принципу мимезиса, а конструируется, отражая мировосприятие Адвоката. Если в годы разделения Берлин ассоциируется им как пространство неведомой Киммерии, то после объединения город превратился в подземный мир – Гадес.

Мифологическая основа сюжета романа была тщательно исследовала Т. Баскаковой, которая истолковывает образы романа в контексте теории юнгианских архетипов, а сюжет романа как отражение мифа об инициации: встреча Адвоката с У. Тёс и убийство Толстяка – воплощают процесс формирования Анимы и борьбу с собственной Тенью [18]. В то же время финал «берлинских эпизодов» романа связан не с формированием Самости, а с глубоким разочарованием Адвоката в возможности начать новую жизнь, с образом «черной, холодной, непостижимой» пустоты как «состояния постоянного, неизменного, проявляющегося зримо, безысходного» [17, с. 182] и превращением Адвоката в мертвеца, который не может умереть. На наш взгляд, события, происходящие в Берлине, складываются в некую противоположность мифа о становлении: они отражают невозможность гармонизации отношений героя со внешним миром. Берлинским эпизодам романа противопоставляется происходящая в пространстве Руины инициация Инженера, прочитавшего записи Адвоката, и переживающего символический переход в новое духовное состояние. Противопоставление Берлина и Руины можно трактовать как противостояние цивилизации и культуры, охваченных в равной мере процессами разложения и распада, но, в отличие от Берлина, в Руине духовное перерождение героев представляется возможным.

Мифологема «Берлин- Вавилон» возникает и в романе «Труд» («Arbeit», 2020) молодого автора Т. Нагельшмидта (род. в 1976). Нагельшмидт актуализирует жанр социального романа, опираясь на традиции натурализма, модернизма и поп-романа. Берлин в этом романе – пространство тяжёлой борьбы за выживание. Роман полемизирует с современными представлениями о Берлине как столице гедонизма и ночной жизни, в нем изображаются представители различных профессий, вынужденные трудиться ночью, а также обитатели «городского дна» – наркотореклер, игроман, беженец, собирательница пустых бутылок. Центральный герой – таксист Хайнц-Георг Бедерицкий – хронический должник, неудачливый музыкант средних лет, которому жизнь «подставила подножку» – воплощение классической темы «обманутых

ожиданий» в большом городе. В монологе одного из героев – опустившегося обитателя ночлежки Даниэля – звучит пассаж о техническом и культурном развитии Вавилона. Фантазии героя о Вавилоне отражают иррациональность его мышления и поведения, становясь объектом авторской иронии. По своей структуре роман «Труд» напоминает модернистский роман-монтаж, действие которого организовано по принципу симультанности. Романские события разворачиваются в течение одной ночи. В одном из интервью Т. Нагельшмидт говорит о большом влиянии, которое оказал на него роман Джона Дос Пассоса «Манхэттен». К роману «Манхэттен» восходит один из важнейших лейтмотивов романа Нагельшмидта – апокалиптический мотив городского пожара, который восходит к мифу о гибели Вавилона в огне.

Таким образом, городской текст современного берлинского романа представляет собой палимпсест – то есть пространство интертекстуальных связей, одним из слоёв которого выступает мифологема «Берлин-Вавилон», восходящая к способам осмысления городской среды в литературе первой трети XX в. Эта мифологема связана с эсхатологическими мотивами, критикой морального состояния современного мира, а также с восприятием Берлина как легендарного города, глобальной метрополии, подобной древнему Вавилону. Рассмотренные мотивы приобретают в современном берлинском романе различную функциональность: они служат способом осмысления травмы разделения и объединения Германии, социально-критической рефлексии о современности. Пространство большого города концентрирует в себе кризисные явления современности, которые высвечиваются с помощью мифа и преодоление которых происходит в мифологической плоскости.

Примечания

¹ Берлин – особый город наслаждения и греха, пронизанный подземными линиями поездов, со стонущими изможденными рабочими животными, которые не могут воздеть руки в мольбе, хрипы из лёгких, наполненных ядовитыми испарениями фабрик, а вместо бесчисленных божеств здесь снуют бесчисленные болезни и проникают в бедный народ без всякой жалости (здесь и далее перевод цитат с немецкого языка автора главы – *О.А. Дроновой*).

² В каждой своей книге он по-новому вступает в свой язык; занимается процессами, происходящими с его фигурами, опрашивает их, наблюдает, слушает, что у них внутри и заставляет их говорить, чтобы создать из этого действительность текста.

³ Я остаюсь при «моём» авторе Дёблине, его языке, его размышлениях о формах, которые кажутся мне более точными для этой современности и продвигают меня в работе дальше, чем те книги, которые созданы сегодня.

Список литературы

1. Топоров В.Н. Петербург и петербургский текст русской литературы (Введение в тему) // Ученые записки Тартуского государственного университета. Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам XVIII. Тарту: Тартуский государственный университет, 1984. С. 4-29.
2. Assmann A. Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung. München: C.H. Beck, 2007. 219 S.
3. Binder J. Stadt als Palimpsest: zur Wechselwirkung von Materialität und Gedächtnis. Berlin: Neofelis, 2015. 222 S.
4. Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Ученые записки Тартуского государственного университета. Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам XVIII. Тарту: Тартуский государственный университет, 1984. С. 30 - 45.
5. Meyer A.-R. Metropolenpoesie: Dürs Grünbeins Berlin-Gedichte // Gegenwartsliteratur. Schwerpunkt: Berlin-Literatur. Ein germanistisches Jahrbuch, 4. 2005. S. 21-47.
6. Топоров В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. М., 1987. С. 121-132.
7. Polaschegg A., Weichenhan M. Einleitung // Berlin-Babylon: Eine deutsche Faszination. Berlin: Klaus Wagenbach, 2017. S. 7-25.
8. Sander G. Erläuterungen und Dokumente. Alfred Döblin «Berlin Alexanderplatz». Stuttgart: Philipp Reclam, 1998. 286 s.
9. Leidinger A. Hure Babylon. Großstadtsymphonie oder Angriff auf die Landschaft? Alfred Döblins Roman Berlin Alexanderplatz und die Großstadt Berlin: eine Annäherung aus kulturgeschichtlicher Perspektive. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2010. 401 S.
10. Langer P.C. Kein Ort. Überall. Die Einschreibung von „Berlin“ in die deutsche Literatur der neunziger Jahre. Berlin: Weidler Buchverlag, 2002. 274 S.
11. Polaschegg A. Auferstanden aus Ruinen. Die diskursive Babylonisierung Berlins im frühen 20. Jahrhundert // Zeitschrift für Germanistik. 2011. № XXI – 3. S. 462-479.
12. Tommek H. Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000. Berlin / München/ Boston: de Gruyter, 2015. 620 S.
13. Grimm E. Alptraum Berlin: Zu den Romanen Reinhard Jirgls // Monatshefte, Summer, 1994, Vol. 86, No. 2 (Summer, 1994). S. 186-200.
14. Потемина М.С. Что осталось от берлинской стены? Литература Германии после объединения. Калининград: изд-во Балтийского университета имени И. Канта, 2022. 192 с.
15. Deutschlandfunk Archiv. Sendung «Hundsnächte». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.deutschlandfunk.de/hundsnachte-100.html> (дата обращения 05.05.2023).
16. Jirgl R. Alfred Döblin. Autor der Unruhe // Cahiers d'Études Germaniques. 2017. № 72. S. 229 – 242.
17. Йиргль Р. Собачьи ночи. Пер. с нем. Т. Баскаковой. М.: Митин журнал, 2007. 430 с.
18. Баскакова Т. А. Умиравший там внутри: пять попыток проникнуть вглубь лабиринта // Йиргль Р. Собачьи ночи. Пер. с нем. Т. Баскаковой. М.: Митин журнал, 2007. С. 328-354.

**THE MYTHOLOGEME "BERLIN-BABYLON"
AND THE BERLIN TEXT OF THE MODERN GERMAN NOVEL**

O.A. Dronova

The chapter is devoted to the functioning of the mythologeme «Berlin-Babylon», which arose at the turn of the XIX–XX centuries, in the Berlin text of the German novel of the late XX-early XXI century. In the context of modern studies of urbanism the artistic representation of the city is considered as a palimpsest – a space of intertextual connections, the interaction of various techniques of urban poetics, collective symbols and mythologies with the individual author's perception of the city. The chapter describes the genesis of the mythologeme «Berlin-Babylon» in German naturalism, expressionism, and the work of A. Döblin. The artistic functionality of the mythologeme «Berlin-Babylon» is studied on the material of novels by modern German authors (R. Jirgl and T. Nagelschmidt) in the context of intertextual links with the literature of modernism.

Keywords: myth, archetype, Berlin text, Babylon, palimpsest, novel, expressionism, Alfred Deblin, Reinhard Jirgl, Torsten Nagelschmidt.

РЕЦЕПЦИЯ АНТИЧНОСТИ В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ

2.1. «ПАДЕНИЕ ИКАРА» ПИТЕРА БРЕЙГЕЛЯ СТАРШЕГО. ОБРАЗ И ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИИ

© С.С. Акимов

В творчестве П. Брейгеля Старшего «Падение Икара» занимает особое место, будучи единственной у художника картиной на сюжет классической мифологии и одной из его ранних живописных работ. Исследователями предлагались различные, подчас взаимоисключающие, интерпретации созданного мастером образа, объясняющие необычное композиционное решение картины. В «падении Икара» видели выражение пессимистического отношения художника к человеческим деяниям как таковым, социальное содержание, связанное с осуждением высокомерия и авантюризма и даже с борьбой Нидерландов за независимость от испанской монархии, эстетическую программу, направленную против романизма в нидерландском искусстве. В данной работе истолкования, предложенные по преимуществу российскими авторами, анализируются с точки зрения искусствоведческой методологии. Формулируется взгляд на картину как принципиально многозначный образ, главным аспектом которого является воплощение единства и гармонии мироздания, складывающихся из противоположностей.

Ключевые слова: нидерландский Ренессанс, Питер Брейгель Старший, картина «Падение Икара», иконология, интерпретация.

«Падение Икара» – единственное в наследии Питера Брейгеля Старшего живописное произведение на сюжет из античной мифологии. В отличие от своих современников – нидерландских романистов – художник, совершив путешествие в Италию, остался не зависим от итальянских образцов, как в тематике, так и в художественной форме своих работ. К классической древности, во всяком случае, к ее внешней, «археологической» стороне, он никогда не испытывал интереса.

Вокруг «Падения Икара» идут давние дискуссии, касающиеся атрибуционных вопросов и проблем семантической интерпретации образа, оказавшегося гораздо сложнее и богаче по содержанию, чем лежащий в его основе миф.

Произведение существует в двух вариантах, отличающихся присутствием или отсутствием Дедала, материалом основы и размерами. Широко известен вариант, хранящийся в Королевских музеях изящных искусств Бельгии в Брюсселе (инв. № 4030, холст, масло; 73,5×112). Он был приобретен в 1912 году в антикварной торговле в Лондоне и признан в качестве оригинала Брейгеля Л. фон Бальдассом, Г. Глюком, Ш. де Тольнаем. На этой картине отсутствует фигура Дедала. В 1935

году был обнаружен второй вариант, ныне находящийся в Музее Давида и Алисы ван Буурен в Брюсселе. Он написан на деревянной основе и имеет меньшие размеры (63×90); здесь Дедал изображен парящим высоко в небе. Между картинами имеются также различия, касающиеся живописной манеры.

В искусствоведческой литературе то оба варианта признавались аутентичными произведениями Брейгеля, то один или другой либо же оба вместе объявлялись копиями с утраченного оригинала. Согласно новейшим исследованиям, проведенным сотрудницей Королевского института художественного наследия в Брюсселе Кристиной Карри (Christina Currie) и профессором Льежского университета Доминик Аллар (Dominique Allart), обе картины являются копийными. Радиоуглеродный анализ холста и дендрохронологический – деревянной основы показали, что работы созданы уже после смерти Брейгеля, в конце XVI в. Инфракрасная рефлектограмма выявила рисунок, не имеющий сходства с манерой Брейгеля и служивший целям копирования. При этом оба варианта исполнены разными художниками; К. Карри и Д. Аллар полагают, что установить авторство невозможно. В качестве копий оба произведения фигурируют в каталоге живописи Брейгеля, составленном Юргеном Мюллером [1, р. 492–494].

Однако никто из исследователей не сомневается, что у Брейгеля Старшего действительно существовала картина на сюжет об Икаре. Подтверждением тому служит инвентарь коллекции императора Рудольфа II в Праге, в котором отмечена картина Брейгеля «Дедал и Икар». Правда, сейчас неясно, идет ли речь о несохранившемся оригинале или об одной из копий. В контексте нашей темы это не имеет принципиального значения, поскольку даже если оба варианта считать копийными, они донесли до нас замысел художника, хоть и остается открытым вопрос, задумывал мастер свою композицию с изображением Дедала или же без него.

Брейгель довольно точно следует тексту Овидия, но не иллюстрирует его. На картине изображены и пахарь, и пастух, и рыбак, при этом главный герой сделан наименее заметным и помещен в укромный нижний угол холста. Пахарь, фигура которого находится в центре первого плана, движется влево вдоль берега, заставляя взгляд зрителя следовать за ним. Мы обзираем передний план, закругляющуюся линию берега и город вдаль, залитую светом поверхность моря и лишь тогда, когда взор сделает почти полный круг по этому безмятежному пейзажу, замечаем торчащие из воды ноги тонущего Икара. Никто из персонажей не обращает внимания на гибнущего. Именно это парадоксальное и неожиданное решение послужило основанием для разноречивых толкований созданного художником образа и сделало картину чрезвычайно притягательной для зрителей.

Кроме целой антологии искусствоведческих интерпретаций вокруг брейгелевского полотна сложилась определенная традиция восприятия в западноевропейской поэзии XX века. У ее истоков в 1930-х гг. стояли представители разных национальных культур и интеллектуально-эстетических позиций: Уистен Хью Оден, Альбин Цоллингер, Альберт Вервей. Перечень тех, для кого картина послужила источником вдохновения, продолжают имена Аллена Керноу, Стефана Хермлина, Ульриха Беркеса, Томаса Розенлехера. Анализируя их тексты, Т.Н. Андреюшкина пришла к совершенно справедливому выводу о том, что интерес поэтов к произведению Брейгеля был вызван не столько его живописными достоинствами, сколько возможностью различных этических толкований в зависимости от социально-политической ситуации, в которой живет пишущий [2]. История искусствоведческого изучения картины – это также история семантических интерпретаций, мировоззренческих и морально-философских трактовок в зависимости от того, как исследователи видели сущность творчества Брейгеля в целом и какие ставили перед собой цели; история того, что именно хотели отыскать в конкретной картине и каким методологическим инструментарием пользовались для этого.

Наиболее сомнительным представляется истолкование картины как выражения алхимической символики (Ж. ван Леннеп, J. van Lenep, 1965) [3]. Согласно этой версии, падающий Икар представляет собой сгущение летучего вещества, а пахарь указывает на необходимость поместить золото в землю, где оно должно перегнить и прорасти. Процесс гниения обозначен лежащим в кустах мертвецом. Н.М. Гершензон-Чегодаева, автор до сих пор единственной на русском языке фундаментальной монографии о Брейгеле, находила эту гипотезу спорной, но не исключала полностью возможного присутствия в «Падении Икара» алхимической символики [4, с. 164]. В целом она положительно оценивала появление у западных ученых работ о связях творчества Брейгеля с алхимией, правда, делая при этом важную оговорку: не следует считать, что все искусство мастера носило эзотерический характер; такой взгляд был бы неоправданным сужением его мировоззрения.

На наш взгляд, алхимическая интерпретация остается неверифицируемой. Нет достоверных сведений о занятиях художника алхимией, а его контакты с нидерландскими гуманистами вовсе не говорят о том, что он был адептом тайных знаний. Скорее наоборот, это свидетельство рационалистической основы и социально-философской направленности его творчества. Алхимическая символика настолько сложна и туманна, что с ней можно связать едва ли не любой изобразительный мотив и обнаружить ее присутствие в массе произведений, в действительности не имеющих отношения к алхимическим

поискам. На этом пути чрезвычайно легко впасть в абсолютно произвольные трактовки.

Ряд исследователей истолковывают картину Брейгеля в философском и социальном плане как притчу о предназначении человека в мире.

Ш. де Тольнай, один из крупнейших знатоков творчества Брейгеля, видел в образе гибнущего Икара пессимистическое воплощение тщетности и бессмысленности любых человеческих дерзаний и усилий перед лицом беспредельного и вечного мироздания, равнодушного к людям. Ш. де Тольнай – представитель венской искусствоведческой школы, последователь созданного М. Дворжаком духовно-исторического метода, и для проблематики его исследований чрезвычайно важно все, что имеет отношение к мировоззрению художника в его связях с философскими, религиозными, социально-политическими идеями эпохи. Брейгель представлялся ученому мыслителем-пессимистом, с высоты своей мудрости взирающим на человеческую суету с холодным равнодушием. Эта концепция предопределила взгляд де Тольная на конкретное произведение мастера.

В полемику с Ш. де Тольнаем вступил советский искусствовед Н.Н. Никулин (1961), предложивший не столь мрачное и более определенное истолкование образа [5]. По его мнению, речь у Брейгеля идет не о бессмысленности человеческих деяний как таковых, а об осуждении гордыни и тщеславия, наказании незаслуженно вознесшихся людей за авантюризм. Аргументом в пользу его точки зрения является то, что в нидерландской культуре XVI в. Икар олицетворял порок высокомерия и гордыни. Поэтому гибель персонажа у Брейгеля вовсе не говорит о том, что человеческие дела – мелкие и жалкие, а подчеркивает истинное предназначение человека – труд, наглядно воплощенный в образах крестьян, занятых повседневными делами.

Неожиданная интерпретация картины принадлежит Ю.А. Тарасову (1970), который связал ее содержание с национально-освободительной борьбой Нидерландов против испанской короны. Этому посвящена одна из его ранних статей [6] (в дальнейшем Ю.А. Тарасов станет одним из ведущих отечественных нидерландистов, автором капитальных монографий о голландском пейзаже и натюрморте XVII столетия). По мнению ученого, Брейгель под видом мифа откликнулся на реальные события, и в данном произведении осуждаются политический авантюризм и высокомерие Вильгельма Оранского, пытавшегося в войне с испанцами опираться не на широкие народные массы, а на иностранных наемников. Две детали – лежащий у дороги пояс с кинжалом в ножнах и военный корабль с поднятыми парусами – указывают на готовность нидерландцев к освободительной борьбе. Тем самым содержание картины переводится Ю.А.

Тарасовым из философского плана в политически-злободневный, превращающий художественный образ в подобие манифеста.

Безусловно, во многих произведениях мастера так или иначе присутствует – часто в весьма завуалированном виде – связь с социальными реалиями его страны и эпохи, однако в его наследии мы не найдем ни одной работы, смысл которой сводился бы только к отклику на какое-либо современное явление. Напротив, образы, кажущиеся сугубо бытовыми, наделены у него многослойным и не всегда прочитаемым до конца подтекстом. Поэтому видеть в «Падении Икара» политический лозунг, значит обеднить содержание картины, сделать его односторонним.

Косвенно версия Ю.А. Тарасова опровергается и предполагаемым временем написания полотна. Произведение принято относить к 1550-м гг. К сожалению, речь идет лишь о приблизительной датировке, но в любом случае получается, что художник предугадал бурные события второй половины XVI века за годы до их начала.

С.Л. Львов, чья научно-популярная книга о Брейгеле вышла в 1971 году в серии «Жизнь в искусстве», воспринимал картину в романтически-трагическом ключе как символ поражения возвышенного в борьбе с обыденностью и враждебными обстоятельствами. Для него Икар – один из самых обаятельных и дерзновенных героев, порожденных человеческим воображением. «Взлет Икара подобен взлету, который совершила человеческая мысль в эпоху Возрождения. Падение Икара подобно падению одного из героев этой эпохи. В неизвестности и нищете, а часто и в оковах, кончали свой путь многие из тех, кто нанес на карту мира новые земли, а в историю мысли внес новые идеи» [7, с. 116]. Как видим, С.Л. Львов также не исключает наличия в картине социального подтекста, но, если Тарасов стремится неоправданно сузить семантическое поле образа, то он его столь же произвольно расширяет и при этом отрицает идею о наказании, заслуженно понесенном персонажем. Перед нами не столько попытка проникнуть в авторский замысел, сколько взгляд человека XX столетия, с расстояния веков смотрящего и на античный миф, и на драматичные коллизии в развитии ренессансной культуры.

Другие интерпретаторы не находят в произведении Брейгеля какой-либо социальной конкретики. Для М.Н. Соколова (1994) это философское размышление о познании тайн мироздания, антитеза «страстного творческого дерзания и мудрого благоразумия» [8, с. 214]. Он полагал, что идущий за плугом пахарь – это ученый-гуманист в крестьянском обличье, и ссылаясь на высказывание Пико делла Мирандола, в котором интеллектуальные усилия натурфилософа сравниваются с трудом крестьянина («И как крестьянин

подвязывает виноградные лозы к вязам, так маг сочетает землю с небом, то есть низшее женит на силах высшего» [8, с. 268]). Получается, что истинным героем картины является не Икар, а пахарь-мыслитель, терпеливо ждущий момента, когда природа разрешит ему проникнуть в свои тайны, подобно тому, как земледельцы терпеливо ждут урожая. Главным становится призыв «не стремиться перехитрить ритмику природной жизни, но, настойчиво трудясь, ждать ее откровения» [8, с. 214]. Нам такое истолкование представляется чересчур абстрактным и не находящим оснований в самом произведении, где нет ни малейшего намека на то, что за плугом идет философ-гуманист.

М.А. Костыря в небольшой и компилятивной по своему характеру статье об античных сюжетах у Брейгеля (2017) не вдается в подробности и ограничивается самыми общими суждениями [9]. По его мнению, Икар изображен художником в комическом виде, и картина представляет собой притчу о тех, кто стремится стать выше предназначенного для них положения в жизни. Брейгель выразил здесь идею умеренности и золотой середины.

Чрезвычайно оригинальный взгляд на брейгелевский образ предложил петербургский искусствовед профессор Академии художеств им. Ильи Репина А.В. Степанов (2009), известный своими нестандартно смелыми истолкованиями произведений классического западноевропейского искусства. Он также связывает картину с исторической реальностью эпохи Брейгеля, но не с политическими событиями, а с борьбой эстетических идей в нидерландской живописи. Исследователь видит в содержании образа два аспекта, причем второй выступает для него в качестве главного. По Степанову, «Падение Икара» есть одновременно выражение житейского кредо художника – не отходить от данного природой предназначения, не терять твердой почвы под ногами, и «патриотический выпад против италоманов» [10, с. 206].

В картине противопоставлены не только «экзальтированный летун» и земледelec, но и Италия – далекая и постылая для Брейгеля чужбина и Нидерланды – родина, куда художник стремился подобно Дедалу. «...живописец коварно воспользовался историей Икара как поводом для того, чтобы выразить свое презрение к романистам. Это единственная картина, в которой Брейгель снизошел до косвенной полемики с ними» [10, с. 203]. Для А.В. Степанова сущность образа состоит в том, что «это пример художникам, раздумывающим на перепутье между отечественным и итальянским искусством» [10, с. 206].

Рассуждения ученого облечены в эффектную литературную форму и во многом именно поэтому выглядят убедительными и притягательными, однако не способны устоять при более критичном отношении к ним. Они своим основанием имеют не картину, а общий характер творчества Брейгеля, далекого от

нидерландского романизма. Следует иметь в виду, что сейчас единственным источником для реконструкции эстетических взглядов мастера являются сами его произведения при полном отсутствии каких-либо теоретических высказываний Брейгеля, и то, что он не попал в зависимость от итальянских образцов вовсе не свидетельствует о его пренебрежительном отношении ко всему итальянскому и презрении к коллегам-романистам. А.В. Степанов сам признает факт того, что Брейгель не вступал в полемику с ними, объясняя это его уважением к памяти учителя, П. Кука ван Альста. Какие детали в «Падении Икара» указывают на то, что автор вложил в картину эстетическую программу, направленную против романистов? Никаких. Вряд ли бы кто-то из романистов, увидев произведение, нашел бы в нем упрек в свой адрес. Наконец, если Брейгель отождествлял свою любовь к родине со стремлением Дедала покинуть Крит, почему же героем картины сделан Икар, а не его отец, все-таки избавившийся от плена?

Из отечественных авторов наиболее развернутый анализ «Падения Икара» дала Н.М. Гершензон-Чегодаева в монографии о Брейгеле, изданной в 1983 г. уже после смерти исследовательницы. Одна из особенностей ее методологии заключается в стремлении взглянуть на произведения художника с разных точек зрения, учесть все действительные и вероятные связи образов с социально-политическими, духовными, житейски-бытовыми реалиями эпохи. Постоянно подчеркивая сложность, «зашифрованность» смыслов у Брейгеля, Н.М. Гершензон-Чегодаева исходит из тезиса о том, что в творчестве мастера широкие философские и этические обобщения неотделимы от интереса ко всему реальному, конкретному, национально и исторически обусловленному, и даже в наиболее фантастических образах присутствует первооснова, связанная с действительностью. Исследовательница выступает против односторонних толкований, потому что едва ли не каждая работа Брейгеля содержит в себе многие смыслы. Такая позиция отнюдь не означает релятивизма; наоборот, речь идет о том, чтобы не приписывать художнику априори какие-либо мировоззренческие и эстетические черты, а проникнуть в авторский замысел через всесторонний анализ произведений [11].

По поводу «Падения Икара» Н.М. Гершензон-Чегодаева не присоединяется ни к одной из выдвинутых на тот момент версий и призывает быть особенно осторожными в выводах. Она не отрицает наличия в картине моральной подоплеки. Персонажи первого плана настолько погружены в свои повседневные дела, что не замечают ничего важного, происходящего у них на глазах. «Может быть, этим путем художник хотел подчеркнуть идею от века существующего противоречия большого и вечного начала в мире преходящим и частным

явлениям земной человеческой жизни?» [4, с. 163]. Однако главным в этом произведении она считает пейзаж.

Н.М. Гершензон-Чегодаева восхищается живописными достоинствами картины и обращает внимание на противопоставление дальнего и первого планов. Даль – «зона света и гармонии», на переднем плане все почеркнуто материально. Отсюда вывод: «Единственное, что не подлежит сомнению, это то, что Брейгель в своей композиции подчеркнул роль солнечного света как источника жизни и столь важное для него смолоду представление о животворящей силе земли» [4, с. 164]. Исследовательница предполагает, не настаивая на том категорически, что в ведущей роли солнечного света могли отразиться новые представления о Вселенной – учение Николая Коперника.

О. Бенеш в своей давно ставшей классической книгой о Северном Возрождении также считал главным героем брейгелевского полотна космический по масштабу ландшафт, в котором, как и в другой картине мастера – «Виде Неаполитанской гавани», – передана грандиозность земной сферы. «Природа совершает свой великий закономерный ход, не нарушаемый человеческими судьбами» [12, с. 250].

Вспомним знаменитую таблицу Э. Панофского, в которой он выделяет три уровня содержания художественного образа и соответственно три стадии его интерпретации: описание «естественного» сюжета, определение его смысла и, наконец, установление символического значения [13, с. 43]. В случае с «Падением Икара» исследователь с легкостью проходит два первых этапа, но на третьей ступеньке – собственно иконологической интерпретации – попадает в ситуацию неопределенности. Несомненно, Брейгель создал произведение, обладающее семантической многослойностью, более сложное и богатое по содержанию, чем рассказанный в «Метаморфозах» миф. Однако вряд ли может быть так, что образ одновременно воплощает пессимистическое отношение художника к человечеству, является моральной притчей на тему гордыни и высокомерия, отражает политическую ситуацию в Нидерландах эпохи Вильгельма Оранского и содержит эстетическую программу, направленную против романистов. При этом интерпретаторов никак нельзя упрекнуть в примитивности или ограниченности исследовательского инструментария; напротив, применяются и образно-стилистический анализ, и сравнительно-контекстный анализ, и иконологический подход. Но авторский замысел продолжает ускользать от искусствоведов.

«Антироманистская» версия А.В. Степанова и стремление М.Н. Соколова видеть в картине образ мудрого познания тайн природы лежат вне сюжетно-образного содержания полотна. Взгляд С.Л. Львова, как говорилось, всецело принадлежит современности. Говорить о произведении только как о пейзаже, в

котором античный сюжет не имеет принципиального значения, также было бы неверно. Строить интерпретацию на основе одной-двух деталей, как это сделал Ю.А. Тарасов, слишком неосторожно: конкретная деталь может послужить ключом к смыслу образа только в том случае, когда она поддержана всеми остальными изобразительными мотивами, присутствующими в произведении. Истолкование, предложенное Н.Н. Никулиным, опирается на контекст нидерландской культуры XVI в., но отражает, по-видимому, лишь один из аспектов брейгелевского замысла.

Что можно сказать о произведении Брейгеля с достоверностью и без оглядки на какие-либо интерпретации? История Икара – единственный эпизод классической мифологии, привлечший к себе внимание художника. Кроме анализируемой картины существуют еще два его произведения на этот сюжет. Во-первых, это офорт «Речной пейзаж с Дедалом и Икаром», гравированный Симоном Новеланусом (?) по рисунку Брейгеля и изданный Й. Хуфнагелем в 1590-х гг. В подписи к листу говорится, что оригинал был выполнен Брейгелем в Риме в 1553 году. Во-вторых, оба мифических персонажа присутствуют в композиции «Парусник с падением Икара» по рисунку Брейгеля (гравер Франс Хейс, 1561–1565, резцовая гравюра, офорт). Возникает мысль, что герои именно этого мифа имели для художника особо важное значение.

Образный строй «Падения Икара» наделен эпическим размахом. Пейзажная панорама включает и море, и возделанные земли, и город, и горы, являясь собирательным образом земли во всем ее величии и многоликости. Люди же – полноправные обитатели, но не властелины, этого мира. Эпичность образа заставляет искать здесь не частные, а всеобщие смыслы и ценности. Гибель Икара не выглядит комичной, как представляется А.В. Степанову или М.А. Костыре, но и не вызывает трагических эмоций. Она показана, как и все остальное происходящее на картине, естественно, как любое другое событие. Обычно равнодушные других персонажей к тонущему юноше объясняют ссылкой на нидерландскую поговорку «Geen ploeg staat stil om een stervend mens». Брейгель, знаток фольклора, вполне мог подразумевать эту сентенцию, но при том не дает ответа на вопрос, что же перед нами: высшая мудрость или бесконечная черствость к ближнему.

На наш взгляд, главной в «Падении Икара» является тема единства и гармонии мироздания, основанных не только на неизменном порядке природного бытия, но и на постоянном соседстве противоположностей, общности великого и малого, неординарного и обычного. Пейзаж объединяет все четыре природные стихии и носит почти идиллический характер. Однако заливающее его светом солнце не только животворит все вокруг, но и принесло гибель Икару.

Крестьянин неторопливо шагает за плугом, но лежащее неподалеку оружие напоминает о том, что в любой момент он готов постоять за себя, когда мир сменится войной. В этом мире есть место и дерзкому полету, и каждодневному обычному труду; возвышенная красота природы соседствует с низменными моментами. На берегу, недалеко от тонущего Икара, на ветке дерева сидит куропатка – явное напоминание о судьбе несчастного Талоса (Пердикса), и в этом смысле гибель сына начинает восприниматься как справедливое возмездие Дедалу за совершенное им убийство племянника. Безразличие других персонажей к гибели Икара можно объяснить не только их равнодушной черствостью, но и тем, что все, видевшие полет Дедала и Икара, принимали их за богов. Как же смертный осмелится вмешаться в дела небожителей?

Нельзя безоговорочно отвергать версию Н.Н. Никулина и отрицать наличие в картине социального подтекста, но это лишь одна из сторон образа. Вновь Брейгель ведет речь о противоположностях: высокомерном авантюризме, приводящем к закономерному краху, и терпеливом добросовестном труде. Видимо, художника привлекала сама возможность различных трактовок истории Икара, где можно увидеть как смелое дерзание и его трагический итог, так и неосмотрительное нежелание придерживаться «золотой середины», приведшее к справедливому наказанию. Брейгель оставляет зрителю право самостоятельно выбирать точку зрения между этими полюсами.

Список литературы

1. Müller J., Schauerte Th. Pieter Bruegel. The Complete Paintings. Cologne, TASCHEN, 2021. 511 p., il.
2. Андреюшкина Т.Н. Интерпретация образа Икара на картине П. Брейгеля «Падение Икара» в европейской поэзии 1930-1990-х гг. // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева, 2020, № 4, т. 1. С. 1-8.
3. Van Lennep J. L'alchimie dans l'oeuvre de Pierre Bruegel l'Ancien // Bulletin des Musees Royaux des Beaux Arts, Bruxelles, 1965. P. 105-126.
4. Гершензон-Чегодаева Н.М. Брейгель. М.: Искусство, 1983. 276 с. + ил.
5. Никулин Н.Н. Заметки о творчестве Питера Брейгеля Старшего // Труды Государственного Эрмитажа. Т. VI. Западноевропейское искусство. Вып. 2. Л.: Издательство Гос. Эрмитажа, 1961. С. 5-21.
6. Тарасов Ю. Народные и освободительные мотивы в пейзажах Питера Брейгеля // Искусство, 1970, № 3. С. 60-67.
7. Львов С.Л. Питер Брейгель Старший. М.: Искусство, 1971. 205 с.+ ил.
8. Соколов М.Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков. Реальность и символика. М.: Изобразительное искусство, 1994. 287 с., ил.
9. Костыря М.А. Античные сюжеты в творчестве Питера Брейгеля Старшего // Человек, 2017, № 5. С. 126-131.

10. Степанов А.В. Искусство эпохи Возрождения. Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. СПб.: Азбука-классика, 2009. 640 с., ил.

11. Акимов С.С. Исследование Н.М. Гершензон-Чегодаевой о Питере Брейгеле Старшем: особенности методологии // Национально-культурные коды мировой литературы в контексте аудиовизуальных практик искусства. Коллективная монография. Отв. ред. Т.А. Шарыпина, М.К. Меньщикова. Нижний Новгород, издатель А.В. Щепинский, 2022. С. 86-96.

12. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. Духовные и интеллектуальные движения. М.: Искусство - XXI век, 2014. 448 с., ил.

13. Панофский Э. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. Пер. с англ. Н.Г. Лебедевой, Н.А. Осминской. СПб.: Азбука-классика, 2009. 432 с. + ил.

"THE FALL OF ICARUS" BY PIETER BRUEGEL THE ELDER. THE IMAGE AND ITS INTERPRETATIONS

S.S. Akimov

"The Fall of Icarus" occupies a special place in the heritage of Pieter Bruegel the Elder. It is one of his early paintings and the only one picture related to a plot from classical mythology in his legacy. The researchers offered many various interpretations of this image for explaining the unusual compositional solution of the work. Some of them are connected with the artist's pessimistic attitude towards humanity, condemnation of arrogance and adventurism, reflection of the struggle of Netherlands for independence from Spanish monarchy, the aesthetic program directed against Italian influence in Netherlandish art. The author analyzes the interpretations proposed mainly by Russian art historians and formulates the point of view on the picture as fundamentally multi-valued image, the main aspect of which is the embodiment of unity and harmony of world consisting of opposites.

Keywords: Renaissance in the Netherlands, Pieter Bruegel the Elder, "The Fall of Icarus" picture, iconology, interpretation.

2.2. РОЛЬ ТАНЦА В ЛИБРЕТТО БАЛЕТА ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ «АХИЛЛ НА СКИРОСЕ»

© Ю.Л. Цветков

Известный австрийский поэт и драматург Гуго фон Гофмансталь (1874–1929) впервые обратился к сюжету балета в 1914 г., противопоставляя общественной деградации образ героического Ахилла, обретающего свободу и мужественность, вырываясь из плена унижающих условностей. В окончательном варианте либретто «Ахилл на Скиросе» (1925) автор, возрождая античный миф, исходит из диалога Лукиана из Самосаты «О пляске» (165 г.), в котором танцор движениями и жестами выражал то, чего нельзя высказать словами и что на философском языке неоплатонизма определяется как познание через образ танцора идеи или эйдоса. Танец Ахилла с мечом в руках представляет собой ритуал посвящения в мужчины, сбрасывание маски андрогина, борьбу со смертью, обретение свободы и будущей судьбы: жертвенной гибели на поле сражения. По сравнению с многочисленными либретто на эту тему Гофмансталь редуцирует сюжетное развитие и привносит наглядную символику (меч, сбрасывание женской маски, птица в клетке).

Ключевые слова: австрийская литература, мифологический сюжет об Ахилле, общественная актуальность либретто, редукция мифа, неоплатоническая концепция танца, символизация, Гуго фон Гофмансталь, балет «Ахилл на Скиросе».

Интерес к античности прослеживается в творчестве Гофмансталя со времени обучения в Венской академической гимназии (1884–1892), которую он окончил с отличием, до года трагической смерти на похоронах своего сына. В одной из ранних статей о современном итальянском писателе «Габриэль Д' Аннунцио» (1893) венский поэт сравнил «Римские элегии» Гёте и Д' Аннунцио и объяснил свою «жизнерадостную любовь» к античности. Он увидел в ней подомашнему близких себе героев и ощутил тем самым не только уважение к себе, но и судьбоносное и божественное предназначение: «...через жизнерадостную любовь к античности вернуться душой к давно минувшим блаженным временам, научиться у любви возвышенно-наивному отношению к жизни, жить и любить, взяв за образец мужественных и беззаботных героев античного мира как равных себе и дорогих предков, путём гениальных метаморфоз либо запросто ввести к себе в спальню и в винный погребок мир античных богов, либо же проникнуться уважением к собственной жизни, уловив в ней вечный и божественный смысл» [1, с. 494].

В зрелые годы, размышляя над драматургическим мастерством пьес У. Шекспира в статье «Короли и вельможи у Шекспира» (1907), Гофмансталь восхитился его «магическим театром», целостность которому придавали талантливые режиссёры, создававшие определённый «ритм человеческого тела» гениальных актёров и «музыку пьесы в целом». В этой музыкальной архитектонике целого Гофмансталь выделил роль танца. В финале пьесы «Двенадцатая ночь» Шекспира, инсценированной Бирбомом Три, была почерпнута, указывает Гофмансталь, старая традиция – уход со сцены персонажей парами, «рука об руку все те, кто дразнили и мучали друг друга, искали друг друга, обманывали, дарили счастье, были всего-навсего персонажами какого-то танца с безуспешными поисками, с погоней за ложным бегством от истинного, танца, который сейчас завершается последней фигурой, так что на мгновение сцену осеняет некая тень, тень воспоминания о пляске смерти, равняющей всех так же, как и здесь все равны и все вместе, взявшись за руки, образуют двойную цепочку – фигуру, в которой отдельная судьба имеет значение не больше, чем пёстрое пятно в орнаменте, чем отдельная тема в большой музыке» [2, с. 550–551].

В речи на собрании сторонников классических гимназий «Заветы античности» (1926) Гофмансталь противопоставил процессу «радикальной дегуманизации» западного общества «дух античности»: «Это – прекрасное

целое: могучий родник и в то же время девственный, неизменно прозрачный родник. Нет в его пределах ничего настолько старого, что не могло бы завтра предстать новым, лучезарно юным. Гомер сияет в своём прежнем великолепии, нестареющий, как море, но сколь нов, сколь неожидан его герой Ахилл, увиденный нами глазами Гёльдерлина» [3, с. 697].

Упоминание имени Ахилла в речи свидетельствует о недавней плодотворной работе Гофмансталя над либретто балета «Ахилл на Скиросе», начатого в 1914 г. и законченного в 1925 г. Избранная Гофмансталем тема была очень популярной как в античные времена (фрески в Помпеях и Спарте), в средневековых мозаиках, так и в классицистической живописи Франции (Н. Пуссен), Фландрии (П.П. Рубенс) вплоть до девятнадцатого века (Ж.О.Д. Энгр). Однако в начале двадцатого века сюжет оказался забытым. Мотив мгновенного преобразования Ахилла из женских одежд в мужественного героя, готового беззаветно сражаться и победить ценой жизни, не случайно был начат Гофмансталем во время начала Первой мировой войны.

Кроме популярного в прошлом изобразительного ряда на тему «Ахилл на Скиросе», безусловно, известному Гофмансталю, которого можно считать не только любителем визуальных искусств, но и вдумчивым искусствоведом, существовали оперы с таким же названием. Первая из них на музыку Джованни Ленцей (либреттист Ипполито Бентивольо) сочинена в 1664 г. Затем композитор Антонио Кальдара написал музыку на либретто Пьетро Метастазियो, заимствовавшего либретто у Бентивольо (1736). Премьера оперы Кальдары состоялась на свадьбе Марии Терезии и Франциска Лотарингского в Вене. В 1772 г. Иоганн Антон Кох перевел либретто на немецкий язык под названием "Ахилл в Скиро". Вскоре после этого композитор Сарри использовал то же либретто для открытия театра Сан-Карло в Неаполе. Впоследствии появилось около двадцати музыкальных переложений мифологического сюжета в разных странах до середины девятнадцатого века [4].

Либретто Гофмансталя привлекло внимание композитора Эгона Вэллеса (1885–1974). В 1926 г. состоялась премьера балета в Штутгарте. Вэллес – известный австро-британский композитор и музыковед венгерского происхождения. Он был первым учеником Шёнберга и его последователем. Однако по-настоящему Вэллес добился успеха благодаря драматической музыке, начиная с балета "Чудо Дианы" в 1914 г. В последующие годы он поставил оперу «Алкестида» (1924) и балет «Ахилл на Скиросе» на либретто Гофмансталя. В отличие от вагнеровской традиции Вэллес использовал такие приемы, как танцевальная пантомима и колоратурное пение, заимствованные

им у Клаудио Монтеверди и Кристофа Виллибальда Глюка [5, р. 65]. Кроме того, известны романсы Вэллеса на стихотворения Гофманстала.

Венского драматурга живо интересовали сочинения европейских либреттистов прошлых веков, поскольку с 1900 г. после знакомства с Рихардом Штраусом (1864–1949) Гофмансталь предложил ему либретто балета «Триумф времени» [6, S. 15]. С этого года и до конца жизни Гофмансталь оставался «идеальным либреттистом» Р. Штрауса. Совместно были созданы всемирно известные музыкальные произведения, среди которых оперы «Электра», «Ариадна на Наксосе», «Кавалер розы», «Женщина без тени», «Египетская Елена» и «Арабелла» [7].

В основе либретто балета Гофманстала лежит известный мифологический сюжет о герое Троянской войны, сыне Пелея и морской нимфы Фетиды – Ахилле. Мать стремилась сделать сына неуязвимым и закаляла его в огне, по другой версии мать окунала сына в воды реки Стикс, держа его за пятку, которая осталась уязвимой («ахиллесова пята»). Отец Ахилла возмутился и отдал сына на воспитание мудрому кентавру Хирону, который кормил его внутренностями львов, медведей и вепрей, обучил игре на кифаре и пению. Как самый юный из поколения героев – будущих участников Троянской войны – Ахилл не входил в число женихов Елены и не должен был принимать участия в походе. Однако мать Ахилла – Фетида знала от Хирона, что её сыну суждено погибнуть под Троей. Она спрятала Ахилла во дворце царя Ликомеда на острове Скирос. Там Ахилл жил, одетый в женские одежды среди дочерей Ликомеда. От тайного брака Ахилла и Деидами родился сын Пирр. Когда ахейские вожди узнали предсказание жреца Калханта, что без участия Ахилла поход на Трою обречён на неудачу, они отправили на Скирос посольство во главе с Одиссеем. Он под видом купцов задумал обнаружить Ахилла среди дочерей Ликомеда. Одиссей разложил перед женщинами украшения и оружие – меч и щит. Одиссей приказал своим воинам сыграть сигнал тревоги. Женщины разбежались, а Ахилл схватился за оружие. Так Ахилл был разоблачён и стал участником похода на Трою. Вместе с ополчением и побратимом Патроклом он успешно воевал с Троей, стремясь прославиться. В поединке с Гектором Ахилл одержал победу, предвещавшую его собственную гибель. Врываясь в Трою, Ахилл погиб от двух стрел Париса, направляемых рукой Аполлона. Первая стрела попала в пятку, вторая – в грудь [8, с. 78–79].

Либретто Гофманстала значительно отличается от предшественников своим небольшим объёмом и наглядной символикой. Если либретто Бонтивольо/Метастазियो было предназначено для трёх продолжительных действий, в которых появлялись новые сюжетные линии и персонажи (жених

Деидами – Тигин, отец Ахилла – Пелей и др.), Гофмансталь, наоборот, редуцирует действие, вводя некоторые важные детали (танец с мечом, птица в клетке), которые раскрывают его концепцию ритуального действия, сконцентрированного в танце.

По мнению немецкого философа Курта Хюбнера, «миф развивался постепенно из ритуалов, которые характеризуются скорее магическим содержанием, и затем слился с ним в некое единство» [9, с. 46]. Венский драматург считал возможным «воскресить» древние ритуалы и тем самым мифы. Он серьезно изучал сочинения Лукиана из Самосаты (ок. 120– после 180 гг.). Известно, что, побывав во время Парфянской войны в Сирии, Лукиан увлёкся «балетом и пантомимой», которыми славилась сирийская столица. Лукиан создал диалог «О пляске» (165 г.), важный источник по античной хореографии и эстетике» [10, с. 15]. Лукиан утверждал в нём, что трагедия и комедия устарели и уступили место пантомимам, т. е. балету. Замечательный плясун Деметрий, по его мнению, «говорил» жестами, не произнося ни слова, что позволяло многое хорошо понимать. Лукиан писал, что в пляске Деметрия сливались душа и тело, а то, что Платон говорил о душе, плясун это прекрасно показывал. Кроме того, писал Лукиан, танцор способен был облагораживать нрав зрителей: он плакал об обиженных и тем самым воспитывал. Наконец, он мог проникать в мысли людей и помогать зрителю познать самого себя [11].

В статье «О пантомиме» (1911) Гофмансталь писал, ссылаясь на Лукиана, о способности искусства пантомимы оживлять древние, архаические формы мифического сознания человека: «<...> эти формы выражения привычны простым героическим временам, в особенности первобытному состоянию, и, наоборот, глядя из нашего неясного, многоликого и глобального настоящего, выделяется подобно любому человеческому упорству та нерушимая потребность, утолить которую может только искусство, ибо жизненная основа неблагопристойна, а искусство предлагает нам одну из своих вековых форм для нового возрождения» [12, S. 502]. Гофмансталь внимательно следил за развитием современной пантомимы, откликался интересными статьями о концертной деятельности представителей танца модерн и современного балета: Рут Сен-Дени, Айседоры Дункан и Вацлава Нежинского. Статьи Гофмансталя остались яркими экфрасисами новаторского искусства пантомимы начала XX века [13].

Либретто Гофмансталя «Ахилл на Скиросе» включает в себя вступление и пять небольших актов. Во вступлении под звуки увертюры Ахилл и Деидамия возлежат рядом в центре сцены в лунную ночь на фоне идеального классицистического пейзажа в стиле Никола Пуссена или Клода Лоррена:

«Справа от них – море, слева – желтоватого цвета небольшой город на вершине утеса. Внизу – тёмные ворота города. В увертюру вплетается тихое пение, как камертон настроения дриад, слева между деревьями выбирается на берег тритон, нимфа появляется из земляного проёма. С окончанием увертюры наступает день. Влюбленные заснули» [14, S. 209].

Безмятежное состояние Ахилла и Деидамии нарушается в первом действии появлением в открывшихся городских воротах трёх старцев, которые кого-то высматривали среди появившихся девушек, дочерей Ликомеда. Шесть из них распущенными волосами прикрывали спящих влюблённых и разбудили их. Старцы продолжали наблюдать за тринадцатью дочерьми Ликомеда. Переодетый Ахилл привлекал внимание своим буйством: он дёргал одну девушку за волосы. Та, плача, убежала к Деидамии. Ахилл раскаивался у ее ног. Старцы сделали «ей» замечание. Ахилл намеренно утрировал женское поведение. Неожиданно со стороны моря появился незнакомец. Старцы подали ему предупредительный знак.

Во втором действии незнакомец, похожий на купца, приблизился к источнику, зачерпнул из него воду и стал наслаждаться тишиной леса и пением птиц. Из-под полы своей накидки он достал клетку с диковинной птицей, с которой начал разговаривать на непонятном языке. Птица отвечала ему. Незнакомцем оказался Одиссей. Он подарил птицу с клеткой одной из девушек и приветствовал старцев. Спутники Одиссея принесли фрукты, сладости и украшения. Любопытные девушки подошли к незнакомцу. Появившиеся музыканты играли на флейтах и волынках. Девушек привлёк продавец зеркал. Они начали танцевать вокруг него. Одиссей заглядывал в каждое лицо девушки. Ахилл танцевал привлекательнее всех. Деидамия держалась в стороне.

В кульминационном *третьем действии* по знаку Одиссея внесли ларец. Он открыл его, светящегося изнутри. Одиссей снял несколько обёрток, оставляя последней вуаль. Деидамия, замороженная, потребовала показать сокровище. Одиссей обнажил длинный, слегка искривлённый меч. Ахилл с распущенными волосами, одним прыжком бросился к нему, намереваясь завладеть мечом. Одиссей не отпускал его только для того, чтобы ещё более разозлить Ахилла. Во время борьбы с него спали женские одежды, и обнаженный до пояса Ахилл выбежал из круга, размахивая мечом: «Он танцует с мечом, с горящими глазами, страшный. Танец доводит его до выражения самоубийства, как самого одухотворённого убийства, наивысшего применения оружия. Совершенно строгого и сакрального» [14, S. 212].

В четвёртом действии Деидамия бросилась в ноги Ахилла, чтобы сдержать его. В это время мужчины подошли сзади. Одиссей хватил Ахилла и потащил к повозке, чтобы увезти его. В заключительном пятом действии младшая из дочерей принесла клетку с птицей и выпустила её. Птица села на руку девушки и запела песню. С вершин деревьев ей вторил хор птичьих голосов. Наконец, птица устремилась ввысь.

Язык жестов и танец Ахилла отражают архаический ритуал преобразования героя. Он схватил меч – символ зрелого мужчины и тем самым указал на необходимый процесс освобождения от защищающей силы своей матери – не участвовать в войне. Одновременно он преодолел своё андрогинное состояние. Не случайно он одним прыжком овладел мечом и начал танцевать. Танец превратился в сакральную церемонию, которая заключалась, по мнению литературоведа Гизелы Бэрбель Шмид, в том, что «посредством жестов и движений он все больше и больше приближает себя к полному совпадению образа и идеи» [15, S. 253]. Ритуал посвящения Ахилла, действительно, похож на модель отношений, истоки которых коренятся в философии познания Платона и неоплатоников. Как известно, все видимые предметы являются отражениями (образами) идеи или эйдоса. Сами идеи являются абсолютными, независимыми и в высшей степени свободными. Путь познания человека ведёт от ступени восприятия органами чувств конкретных вещей к высшей ступени духовного прозрения идеи. Наглядной моделью пути познания ищущей правды души у неоплатоников является танец, который невидимое делает зримым. Это то, что отметил в танце как ритуале Лукиан. Ахилл борется в танце за обретение высшей идеи и своими ритмичными взмахами мечом определяет свой путь и свою судьбу: воинственные походы, доблесть в сражениях, игру со смертью и собственную гибель, что можно интерпретировать как слияние с идеей и своеобразный катарсис. В записях Гофманстала 1911 г. можно прочитать: «Танец дарит счастье и свободу. Обнаружить свободу, идентичность» [16, S. 508.]. Гофмансталь перефразировал момент экзистенциального опыта, приобретенного в танце, и приближение к идее. Ахилл увидел «мысленным взором» идею собственной личности как высшую правду и продемонстрировал это открытие в танце. Символом идеи свободы в финале балета стала и выпущенная из клетки птица, принесённая Одиссеем. Она также обрела свободу в полёте.

Подобная трансформация Гофманстала мифологического сюжета об Ахилле выразила ответ автора на вызов своему времени, предвещавшего авторитарную силу власти и подавление свободы человека. «Ахилл на Скиросе» Гофманстала – «оживление» мифа с невербальным центром

притяжения – танцем Ахилла, в котором сконцентрировались главные идеи в наглядном выражении: ритуал посвящения в мужчину, сбрасывание маски андрогина, борьба со смертью, обретение свободы и будущей судьбы: жертвенной гибели на поле сражения. Предвосхищение всех будущих событий славной биографии древнегреческого героя и его главного жизненного предназначения – победы в Троянской войне – заложено в динамичном танце Ахилла с мечом.

Список литературы

1. Гофмансталь Г. фон. Габриэль Д' Аннунцио / пер. Е. Михелевич // Гофмансталь Г. фон. Избранное. М.: Искусство, 1995. С. 488–498.
2. Гофмансталь Г. фон. Короли и вельможи у Шекспира / пер. А. Назаренко // Гофмансталь Г. фон. Избранное. М.: Искусство, 1995. С. 543–562.
3. Гофмансталь Г. фон. Заветы античности / пер. А. Назаренко // Гофмансталь Г. фон. Избранное. М.: Искусство, 1995. С. 694–698.
4. Ахилл в Скиро [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://deru.abcdef.wiki/wiki/Achille_in_Sciro (дата обращения 08.02. 2023).
5. Redlich H. F.; Mendel A. Egon Wellesz // The Musical Quarterly. Vol. 26. № 1. 1940. P. 65–72.
6. Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel / Hrsg. v. W. Schuh. München: Piper, 1990. 751 S.
7. Цветков Ю.Л. Литература венского модерна. Постмодернистский потенциал. М.; Иваново: МИК, 2003. 432 с.
8. Ярхо В.Н. Ахилл // Мифологический словарь / под ред. Е.М. Мелетинского. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 78–79.
9. Хюбнер К. Истина мифа / пер. с нем. М.: Республика, 1996. 448 с.
10. Нахов И. Лукиан из Самосаты // Лукиан. Избранное / пер. с древнегреч. М.: Худож. лит., 1987. 624 с.
11. Лукиан. Диалог о плясуне / пер. с древнегреч. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ateatr.sptl.spb.ru/article/5/j-plyaske-dialog-lukiana> (дата обращения 20.03.2023)
12. Hofmannsthal H. von. Über Pantomime // Hofmannsthal H. von. Reden und Aufsätze I. 1891–1913. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1986. S. 502–505.
13. Цветков Ю.Л. Возрождение античной пантомимы как синтетического искусства в статьях Гуго фон Гофмансталя // Культурные коды мировой литературы. Сборник статей V Всеросс. научно-практ. конф. / отв. ред. Г.Г. Ишимбаева. Уфа: РИЦ БашГУ, 2021. С. 186–196.
14. Hofmannsthal H. von. Achilles auf Skyros // Hofmannsthal H. von. Dramen VI. Ballette. Pantomimen. Bearbeitungen. Übersetzungen. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1986. S. 207–214.
15. Schmid G.B. “Der Tanz macht beglückend frei“ // Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen / Hrsg. U. Renner; G.B. Schmid. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1991. S. 251–260.
16. Hofmannsthal H. von. Aufzeichnungen aus dem Nachlass. 1911 // Hofmannsthal H. von. Reden und Aufsätze III. Aufzeichnungen. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1986. S. 506–510.

THE ROLE OF DANCE IN THE BALLET LIBRETTO OF HUGO VON HOFMANNSTHAL'S "ACHILLES ON SKYROS"

Yu.L. Tsvetkov

The famous Austrian poet and playwright Hugo von Hofmannsthal (1874–1929) first drew on the plot of the ballet in 1914, contrasting the image of the heroic Achilles, gaining freedom and masculinity, escaping from the captivity of humiliating conventions, to social degradation. In the final version of the libretto "Achilles on Skyros" (1926), the author, reviving the ancient myth, proceeds from the dialogue of Lucian from the Samosata "On Dancing" (165), in which the dancer expressed with movements and gestures what cannot be expressed in words and which in the philosophical language of Neoplatonism is defined as cognition through the image of a dancer of an idea or eidos. The dance of Achilles with a sword in his hands is a ritual of initiation into a man, throwing off the androgynous mask, fighting death, gaining freedom and future destiny: sacrificial death on the battlefield. In comparison with numerous librettos on this topic, Hofmannsthal reduces the plot development and brings visual symbolism (a sword, dropping a woman's mask, a bird in a cage).

Keywords: Austrian literature, mythological plot about Achilles, social relevance of the libretto, reduction of myth, neoplatonic concept of dance, symbolization, Hugo von Hofmannsthal, balett "Achilles on Skyros".

2.3. СЮЖЕТНАЯ СХЕМА «СТРАСТЕЙ И ДЕЯНИЙ» ГРЕЧЕСКОГО ЛЮБОВНОГО РОМАНА И ЕЕ ВОПЛОЩЕНИЕ В РЫЦАРСКИХ РОМАНАХ КРЕТЬЕНА ДЕ ТРУА

© Т.В. Михайлова

В главе делается попытка обосновать влияние любовного романа позднего эллинизма на формирование жанра рыцарского романа. В частности, показана связь на уровне строения сюжета и мотивной структуры «Повести о любви Херея и Каллирои» Харитона и двух первых романов создателя бретонского цикла Кретьена де Труа.

Ключевые слова: греческий любовный роман, происхождение рыцарского романа, Кретьен де Труа, сюжетная схема «страстей и деяний».

Вопрос о происхождении рыцарского романа считается хорошо изученным. В отечественной науке этой проблеме посвящены труды А.Д. Михайлова [1], Е.М. Мелетинского [2], Г.К. Косикова [3]. Среди западных исследователей этот вопрос подробно разбирает П. Зюмтор в книге «Опыт построения средневековой поэтики» [4; краткий обзор этих и других работ по теме см.: 5, с. 5–18]. Детально изучены различные источники отдельных сюжетных линий, образов и мотивов. Несомненно, важным для формирования рыцарского романа было влияние героического эпоса и кельтской мифологии, куртуазной этики и поэзии трубадуров. Однако все эти влияния не объясняют общей логики развития действия, принципов построения романного сюжета.

Не раз отмечалось [2, с. 74–85; 3; 4, с. 363; 5, с. 34–46], что в основе структуры рыцарского романа, в том числе романов создателя бретонского цикла Кретьена де Труа, лежит инициационная схема. Она считается одной из определяющих черт жанра. Обычно эту особенность связывают с влиянием мифологических и фольклорных сюжетов, прежде всего волшебной сказки, где герой проходит испытания, чтобы получить судьбу [3]. Это справедливо, если говорить о трех последних романах Кретьена. Как и в волшебной сказке, в них представлена одиночная инициация. Однако в первых двух романах «Эрек и Энида» и «Клижес» инициация парная, ее проходят и рыцарь, и его возлюбленная. Можно сказать, что три последних романа Кретьена отходят от парной структуры, возможно, под влиянием волшебной сказки, а затем передают эту традицию последующим авторам, и в дальнейшем рыцарский роман будет рассказывать уже о пути рыцаря, но не его дамы. Этот факт обычно игнорируется исследователями. Характерно, например, что и Мелетинский [2, с. 108–112], и Косиков [3], пересказывая сюжет «Эрека и Эниды», сводят его к испытаниям Эрека, «выпрямляя» сюжет в соответствии с более поздними представлениями. Таким образом, вопрос, почему в основе двух первых романов Кретьена лежит парная инициация, не ставится исследователями и остается неизученным. Объяснить эту особенность позволяет сравнение с греческим любовным романом эпохи эллинизма.

Сам Кретьен признается, что опирается на некие древние тексты, из которых он берет фабулу, пересказывая (организуя) ее на свой лад. Считается, что он имел ввиду кельтские сказания, с одной стороны, и поэмы Овидия, с другой (в «Клижесе» Кретьен говорит, что ранее создал поэтическое переложение «Искусства любви» и некоторых сюжетов из «Метаморфоз» Овидия). Но все это косвенные источники, далекие от романной формы. Общеизвестна изначальная ориентация средневековых авторов на греко-римские образцы: первыми пробами романа в XII в. были пересказы поэм Гомера и мифов Троянского и Фиванского циклов, истории Александра Великого, «Энеиды». Но, говоря об истоках жанра, исследователи отдают предпочтение латинским текстам [2, с. 25], ведь знание клириками латыни не вызывает сомнения. Однако известно, что в XII в. читали и по-гречески. Так, Иосиф Искан из Девоншира, автор латинской поэмы «О Троянской войне» (ок. 1185), был знатоком не только латинской, но и греческой литературы [11]. Нельзя исключить, что и Кретьен мог знать какие-то греческие тексты.

В «Эреке и Эниде» Кретьен говорит, что взял историю из некоей *conte d'avanture*, «повести о приключениях». Но первоначальное значение слова «авантюра» – не «приключения», а «злключения», «испытания» [4, с. 374]. «Повестью об испытаниях» уместно было бы назвать греческий роман. В «Клижесе» сказано, что его фабула найдена в одной из книг библиотеки собора Святого Петра в Бовэ. Конечно, нет никаких указаний, что эти древние тексты были рукописями греческого любовного романа. Но на такую мысль наводит совпадение общей структуры сюжета и отдельных мотивов Кретьена, местами чуть ли не буквальное. А действие «Клижеса» разворачивается как в Англии, так и в Греции (точнее, в Константинополе), да и сам Клижес – грек, хотя и из рода Артура.

Парная инициация является характерной чертой греческого любовного романа. Это отражено, в частности, в названиях всех пяти полностью дошедших до нас образцов этого жанра: «Эфиопика, или Теаген и Хариклея», «Повесть о Габрокоме и Антии», «Левкиппа и Клитифонт», «Дафнис и Хлоя», «Повесть о любви Херея и Каллирои». По той же модели построено название первого романа Кретьена «Эрек и Энида». «Клижес» тоже вернее было бы назвать «Клижес и Фенисса». В трех последующих романах («Ивен, или Рыцарь со Львом», «Ланселот, или Рыцарь телеги», «Персеваль, или Повесть о Граале») одиночное имя в названии соответствует одиночному пути героя.

Однако ближайшим по времени к Кретьену является не эллинистический, а византийский любовный роман. Считается, что он возник в подражание античному в первой половине XII в. [6, с. 128], а первый роман Кретьена обычно датируют между 1165 и 1170 [1, с. 114; 2, с. 26; 4, с. 492–493], хотя датировки не точны. Таким образом, можно было бы говорить и о византийском влиянии. Три полностью сохранившихся византийских романа, «Повесть об Исминии и Исмине» Евматия Макремволита, «Роданфа и Досикл» Феодора Продрома и «Повесть о Дросилле и Харикле» Никиты Евгениана, как и греческие, имеют парные имена в названии, что соответствует структуре их сюжета. При этом можно заметить, что женское имя здесь идет первым, а в эллинистическом романе в четырех случаях из пяти на первом месте мужское имя, как и у Кретьена. С другой стороны, античный роман писался прозой, а византийский, как и рыцарский, в стихах.

Совпадает сюжетная схема античного и византийского романа. Это так называемый сюжет «страстей и деяний», в основе которого, по мнению О. Фрейденберг, лежит ритуальный брак богов плодородия [7, с. 245–252; о сакральном смысле греческого любовного романа см.: 8, 9, 10]. Схема эта такова: встреча божественно прекрасных юноши и девушки; любовь,

показанная как болезнь согласно традиции греческой лирики; объяснение, иногда брак; внезапная разлука. Дальше оба героя отправляются в странствие вместе или порознь, переживают невероятные приключения, включающие похищения разбойниками, эпизоды мнимой смерти (главный инициационный мотив), причем девушку чаще хоронят в склепе, а юношу привязывают к кресту; испытания верности, повторный брак (они прекрасны, поэтому их постоянно соблазняют); поединки, войну, суд, тюрьму – и счастливое воссоединение. В результате они получают счастливый, верный, плодовитый брак. В античном романе посвятельный характер испытаний сказывается, в частности, в том, что гонителем и спасителем является одно божество. Сакральную природу текста подкрепляют повторяющиеся элементы: описание картин и священных предметов (экфрасис), вставные рассказы, вещие сны, предсказания. Это дало основание ввести для описания античных любовных романов термин «экзегетический роман», то есть текст, предполагающий священное толкование и содержащий подсказки для экзегезы [8, с. 22].

Подобную схему мы находим в первых двух романах Кретьена де Труа. «Клижес», как уже говорилось, мог бы называться «Клижес и Фенисса». В нем нет смещения рассказа в сторону героя. Напротив, акцентируется испытание героини: ее не только живьем хоронят в склепе, ее подвергают настоящим истязаниям. Здесь есть и испытания героя, в том числе мнимая смерть, но в ослабленном виде, в форме неверных слухов: герой взял чужой щит и его сочли мертвым и т.п. В «Эреке и Эниде», напротив, более серьезному испытанию подвергается рыцарь: раненный, он впадает в беспамятство, так что его считают мертвым и даже готовят похороны, а его жену берет себе другой, принуждая ее к браку и разыгрывая свадьбу. Но в целом, в обоих романах и герой, и героиня проходят равный путь.

Что может указывать на античный, а не византийский источник? Ответ и на этот вопрос – в особенностях сюжета. В «Эреке и Эниде» испытание проходят не просто влюбленные, а супруги. Это редкий вариант. Из всех упомянутых романов он встречается только в «Херее и Каллирое». Возможно, этот или подобный текст послужил образцом для Кретьена (из античных романов, дошедших в отрывках, испытание супругов есть еще в «Вавилонике» Ямвлиха). Кроме того, мотивная структура пяти античных и двух первых романов Кретьена во многом совпадает. Рассмотрим таблицу мотивов.

<i>Романы</i>	Гелиодор Эфиопика (Теаген и Хариклея)	Ксенофонт Эфесский Габроком и Антия	Ахилл Татий Левкиппа и Клитофонт	Лонг Дафнис и Хлоя	Харитон Херей и Каллироя	Кретьен де Труа Эрек и Энида	Кретьен де Труа Клижес
<i>Мотивы</i>							
красота, высокое происхождение	+	+	+	+	+	+	+
внезапная любовь	+	+	+	+	+	+	+
страсть как болезнь	+	+	+	+	+	-	+
гибрис / вина	+	+	+	-	+	+	+
внезапная беда (ссора, разлука)	+	+	+	+	+	+	-
странствие	+	+	+	-	+	+	+
разбойники, похищения	+	+	+	+	+	+	+
мнимая смерть и воскресение	+	+	+	+	+	+	+
добрачное целомудрие	+	+	+	+	+	+	+
испытание верности, соблазнитель	+	+	+	+	+	+	+
повторный брак	-	+	+	-	+	+	+
сонное зелье	-	+	+	-	-	-	+
война	+	+	+	+	+	-	+
состязание, поединок	+	-	-	+	+	+	+
узнавание	+	+	+	+	+	+	+
плачи, жалобы на судьбу	+	+	+	+	+	+	+
экфрасис	+	-	+	+	-	+	+
вставные рассказы	+	+	+	+	+	+	+

В эту схему не внесены мотивы, которые отсутствуют у Кретьена, но обязательны в античном романе: суд, тюрьма, рабство. Возможно, они

исключены как не совместимые с достоинством рыцарей (хотя в античном романе в эти положения, в том числе и в рабское служение, попадали герои высокого происхождения). У Кретьена, в соответствии с рыцарской этикой, присутствует лишь вассальное служение. В «Клижесе» есть также мотив служения героя иноземному царю (так Херей служил Египтянину). Взамен добавлены разные «компенсирующие» формы ритуального унижения: Энида отправляется ко двору без верхнего платья, только в рубашке (камизе) и нижнем платье (шенсе), к тому же рваном и изношенном; Клижес лишен трона дядей и служит своему обидчику. Есть оскорбления, даже истязания: карлик бьет Эрека хлыстом, на его лице появляется кровавый рубец; Фениссу пытаются врачи, бьют ремнями до крови, в ладони вливают расплавленный свинец.

Все мотивы переосмысляются Кретьеном, адаптируются к эпохе и ситуации – но так поступали и авторы греческих романов, как показывает их сравнение. К примеру, единоборства, в античном романе принимавшие разные формы (риторические состязания, битва с животным, кулачный бой), у Кретьена ожидаемо приобретают качество рыцарского поединка. Странствие, под влиянием кельтского фольклора, перемещается в лес. Однако в «Клижесе» присутствует и странствие в виде плавания, как во всех греческих романах, ведь и отец Клижеса, и он сам из Константинополя отправляются ко двору короля Артура.

Особо стоит сказать о вставных рассказах. В этом случае Кретьен использует «минус-прием». Как и в греческом романе, его герои часто рассказывают друг другу свои злоключения, но Кретьен не пускается в их пересказ по примеру античных авторов. Каждый раз он оговаривается: мол, я все это уже говорил и повторять не буду, как делают другие, я не хочу вам наскучить. Лишь изредка Кретьен дает короткий пересказ уже известного. Можно сделать вывод, что в его образцах такие повторы и пересказы были обычным делом. Так же Кретьен поступает и с экфрасисом. Хотя описания в его романах часты и некоторые можно считать описаниями священных предметов (как в античном романе), но и здесь Кретьен нередко прибегает к словесным формулам вроде «Не стану докучать описаниями» и т.п. Таким образом, фигура умолчания выполняет здесь функцию самого приема.

С учетом всех оговорок, очевиден высокий процент совпадений мотивов в античных и кретьеновских романах. Но главное значение имеют не сами мотивы, а их организация.

Показательно, что сюжет первого романа Кретьена, в котором, как в «Херее и Каллирое», действуют супруги, ближе всего к этому роману. Рассмотрим его подробнее.

Сюжетная структура романа «Эрек и Энида»

(курсивом – мотивы, в целом характерные для греческих любовных романов, жирным шрифтом – мотивы, совпадающие с романом «Херей и Каллироя»)

- охота на белого оленя, оскорбление Эрека и королевы Гиневры, Эрек преследует обидчика

- Эрек останавливается в доме незнакомого рыцаря: **встреча, Эрек и Энида очарованы друг другом, влюбляются**

- Эрек побеждает обидчика, добывает сокола, Энида названа прекраснейшей, Эрек везет ее ко двору короля Артура; король целует Эниду и объявляет ее прекраснейшей

- свадьба и отъезд в замок Эрека

- счастье в браке, Эрек перестал воевать и совершать подвиги, рыцари скорбят о нем

- вина Эниды: проговорилась, что честь Эрека, забывшего рыцарство, под угрозой

- гнев Эрека, горькие жалобы Эниды

- Эрек и Энида отправляются в странствие, Эрек налагает на Эниду обет молчания

- три разбойника (победа Эрека, добывает трех коней)

- пять разбойников (победа Эрека)

- соблазнитель-граф (победа Эрека, раненный граф велел не преследовать супругов)

- поединок с Гивретом Коротким (победа Эрека, братанье, Эрек и Энида едут дальше)

- встреча с двором Артура: поединок с Кеем, учтивость и находчивость Говена

- Эрека не удержать, его раны промыты и перевязаны, он снова отправляется в странствие

- освобождает юношу от великанов: раны открываются, он падает с коня, **будто мертвый**

- Энида оплакивает его, *хочет убить себя*, ее останавливает рыцарь со свитой

- рыцарь хочет жениться на Эниде, везет ее и «мертвого» Эрека к себе в замок

- Эниду принуждают к повторному браку, играется свадьба (Эрек еще не захоронен)

- **Эрек «воскрес», кинулся на обидчика** (в «Херее и Каллирое» вызвал на суд), победа Эрека

- ошибка Гиврета, **поединок**, Эрек выбит из седла

- *Эрек излечен* чудесными сестрами Гиврета

- Брандиган, замок на острове: *nir*, Эрека отговаривают от смертельного поединка

- **поединок** в волшебном саду за Радость Двора, **победа Эрека**

- рыцарь Мабонагрэн освобожден от обета (**вставной рассказ**), Энида идет утешить его подругу, говорит о себе (**вставной рассказ**), та признает в ней кузину (**узнавание**) и рассказывает о себе (**вставной рассказ**)

- **возвращение**, *nir*, Артур просит рассказать о приключениях (без вставного рассказа)

- **коронация** Эрека и Эниды на Рождество

- *экфрасис*: описаны коронационные кресла и одеяние Эрека, короны, скипетр

В целом, роман строится по канве «Херея и Каллирой»: влюбленные женятся и живут счастливо, а невзгоды (авантюры) начинаются с того, что муж гневается на жену. В «Херее и Каллирое» причина – ревность мужа, здесь – болтливость жены. Конечно, и этот мотив переосмыслен: вина не против богов или Бога, но против чести (Эрек) и почтения перед мужем (Энида). Супруги отправляются в странствие, и Эрек налагает на жену обет молчания, чтобы наказать за несдержанность (это самостоятельный мотив Кретьена, но он явно ритуальной природы, молчание – постоянный элемент инициаций). И все же Энида не молчит, если видит опасность, ведь жизнь мужа она ставит выше страха прогневать его, чем в результате возвращает доверие и любовь Эрека.

И в греческом, и в рыцарском романе цель испытаний – повысить «качество» брачных отношений. В обоих текстах присутствует мотив повторного брака, когда жена думает, что ее супруг умер, и соглашается взять себе нового мужа. Правда, в «Херее и Каллирое» это действительный брак, он длится несколько месяцев, а в «Эреке и Эниде» муж воскресает прямо во время свадебного пира, так что целомудрие его жены не нарушено, что согласуется с христианскими и феодальными представлениями.

Как и Каллирою, которую все принимают за эпифанию Афродиты, Эниду считают прекраснейшей. Король Артур целует ее по обычаю в честь удачной охоты на белого оленя, то есть избирает самой прекрасной, и с этим согласен весь двор.

Есть в романе и разбойники, и единоборства, и мнимая смерть и воскресение героя, причем его раны излечивают волшебными травами

чудесные девы в высокой башне. К этому моменту Эрек убедился в верности жены, супруги мирятся и едут домой.

По пути Эрек совершает еще один подвиг, побеждает в волшебном саду рыцаря Мабонагрена, освобождает его от служения даме, запрещавшей другу выходить за пределы сада. Этот сюжет, несомненно, восходит не к греческим текстам, а к кельтским сказаниям. Но именно в этом месте романа появляются и мотив узнавания, и вставные рассказы.

В финале в эпизоде коронации супругов появляется довольно подробный экфрасис. Описаны коронационные кресла и одежды Эрека и Эниды, короны, скипетр – то есть священные предметы, атрибуты королевской власти, причем все они украшены значимыми символами, в частности, одеяние Эрека вышито знаками четырех искусств квадривиума. Так и в античном романе экфрасис был не просто искусным описанием артефакта, но способом включить в текст священные образы и предметы. Коронация как финальный апофеоз встречается в другом греческом романе – «Эфиопика», где герои в финале становятся королями-жрецами Гелиоса. Это самый «жреческий» из пяти романов, в нем очевидна проповедь культа, а автор носит «жреческое» имя Гелиодор, «дар Гелиоса».

Сюжетная структура романа «Клижес»

- Александр, будущий отец Клижеса, **плывет на корабле** ко двору короля Артура, чтобы тот посвятил его в рыцари
- при дворе живет **прекрасная Сордамор**, она *отвергает любовь (гибрис)*
- **встреча** Александра и Сордамор, **внезапная любовь**
- **страсть как болезнь**, *долгие муки и жалобы на Амура, влюбленные молчат, скрывая любовь*
- **война, поединки, подвиги** Александра, его **по ошибке считают мертвым, оплакивают**
- королева соединяет любящих, **свадьба**, рождение Клижеса
- **смерть** Александра, его брат Алис дает клятву не жениться, чтобы Клижес наследовал отцу
- нарушение клятвы, Алис отправляется к германскому императору за невестой Фениссой
- **встреча** Клижеса и Фениссы, **внезапная любовь, страсть как болезнь**
- Клижес, *победив в поединке*, помогает дяде завоевать руку Фениссы
- **свадьба** Фениссы и Алиса («ложный брак»)
- Фенисса *хранит целомудрие*: служанка готовит зелье, чтобы Алис спал, но думал, что наслаждается любовью

- **война, поединки**, Клижес спасает похищенную королеву Фениссу, его считают мертвым, оплакивают, но он жив

- Клижес отправляется в **странствие**: ко двору короля Артура, как завещал ему отец

- на турнире *неузнанный* Клижес четыре дня **побеждает** рыцарей, **получает славу и почет**

- Клижес открывает себя королю Артуру (**узнавание**) и **верно служит** ему

- Клижес возвращается в Грецию, *признается в любви Фениссе*, они *решают бежать*

- служанка готовит *сонное зелье*, Фенисса впадает в **летаргический сон**

- врачи *истязают* тело Фениссы, чтобы доказать, что она не умерла, их прогоняют, служанка *излечивает* Фениссу травами

- Фениссу **хоронят в** специально построенном **склепе**, Клижес *похищает* ее и увозит в заранее выстроенный замок

- Клижес и Фенисса блаженствуют вдали от людей, но их убежище раскрывают (**узнавание**), когда они спят в саду нагие

- Алис хватает Жана, слугу Клижеса, и пытается его: Жан рассказывает Алису, как тот был обманут (**вставной рассказ**)

- *влюбленные бегут* в Британию к королю Артуру, **король посылает флот против Алиса**

- но *война отменяется*: греки высылают послов и просят Клижеса принять власть

- Алис умирает от злости, Клижес едет в Грецию, его приветствуют как законного правителя

- **свадьба героев («истинный брак»)**, супруги *коронуются как законные государи*

- *долгая счастливая жизнь в любви и согласии*

В «Клижесе» действие осложняется наличием двух пар: сперва сюжет «страстей и деяний» проживают родители Клижеса, а затем и он сам с возлюбленной Фениссой. Общие мотивы распределяются по этим двум парам неравномерно.

История родителей начинается странствием на корабле. Следует серия стандартных положений: встреча – любовь – муки – война-поединки – мнимая смерть / воскресение (ослабленный мотив, в виде слухов о смерти героя) – свадьба. Особенность этого варианта сюжетной схемы в том, что акцентируются не события, а переживания. Невероятно длинные жалобы на Амура, долгие риторические рассуждения о природе любви дополняют

традиционный мотив любви как болезни (так было в античном романе «Левкиппа и Клитофонт»). Кроме того, присутствует классический гибрис (гордыня, оскорбление богов): Сордамур отвергала Амура, за что он и поразил ее любовью нестерпимой и сильной, как болезнь. Однако здесь это также ослабленный мотив, он не ведет к испытаниям, а скоро и без препятствий приводит героев к браку. Сюжетная схема сокращена, ведь эта линия не основная. Еще один характерный нюанс: как и в греческих романах, влюбленные скрывают любовь, они скорее готовы умереть, чем признаться, и молчат, пока кто-то не поможет им открыться. Здесь на помощь приходит королева Гиневра, жена Артура, она устраивает брак.

К этой сюжетной линии относятся военные и политические эпизоды: предательство наместника Британии в отсутствие Артура и война с изменником, как в «Херее и Каллирое» и «Левкиппе и Клитофонте». Подобно Одиссею или Херею, Александр берет крепость хитростью. И хотя имя отца Клижеса должно намекать на современный Кретьену «Роман об Александре», подвиги отсылают не только к первым рыцарским поэмам на античные сюжеты, но и к соответствующим местам греческих любовных романов. Как и там, война и любовь старательно чередуются. И даже Амур «ведет войну» против любящих.

Главный сюжет построен по той же схеме. Но к нему присоединяются легенды о Тристане и Изольде. Общеизвестно, что «Клижес» написан, как анти-Тристан, о чем сам автор говорит неоднократно. Кретьен спорит с идеей адюльтерной любви, воспетой трубадурами и воплощенной в истории Тристана. Соединяя «Тристана и Изольду» с сюжетом «страстей и деяний», Кретьен приходит к идее законного брака, а законное и освященное инициацией супружество – это главный смысл греческого любовного романа. Мораль «Эрека и Эниды» тоже основана на идее законной любви: брачная и уже укрепленная испытаниями любовь героев противопоставлена внебрачной связи кузины Эниды и Мабонагрена, живущих в закрытом саду, отгороженном от мира. Клижес и Фенисса также на время отгородятся от всех, но потом выйдут из прекрасного сада и заключат законный брак. Автор показывает, что любовь вне общества аморальна.

Обратимся к приведенной выше сюжетной структуре романа. Она показывает, что в «Клижесе» гораздо меньше сходства с «Хереем и Каллироей», чем в «Эреке и Эниде», его вытесняет влияние «Тристана». Однако с «Хереем и Каллироей» этот роман (вернее, его основную линию) роднят главные, ядерные мотивы, вокруг которых строится действие.

Мотив повторного брака реализуется как ложный / истинный брак, но истинный тут второй. В «Херее и Каллирое» наоборот, героиня вынуждена повторно выйти замуж, но после она вновь возвращается к истинному мужу (такое развитие намечено и в «Эреке и Эниде», но, как было сказано, свадьба остается недоигранной). К этому присоединяется мотив добрачного целомудрия, очень значимого для всех греческих романов, исключая, правда, «Херея и Каллирою», так как в этом случае речь идет о супругах. Впрочем, ревность Херея основана на подозрении, что его жена могла иметь если не добрачную связь, то некую привязанность. В «Клижесе» Фенисса обманывает своего первого («ложного») мужа Алиса с помощью зелья и сохраняет девственность для второго («истинного») супруга Клижеса. Можно сказать, что любовный напиток Тристана и Изольды под пером Кретьена превратился в сладко-обманное зелье для Алис. Другие мотивы этой легенды также обыгрываются. На их примере можно видеть, как Кретьен жонглирует мотивами, создавая свое уникальное и неповторимое произведение.

Центральный момент романа – это, конечно, побег Фениссы к Клижесу. В ход снова идет сонное зелье, но теперь его пьет героиня. Она впадает в летаргический сон, ее хоронят в склепе, Клижес похищает ее и увозит в прекрасный замок. Именно этот эпизод наиболее близок к «Херею и Каллирое», где героиня, которую ревнивый муж ударил и погрузил в летаргический сон, погребена в склепе, откуда ее спасают расхитители гробниц, но лишь затем, чтобы продать в рабство, с чего начинается ее долгое странствие. Летаргический сон и погребение живьем – наиболее ярко выраженный инициационный элемент (в других греческих романах он присутствует в ослабленном виде, например, девушку прячут в подвале или пещере). В «Клижесе», напротив, этот мотив усилен пыткой, врачи истязают тело Фениссы, обездвиженной зельем.

В финале героев ждет свадьба и, как и в первом романе, коронация. Долгая и счастливая жизнь особо оговаривается автором (возможно, в противовес ранней смерти Тристана и Изольды, которым, с их несправедливой любовью, не было места на этом свете). Заканчивает автор назиданием, что всех залучает в тенета Амур. Это книга о всевластии любви, но и о том, как правильно выстроить свою любовь, чтобы получить счастье (что, в общем, также соответствует цели и смыслу греческого любовного романа).

Отдельно хочется сказать об именах героев и героинь. В греческих романах все герои носят значимые имена с выраженным ритуальным подтекстом. Они могут быть связаны с идеей плодородия, процветания (Габроком и Антия: «с пышной кроной» и «цветущая»), радости (Херей, Хариклея: от *chairō*,

«радоваться») или с высокими нравственными качествами (Левкиппа: «белая лошадь» – отсыл к платоновскому образу добродетели). Имена героев Кретьена также значимы. Эрек – «правитель, богатый, могущественный». В этом нет ничего уникального, многие германские и кельтские имена содержат подобные корни. Гораздо интереснее имена героинь. Энида – «жизнь, душа» (по другой версии – «белая»). Это второе значение, явно намекающее на чистоту, поддержано символикой цвета в романе. Так, при первой встрече с Эреком Энида одета во все белое. Белый цвет важен и в символике лошадей, которых дарят Эниде (к сожалению, в данной статье нет возможности обсудить это подробнее). Фенисса – «феникс», восстающая из пепла птица, то есть умирающая и воскресающая (хотя в тексте говорится, имя дано ей потому, что она прекраснее всех, как феникс прекраснее всех птиц). В женских именах, как и в античных романах, проглядывает ритуальный подтекст, связанный с инициацией.

Подводя итог, можно сделать предварительный вывод о влиянии греческого любовного романа на первые романы бретонского цикла, заложившие основы жанра. А.Д. Михайлов, Е.М. Мелетинский поднимали вопрос о связи ранних рыцарских романов с греческой и византийской традицией, но византийское влияние признавали только для «идиллических романов» («Флуар и Бланшефлёр», «Окассен и Николетт»), а влияние греческого любовного романа полностью отвергали [1, с. 64–85; 2, с. 19–25; 38–66]. Очевидно, эти выводы требуют пересмотра. Предлагаемый подход позволяет переосмыслить многие аспекты. Например, объяснить, как Кретьен от адюльтерного идеала трубадуров пришел к идеалу законного брака и воспеванию супружеской любви. Или уточнить, что мотив любви-болезни заимствован не у Овидия и автора «Романа об Энее», как пишет А.Д. Михайлов [1, с. 53], а из греческого романа вместе с другими связанными мотивами (что не исключает перекрестного влияния разных источников). Преимущество данного подхода в том, что в сопоставляемых текстах совпадают не отдельные мотивы, образы и сюжетные повороты, а сам принцип их связи и взаимодействия, тот стержень, на который фантазия средневекового автора нанизывала разнородные (эпические, кельтские, куртуазные) элементы. Таким образом открываются новые возможности понимания и отдельных романов, и жанра в целом. Возникают и новые вопросы для исследования. Осознавал ли Кретьен сакральный характер греческого романа? Следовал ли он только форме или также духу этого жанра? Очевидно, что рыцарский роман – не просто светское развлечение, приключения рыцаря и его дамы читаются как духовный путь

героев. Каковы причины отхода от парной схемы сюжета? Эти проблемы требуют дальнейшего изучения.

Список литературы

1. Михайлов А.Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М.: Наука, 1976. 351 с.
2. Мелетинский Е.М. Средневековый роман. Происхождение и классические формы. М.: Наука, 1983. 304 с.
3. Косиков Г.К. К теории романа: роман средневековый и роман Нового времени // Проблемы жанра в литературе средневековья / Литература Средних веков, Ренессанса и Барокко, вып. I. М.: Наследие, 1994. С. 45–87. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/kosikov5-ru> (дата обращения 3.05.2023).
4. Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики. СПб.: Алетейя, 2003. 544 с.
5. Морозова М.Н. Рыцарский стихотворный роман во Франции в XII–XIII вв. Проблема жанра. Дис. ... к. филол. н. М.: МГУ, 2010. 207 с.
6. Алексидзе А.Д. Византийский роман XII в. и любовная повесть Никиты Евгениана // Никита Евгениан. Повесть о Дросилле и Харикле. (Серия Литературные памятники). М.: Наука, 1969. С. 121–145.
7. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 445 с.
8. Протопопова И.А. Происхождение греческого романа (к вопросу об экзегетической наррации) / Автореф. дис. ... к. культурологии. М., 1997. 28 с.
9. Михайлова Т.В. Запад и Восток в эллинистическом романе // Западно-Восточный экран: материалы Всероссийской научно-практической конференции 12–14 апреля 2017 года. М.: ВГИК, 2017. С. 179–196.
10. Михайлова Т.В. Миф о Троянской войне как ключ к «экзегетическому» роману «Херей и Каллироя» Харитона // Античные контексты: дисциплинарные и междисциплинарные стратегии. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2021. С. 219–228.
11. Захарова А.Б. Об истории книги // Daretis Phrygii. De excidio Troiae historia. Дарет Фригийский. История о разрушении Трои. СПб.: Алетейя, 1997. С. 7–73. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ancientrome.ru/antlittr/daret/comm.htm?ysclid=lhc4krpykm637044168> (дата обращения 3.05.2023).

«PASSIONS AND ACTIONS» PLOT OF LATE HELLENISM NOVEL AND ITS TRANSFORMATION IN THE MEDIEVAL ROMANCES BY CHRÉTIEN DE TROYES

T.V. Mikhailova

The study attempts to substantiate the influence of late hellenism novel on medieval romance formation. In particular, the similarity of the plot structure and motives of Chariton's «Chaereas and Callirhoe» and the two early romances by Chrétien de Troyes, the inventor of the Breton cycle, is demonstrated.

Keywords: late hellenism romance, genesis of medeival romance, Chrétien de Troyes, «passions and actions» plot.

2.4. РЕЦЕПЦИЯ АНТИЧНОСТИ В РОМАНЕ ФРАНСУА РАБЛЕ «ГАРГАНТЮА И ПАНТАГРЮЭЛЬ»

© Н.С. Патрикеева, Е.В. Патрикеева

Цель работы: изучение романа Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» как источника гуманистических идей и рецепции античного наследия в эпоху Возрождения с дидактической и просветительской точки зрения. Методы: анализ комментариев к роману и метод сплошной выборки из текста эпизодов с упоминанием античных имен, произведений, событий и фактов. Результаты: выявлены многочисленные отсылки Ф. Рабле к античной мифологии и литературе, философии, медицине и праву. Полученные данные систематизированы по основным темам, волнующим Ф. Рабле. Выводы: роман врача-писателя Ф. Рабле может быть использован при обучении студентов в рамках концепции гуманистического образования.

Ключевые слова: античное наследие, французская литература, гуманизм, врач-гуманист.

Франсуа Рабле – величайший представитель эпохи Ренессанса, врач-писатель, создавший бессмертный сатирический роман «Гаргантюа и Пантагрюэль», провозглашая тем самым гуманистические идеи и терапию смехом. Его дата рождения вызывает споры, а дата смерти – 9 апреля 1553 года (470 лет назад) известна точно. Ф. Рабле был выдающимся практикующим врачом Франции XVI века. Об этом говорят как его современники, так и французские врачи последующих поколений. В 1601 году во Франции вышло собрание «Портретов многих знаменитых людей, живших во Франции с 1500 года по настоящее время», где портрет Рабле числится под № 99 в разделе «Знаменитые врачи». Рабле-врач отмечал и делал выводы на основании того, что он сам действительно наблюдал, изучал, разбирал. Такой подход к болезни с опорой на саму жизнь и античные традиции был свойственен всей медицинской школе города Монпелье, студентом и профессором которой он был. Рабле имел страсть к новым открытиям, изучению греко-римского наследия, хорошо знал латинский и греческий языки, читал и комментировал античных авторов, а в своей франкоязычной беллетристике применил на практике кредо филологов эпохи Возрождения «ad fontes». В своем знаменитом романе он ссылается на античных врачей, естествоиспытателей, философов, историков, географов, писателей и поэтов, соглашаясь с одними и споря с другими. Читать приключения о великанах – это истинное удовольствие, но

«читать медленно», т.е. с комментариями к книге, – это значит увидеть, насколько глубоко автор знал античные источники, какими обширными знаниями и опытом он обладал в области естественной истории, анатомии, физиологии, ботаники, фармацевтической химии и не только. Рабле называет поименно многих авторов, шутливо или нет. Распространение имен собственных представляет собой серьезное препятствие для прозрачности текста. Их изобилие производит впечатление переполнения, а не эффекта реальности. Очевидно, упоминание такого числа имен адресовано эрудитам и говорит о том, что раблезианский роман не сводится к рассказу истории, а представляет собой закодированную знаковую игру в духе сатирического и пародийного жанра. В его романе почетное место занимают научные дискуссии, демонстрация знаний античных источников, а преклонение перед древними авторитетами толкает автора на умножение аллюзий на древнюю историю или мифологию. Вот далеко не полный перечень имён, встречаемых на страницах романа: поэты, писатели – Гомер, Плутарх, Энний, Овидий «Метаморфозы», Флакк, Плавт, Гораций; философы, ученые – Гераклид Понтийский, Корнут, Платон, Аристотель, Гераклит, Диоген, Плиний Старший; врачи – Гиппократ, Гален, Герофил, Диоскорид; исторические и политические деятели, ораторы – Александр Македонский, Цезарь, Ганнибал, Цицерон, Демосфен; боги, божества, герои – Гермес, Юпитер, Минерва, Дионис (Бахус, Вакх), Геракл, Селен, Нептун, Посейдон и т.д.

Перейдем к конкретным эпизодам и примерам. На первой же странице I книги о Гаргантюа читаем: «В диалоге Платона под названием *Пир* Алкивиад, восхваляя своего наставника Сократа, поистине всем философам философа, сравнил его, между прочим, с силенами. Силенами прежде назывались ларчики вроде тех, какие бывают теперь у аптекарей, снаружи которых были нарисованы смешные и забавные фигурки, а внутри хранились редкостные снадобья...» [1]. «Силен, учитель Бахуса» – сын Пана или Гермеса и нимфы, воспитатель и кормилец Диониса, сопровождал его в походах, ездил на осле, в свите Вакха фигурировал как пьяный его спутник, обладал свойством вызывать смех. Силены – божества малоазиатской мифологии, отождествляемые греческой драмой с сатирами. Таким образом, Рабле предупреждает читателя не делать скороспелых выводов о его книгах, «основываясь лишь на заглавиях, дурачествах и небывальщине, не вникнув в суть дела», но советует «вдуматься хорошенько, о чем в ней говорится». Он аллегорично сравнивает свое сочинение, во-первых, с Сократом, а во-вторых, с Силеном, спутником Диониса. По словам Алкивиада, таковым был Сократ: его наружность – некрасивая и смешная – скрывала его божественную мудрость. Так и Рабле в

начале пролога задает весь тон своей книге, основанной на контрасте смеха и серьезности, смеха и философии.

Следующее важное сравнение с «собакой, нашедшей мозговую кость». Рабле ссылается на Платона, который во II книге «Государства» утверждает, что собака – самое философское животное в мире. Мозговая кость – это ключевой образ для восприятия книги. Как говорит Гален в «О природных силах» и «Назначении частей тела», мозг – это совершеннейший род пищи, какую нас наделяет природа. «По примеру...собаки вам надлежит быть мудрыми, дабы унюхать, почуять и оценить эти превосходные, эти лакомые книги...» [1].

Тема вина проходит красной нитью через все пять книг. «И, если про меня станут говорить, что на вино я трачу больше, чем на масло, я возгоржусь так же, как Демосфен, когда про него говорили, что на масло он тратит больше, чем на вино». По преданию, Демосфен работал ночами и тратил много денег на масло.

В главах II–III о происхождении и рождении Гаргантюа мы видим пародию на греческую мифологию, римскую историю, высмеивание древних предрассудков о способе рождения и длительной беременности, в частности о том, что ребенок может появиться на свет спустя одиннадцать месяцев после смерти отца и быть признанным законнорожденным. Отсылки на Плавта, Марка Варрона, Цензорина, Аристотеля, Плиния Старшего. Появление на свет Гаргантюа: «ребенок проскочил в полую вену, а затем, взобравшись по диафрагме на высоту плеч, где вышеуказанная вена раздваивается, повернул налево и вылез в левое ухо». Рабле шуточно доказывает, что это возможно, приводя в пример античные источники: «Разве Вакх не вышел из бедра Юпитера? Разве Минерва не родилась в мозгу у Юпитера и не вышла через его ухо? Разве Адонис не вышел из-под коры миррового дерева? А Кастор и Поллукс – из яйца, высиженного и снесённого Ледой?... Прочтите III главу VII книги его (Плиния) *Естественной истории*...» [1]. Некоторые исследователи находят в этом эпизоде о рождении Гаргантюа сравнение с Гераклом на распутье [2].

В главе XXIII об учении Гаргантюа находим перечисление книг, которые он читал. Это было чтение трудов о славных делах старины, «полезности и происхождении всего, что подавалось на стол... из Плиния, Афиняя, Диоскорида, Юлия Поллукса, Галена, Порфирия, Оппиана, Полибия, Гелиодора, Аристотеля, Элиана и других» [1]. О растениях Гаргантюа читал у древних ученых, «как, например, Теофраст, Диоскорид, Марин, Плиний, Никандр, Макр и Гален» [1]. Примечательно, что Рабле пишет, что Гаргантюа

так много знал книг этих авторов, «что не было в то время врача, который знал хотя бы половину того, что знал он» [1]. Во время прогулок и отдыха Гаргантюа и его наставник Понократ читали наизусть «стихи из *Георгик* Вергилия, из Гесиода, <...> писали на латинском языке шуточные эпиграммы» [1].

В первой книге Рабле помещает рассказ об укрощении коня Александром Македонским, а также приводит многочисленные сравнения характеров, образов, поступков героев с античными личностями. Например: красноречие Эвдемона сравнивается со слогом Гракха и Цицерона, Магистр Ианотус из Сорбонны причесан под Юлия Цезаря, Понократ и Эвдемон смеялись «как Красс при виде осла, глотавшего репейники, или Филемон, который умер от смеха при виде осла, пожиравшего фиги, приготовленные к обеду» [1]. От смеха у всех выступили слезы, «таким образом, они изобразили собой гераклитствующего Демокрита и демокритствующего Гераклита» [1]. Гаргантюа плавал, как Юлий Цезарь, держа в руках плащ, ломал толстые сучья, как второй Милон (Милон Кротонский, греческий атлет, шестикратный победитель Олимпийских игр), «брат Жан Зубодробитель одержал победу при защите монастырского виноградника» [1], которая была превознесена «выше деяний Камилла, Сципиона, Помпея, Цезаря и Фемистокла», «– Отчего это вы, брат Жан, все время божитесь? – спросил Понократ. – Это только для красоты слога, – отвечал монах. – Это цветы Цицероновой риторики» [1]. Вот как говорит Грангузье о Пикрохоле (др.-греч. ‘горькая желчь’), своем враге, в образе которого Рабле высмеивает старых феодалов: «...Он берет пример с древних, со всех этих Геркулесов, Александров Македонских, Ганнибалов, Сципионов, Цезарей и прочих, но ведь это противоречит евангельскому учению...» [1]. Далее, рассуждая о войне, Грангузье говорит, «что Платон в книге пятой «Государства», говоря о вооруженных столкновениях греков между собой, вместо слова ‘война’ употребляет слово ‘смута’ и советует, если уж случилась такая напасть, соблюдать величайшую умеренность» [1].

Примеры из II книги о Пантагрюэле.

О детстве великана Пантагрюэля: «даже Геркулес не идет с ним ни в какое сравнение, несмотря на то что он ещё в колыбели убил двух змей, ..., а вот Пантагрюэль, ещё будучи в колыбели, совершил подвиги, поистине ужасающие» [1].

Знаменитая образовательная программа, адресованная Пантагрюэлю его отцом Гаргантюа, основана на уверенности в новом и лучшем чтении древних авторов. Однако оптимизм, выраженный Рабле, не скрывает трудности доступа к древним текстам. Правда, античность никогда не исчезала из западной

культуры: представление о том, что Средние века были периодом культурного мракобесия, более не имеет силы в литературоведении. Однако понятие «реституции» древности в шестнадцатом веке сложное, зажатое между историческим сознанием и повторным присвоением; подразумевает ли возвращение к древности иллюзию строгого тождества между источниками и их восстановлением? Как это древнее наследие было закреплено и передано возрождающимся гуманизмом, в свою очередь переосмыслено последующими поколениями? [3]. Вот, что пишет отец Пантагрюэлю: «Ныне науки восстановлены, возрождены языки: греческий, не зная которого человек не имеет права считать себя учёным, еврейский, халдейский, латинский. Всюду мы видим ученых людей, образованнейших наставников, обширнейшие книгохранилища, так что, на мой взгляд, даже во времена Платона, Цицерона и Папиниана было труднее учиться, нежели теперь, и скоро для тех, кто не понаторел в Минервиной школе мудрости, все дороги будут закрыты. Даже я на старости лет принуждён заниматься греческим языком <...>, я с наслаждением читаю *Moralia* Плутарха, прекрасные *Диалоги* Платона, Павсаниевы *Описания* и Афинеевы *Древности*. <...> Моя цель и желание, чтобы ты превосходно знал языки: во-первых, греческий, как это заповедовал Квинтилиан, во-вторых, латинский <...>, и чтобы в греческих своих сочинениях ты подражал слогу Платона, а в латинских – слогу Цицерона» [1]. Гаргантюа наставлял Пантагрюэля изучать геометрию, арифметику, музыку, астрономию, гражданское право, географию, медицину, причем греческую, арабскую и латинскую, Священное писание на греческом и еврейском языках.

Примеры из III книги о Пантагрюэле.

Предисловие автора начинается с занимательной истории о Диогене, который наблюдал за тем, как жители Коринфа готовятся к осаде города Филипом Македонским, и о том, каким образом знаменитый философ принял в этом участие. Бочка Диогена стала «бочкой вина, живым источником, рогом изобилия, изобилия веселий и шалостей» [1] у Рабле. Рабле проводит шуточную параллель между своей книгой и вкладом Диогена в общее дело. На дне его бочки, «как в бутылке Пандоры, живет надежда, а не безнадёжность, как в бочке Данаид» [1].

III книга посвящена Панургу, а Пантагрюэль уходит на второй план. Панург – плут и враль, в его речи упоминаются многие исторические деятели, мифологические и библейские персонажи. В споре о должниках, гадании, женитьбе Пантагрюэль и Панург приводят множество примеров из античных авторов. В нескольких главах о различных способах гадания, к которым прибегает Панург, решая жениться ему или нет, почти на каждой странице мы

видим большое количество античных имен, названий произведений, городов, перечислить которые значило бы перепечатать почти весь текст. И особенно в главах, где советы о женитьбе дают богослов, лекарь, правовед и философ. Некоторые исследователи сравнивают образ Панурга с Одиссеем [4].

О растениях. В главе о растении, которое Рабле назвал «пантагрюэлион», и которое на самом деле является коноплей, автор пишет о происхождении названий растений вообще. Рассказывая о чудодейственных свойствах пантагрюэлиона, Рабле сравнивает его со многими растениями, описанными Диоскоридом, Галеном, с греческими легендами и мифами, в которых упоминаются растения.

Примеры из IV книги о Пантагрюэле.

Четвертая книга начинается с обращения к кардиналу Шатильонскому и предисловия автора к благосклонным читателям. На этих страницах Рабле пишет о самом важном для него – облике врача и здоровье. Гиппократ в шестой книге *Об эпидемиях* пишет о внешности врача. А также Соран Эфесский, Орибазий, Гален, Али-Абасс, Герофил установили, какой у врача должен быть вид, поведение, речь. «У Гиппократа мы находим чрезвычайно меткое сравнение врачебной практики с битвой и с фарсом, в коих принимают участие три действующих лица: больной, врач и болезнь» [1]. Рабле цитирует Галена, который в труде «О сохранении здоровья» писал, что «трудно допустить, чтобы врач был внимателен к здоровью других, коль скоро он не заботится о своем собственном» [1]. Сам Рабле следует наставлению *Medice, cura te ipsum* – Врач, исцелился сам! (Евангелие от Луки, IV). Особенно интересны ссылки на античных авторов в романе «Гаргантюа и Пантагрюэль» с точки зрения истории медицины, которые могут быть использованы в работе со студентами медицинских вузов, например при изучении латинского языка и истории медицины. Эпизоды, связанные с болезнью и лечением, образом врача почти всегда имеют прямую или косвенную отсылку к античным медицинским и естественнонаучным текстам. Рабле приводит высказывания авторитетов медицины, соглашается с ними, опровергает или высмеивает их заблуждения и предрассудки. В романе есть названия лекарственных растений и снадобий того времени, болезней и симптомов, методов лечения. Основные профессиональные интересы Рабле-врача – это сифилис, подагра, «терапия смехом», физиология, ботаника, образ врача (по Гиппократу и Галену), режим дня и питания, гимнастика и гигиена, борьба с невежеством, предрассудками и шарлатанством в сфере врачевания. Подробный анализ данной тематики выходит за рамки данной работы. Приведем лишь два примера: о гимнастике и диете.

О гимнастике: «ученики Понократа прекращали тренироваться, когда наступала усталость, в соответствии с заповедью Цельса: окончанием упражнения должен быть пот, или усталость, которая не доходит до усталости» [4]. (Гиппократ сказал проще: «Одним из признаков того, что мы достаточно тренировались в тренажерном зале, является пот»). О диете: Рабле был среди тех, кто хотели, чтобы «человек, прислушиваясь только к своей потребности, ел до тех пор, пока он голоден, руководствуясь природой, которая никогда не обманывает. Другие, в том числе Авиценна, Гиппократ и Аристотель, считали, что нельзя есть до полного насыщения» [1].

Как пишет Ф. Бремон (1843–1912), в «книге больше здравого смысла в медицине, чем у авторов того времени. Это вмешательство науки в роман, этот брак смеха и медицины привели к положительным результатам... Фразы, идеи, ценные термины вошли в язык; опасная медицинская практика была убита хорошим словом» [1]. Главный лозунг Рабле «Помни о жизни!» и его наставление о том, что «врач с физиономией мрачной, угрюмой, неприветливой и сердитой огорчает больного; врач же с лицом веселым, безмятежным, приветливым, открытым радуется ему» [1] должен быть воспринят и сегодня.

Образ универсального человека эпохи гуманизма заложен в персонажах, названных автором Эвдемон (греч. 'счастливый') и Эпистемон (греч. 'знающий'). Эвдемон с легкостью декламирует панегирик Гаргантюа на прекрасной латыни и с соблюдением правил античной риторики. Он физически и интеллектуально идеален, отражает античный принцип жизнепонимания, позднее в этике – принцип истолкования и обоснования морали, согласно которому блаженство является высшей целью человеческой жизни. Эпистемон – самый образованный из всех героев, чье звучащее по-гречески имя напоминает всё, чем Ренессанс обязан Платону или Цицерону, другими словами, Древней Греции и Риму [5].

В качестве заключения можно вспомнить слова писателя и историка И.Л. Волгина, которые он произносит в телепередаче «Игра в бисер»: «Я, как всегда, советую вам: читайте и перечитывайте классику». Франсуа Рабле – представитель классической французской литературы, выдающийся врач-гуманист эпохи Возрождения, читать и изучать которого продолжают до сих пор.

Список литературы

1. Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. Серия: Библиотека юмора и сатиры. М.: Правда, 1991. 766 с.

2. Bakutyte I., J. Smith P. La naissance de Gargantua, le choix d'Hercule et les inondations du Nil, Revue d'histoire littéraire de la France, 2013/1 (Vol. 113). P. 3–14. [Электронный ресурс]. –

Режим доступа: <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2013-1-page-3.htm> (дата обращения 26.04.23).

3. Jean Céard La médecine dans Gargantua: l'éducation du jeune géant, L'Année rabelaisienne, Classiques Garnier, № 3, 2019, p. 31–45.

4. Bremond F. Rabelais Médecin avec notes et commentaires. Gargantua. Paris: Librairie de M^{me} V^e Pairault, 1879. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://books.google.com> (дата обращения 22.06.23).

5. Champy Fl., Labrune C. Introduction. L'Antiquité en diachronie: pour une théorisation des médiations, Littératures classiques, 2020/1 (№ 101). P. 9–22. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques-2020-1-page-9.htm> (дата обращения 26.04.23).

RECEPTION OF ANTIQUITY IN THE NOVEL OF FRANCOIS RABLAY «GARGANTUA AND PANTAGRUEL»

N.S. Patrikeeva, E.V. Patrikeeva

The chapter deals with the novel by F. Rabelais «Gargantua and Pantagruel» as a source of humanistic ideas and of the ancient heritage reception in the Renaissance from a didactic point of view. Methods: analysis of comments on the novel and the method of continuous sampling from the text of episodes with mention of ancient names, events and facts. Results: Numerous links by F. Rabelais to Greek and Roman mythology and literature, philosophy, medicine and law have been identified. The data obtained are systematized according to the main topics of concern to F. Rabelais. Conclusions: the novel of the doctor-writer F. Rabelais can be used in teaching students within the framework of the concept of humanistic education.

Keywords: ancient heritage, French literature, humanism, humanist doctor.

2.5. К ВОПРОСУ О ПАРАДИГМЕ ЗОЛОТОГО ВЕКА В ЭПОХУ ЕВРОПЕЙСКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ

© Е.Э. Овчарова

Данная тема возникла в связи с интересом автора к трактату Этьена Морелли «Кодекс природы» («Code de la nature», 1755). Представляется интересным рассмотреть вопрос о том, насколько миф о «золотом веке» и в какой его модификации был распространён среди просветителей, тем более что исследователи до сих пор обращают внимание прежде всего на трансформацию данного мифа во времена античности и раннего христианства, очевидно, полагая в последующие времена его неактуальным. На данном этапе исследования принято решение ограничиться некоторыми просветителями во Франции и Англии, в трудах которых присутствует это понятие.

Ключевые слова: Этьен Морелли, золотой век, эпоха Просвещения.

Данная тема возникла в связи с интересом автора к трактату Этьена Морелли «Кодекс природы» («Code de la nature», 1755). Морелли выделяется из

ряда *homme de lettres* XVIII в. последовательным применением формализации в социальной дисциплине, а именно, этике, находившейся в XVIII в. на стыке философии и истории. Он сформулировал основные на его взгляд моральные проблемы современного ему общества и предложил окончательный способ их решения, используя терминологию математического анализа и системный подход. Аналитическая модель этики Морелли является, несомненно, новаторской для своего времени, он одним из первых на формальном уровне обосновал стремление упростить слишком сложное общество с помощью аппарата логики и математики (более подробно см. в статье [1]). Миф о «золотом веке» – это единственный миф, который автор трактата упоминает, что естественно, поскольку книга написана в контексте представлений об существовании в далёком прошлом того замечательного периода, когда счастливое, гармоничное само по себе общество находилось также и в полной гармонии с природой. Согласно Морелли, человечество когда-то пребывало в таком состоянии, и оно непременно снова в оном окажется, как только осознает пагубность тех искусственных законов и ложных установлений, которым однажды подчинилось и тем разрушило своё счастье:

«Почти все народы имели или имеют еще и теперь представление о золотом веке – очевидно это то время, когда между людьми господствовала еще совершенная общественность, законы которой я развил выше. Быть может, золотой век – век первобытной невинности, когда человек в течение многих веков жил не сознавая, что это наилучший для него строй, и в этой его несознательности причина его порчи: Эта порча вызвала состояние варварства, разбоя, бедствия которых показали людям ценность их первоначального состояния. Они попытались приблизиться к нему посредством законов, которые долгое время были очень несовершенны и отменялись другими законами, более совершенными. Эти последние заменялись и будут, очевидно, заменяться новыми, еще более удовлетворительными, и так далее, пока очистившийся разум перестанет игнорировать уроки природы и будет постоянно находиться только под ее влиянием. Дойдя до этого счастливого предела, разумное создание приобретает всю доброту или нравственное совершенство, на какие оно способно; вероятно, по этим ступеням провидение ведет к нему человеческий род. Часто говорят, что царства имеют, подобно людям, свое детство, юность, зрелый возраст и пору дряхлости. Не то же ли произойдет со всем человеческим родом, который после ряда переворотов придет к постоянному состоянию невинности?» [2, с. 169]

Представляется интересным рассмотреть вопрос о том, насколько миф о «золотом веке» и в какой его модификации был распространён среди

просветителей, тем более что исследователи до сих пор обращают внимание прежде всего на трансформацию данного мифа во времена античности и раннего христианства, очевидно, полагая в последующие времена его неактуальным. На данном этапе исследования принято решение ограничиться некоторыми просветителями во Франции и Англии, в трудах которых присутствует это понятие.

Актуальность исследования очевидно следует из того, что стремление вернуть общество к истокам, к изначальному состоянию было в самой идеологии Просвещения и парадигма «золотого века» как нельзя более близка к такому образу мыслей. Эрнст Кассирер в своей работе «Философия Просвещения» (1932) утверждал внутреннее единство эпохи Просвещения как эпохи, стремившейся вернуться к предустановленной гармонии. Он писал, что «одна из основных особенностей философии Просвещения состоит в том, что при всем своем страстном порыве вперед, стремлении сломать старые скрижали закона и достичь совершенно нового осмысления устройства бытия, философия эта, тем не менее, снова и снова обращается к изначальным философским проблемам человечества». И поскольку «разум обладает истинным правом первородства; он превосходит по возрасту всякое простое мнение и всякий предрассудок, который его затемнял в течение столетий. Философия Просвещения превращает этот аргумент в свой лозунг. Она <философия Просвещения> желает устранить балласт прошлых эпох для того, чтобы отчетливее обнажить и сделать видимыми прочные основания здания разума. Сами эти основания она считает неизменными и неколебимыми. В соответствии с этим философия Просвещения понимает свою задачу не как дело разрушения, а как дело восстановления. Даже в своих самых смелых революциях она хочет быть не чем иным, как восстановлением, «*restitutio in integrum*» <восстановление целого>, благодаря которому разум и человечество заново должны обрести свои права» [3, с. 259].

Мифологические предания о «золотом веке», о времени первоначального беззаботного существования человечества в гармонии с самим собой и природой, относятся к числу архетипических представлений и встречаются во все времена у самых разных народов. Основными работами по истории представлений о золотом веке в античности на русском языке являются труды Юрия Георгиевича Чернышова, профессора Алтайского университета. Это, главным образом, его диссертация «Социально-утопические идеи и миф о «золотом веке» в Древнем Риме» 1993 года [4], монография на ту же тему, изданная в 1994 году [5, 6], и научно популярная книга «Древний Рим: мечта о золотом веке» (2013) [7]. Информация об англоязычных источниках содержится

в рецензии Александра Валентиновича Махлаюка на книгу Чернышова 2013 г. [8]. Как отмечает Махлаюк, зарубежная и отечественная традиция в данной области практически не пересекались.

«Золотой век» – одно из ключевых понятий, вокруг которого кристаллизовались социально-утопические идеи древнеримского общества. Это понятие прямо восходит к очень глубоким пластам мифологии и древнегреческой литературной традиции, которые претерпевали в древнеримскую эпоху существенные метаморфозы. Учение первоначального христианства обнаруживает преемственность с этими идеями, однако же имеет самостоятельное наполнение. Римские утопические мотивы и чаяния нашли выражение в поэзии Горация (прежде всего в его XVI эподе) и Вергилия (IV эклога). Эти авторы выразили реакцию на смуту гражданских войн. Знаменитая эклога Вергилия объединяет разнообразные современные ему идеи и учения с преданиями о «Сатурновом царстве». Ломка традиционной мифологической схемы позволила «перенести» это царство из безвозвратного прошлого в недалёкое будущее. Вергилий отходил от невозстановимого «золотого рода» и обращался к «золотому веку» [8]. Переход к «золотому веку» по Вергилию уже не предполагал катастрофы и не требовал предварительного уничтожения «железного рода» и сотворения «золотого рода». Именно в такой модификации представление о самой счастливой эпохе за время существования человечества было передано потомкам.

Если же обратиться к знаменитой Энциклопедии Дидро и д'Аламбера, аккумулировавшей идеи века Просвещения, то там нет особого упора на необходимость возврата к первоначальной гармонии человеческого рода и вообще на само представление о существовании такой предустановленной гармонии. Пока что удалось обнаружить только ссылку на литературное описание золотого века у античных авторов вне коннотации с его действительным существованием и необходимостью вернуться к такому же состоянию общества. Например, в статье «Государя» есть гораздо более осторожное положение об исходном и естественном состоянии человеческого рода: «Люди в естественном состоянии не знают государей: они все равны между собой и пользуются полнейшей независимостью; в этом состоянии есть лишь одного рода подчинение, а именно подчинение детей своим отцам. Естественные потребности, а особенно необходимость объединить свои силы, чтобы дать отпор козням врагов, побудили многих людей или многие семьи сблизиться друг с другом и создать единую семью, именуемую обществом. Тут люди быстро догадались, что если они будут продолжать пользоваться своей свободой, своими силами, своей независимостью и безудержно предаваться

своим страстям, то положение каждого отдельного человека станет более несчастным, чем если бы он жил отдельно; они сознали, что каждому человеку нужно поступиться частью своей естественной независимости и покориться воле, которая представляла бы собой волю всего общества и была бы, так сказать, общим центром и пунктом единения всех их волей и всех их сил. Таково происхождение государей» [9, с. 159].

Схожие идеи развиваются в таких основополагающих статьях Энциклопедии как Естественное равенство (естественное право), Закон, Законодатель, Общество, Собственность [9].

Российский историк А.В. Чудинов в предисловии к известному сборнику переводов английских эгалитаристских памфлетов XVIII в. на русский язык писал, что традиционной была такая интерпретация общественного развития, которая объясняла недостаток знаний и разума у людей дефектами в устройстве политических институтов, и что, в свою очередь, имело следствием злоупотребления со стороны властей и процесс этот только усугубляется: «Такое объяснение предполагало вполне определенный путь исправления недостатков общества. Рационалистический подход, широко применявшийся в век Просвещения, предполагал, что для решения социальных проблем необходимо лишь разработать не имеющую логических противоречий схему совершенного строя и найти способ заменить ею скомпрометировавшую себя систему» [10, с. 26].

Представление о «золотом веке» подспудно присутствовало и у английских просветителей. Так, богослов, экономист и демограф Р. Уоллес (1697–1771), выдвинувший свою модель идеального общества на основе Утопии Томаса Мора, в трактате «Некоторые размышления о человечестве, природе и Провидении» (1761) использует «золотой век» как понятие для наглядного представления своей модели. В его идеальном обществе отсутствует частная собственность, труд для всех граждан обязателен, а «материальные потребности жителей ограничены, государство организовано в виде полиса, избираемые должностные лица регулируют все сферы жизни, обучение детей и содержание больных лежит на обществе в целом, избыточное население выводится в колонии и т. д.» [10, с. 28].

«На сей счет надо заметить, что упомянутые пороки и недостатки, на которые человечество жаловалось во все времена, не являются свойством какой-либо одной формы правления или организации власти, отличной от прочих. В большей или меньшей степени они присущи всем государствам при любой власти, кроме утопийской. Они обусловлены самой сущностью государственной власти. В ее деятельности неизбежно встречаются тысячи

случайностей, ошибок и затруднений, предотвратить которые не способны правители, если даже среди них и будет множество высокоталантливых людей, имеющих чистейшие намерения и высочайшую честность. Но при описанном нами строе справедливое распределение труда и его продуктов устранил возможность возникновения материальных затруднений и опасных интриг. Избавившись от частной собственности, мы покончим с воровством и грабежом, а поддерживая равенство, мы предотвратим нужду, устраним разногласия и восстановим золотой век. При таком общественном устройстве люди жили бы в мире и дружбе, взаимно помогая друг другу. Совместным трудом они возделывали бы землю и постоянно добивались бы все новых успехов в познании мира. Там не было бы места для чрезмерного честолюбия, приводящего к разорению королевств, к опустошению и запущенности земель. Разве можно предположить, что членам этого общества каким-либо образом пришла идея установить такой несовершенный строй, как у нас, или погрузиться, подобно нам, в бездонную пучину порока и подлости? Разве не стали бы они с величайшей заботой и усердием беречь свой прекрасный строй, когда бы могли сравнить наши пороки и несчастья с той чистотой и счастьем, которыми бы они наслаждались в своем более совершенном государстве? ...» [10, с. 236]

Унылую картину всеобщего счастья без собственного дома и вещей, без возможностей для реализации амбиций при полной зарегулированности жизни от рождения до смерти несколько расцвечивает Джон Локк в трактате «Предсмертная речь цензора» (1664) остроумным выпадам в адрес сторонников реализации древнего мифа в Новое время; надо отметить, что здесь Локк обращается к древнегреческому варианту: «Я знаю, есть люди, беспрестанно возносящие шумные хвалы прошлому, которые ничего не признают замечательным, даже – посредственным, если это не слышет древним, у которых, пожалуй, все древнее, кроме нравов; как будто бы предки наши настолько же были счастливее нас, насколько старше. Из преданий мы знаем, что в прошлом был золотой век, но который, по-видимому, всегда таился там же, где и родился, – в фантазиях поэтов. А если бы этот золотой век, о котором с такой тоской вспоминают, вернулся бы вновь, представьте себе, пожалуйста, мои слушатели, что это было бы за счастье, если там правил бы старый, тупой и злобный Сатурн, со своей «отеческой» любовью к сыновьям готовый сожрать все юное! Уж лучше пусть будет век Юпитера, который называют свинцовым! Пусть прошлым восхищается старость, пусть наслаждается утраченными ею благами, жалуясь на настоящее: никто не может быть счастлив прошлым, и не

нужно завидовать старцу, который восхваляет минувшие годы, ранние годы свои» [11, с. 56].

Однако же Локк не всегда ироничен в отношении рассматриваемой парадигмы: например, в «Двух трактатах о правлении» (1690) он обращается к модификации римской трактовки уже вполне серьёзно, полагая возможным существование в истории человечества времён торжества справедливости, считая их периодом умеренности как власти в своих проявлениях, так и народа в его нравах, периодом всеобщего стремления к добродетели [11, с. 327].

Несомненно, что парадигма «золотого века» была необычайно близка духу эпохи Просвещения, однако конкретные её преломления у разных авторов индивидуальны. Это разнообразие взглядов в реализации общей тенденции достаточно интересны для характеристики идеологии эпохи и могут служить предметом дальнейшего исследования.

Список литературы

1. Овчарова Е.Э. К вопросу об истории математического моделирования в социальных науках // История и Математика: Анализ и моделирование социально-исторических процессов / Отв. ред. А.В. Коротаев, С.Ю. Малков, Л.Е. Гринин. М.: КомКнига, 2007. С. 75–81.
2. Морелли Э. Кодекс природы или истинный дух ее законов / под общей ред. В.П. Волгина. М.-Л.: Издательство Академии наук СССР, 1955. 236 с.
3. Кассирер Э. Философия Просвещения. М.: РОСПЭН, 2004. 400 с.
4. Чернышов Ю.Г. Социально-утопические идеи и миф о «золотом веке» в Древнем Риме», дисс. д. истор. наук, 1993 год, Санкт-Петербург, СПбГУ. 340 с.
5. Чернышов Ю.Г. Социально-утопические идеи и миф о «золотом веке» в Древнем Риме. Ч. 1. До установления принципата. 2-е изд., испр. и доп. Новосибирск, 1994. 170 с.
6. Чернышов Ю.Г. Социально-утопические идеи и миф о «золотом веке» в Древнем Риме. Ч. 2. Ранний принципат. 2-е изд., испр. и доп. Новосибирск, 1994. 167 с.
7. Чернышов Ю.Г. Древний Рим: мечта о золотом веке. М.: Ломоносовъ, 2013. 240 с.
8. Махлаюк А.В. «Золотой век», или мечта как идеологическая категория (Чернышов Ю. Древний Рим: мечта о золотом веке. М.: Ломоносовъ, 2013. 240с.) // ANTIQVITAS AETERNA. Поволжский антиковедческий журнал. Вып. 4: История понятий, категориальный аппарат современной исторической науки и проблемы (ре)конструкции прошлого / Под ред. А. В. Махлаюка и О. Л. Габелко. Нижний Новгород: Нижегородский госуниверситет, 2014. С. 407–420.
9. История в Энциклопедии Дидро и д'Аламбера / пер. Н.В. Ревуненковой, под общ. ред. А.Д. Люблинской. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1978. 312 с.
10. Эгалитаристские памфлеты в Англии середины XVIII в. / Рос. АН, Отд-ние истории; Пер. с англ., вступ. ст. [с. 5-40] и коммент. А. В. Чудинова; [Отв. ред. И. Н. Осинский]. Москва : Наука, 1991. 364 с.
11. Локк Д. Сочинения: в 3 т. Т. 3 / ред. и сост., авт. примеч. А. Л. Субботин. М.: Мысль, 1988. 668 с.

TO THE QUESTION OF THE PARADIGM OF THE GOLDEN AGE IN THE ERA OF EUROPEAN ENLIGHTENMENT

E.E. Ovcharova

This topic arose in the connection with the author's interest in Etienne Morelli's treatise «Code de la nature» (1755). It seems productive to consider the question of how widespread the myth of the «golden age» was among the enlighteners. It should be noted that researchers still pay attention primarily to the transformation of this myth during antiquity and early Christianity, obviously believing it to be irrelevant in subsequent times. At this stage of the study it was decided to confine ourselves to some enlighteners in France and England, in whose works this concept is represented.

Keywords: Etienne Morelli, golden age, Enlightenment.

2.6. НАСЛЕДИЕ АНТИЧНОГО МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ ПОЭТА ПОЛЬСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ XVI ВЕКА ЯНА КОХАНОВСКОГО

© В. Шетэля

Глава посвящена величайшему поэту польского Возрождения XVI в. Яну Кохановскому, которого античный мир вдохновлял на создание своих произведений традиционно на латинском языке, а время Возрождения потребовало от него сочинять стихотворные произведения также на родном (польском) языке. Культура и язык Рима, наследовавшие все благодатное, созданное античным миром, оказали влияние на творчество поэта и во многом на совершенствование его поэтического языка. Стихотворные тексты Кохановского дают представление о глубине знания античного мира самим автором и его современниками. В статье дан комментарий к тем фрагментам стихотворных текстов, в которых раскрывается тематика Греции. Тема античного наследия в творчестве Яна Кохановского связана с проблемой взаимодействия греческой и славянских языковых культур, в той части, которая имеет отношение к греческому и польскому языкам.

Ключевые слова: античный мир, антропоним, новаторские средства поэтического выражения, носитель языка, полонизация, топоним.

Культура и язык Рима, наследовавшая все то, что было создано античным миром, оказала влияние на развитие польской культуры в эпоху Ренессанса, а под пером Я. Кохановского совершенствовалась польский литературный язык. Через посредство копирования доступных античных авторов Ян Кохановский овладевал умением стихосложения на родном языке и тем самым создавал язык стихотворного выражения. Эти новаторские языковые средства поэтического выражения Яна Кохановского отражают, косвенно, языковую картину античного мира, сложившуюся в родном языке, дают представление о глубине знаний об этом мире.

О глубине влияния наследия античного мира на формирование культуры и языка нашей цивилизации раскрыл нам на одном из занятий по

древнегреческому и латинскому языкам профессор А.Ф. Лосева. Начинали мы с древнегреческого языка, на который отводилось значительное количество времени, чтобы затем перейти к занятиям по латыни. В отличие от языка античных греков латынь давалась нам значительно легче. Профессор сказал, что латынь в отличие от древнегреческого языка обладала уже устоявшейся языковой нормой, поэтому она нами легче осваивается. И здесь был задан вопрос, ответ на который показал глубину влияния наследия античных греков на язык Рима и через его посредство на формирование культуры и языков нашего времени. «Из каких глубин дошло до нас римское наследие и наследие античного мира?». Ответ нас удивил не только своей образностью: «Если возьмете детскую лопатку и выроете ей ямку, то глубина этой ямки представляет собой глубину наследия Рима, а наследие античного греческого мира, то это уже глубина колодца!». Казалось бы, что латынь и древнегреческий язык находятся чудь ли не в равной удаленности друг от друга и от нас. Да нет! Древнегреческий язык восходит к временам чуть ли не мифическим. Впрочем, на вопрос, на какой удаленности находится от нас и от античного и римского времени еврейское наследие, был дан ответ: «Это уже глубина пропасти! Нам не удалось прикоснуться к этим глубинам, хотя мы делали попытку изучить ее».

Из античного наследия черпали деятели польского Возрождения XVI века.

Ян Кохановский знал и понимал, что авторы античного мира могут способствовать формированию в духе гуманизма новых направлений в культуре.

Фрашка «О Гомере», написана им на латинском языке, как раз о том, что «вселенская слава Гомера» никогда не исчезнет. Скорее «солнце померкнет», «сладкой станет вода в океане огромном» и т.д. «Чем вселенская слава Гомера в сем мире исчезнет» [1, с. 181].

Ян Кохановский как каждый образованный дворянин XV–XVI веков, изучавший латинский язык, вероятней всего, в иезуитских или братских коллегиях, а затем пополнивший эти знания, о чем известно точно, в Кёнигсбергском и Падуанском университетах, а следовательно, владеющий латинским языком, обладал широкими знаниями в области гуманитарных наук того времени, а прежде всего доскональными знаниями античных текстов и мифов. Это он, в большей мере, чем другие, создает свои произведения на родном языке. Переводит на польский язык из латинского языка «Псалтырь Давыдова» [2], а прежде всего старается познакомить своих читателей с шедеврами античных авторов, таких, как трагедии Еврипида („Alkestis”), песни Горация и другие. Переводит на польский язык III песнь «Илиады» («Клятвы»,

«Смотр со стены», «Единоборство Александра и Менелая»), отголоски которой заметны в драме «Отказ греческим послам» («Odprawa posłów greckich», 1578 г.).

Как раз гомеровский сюжет Троянской войны в драме «Отказ греческим послам» четко показывают, какие последствия могут возникнуть от проводимой опасной внешней политики, которая как раз проводилась государством в XVI в., свидетелем чего был поэт.

Посвящение драмы Коронному Канцлеру и т.д. Пану Яну Замойскому из Замостья являлось тактическим ходом автора в надежде на поддержку пьесы, и она действительно нашла своего адресата и неоднократно ставилась на польских сценах.

Драма предостерегала, но время восстания Хмельницкого приближалось, а затем оккупация страны шведами, война с Османами, которые подломили благостную эпоху Золотой польской культуры.

Поэт использует известные ему (и другим) имена героев тех давних события – греческих послов: **Ulisses, Menelaus** и других: **Parys**, им называемый **Aleksander, Priamus, Kasandra**.

Эти имена из древнего текста Гомера были известны современникам Кохановского.

В речи персонажа драмы прямо звучат нотки известные всем, а во многом характерные для речи шляхтича: (перевод наш, В.Ш.:) «Не тот господин, кто родился в Полепоннесе или в Трои; А у кого сабля острая у бока – тот господин» – «Ale nie toć jest pan, Co się w Poleponezie albo w Troi rodził; Szabla ostra przy boku to pan» [3, с. 105].

В сцене голосования за то, чтобы вернуть или не вернуть Елену выигрывают те, по мнению Улиссеса, за которыми большинство, состоявшее из халявщиков, которые в постоянном бездействии и в достатке, как вевери толстеют, и никакой пользы от них родине: «Patrzcie, jakie orszaki Darmozjadów za nimi, którzy ustawicznym Próznowaniem a zbytkiem jako wieprze tyją. Z tego stada, mniemacie, że się który przyda Do posługi ojczyzny?» [3, с. 107].

Обращение Улиссеса к собранию, в котором звучат слова о гибели Трои из-за беспорядка здесь творящегося: «O nierządne królestwo i zginienia bliskie, Gdzie ani prawa ważą, ani sprawiedliwość Ma miejsce, ale wszystko złotem kupić trzeba!» – «О беспорядочное королевство близкое гибели, Где не законы имеют вес и не справедливость, а все золотом купить необходимо!» [3, с. 107]. Это все те отсылки к той ситуации, которая сложилась по вине правителей в Речи Посполитой.

Касательно греческой антропонимики в польских переводах античных авторов: даже в наше время употребление в польском языке разных форм имен греческих авторов и их персонажей (подлинных или латинизированных) в большей мере зависело от самых переводчиков и от времени создания античного произведения. Как отметил польский исследователь Станислав Стабрыла – «mam tu do czynienia z bardzo zróżnicowaną transkrypcją imion greckich; szczególnie uderza to w przypadku tragedii Sofoklesa w przekładzie Kazimierza Morawskiego, gdzie tłumacz z reguły wprowadza zlatynizowane formy tych imion» – (перевод наш, В.Ш.) «имеем здесь дело с разными формами транскрипции греческих имен, особенно это видно в случае трагедии Софокла в переводе Казимежа Моравского, в которых переводчик как правило вводит латинские формы этих имен» [4, с. 17]. Ян Кохановский пользуется, как правило, латинизированными формами греческих имен, которые иногда полонизирует.

В качестве «крылатых выражений» поэт в своих песнях, тренах, фрашках употребляет выражения **nić Ariadny** (нить Ариадны) у него **kłębek Aryjadny**; **Labirynt** – Лабиринт, см., напр., фрашку, в которой высмеивает и разоблачает преследовавших его умников: «Powiedzcie mu, niech próżno nie frasuje głowy, Wo się w dziwny Labirynt i błąd wda takowy, Skąd żadna Aryjadna, żadne kłębki tylne Wywieść go móg nie będą» – «Скажите ему, пусть не забивает себе головы, а то в странном Лабиринте так заблудиться, что никакая Ариадна, никакие нити вывести оттуда его не смогут» [5, с. 231].

Целый ряд фрашек – «безделушек» имеют шуточный характер, но несколько другими по своему содержанию являются фрашки цикла «Из греческого», в которых имеется отсылка к событиям из греческой истории и мифологии. Это могут быть даже незначительные события, например, следующий эпизод: «Сражен молнией бедный Тиримах вечным сном спит под высоким дубом, а волы самостоятельно убежали из гор, прогнанные ливнем» – «A ubogi Tirimach pod wysokim dębem Śpi wieczny sen, piorunem uśpionu trozębem» [5, с. 229–239].

Автор обращается и к Анакреонту, называя его шуточно «старым предателем, пройдохой», который часто сбивает его самого с панталыку, и которого бесчестные деяния все же остались в людской памяти: «Смейся: твое давнее имя и сегодня между людьми славное» – „Śmiej się: bo twe imię dawne I dziś między ludźmi sławne” [5, с. 195]; «Злата я не добивался – Лишь бы кубок наливался (...) Не хочу быть каштеляном, Неразлучен я со жбаном» [1, с. 58].

Во фразках нашлось и место для упоминания о путешествии, «отобранных рыцарей», отправившихся в Колхиду за золотым руном. «Naonczas gdy do Kolchów rycerze wybrani Pławili się przez morze po kozuch barani» [5, с. 225].

Кохановский шутит над «доблестными рыцарями», которые отправились через море за овчинными тулупами, но одновременно и напоминает, что такое событие в древности имело место. Тем самым, фразки являются книгой для чтения для молодого поколения.

Таким образом, отметим, что создатель польского поэтического языка Ян Кохановский в качестве темы для своих фразек использует мотивы античного и мифологического происхождения, в которых обращается к разнообразным, и часто новым для польского языка, формам поэтического выражения. Переводит на польский язык произведения античных авторов. Известны они ему прежде всего из латинского источника. Не случайно называются им боги не греческими, а латинизированными именами. Впрочем, новаторские языковые средства поэтического выражения Яна Кохановского отражают языковую картину мира, сложившуюся в родном языке, а вместе с тем дают представление о глубине знаний об этом мире носителями языка эпохи Возрождения.

Список литературы

1. Кохановский Я. Стихотворения. Перевод с польского и латинского. М.: Худ. лит., 1980. 191 с.
2. Шетэля В. Средства религиозного выражения в переводе на польский язык псалмов „Psałterza Dawydów” [«Псалтыря Давыдова»] поэта XVI века Яна Кохановского // Русский язык в славянской межкультурной коммуникации: материалы Международной научной конференции, посвященной памяти доктора филологических наук, профессора Войловой К.А. (г. Москва, МГОУ, 25 февраля 2021 г.) / отв. ред. О.В. Шаталова. М.: Принтика, 2021. С.312 – 318.
3. Kochanowski J. Dzieła polskie. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1953. Т. 3. 406 s.
4. Antologia tragedii greckiej: Ajschylos. Sofokles. Eurypides / Przełożyli: Stefan Srebrny, Kazimierz Morawiecki, Jerzy Łanowski. Opracował Stanisław Stabryła. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1975. 474 s.
5. Kochanowski J. Dzieła polskie. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1953. Т. 1. 426 s.

THE HERITAGE OF THE ANCIENT WORLD IN THE WORKS OF THE 16th CENTURY POLISH RENAISSANCE POET JAN KOCHANOWSKI

V. Szetela

The chapter is devoted to the greatest poet of the Polish Renaissance of the 16th century Jan Kochanowski who was inspired by the ancient world to create his works traditionally in Latin, and the time of the Renaissance required him to compose poetic works also in his native (Polish) language. The culture and language of Rome, which inherited everything blessed created by the ancient world, influenced the poet's work and, in many respects, improved his poetic language. The poetic texts of Kochanowski give an idea of the depth of knowledge of the ancient world of the author himself and his contemporaries. The investigation provides comments on those fragments of poetic texts in which the theme of Greece is revealed. The theme of the ancient heritage in the works of Jan Kochanowski is connected with the problem of the interaction of Greek and Slavic linguistic cultures, in the part that is related to the Greek and Polish languages.

Keywords: ancient world, anthroponym, innovative means of poetic expression, native speaker, Polonization, toponym.

2.7. НЕМЕЦКИЙ ПОЛИЛОГ ОБ АНТИЧНОСТИ НА РУБЕЖАХ ПЕРЕЛОМНЫХ ЭПОХ¹

© Т.А. Шарытина

Целью исследования в главе является сравнительный анализ восприятия античного наследия в немецком философско-эстетическом и художественном сознании XX века. Утверждается, что активизация использования античного кода в социокультурном контексте Германии приходится на переломные, трагические периоды в её общественном развитии, время утраты стабильных нравственных ориентиров и поисков новых этико-эстетических идеалов. Констатируется, что античный код оказывается по-прежнему действенным и цементирующим началом в современном плюралистичном и многомерном искусстве объединенной Германии.

Ключевые слова: античный код, национальные и культурно-исторические коды, Ф. Ницше, О. Шпенглер, Т. Манн, К. Г. Юнг, Гёте, миф, рецепция, интерпретация, иррационализм.

Специфической особенностью философско-эстетического и литературного сознания Германии на протяжении XX столетия особенно в период трагических событий двух мировых войн является пристальное внимание к вечным проблемам человеческого бытия и их отражению в искусстве. Ещё во второй половине ХУШ века ведущие философско-эстетические концепции Германии

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда в рамках научного проекта № 23-28-00559 «Античный код в проблемном поле русско-немецких театральных взаимосвязей».

определяет знаменательный психологический феномен: теоретики искусства и сами художники претендуют на прямое продолжение традиций античности, особое духовное родство с прекрасным «детством человечества». Периоды наибольшей притягательности интерпретации классических образцов в творчестве немецких писателей приходится на переломные эпохи в общественном развитии Германии, время утраты стабильных нравственных ориентиров и поисков новых этико-эстетических идеалов. Ощущение возможной реальности того, чего никогда не могли себе вообразить великие европейцы, гуманисты и рационалисты ушедших XVIII и XIX столетий – цивилизованного апокалипсиса – пронизывает многие из лучших художественных творений XX века. Достаточно вспомнить появление драм Г. Гауптмана «Лук Одиссея» («Der Bogen des Odysseus», 1912–1913), Ф. Верфеля «Троянки» («Die Troerinnen», 1913) и Феликса Брауна «Тантал» («Tantalos», 1915–1916) в преддверии, в предчувствии Первой мировой войны. Так премьера пьесы Верфеля состоялась в апреле, а в мае 1914, всего два месяца до мировой катастрофы, в «Вайсе Блеттер» были опубликованы отрывки из этой трагедии. Удивительно сходство исторических моментов появления оригинала и авторизованного перевода. Первое представление «Троянок» Еврипида состоялось в 415 г. до н.э. в период Пелопоннесской войны, поставившей Афины на грань катастрофы. Еврипид был противником любых военных действий. Не случайно ему приписывают слова: «Если бы при голосовании о начале войны каждый имел перед своими глазами картину собственной смерти, Эллада никогда не была бы разрываемая военным безумием». Катастрофичность бытия выдвигает на первый план вопрос об истинной природе человека, о том, не является ли дуалистичность человеческой природы, независимо от социальных условий, подлинной причиной чудовищных по масштабам преступлений, что приводит к формированию концепций, дистанцирующихся от традиций античности и эпохи Возрождения. Эта проблема актуализируется в общественном сознании XIX века под воздействием философских систем А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, историков первобытного общества Ф. Кройцера, Ф.М. Мюллера, И.Я. Бахофена.

Исходя из идеи «разноликости» античности, А.В. Михайлов в своё время справедливо заметил, что эпоха Гёте и Гегеля постигала сущность античного кода как бы в «исторически перевернутом» порядке: александрийская поэзия, классика и лишь затем архаика. Это привело к определенному противоречию. Открывшиеся в последней четверти XIX века пласты древнегреческой архаики поставили под сомнение абсолютизацию винкельмановского идеала

«благородной простоты и спокойного величия» [1, с. 179–195]. С.С. Аверинцев также констатировал, что под воздействием накопления научных фактов, философского иррационализма и эстетического декаданса в западноевропейской культуре XX века произошла переакцентировка в понимании восприятия античности. Аполлоновской упорядоченности начинают противопоставляться «тайны дионисийского неистовства» (Ницше) или «материнская» мистика могильной земли и рождающего лона (линия Бахофена) [2, с. 5–40]. Специфика поднятой проблемы в том, что при анализе рецепции античного кода в художественном сознании любого народа продуктивной оказывается опора на более широкую теоретическую базу, в том числе философскую, междисциплинарную. В отечественной науке в этом плане в определенные эпохи происходит продуктивное сближение классической филологии и германистики. Так, русские учёные-классики Ф.Ф. Зелинский [3; 4] и А.Ф. Лосев [5], обращаясь к дискуссионным проблемам германистики, высказали в своё время концептуальные для последующего изучения идеи. Это касается, прежде всего, проблемы осмысления ницшеанской концепции античности и её дальнейшего влияния на эстетическое сознание XX века, поскольку уже более века все немецкие писатели и учёные, обращаясь к рецепции античного кода в художественном сознании Германии XX века, находятся по-прежнему между двумя её полюсами – «Винкельман» или «Ницше»?

Исследователи-гуманитарии неоднократно отмечали, что восприятие и изучение античности приобретает в истории культуры некий личностный характер, срастаясь с биографиями учёных и писателей. Как каждый литературный памятник, основывающийся на материале классического, в частности античного наследия, воплощает творческую интерпретацию известного содержания, обусловленную развитием общественного сознания эпохи и особенностями субъективной эволюции писателя, так и каждый исследователь античности мифологизирует свою концепцию. Процесс этот характерен для воззрений И. Винкельмана, Ф. Шиллера, Р. Вагнера, писателей, художников и мыслителей последующих эпох. Личностный аспект подобных концепций неоднократно подчеркивался А.Ф. Лосевым и был виртуозно проанализирован К.Г. Юнгом в его труде «Психологические типы» («Psychologische Typen». Zürich, 1921) [6]. Любопытно, что и австрийский психоаналитик, и русский философ находят наиболее ярким субъективное воплощение личностного воплощения концепции античности в философских и филологических изысканиях Ницше. Несомненная продуктивность основополагающих тезисов его концепции дала мощный импульс творческим

исканиям многих выдающихся немецких писателей и философов (Г. Гауптману, Г. фон Гофмансталу, Р. Штраусу, Ф. Верфелю, Г. и Т. Манну, О. Шпенглеру и др.). В сложившейся схеме противостояния концепций античности на рубеже XIX–XX вв. оставалась до сих пор в тени идея вечного обновления, вечного стремления к преображению и «превращению» – пункт схождения в этико-эстетических воззрениях Гёте, воплотившего концепцию «винкельмановской» античности и Ницше. Продуктивное воплощение эта концепция нашла в идейно-художественной системе опер «Ариадна на Наксосе» и «Египетская Елена», созданных в творческом союзе Г. Гофмансталя и Р. Штрауса [7, с. 10–15; 8, с. 154–162; 9, с. 993–997]. Как следует из проведенного анализа, немецкая и австрийская драматургия предвоенной поры выполнила присущую высокой литературе ещё с античности прогностическую функцию, однако проповедь нравственного самоочищения человечества и «чистая человечность Ифигении» Гёте была бессильна перед трагизмом человеческого бытия. В то время, когда Р. Штраус и Г. Гофмансталь в последний раз погрузились в мир эллинской красоты и совершенства, Германия уже шла к пропасти Второй мировой войны. Светлая мечта об Элладе и мир прекрасной иллюзии, в который «германские эллины» пытались увести своих современников в противовес гнетущей реальности, были слишком хрупкой защитой от наступивших катаклизмов истории.

А.Ф. Лосев, признававший труд Ницше «замечательным явлением человеческой мысли, с небывалой глубиной проникшей в затаённые истоки и корни античной души» [5, с. 34], указывал на то, что при всей своей парадоксальности и фантастичности концепция философа не содержит в себе ничего абсолютно нового, а «Ницше только заново пережил эти старые утверждения философов, пытавшихся проникнуть в существо античности, пережил их в новой, совершенно чуждой им обстановке» [5, с. 36], какая свойственна современному человеку.

В связи с переориентацией концепции личности в XX веке закономерно встаёт вопрос о пересмотре критериев в оценке традиций классического наследия и прогрессивного, поступательного развития культуры как таковой, а, следовательно, и пересмотре содержания античного кода в европейском культурном сознании XX века. Идея о гуманистической преемственности культур (в частности, античной и западноевропейской) сменяется тезисом о локальных, замкнутых в себе культурно-исторических циклах, утверждением несопоставимости соответствующих эстетических явлений и невозможности их адекватного восприятия. Характерно, что подобные теории развиваются в большинстве случаев немецкоязычными мыслителями, что обусловлено

особенностями исторического пути Германии XX века и катастрофами двух мировых войн. Так, почти одновременно появляются «Закат Европы» О. Шпенглера и «Распад и возрождение культуры» А. Швейцера, в которых упадок западноевропейской культуры трактовался в качестве трагедии мирового масштаба. При вручении ему Нобелевской премии Швейцер, учёный и гуманист, заметил: «У государственных деятелей, которые в ходе переговоров, следовавших за каждой из обеих войн, формировали нынешний мир, оказалась несчастливая рука. Они не стремились к созданию условий, закладывающих основы будущего процветания, а занимались в первую очередь констатацией и фиксированием выводов, вытекавших из факта победы в войне. Но даже самые благие их намерения все равно расходились бы с их действиями. Они считали себя исполнителями воли победивших народов и не могли руководствоваться стремлениями к справедливому решению проблем» [10]. Любопытно, что свою концепцию античности и заката европейской цивилизации О. Шпенглер создаёт под впечатлением от второго марокканского кризиса 1911, который был воспринят им как унижение Германии. Позже он представил это как причину, по которой он начал работу над своим главным произведением. В апреле 1917 года он закончил первый том, который был опубликован в сентябре 1918 года, за несколько недель до окончания Первой мировой войны. Совпадение зловещего названия с поражением Германии способствовало блестящей рекламе книги. О. Шпенглер мгновенно стал известен и стал предметом жарких споров и споров в литературных, научных и политических кругах.

Тем не менее концепция античной культуры О. Шпенглера логически вытекает из философских постулатов его предшественников и является по сию пору единственной целостной, законченной системой античности, выработанной мыслителями XX века. Успех книги Шпенглера был вызван уже самим жанром исследования. Осуждая философа за фатализм и называя его «пораженцем рода человеческого», Т. Манн отмечает несомненную интеллектуальную притягательность этого исследования. Интересна характеристика, данная концепции Шпенглера А.Ф. Лосевым. Она содержит не только оценочный момент, но и указывает на специфическую черту любого исследования, так или иначе касающегося античности и античной мифологии – глубоко личностную заинтересованность автора: «Она обладает настолько большой завораживающей силой красоты и убедительности, что, в конце концов, не хочется даже критиковать его, а хочется оставить как некое своеобразное художественное создание, как некий самостоятельный миф о былом античном мифе» [5, с. 59]. Любопытно, что о личностном характере

рецепции античности впервые заговорил именно О. Шпенглер. Опираясь на знаменитый афоризм Ницше («Нет фактов, есть только интерпретации»), учёный утверждает, что история восприятия античности западноевропейцами – череда заблуждений и иллюзий. Рецепция античности становится как бы своеобразным способом самовыражения, далеко не всегда осознанным, мыслителей, художников, даже целых исторических эпох. Из содержания концепции античности О. Шпенглера можно вывести определенную зависимость восприятия европейцами эллинской культуры. Шпенглер не проводит аналогии, но она вытекает сама собой из положения ученого о принципиальной аисторичности древнегреческого мировосприятия: «Читали Гомера, но никто не собирался, подобно Шлиману, разрывать троянские холмы. Нужен был миф, а не история» [11, с. 47]. Наблюдение крайне продуктивное не только в плане ретроспекции, но и для рассмотрения рецепции античности в творчестве последующего поколения немецких писателей – Г.Э. Носсаком, К. Вольф, Ф. Фюманом, П. Хаксом, В. Хильдесхаймером, Ф. Брауном, Б. Штраусом. Утверждая личностный характер предшествующих концепций античности, Шпенглер, по сути, сам творит миф. Специфика каждой культуры определяется по Шпенглеру так называемым символом (по сути, национально-культурным кодом), идеей культуры, выражающейся в определенных образах или идейных структурах. Осуществив свою идею, культура «умирает», на смену ей идёт цивилизация. Философ утверждает невозможность постижения чужих культурных миров, а, следовательно, и культурно-исторических и национальных кодов. Как констатирует А.Ф. Лосев, в концепции Шпенглера «античность есть интуиция заполненного и завершенного в себе, конечного тела. Новая Европа имеет интуицию бесконечного пространства» [5, с. 39]. Определяя общую идею, «душу» (по сути – код) античной культуры, Шпенглер пытается прежде всего дистанцироваться от западноевропейской истории, противопоставляя Элладу и Европу.

Аналогичные суждения о проблемах восприятия античности высказывались в послевоенное время К.Г. Юнгом в труде «Психологические типы» (1921) [12]. Отметим также, что появление этого произведения относится к той же эпохе, что и книги О. Шпенглера, А. Швейцера. Подобно О. Шпенглеру, автор считает, что в основе концепций античности всегда лежит нечто глубоко личностное. Так, с его точки зрения, концепция античности Шиллера представляет собой своеобразную попытку разрешить собственную психологическую проблему. В такой же мере труд Ницше представляется ему «глубоко личной книгой». Так, интровертный психологический тип личности Шиллера предопределил абсолютизацию писателем индивидуального

(интровертного) типа культуры, образцом которой была для него якобы античность. Коллективная культура (экстравертная, культура нового времени) представлялась Шиллеру ущербной. Юнг, что очень важно, избегает традиционного противопоставления теории Веймарского классицизма и воззрений Ницше, находя основание их схождения в универсальности эстетизма. Анализируя «Письма об эстетическом воспитании» Шиллера [13] и «Рождение трагедии из духа музыки» Ницше [14], психолог замечает, что у обоих мыслителей обостренно выступает тенденция «приписывать искусству посредническую и искупительную роль». Однако эстетизм Шиллера, а затем Ницше базируется, с точки зрения Юнга, на ошибочных позициях. Оба выражали в своих эстетических теориях и приписывали грекам то, чего не хватало им самим. Эстетизм Шиллера исходит из ложной идеализации общественной жизни полиса. Увлекаясь идеей красоты, писатель забывает подлинного, будничного грека. Психолог иронично замечает, что «появись кто-либо из таких позднейших почитателей греческого неба и аркадских блаженств на свет аттическим илотом, прелести Эллады представились бы ему в несколько ином свете» [12, с. 106]. В отличие от Ф. Шиллера, Ф.В. Шеллинга, Р. Вагнера учёный К.Г. Юнг избегает абсолютного противопоставления античности и христианства. Ограниченность античности Юнг усматривает в том, что лишь отдельные её представители достигали высокой индивидуальной культуры, коллективная культура – завоевание христианства. И в этом он видит поступательное развитие человеческого общества. Ограниченность эстетической идеи Шиллера Юнг усматривает в том, что эстетизм предполагает заведомо существующим то, что ещё надлежит воспитать, создать в духовном мире человека – «способность любить красоту» [12, с. 161]. И в этом стремлении Шиллер вновь опирается на иллюзию, «мираж» – совершенный облик древнего грека.

Отметим, что, констатируя односторонность личностных концепций античности немецких мыслителей, Юнг особо выделяет позицию И.В. Гёте, анализируя его трактовку образа Прометея в одноименном произведении и незаконченном фestsпиле о Пандоре, где он представляет, по мнению психолога, экстравертный психологический тип, в то время как Эпиметей – классический интроверт. Однако для Гёте оба типа, с точки зрения Юнга, ущербны в своём восприятии жизненного идеала, и эта ограниченность снимается писателем в союзе Филэроса (сына Прометея) и Эпимелей (Заботы), дочери Эпиметея и Пандоры. Юнг констатирует также, что по сути все личностные концепции античности, исключая позицию Гёте, противопоставляя античность окружающей их современности или сближая античность с

Ренессансом, забывают и стараются «отринуть промежуточные века христианства» со всеми их переживаниями и духовными глубинами. Напомним, что мифологические образы и сюжеты, мир древнего мифа и сама мифология рассматривались Гете как «предпонятийная значимость первого ранга», что в какой-то степени созвучно юнгианским архетипам. Процесс включения средневекового кода Юнг рассматривает на примере «Фауста» Гёте. Именно в этом произведении сомкнулись, с его точки зрения, языческая (античная) и христианская (средневековая) концепция личности и выходит на первый план христианская (средневековая) идея божественного состязания между добром и злом. С его точки зрения, Фауст – это средневековый Прометей, выступающий против Мефистофеля – средневекового Эпиметея – и заключающий с ним договор. И здесь, по мысли Юнга, проблема возносится Гёте на новую психологическую высоту, открытую именно в Средневековье, проблему амбивалентности добра и зла, поэтому, по Юнгу, в концепции Гёте Фауст и Мефистофель оказываются одним и тем же человеком. Любопытно, что для К. Г. Юнга отрывок о Прометее, фэстшпиль о Пандоре и «Фауст» Гёте – это как бы части своеобразной трилогии, разрешающей одну и ту же проблему на разных уровнях. Интересно, что при чтении «Пандоры» безобидный на первый взгляд «эпиметеевский элемент» может, по Юнгу, способствовать возвращению первоначального хаоса, «потенциальному смещению всех образов». Именно он, в трактовке Юнга, «обостряется в лице дьявола и превращается в злую силу, которая противопоставляет всему живому «холодный дьявольский кулак» [12, с. 237]. Кстати, трудно не заметить здесь игру слов и смыслов: Faust – кулак, та сила, которая «хотела бы заставить свет вернуться обратно в тот материнский мрак, из которого он родился» [12, с. 237]. Наивная страсть Эпиметея к прометеевской Пандоре трактуется Юнгом как дьявольское посягательство Мефистофеля на душу Фауста. В то время, как «мудрая осторожность Прометея, заставившая его отказаться от божественной Пандоры, искупается трагическим эпизодом с Гретхен, и поздно удовлетворяющейся тоской по Елене, и бесконечным восхождением к верховным «матерям» («И вечно женственное влечет нас ввысь»))» [12, с. 237]. Фигура Фауста, с точки зрения Юнга, несёт в себе богоборческое прометеевское начало. В юнгианской концепции Фауст представлен существом, души которого не коснулось христианское раздвоение, его бессознательное, по Юнгу, осталось языческим и «в первобытной наивности, по ту сторону всякой греховности, так, что, воспринятые в сознательную жизнь, они способны с той же первоначальной и потому демонически действующей силой породить как зло, так и добро («Частица силы я, хотящей

вечно зла, творящей лишь благое»). Поэтому он оказывается губителем, так же как и избавителем» [12, с. 238]. С точки зрения Юнга, образ Фауста очень подошёл для символической фигуры носителя объединения античной наивности и христианского самоотречения. Спасение Фауста начинается с его смерти. Однако, по Юнгу, Фаусту отказано в христианской попытке разрешения конфликта, «и тогда оказывается, что возможность спасения заложена именно в жажде избавления и в упрямом самоутверждении языческой части его существа, ибо антихристианский символ обнаруживает возможность приятия зла. Это значит, что интуиция Гёте постигла проблему во всей желательной остроте её» [12, с. 238]. Юнг воспринимает отрывок о Прометее, фestsпилль о Пандоре как ранние и более поверхностные попытки разрешения конфликта, а потому они остались незавершёнными. Если внимательно следить за логикой мысли Юнга, то само собой возникает параллель фаустианских стремлений и ницшеанских исканий. Характеризуя концепцию Ницше с точки зрения аналитической психологии, Юнг подчеркивает по сути осознававшуюся уже немецким философом иллюзорность примирения дельфийского Аполлона и Диониса как символ примирения противоположностей в душе цивилизованного грека.

Любопытно, что не в немецкой традиции, а в трудах русских мыслителей, анализировавших ницшеанские идеи об античности, начала XX века было найдено рациональное зерно ницшеанского нигилизма – страстное стремление создать новую систему нравственных ценностей, способствующую формированию человека будущего, не скованного рамками догматической морали. Размышляя о культе Ницше на рубеже веков, Л. Шестов проникает в самую суть трагической действительности его философии, трагического непонимания филистером сути его идей: «Может быть, во всех великих случаях до сих пор происходило одно и то же: толпа молилась на бога, а этот бог был сам только бедным жертвенным животным» [15, с. 95]. Слишком пронзительный и честный, по мысли Л. Шестова, Ницше в конце концов остается один на один со всеми ужасами бытия. Анализируя диалектику «добра» и «зла» в философии Ницше, русский мыслитель акцентирует свое внимание на том, что «зло» теряет в названном учении свое «сатанинское» начало, превращаясь в одну из творческих жизненных сил природы. «Зло» - то, что люди называют «злом» и что до сих пор представлялось нам самой страшной и мучительной загадкой, ввиду его нелепого и бессмысленного противоречия с наиболее дорогими нашему сердцу упованиями, перестает быть для Ницше «злом». Более того, он в «зле» находит добро, в «злых людях» – великую творческую силу», – замечает Л. Шестов [15, с. 122] и приводит

соответствующий отрывок из высказываний Ницше: «Все то, что добрые зовут злом, должно собраться вместе для того, чтобы родилась истина. Рядом со злой совестью всегда росло знание. Среди немецких мыслителей XX века наиболее точно смысл формулы Ницше «Бог мертв» и образа сверхчеловека был воспринят Хайдеггером, в статье «Слова Ницше «Бог мертв» акцентировавшим свое внимание на созидательном аспекте ницшеанского нигилизма: «С осознанием того, что «Бог мертв», начинается осознание радикальной переоценки прежних высших ценностей...<...> Деградация задающих меру ценностей прекратилась. Нигилизм – взгляд, что «высшие ценности обесцениваются», – преодолен» [16, с. 168] Диалектика «добра» и «зла» как в философских, так и в эстетических воззрениях Ницше во многом напоминает диалектику взаимоотношений фаустовского и мифистофельского начала в гениальной трагедии Гете, как это уже было отмечено на примере юнгианского взгляда на диалектику языческого и христианского в мироощущении Гёте. Сопоставление эстетических воззрений Гете и Ницше, двух выдающихся личностей, во многом определивших духовную и этико-эстетическую ауру на рубежах XVIII–XIX и XIX–XX вв., очевидно тем более, что имя Гете неоднократно встречается в работах Ницше. К идеализации великого немца Ницше придет в последний период творчества.

Эстетические воззрения Фридриха Ницше, как и у его единомышленника, а затем и оппонента в философских и эстетических концепциях Рихарда Вагнера, претерпевают существенное изменение. Так, в этико-эстетических концепциях позднего Ницше аполлоновское начало отступает перед дионисийским. В «Сумерках богов», как бы отказываясь от юношеской идеи всеэллинского пессимизма, Ницше утверждает в качестве основного пафоса дионисовских мистерий антимистический инстинкт «воли к жизни», как бы гарантировавший греку «вечное возвращение жизни» [17, с. 150]. В качестве примера и символа подобного мировосприятия мысль позднего Ницше обращается к гению Гете, самому недонисийскому, ранее названному им аполлоновским, творцу. «Гете – явление не немецкое, а европейское. Он окружил себя исключительно замкнутыми горизонтами; он не отделялся от жизни; он входил в нее; он не был робок и брал столько, сколько возможно, на себя, сверх себя, в себя. Чего он хотел, так это цельности: он боролся с разрозненностью разума, чувственности, чувства, воли, он дисциплинировал себя в нечто целое, он создал себя. Гете был среди нереально настроенного века убежденным реалистом: он говорил «Да» всему, что было ему родственно в нем. Гете создал сильного, высокообразованного, во всех отношениях физически ловкого, держащего самого себя в узде, самого себя уважающего человека, который может

отважиться разрешить себе всю полноту и все богатство естественности, который достаточно силен для этой свободы; человека, для которого нет более ничего запрещенного, разве что слабость, все равно, называется ли она пороком или добродетелью. Такой ставшим свободным дух стоит с радостью и доверчивым фатализмом среди вселенной, веруя, что лишь единичное является негодным, что в целом все искупается и утверждается, – он не отрицает более. Но такая вера – высшая из возможных вер: я окрестил ее именем Диониса» [17, с. 102]. Нарисованный философом психологический портрет Гете является, на наш взгляд, яркой иллюстрацией образа человека будущего и ломает стандартный пресловутый взгляд на эту категорию в философских построениях Ницше. Вышеприведенная характеристика свидетельствует о том, что в основе концепции сверхчеловека лежит не идея имморализма и жестокости, а постулируемый Ницше в качестве основной жизненной закономерности закон самоотрицания, изменчивости и преодоления, воплощенный для философа в мифическом образе Диониса. Возвращение позднего Ницше к Гете еще раз подтверждает мысль о том, что при всем своем своеобразии концепция философа складывалась в общем русле развития немецкой эстетической теории XVIII–XIX вв. Эстетизм как особая форма философского и художественного мировидения, абсолютизирующий роль искусства в общественном развитии и творческого начала в духовной структуре личности, имел свое начало еще в трудах Винкельмана, теоретической и художественной деятельности Гете и Шиллера, в работах Шеллинга и немецких романтиков. В этом контексте парадоксальный имморализм философа должен был послужить основой новой нравственности, а его носитель выступал продолжателем традиций классической немецкой культуры – Лютера, Лессинга, Канта, Гете, Шиллера, Шопенгауэра. Преемственность многих положений Ницше по отношению не только к концепциям Шопенгауэра и Вагнера, но и Шиллера и Шеллинга подчеркивал А.Ф. Лосев, признавший труд Ницше «замечательным явлением человеческой мысли, с небывалой глубиной проникшей в затаенные истоки и корни античной души» [5, с. 34]. А.Ф. Лосев особо подчеркивал мысль о том, что при всей своей, на первый взгляд, парадоксальности и фантастичности «концепция Ницше не содержит в себе ничего абсолютно нового и небывалого». С точки зрения А.Ф. Лосева, ей могли удивляться только те, кто никаких «концепций» античности как некоей целостности не признавали и не понимали. Для истинного знаток античности дороги именно эти обобщенные концепции, в которых много старого и давно известного. В этико-эстетических воззрениях Ницше предшествующие рассуждения и теории Шеллинга и Гегеля являются как бы преломленными через призму Шопенгауэра. Дело в том, что

«Ницше только заново пережил эти старые утверждения философов, пытавшихся проникнуть в существо античности, пережил их в новой, совершенно чуждой им обстановке <...>, какая свойственна современному человеку» [5, с. 36]. А.Ф. Лосев позволяет себе одно, только одно критическое замечание по отношению к концепции Ницше, однако ставящее все на свои места. С его точки зрения, обе стихии античного духа уловлены здесь с гениальной прозорливостью, но Аполлон и Дионис Ницше несут на себе, несомненно, печать новоевропейского мироощущения. Природа названных греческих богов переосмыслена им романтически: «Его Дионис построен на «воле» Шопенгауэра, на «хаосе» Ф. Шеллинга и Ф. Шлегеля, на музыке Р. Вагнера. Его Аполлон слишком близок к музыкально мистической Вальгалле того же Вагнера <...>» [5, с. 37].

Новый всплеск интереса к античности в художественном сознании Германии XX века приходится на катастрофическую эпоху 30–40-х гг. Творческая практика Г. Гауптмана, Г. Кайзера, И. Лангнер, Г. Э. Носсака, Б. Брехта, теоретические изыскания Т. Манна – характерное тому подтверждение. Монументальная тетралогия Гауптмана, создававшаяся в разгар Второй мировой войны и завершенная, когда исход войны был уже предрешен, является своеобразным художественным завещанием драматурга, где обобщены итоги многолетних творческих поисков и философских раздумий о путях развития человечества. Тетралогия Гауптмана – самое недооцененное детище писателя. Пристольный анализ текста тем не менее позволяет увидеть не случайность, а закономерность появления тетралогии в его творчестве. Это произведение не только подводит итоги творческого пути, но и свидетельствует о том, что писатель и в преклонные годы находился в процессе постоянного поиска, диалога и полилога со своими предшественниками. Так в поэтике тетралогии явно находит отражение сценография немецкого экспрессионизма (достаточно вспомнить описание декораций в трагедии Ф. Верфеля «Троянки»). Всю жизнь писателя привлекала творческая универсальность Гёте. Соревнуясь с ним, Гауптман неоднократно подчеркивал, что не ограничивается в своей художественной практике идеологическими и стилистическими характеристиками какого-нибудь одного направления в литературе. В своих последних произведениях писатель обращает свой взгляд к актуальному в ту эпоху экзистенциальному повороту в эстетическом и художественном контексте эпохи. Герои Гауптмана, как это характерно для героев экзистенциалистов, живут на пороге жизни и смерти, а их подлинная человеческая суть всегда проявляется в момент выбора. Подобная философская позиция во многом роднит Гауптмана и других немецких писателей XX в.,

прежде всего, Т. Манна и Г.Э. Носсака. Как и они, в поисках сути происходящих в современности событий и трагических поворотов истории Гауптман обращается к осмыслению наследия прошлых культурно-исторических эпох, исследуя корни человеческой нравственности. Однако, в отличие от Т. Манна, искавшего в античности и сюжетах мифологий древнейших цивилизаций основы современного гуманизма, Г. Гауптман, как и Носсак, видит в далёком прошлом изначальные духовные ошибки и заблуждения человечества, явно полемизируя с концепцией «чистой человечности Ифигении» Гёте, по мысли драматурга, бессильной перед трагизмом человеческого бытия.

Пытаясь вырвать мифологию, в том числе и античную, из рук официальной нацистской идеологии и официальной псевдохудожественной практики III рейха, в поисках истоков гуманности и гуманизма, осмысливая этапы духовной эволюции человечества, Т. Манн в этот же переломный момент истории неизбежно обращается к проблеме мифотворчества, а, следовательно, и античности в целом. В этом контексте рассуждения Юнга об архетипах и мифическом, о природе творчества и специфики искусства как такового оказались чрезвычайно созвучны творческим исканиям Т. Манна 30–40-х гг. Подобная постановка проблемы будет определять, начиная с 40-х гг., характер рецепции античного кода в творческих исканиях подавляющего большинства современных немецких писателей. Именно в эстетических воззрениях Т. Манна и его последователей произошёл возврат к идее о гуманистической преемственности культур. Эллада воспринималась всегда немецкой творческой интеллигенцией не просто как определенный, ограниченный узкими рамками плодотворный период в истории человеческой цивилизации, ставшей классической нормой, непревзойденным образцом. Наследие античности как бы теряет свою историческую конкретность и воспринимается в качестве вневременной духовной реальности. Рецепция античности не занимала ведущего места в эстетических исканиях Т. Манна. Гуманистический пафос искусства Эллады воспринимался им как одно из слагаемых прогрессивного развития общечеловеческой культуры. Записывая свои первые впечатления от посещения Афин в 1925 году, со свойственным ему юмором писатель замечает, что ему «всё время хочется, чтобы побеждали персов всех времён и народов греки» [18, с. 379]. Это шутовское противопоставление будет впоследствии носить вполне принципиальный характер в философско-эстетических воззрениях позднего Т. Манна. Как последователь традиций Гёте он тоже готов «искать душой Элладу». Однако новая культурно-историческая эпоха заставляет его вкладывать в эту фразу несколько иное содержание. Как

замечает С.С. Аверинцев [2], для Винкельмана, Гёте, Шиллера, а впоследствии и для Шеллинга и Гегеля высокие идеалы античности выражают собой идеальную общечеловеческую сущность. Для поколения Т. Манна Эллада уже не может восприниматься в качестве «детства человечества», в лучшем случае можно говорить о «детстве» Европы или о выражении гуманистических основ западноевропейской культуры. Глобальность универсализма концепции Винкельмана–Гёте «снимается» локальностью в духе О. Шпенглера, несомненно, значительно повлиявшего на характер мировосприятия современников Т. Манна. Концепция Т. Манна основывается не на национальных, а на общемировоззренческих категориях. Так, понятия «Европа» и «Азия», «эллины» и «персы» противопоставлены с точки зрения оппозиции «гуманизм»–«варварство», «свобода»–«деспотия». С этой точки зрения, западноевропейские традиции гуманизма рассматриваются писателем в качестве закономерного порождения завоеваний афинской демократии, а сами Афины становятся своеобразной прародиной Европы. Аллегория свободной Эллады, которая вечно стоит против «душного» восточного деспотизма, рожденная сознанием писателя в 1925 году, обретает свою историческую конкретность в 1941 году, когда в антивоенных передачах английского радио Т. Манн уподобил солдат третьего рейха вечно побеждаемым «персам». Знаменательно, что эта аллегория плодотворно была использована и в публицистике немецких писателей-антифашистов И. Бехера, Ф. Вольфа. Вслед за Юнгом, полемизируя с Вагнером, Ницше, Шпенглером, Т. Манн утверждает равновеликое значение для духовного развития человечества культурных кодов античности и христианства (подобный поворот темы в начале XX века был намечен ещё в немецком экспрессионизме). античность и мифологические воззрения греко-римского мира – для него лишь одна из наиболее поздних ступеней на лестнице, ведущей к истокам гуманизма и духовных ценностей человечества.

Начало 70-х годов XX века вновь отмечено актуализацией античного кода, прежде всего, для культурного и литературного сознания Восточной Германии. Этот период в литературе ГДР был отмечен различного рода сдвигами и смещениями акцентов, во многом ключевыми для дальнейших творческих исканий художественной интеллигенции. Появляется целая плеяда молодых писателей, многообразней стала тематика произведений, во всей сложности и противоречивости изображающих связи человека и действительности, появляются новые акценты в отношении писателей к своему культурному наследию. Новая историческая ситуация и насущная проблема перспектив прогрессивного развития человечества обратили деятелей культуры Восточной

Германии к актуализации не востребовавшего в 50-е годы слоя гуманистических традиций: заново были открыты художественные возможности мифологии, сказки, фантастики, изменилось отношение к романтизму, немецкому экспрессионизму. Изменяющаяся эпоха и изменившийся культурно-философский уровень читающего большинства стимулировали процесс интеллектуализации искусства. Литература Восточной Германии этого периода как бы обретает новую функцию, названную Д. Шленштедтом функцией «коллективного самоосмысления». Если обращение к этико-эстетическому опыту романтиков в немецком искусстве 70-80-х гг. было вызвано неприятием идеологизированной нормативности, то в решении острых нравственных и философских вопросов современности К. Вольф, Ф. Фюман, Ю. Брезан, Х. Мюллер, П. Хакс, И. Моргнер, Ф. Браун обращаются к «вековому опыту человечества», заложенному прежде всего в античных кодах, в мифах, трактуемых ими в духе гуманистических традиций Т. Манна. Античный код выступает в роли своеобразного вечного этико-эстетического критерия в художественных системах немецких писателей XX века.

Новая социально-политическая ситуация, связанная с объединением Германии, вновь вызвала всплеск интереса к античным, прежде всего, мифологическим сюжетам. Это касается прежде всего театральной практики (Х. Мюллер, Б. Штраус, молодые драматурги «постдраматического» театра). Не случайно одним из первых откликов на падение Берлинской стены оказался драматический отрывок в стихах Фолькера Брауна «Ифигения на свободе» (Volker Braun «Iphigenie in Freiheit», 1991), неодобрительно встреченный на территории бывшей Западной Германии и имевший необыкновенный успех на Востоке страны, что ещё более обнажило насущные проблемы, вызванные объединением. На сценических подмостках идут интерпретации классических античных образцов, а также современные оригинальные пьесы или любопытные ремиксы, вызывающие дискуссии не только в научных изданиях, но и в периодической печати о плодотворности использования античных мифических сюжетов на театре. Премьера драмы Бото Штрауса «Итака», состоявшаяся в постановке Дитера Дорна 19 июля 1996 года в Мюнхенском камерном драматическом театре произвела на зрителей эффект внезапно разорвавшейся бомбы. Как писали газеты, в зрительном зале не было зрителей, но сидело только «триста критиков» (именно до этой цифры доводит драматург число женихов Пенелопы). В данном контексте сказочный мотив «муж на свадьбе собственной жены», присутствующий в гомеровской «Одиссее», как бы заменяется иным, «возвращением государя», ставшим особенно популярным после выхода на экраны киноэпопеи «Властелин колец». Критики справедливо

писали не только о возникающих ассоциациях brutального и беспощадного Одиссея с Гитлером, но и с другими диктаторами XX века – Пиночетом, Муссолини и др. То, что было простительно было Г. Гауптману, позволившему своему герою в драме «Лук Одиссея» беспощадную расправу с женихами, осквернившими его дом, автору, только предчувствовавшему в 1912 году возможные катаклизмы XX века и ещё не знавшему ужасов Первой и Второй мировых войн, массовых истреблений людей в гетто и концлагерях, теперь в свете определенного исторического опыта представлялось шокирующим и аморальным в пьесе Бото Штрауса. Однако пьеса написана в реалиях иного времени (периода распада Югославии, событий в Боснии, падения Берлинской стены), поэтому и следует разобраться, почему возникает подобное толкование финала этого противоречивого и даже эпатазирующего публику и читателя произведения, немецкого писателя-интеллектуала, отнюдь не склонного к поэтизации насилия. В 2002 году Фестиваль театрального искусства в г. Ганновере открывался премьерой пьесы драматического театра из Антверпена «Мама Медея» («Mamma Medea») бельгийского драматурга Тома Ланоя. Успех автора и его пьесы можно объяснить прежде всего тем, что «Mamma Medea» оказались удивительно в духе современного состояния общественного и литературного сознания Германии на рубеже XX–XXI века, крайне политизированного долгожданным объединением Западной и Восточной её частей. Это событие, однако, принесло с собой множество неожиданных проблем и неоднозначно до сих пор оценивается в различных слоях немецкого общества, прежде всего творческой интеллигенцией бывшей Восточной Германии. Политический, исторический, социокультурный контексты, в котором идёт осмысление подобных явлений драматургии немецкими зрителями сегодня, а также их оригинальные режиссерские не только заостряют проблематику этих постановок, но и позволяют перевести насущные вопросы современной действительности в план «вечной» проблематики человеческого бытия, найти в истории параллели и поучительные аналогии [19]. Событием театрального сезона, например, в Ганновере в 2006 стала премьера трилогии Ю'Нила «Траур – участь Электры», содержащая прямые ассоциации с современностью, а война Севера против Юга в Америке 60-х гг. XIX века явно переосмысливалась в контексте идеологических разногласий Восточной и Западной Германии. Аналогии с античным культурным наследием как одной из наиболее устойчивых констант европейского литературного сознания, переосмысление античного кода в новой исторической ситуации даёт универсальный ключ к интерпретации несводимых ни к чему другому разнообразных культурных, этико-эстетических феноменов. Современные

оригинальные пьесы или любопытные ремиксы вызывают дискуссии, как в научных изданиях, так и в периодической печати о плодотворности использования античных «мифических» сюжетов на театре. Античные код оказывается по-прежнему действенным и как ни странно цементирующим началом в современном, таком разном и противоречивом искусстве объединенной Германии. Всплеск интереса к античному материалу отличает и немецких учёных-гуманитариев, выходит ряд солидных монографий по названной проблеме [20; 21]. Эволюция восприятия и ассимиляции античного кода в немецком философско-эстетическом и литературном сознании в контексте быстро меняющейся культурно-исторической эпохи таким образом свидетельствует о том, что немецкий полилог об Античности продолжается и не только не теряет своей актуальности, но позволяет взглянуть на современность с позиции вечности.

Список литературы

1. Михайлов А.В. Отражение античности в немецкой культуре конца XVIII – начала XIX вв. // Античность в культуре и искусстве последующих веков. М.: Советский художник, 1984. С.179–195.
2. Аверинцев С.С. Образ античности в западноевропейской культуре XX века // Новое в современной классической филологии. М.: Наука, 1979. С. 5–40.
3. Зелинский Ф.Ф. Из жизни идей. СПб.: Алетейя при участии изд-ва «Логос-СПб.», 1995. 400 с.
4. Зелинский Ф.Ф. История античной культуры / Ред. и прим. С.П. Заикина. 2-е изд. СПб.; Марс, 1995. 380 с.
5. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М.: Мысль, 1993. 959 с.
6. Jung C.G. Psychologische Typen. Zürich: Rascher Verlag, 1921. 300 S.
7. Шарыпина Т.А. Личность и наследие Ницше в оценке русских мыслителей Серебряного века и Стефана Цвейга // Диалог между Россией и Германией: филологические и социокультурные аспекты: сборник материалов международной конференции.– Тольятти: Тольяттинский ГУ, 2010. С. 10–15.
8. Шарыпина Т.А. Философско-эстетическая концепция образа Елены в трагедии Гёте «Фауст» и мифологической опере Гуго фон Гофманстала «Египетская Елена» (К проблеме творческих схождения) // Российский гуманитарный журнал Liberal Arts in Russia. Т. 2. № 2. 2013. С. 154–162.
9. Шарыпина Т.А. Проблема взаимодействия видов искусств в немецкой философско-эстетической мысли на рубеже XIX–XX вв. // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2010. № 4. С. 993–997.
10. Швейцер А. Благоговение перед жизнью: Пер. с нем. / Сост. и посл. А.А. Гусейнова; общ. ред. А. А. Гусейнова и М. Г. Селезнева. М.: Прогресс, 1992. 576 с.
11. Шпенглер О. Закат Европы. Новосибирск: ВО «Наука», 1993. 529 с.
12. Юнг К.Г. Психологические типы. СПб.: Ювента ; М. : Прогресс., 1995. С. 717.

13. Шиллер Ф. Письма о нравственном воспитании человека // Шиллер Ф. Статьи по эстетике // Собр. соч. В 8 т. М.–Л.: Academia - Гослит., 1950. 363 с.
14. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки, или Эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Соч. в 2 Т. М.: Мысль, 1990. Т. 1. 830 с.
15. Шестов Л. Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше. Философская проповедь // Вопросы философии. 1990. № 7. С. 85–93.
16. Хайдеггер М. Слова Ницше «Бог мертв» // Вопросы философии. 1990. № 7. С. 133–176.
17. Фридрих Ницше и русская религиозная философия: В 2 т. Мн. М.: «Алкиона» – «Присцельс», 1996. Т. 1. С. 352; Т. 2. С. 544.
18. Mann Th. Gesammelte Werke. Brl., 1956. Bd.XII. 843 S.
19. Шарыпина Т.А. "Мифический элемент" в драматургии объединенной Германии (Бото Штраус «Итака») // Вестник ННГУ: Н. Новгород: изд-во ННГУ, 2007. С. 292–296.
20. Georg S. Modell und Zitat. Mythes und Mythisches in der deutschsprachigen Literatur der 80-er Jahre. Aachen, 1998. 260 S.
21. Grăcian J. Die Politisierung des antiken Mythos in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Tübinden, 2000. 349 S.

GERMAN POLYLOGE ABOUT ANTIQUITY AT THE BORDERS OF CRITICAL EPOCHS

T.A. Sharypina

The purpose of the research in the chapter is a comparative analysis of the perception of the ancient heritage in the German philosophical, aesthetic and artistic consciousness of the twentieth century. It is argued that the intensification of the use of the ancient code in the socio-cultural context of Germany falls on critical, tragic periods in its social development, the time of the loss of stable moral guidelines and the search for new ethical and aesthetic ideals. It is stated that the ancient code is still an effective and cementing principle in the modern pluralistic and multidimensional art of united Germany.

Keywords: ancient code, national and cultural-historical codes, F. Nietzsche, O. Spengler, T. Mann, K. G. Jung, Goethe, myth, reception, interpretation, irrationalism.

2.8. СРЕДИЗЕМНОМОРСКИЙ КОНТЕКСТ В ТВОРЧЕСТВЕ МАРИИ ЛУИЗЫ КАШНИЦ (1901–1974)¹

© Т.В. Кудрявцева

В главе рассматривается связь творчества немецкой писательницы XX в. М.Л. Кашниц со средиземноморским культурным (прежде всего с античным) контекстом. Объясняются причины увлеченности культурой (главным образом итальянской) Средиземноморья и прослеживаются ее следы в поэзии, прозе и радио-драматургии Кашниц. Демонстрируется связь творчества Кашниц с немецкой традицией восприятия античной культуры и ее преломление в конкретных произведениях писательницы, в частности, особенности использования античных сюжетов в проблемно-тематическом и жанрово-поэтическом репертуаре названного автора, обусловленные личностным опытом постижения и отражения внутреннего мира и окружающей реальности.

Ключевые слова: Кашниц, Германия, Средиземноморье, Рим, античные сюжеты.

М.Л. Кашниц, урожденная фон Хольцинг-Берштетт (von Holzing-Berstett), родилась в семье прусского генерала в г. Карлсруэ. Детство ее прошло в Потсдаме и Берлине. После окончания лицея в 1922–1924 гг. Мария Луиза обучалась в Веймаре по специальности «книготорговля» (в то время девушкам из консервативных семей не позволяли получать университетское образование), а затем какое-то время работала в одном из мюнхенских издательств. Там она познакомилась со своим будущим мужем, известным археологом Гвидо Кашниц фон Вайнбергом. В 1924 г. Мария Луиза последовала за ним в Рим, где супруг работал в качестве ассистента Германского археологического института, сопровождала мужа в многочисленных научных командировках (Франция, Италия, Греция). В 1941 г. семья переехала во Франкфурт-на-Майне, где Кашниц фон Вайнбергу было предложено место заведующего кафедрой классической археологии. После смерти мужа (1958) М.Л. Кашниц длительное время жила в Риме.

Жизнь в счастливом браке с Г. фон Кашницем оказала благотворное влияние на ее занятия, расширявшие кругозор молодой писательницы. Она погружается в ранее неведомый для нее мир литературы, искусства и гуманитарной науки. В тридцатые года она побывала с мужем во многих средиземноморских странах Европы и Северной Африки. Античность всегда

¹ Работа выполнена в Научно-исследовательской лаборатории «Изучение национально-культурных кодов мировой литературы в контексте межкультурной коммуникации» Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского в рамках Программы стратегического академического лидерства «Приоритет 2030» (тема Н-457-99_2022-2023)

оставалась для писательницы живой традицией, связывающей современность с прошлым. Она прочно войдет в художественный мир писательницы, а мифопоэтика в целом станет составной частью ее творческих исканий.

Уже в 1930-е годы Кашниц пишет много стихотворений (в этом отношении ее можно сравнить с такими известными предшественниками и современниками, как Р.М. Рильке, Т. Дойблер, Г. Бенн, Р. Ауслендер [1; 2] и др.), посвященных средиземноморской культуре. В частности, поэтический цикл «Южный ландшафт» («Südliche Landschaft») [3, с. 99–116] войдет позже в ее первый послевоенный сборник стихов («Gedichte», 1947).

Любовь к Италии наиболее ярко проявит себя в поэтическом диалоге с Вечным городом, начавшемся стихотворением «Рим» 1936 г. [4]. Этот город по праву можно назвать «лирическим» спутником жизни Кашниц:

<p>Königlich, Rom, hast du mich immer empfangen. Ob ich von Norden zu dir aus der dunkleren Heimat Sehnsüchtig drängte oder aus reifenden Gärten Ferner hesperischer Täler gesättigt mich wandte: Herrlich umfing mich, vom Fluge der Wolken beschattet Golden und schwarz die Campagna und in der Ferne Hob sich dein ewiger Umriß vom feurigen Himmel [5, с. 25].</p>	<p>По-королевски, Рим, ты всегда принимал меня. Приходила ли к тебе, объятая страстным желанием С севера, покинув сумеречную родину (аллюзия на «Римскую элегию» Гёте. – Т.К.), Или насытившись вдоволь богатством плодоносящих Садов далеких гесперийских долин; Черно-золотым величием окружала меня затененная Бегом облаков Кампанья, а вдали Вздымался твой вечный силуэт с огненных небес (перевод выполнен автором главы. – Т.К.)</p>
--	---

Позднее читатель познакомится с Римом Кашниц в ее книгах «Вечный город: стихи о Риме» («Ewige Stadt. Rom-Gedichte». Krefeld: Scherpe-Verlag, 1951); «Мост Святого Ангела: римские размышления («Engelsbrücke: Römische Betrachtungen». Hamburg: Claassen, 1955); «Окрестности Рима» («Die Umgebung von Rom». Mit 32 Bildtafeln, München: Knorr & Hirth, 1960), а также в изданной дочерью писательницы Ирис Шнебедь-Кашниц иллюстрированной книге стихов и прозы Кашниц «С Марией Луизой Кашниц по Риму» («Mit Marie Luise Kaschnitz durch Rom» / hrsg. von I. Schnebel-Kaschnitz, M. Marschall von Bieberstein. Mit Fotogr. von Mario Clementi. Frankfurt a.M.; Leipzig: Insel-Verlag, 2000).

Стихи о Риме («Геркулес на Вилле Боргезе» / «Herkules in der Villa Borghese»; «Прощание с Римом» / «Abschied von Rom»; «Дельфы» / «Delphi»; («Пикассо в Риме» / «Picasso in Rom»; «Римское лето / «Römischer Sommer») и многие другие вошли в сборники Кашниц «Новые стихи» («Neue Gedichte», 1957), «Твое молчание – мой голос» («Dein Schweigen – meine

Stimme», 1962), «Еще одно слово» («Ein Wort weiter», 1965); «Не заклинание» («Kein Zauberspruch», 1972).

Широко известны слова немецкого писателя Хорста Крюгера о прозе Кашниц как об одном из «вершинных достижений искусства слова сильнейшей степени концентрации» [6]. Кашниц, которая и в своих прозаических текстах остается поэтом, прежде всего – выразительница поэтики «магического реализма». К нему она обратилась уже в своей ранней повести «Элисса» («Elissa», 1936). Спровоцированные фантазиями кризисные психологические ситуации, с которыми сталкиваются героини Кашниц, всегда разрешаются (освобождение от иллюзий и преобразование внутреннего мира) не на рациональном, а на психонейротическом уровне. Из такого царства грез изгнаны после смерти отца Элисса и ее сводная сестра Анна. Им уготовано знакомство с новой реальностью, где господствуют нищета, насилие, смерть, где живут люди «дна». Желанием понять и познать этот мир, найти в нем свое место заняты мысли главной героини. Эта скрытая абсолютная метафора античного сюжета о Дидоне и Энее погружает читателя в мир любовных переживаний молодой девушки, делающей первые шаги на пути постижения нового для нее чувства, связанного с ошибками, заблуждениями и проч. Замена имени основательницы Карфагена на менее известное Элисса (из Тира) не случайно. Сюжет связывает главную героиню с легендарным Энеем лишь в одном эпизоде романа. Любовь ее жизни – Сихей (имя, отсылающее к убитому супругу Дидоны), которого автор наделяет чертами Иисуса Христа. Эней же – лишь объект ее мимолетной страсти, из-за которой и в угоду патриархатным общественным отношениям героиня, став жертвой бросившего ее возлюбленного, не готова пожертвовать своей жизнью. Мечь Элиussy направлена на корабль, на котором Эней тайно собирается ее покинуть, как на символ презрения по отношению к мужскому началу, «позорно и жестко игнорирующему женское начало» [7, с. 71]. Героиня втайне надеется на то, что таким образом она сможет удержать любовника рядом с собой: «Чем дольше Элисса смотрела на корабль, тем больше ее мысли путались. Он должен был исчезнуть, подумала она, как и все корабли в мире, на которых мужчины отправляются навстречу неведомым приключениям. Он должен был сгинуть или сгореть, как куча поленьев у моих ног <...>. Тогда Энею пришлось бы остаться здесь. Тогда все было бы хорошо» [8, с. 354].

Не случайно появление в 1943 г. книги Кашниц «Греческие мифы» («Griechische Mythen»), в которой (как и в «Элиссе») содержатся элементы некоторых древнегреческих сюжетов. В их освоении и переосмыслении Кашниц опиралась, главным образом на своего именитого предшественника,

священника и писателя Густава Шваба (Gustav Schwab, 1792–1850), [7, с. 73, 97, 102, 104], который в 1838–1840 гг. издал трехтомное собрание греческих и римских античных мифов под названием «Лучшие предания классической древности» («Die schönsten Sagen des klassischen Altertums»). Другим известным источником античной мифологии служил для немцев «Реальный словарь классических древностей для гимназий» («Reallexikon des klassischen Altertums für Gymnasien», 1855) Фридриха Любкера (Friedrich Heinrich Christian Lübker, 1811–1867). Обращение к мифу как источнику религиозных, психологических, исторических рефлексий было общей чертой искусства XX в. К осмыслению мифологического наследия обращались известные современники Кашниц – Г. Гауптман, Т. Манн, Г. Брех и др. В том же 1943 г. вышла книга младшего брата Эрнста Юнгера – Фридриха (Friedrich Georg Jünger, 1898–1977) «Греческие боги» («Griechische Götter»).

Подобно другим современным писателям мифический сюжет служит для Кашниц основой для создания собственного литературного текста. Главным становится не сам сюжет, а его связь с личным восприятием писательницы окружающей жизни, формирующим или подтверждающим особенности мировосприятия, которое находит выражение в создаваемой художественной картине мира: «Лишь оглядываясь назад, я увидела, что у всех этих богов, полубогов, героев и мифических существ было нечто общее. Это был путь из темных глубин элементарной первозданности в более светлое царство гомеровского мира богов, из бессознательной стихии созидательных и разрушительных сил природы в сферу господства человеческого духа, которому угрожала судьба, но который действовал по своей собственной воле. Такое стремление вырваться из тьмы к свету освобождает, но в то же время опасно <...> всему, что выходит за ее пределы, всякому преодолению грубой первозданной формы, противостоит другое, страстное влечение вернуться к истоку, к древнему единству с великой, расточительно животворящей и бессмысленно уничтожающей природой» [9, с. 7].

То есть для Кашниц, как и для других творцов мифического художественного пространства первой половины XX в. характерна «приверженность к архаике хтонического типа» [10, с. 170], другими словами, к дионисийскому, по Ницше, началу в культуре Древней Греции [11, с. 13–17]. В создаваемых художественных текстах, для которых характерна свободная интерпретация мифических сюжетов, миф понимается «не как доисторический или литературный феномен, а как неподверженная времени сила, раскрывающая тайны человеческого существования напрямую, без какого-либо рационального объяснения» [10, с. 169]. При этом само понятие мифа все

больше отделяется от его античного источника, все больше становясь магическим ключевым словом эпохи.

Любопытно, что упоминание имен мифических героев впервые встречается в дневниковой записи Кашниц от 27 августа 1939 г. в связи с ее настроениями накануне Второй мировой войны: «Давящие душные дни, полные страха и ожидания, детских воспоминаний о 1914 годе, картин будущего <...>. Чудовищное безмолвие, ни самолетов, ни машин, только поезда, поезда, почти непрерывный пронзительный свист. Немыслимо что-то делать, чувствовать, о чем-то думать кроме одного: нет войне» [12, с. 273].

Именно за этой цитатой следуют пространные «антивоенные» записи Кашниц о живописи Микеланджело, Рембрандта, Гойи и проч., а также план задуманной серии текстов о мифических персонажах Эллады [7, с. 71–72]. В общей сложности в творчестве Кашниц обработке подверглись пятнадцать древнегреческих сюжетов. В книгу 1943 г. вошли переложения «Сивилла» («Die Syville»), «Хирон» («Chiron»), «Ночь “Арго”» («Die Nacht der Argo»), «Деметра» («Demeter»), «Гефест» («Hephaistos»), «Персей» («Perseus»), «Беллерофонт» («Bellerophonos»), «Беотийские диоскуры» («Die böotischen Dioskuren»), «Ниоба. Путешествие на Крит» («Niobe. Die Reise nach Kreta»), «Марпесса. Филемон и Бавкида» («Marpessa. Philemon und Baukis»), «Встреча. Дидона, Эос» («Die Begegnung. Dido, Eos»). При этом стержнем всех античных тем станет фигура Ясона. Ему, в частности, посвящен текст «Ночь “Арго”». В центре внимания автора – не перипетии сюжета, а рефлексии персонажей по поводу себя и происходящего вокруг. Именно на примере Ясона Кашниц хочет донести до читателя (слушателя) свое представление о нравственном идеале героя, вернее о том, при каких условиях формируется этот идеальный образ. Главная роль в этом процессе «становления личности», социализации «дитя природы» в своеобразном романе воспитания Кашниц принадлежит учителю (Хирон) и окружающей среде (уединенная горная местность). Кашниц противопоставляет «позитивный», «светлый» образ Ясона его «темной», «окультуренной», «чужой» антагонистке Медее, которую писательница наделяет исключительно отрицательными, опосредованными влиянием «цивилизации» психологическими чертами. Один из важных постулатов переосмысленного сюжета (Медея оказывается «ненужной» женой, обманутой Креусой – Главкой) состоит в том, что «<...> истинный смысл жизни – это любовь. Жара, животная страсть противостоят ей, они превращают человека в бездну зла, и только холод, могильный холод может избавить его от страшного круга его страстей» [13, с. 297; 7, с. 72–79].

Существенным для художественной эволюции Кашниц является то, что радиоверсии претекста 1943 г. «Последняя ночь Ясона» («Jasons letzte Nacht», 1952, 1965) вводят сюжет в современный контекст эпохи, в исторические и литературные реалии послевоенной Германии. Образ главного персонажа подвергается демифологизации и деидеализации. Ясон предстает как реалистично описанный типичный герой «литературы руин» (представительницей которой была Кашниц) – человек, лишенный жизненного якоря, оборванец-чужак, никчемный объект насмешек мальчишек и проч. [7, с. 79–102].

С античным сюжетом связан и рассказ Кашниц «Длинные тени» («Lange Schatten», 1960). Девочка-подросток, с раннего детства страдающая от чувства «недолюбленного» дитя, желает поскорее «стряхнуть» с себя бремя родительской опеки и обрести независимость. Отправившись на прогулку во время отдыха с родителями в Италии по жарким пустым улицам безымянного (как это принято в «магическом реализме») города, она вначале наслаждается этим пьянящим чувством свободы. Но вскоре оно сменяется страхом перед доселе неизведанным: босоногий итальянский мальчик, случайно оказавшийся рядом, пытается ее соблазнить, в исступлении сбрасывая с себя одежду, становясь похожим на разъяренного зверя. Напуганная девочка, еще не готовая к подобным отношениям, вдруг вспоминает давний совет отца: без страха глядеть в глаза нападающего: «Нет, малыш, не камень, собакам просто нужно очень твердо смотреть в глаза, вот так, пусть она подойдет, неподвижно, прямо в глаза, видишь, она дрожит, она прижимается к земле, она убегает» [14, с. 207].

В сюжете рассказа ясно просматривается мифологическая аллегория, связанная с античной историей о Пане и нимфе Сиринге. На мгновение реальность и видение сливаются: «Тропинка превращается в лестницу, которая огибает скалу. Розы садится на ступеньку, ощупывает потрескавшийся камень всеми десятью пальцами, нюхает мяту, которую растирает ладонями. Солнце печет, море ослепительно блестит. Пан сидит на вершине холма, поросшего кустами дрока, но в школьных познаниях Розы он не значит. Пан крадется за нимфой, но Розы видит только двенадцатилетнего мальчика <...> Маленький Пан, умоляющий, запинаящийся, пылающий от вожделения, хочет заполучить свою нимфу» [14, с. 204–206]. Аллегорически одушевленные метафоры «желание» и «отпор» Кашниц наполняет новым содержанием: она стремится показать сложный путь вхождения подростков во взрослую жизнь.

Присутствие античных сюжетов ощущается и в других произведениях писательницы. Так, в рассказе «Однажды в полдень, в середине июня» («Eines Mittags, Mitte Juni») героиню спасает от смерти в морской пучине голос Орфея.

В рассказе «У скалы Цирцеи» («Am Circeo») скала, похожая на дочь Гелиоса и Персеи, становится символом невозвратной утраты любимого (аллюзия на смерть мужа) [15, с. 159].

Тайна и загадка, облеченные в покров мифического, придают прозе Кашниц, как отмечает Р.В. Гуревич, особую привлекательность, усиливая среди прочего напряженность развития сюжета [15, с. 157]. Все персонажи, по собственному признанию писательницы, «подвержены воздействию рационально необъяснимых сил, против которых они либо борются, либо уступают им, либо гибнут под их натиском» [16, с. 42].

Список литературы

1. Tiefenwärts: Archäologische Imagination von Dichtern / hrsg. von E. Kocziszky, J. Lang. Darmstadt; Mainz: Philipp von Zabern, 2013. 176 S.

2. Кудрявцева Т.В. Античные темы, мотивы и образы в творчестве Теодора Дойблера (1876–1934) // Античные контексты: дисциплинарные и междисциплинарные стратегии / отв. редакторы Т.А. Шарыпина, И.К. Полуяхтова, М.К. Меньщикова. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2021. 361–368.

3. Quack A. «...wie Blühen und Verderben / Sich tief durchdringt und wunderbar vertauscht». Zum Verhältnis von Historizität und Gegenwartsbezogenheit in Marie Luise Kaschnitz' reiselyrischem Textzyklus «Südliche Landschaft» // Ambulante Poesie / hrsg. von J. Görbert, N. Immer. Stuttgart: J.B. Metzler, 2020. S. 99–116.

4. Wamser-Krasznai W. Im Rom der Schriftstellerin Marie Luise Kaschnitz // BDSÄ. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://bdsae.org/im-rom-der-schriftstellerin-maire-luise-kaschnitz-waltrud-wamser-krasznoi/> (дата доступа: 24.03.2023).

5. Kaschnitz M.L. Rom // Kaschnitz M.L. Gesammelte Werke: in 7 Bdn. Bd. 5 / hrsg. von Ch. Büttrich, N. Miller. Frankfurt a.M.: Insel-Verlag, 1985. S. 25.

6. о.А. (текст на титульной странице) // Kaschnitz M.L. Elissa. Frankfurt a.M.: Insel Verlag, 2018. о.S.

7. Hrdličková J. «Es sieht schlimm aus in der Welt». Der moralische Appell in den Hörspielen von Marie Luise Kaschnitz. Ústí nad Labem: Univerzita J.E. Purkyně, 2008. 260 S.

8. Kaschnitz M.L. Elissa // Kaschnitz M.L. Gesammelte Werke: in 7 Bdn. Bd. 1 / hrsg. von Ch. Büttrich, N. Miller. Frankfurt a.M.: Insel-Verlag, 1981. S. 181–366.

9. Kaschnitz M.L. Griechische Mythen. Hamburg; Düsseldorf: Claassen, 1972. 176 S.

10. Epple Th. Der Aufstieg der Untergangseherin Cassandra. Zum Wandel ihrer Interpretation vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Würzburg: Königshausen&Neumann, 1993. 430 S.

11. Беляев Д.А. «Античный вопрос» в философской культурологии Ф. Ницше // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2008. № 3. С. 13–17.

12. Kaschnitz M.L. Tagebücher aus den Jahren 1936–1966 / hrsg. von Ch. Büttrich, M. Büttrich, I. Schnebel-Kaschnitz. Mit einem Nachwort von Arnold Stadler: in 2 Bdn. Bd. 1 Frankfurt a.M.; Leipzig: Insel Verlag, 2000. 644 S.

13. Kaschnitz M.L. Wozzeck (1960) // Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar / hrsg. von D. Goltschnigg: in 2 Bdn. Bd. 2. B.: Erich Schmidt Verlag, 2002. S. 294–299.

14. Kaschnitz M.L. Lange Schatten // Die besten deutschen Erzählungen /ausgewählt von M. Reich- Ranicki. В.: Insel Verlag, 2012. S. 201–208.
15. Гуревич Р.В. Проза Марии Луизы Кашниц // Известия Смоленского государственного университета. 2012. № 2. С. 155–161.
16. Bienek H. Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München: Carl Hanser, 1962. 292 S.

THE MEDITERRANEAN CONTEXT IN THE WORKS OF MARIA LUISA KASCHNITZ (1901–1974)

T.V. Kudryavtseva

The chapter examines the connection of the twentieth-century German writer M.L. Kaschnitz's creation with the Mediterranean cultural (primarily antique) context. The reasons for the writer's fascination with the culture (mainly Italian) of the Mediterranean are explained and its traces are noted in poetry, prose and radio plays of Kaschnitz. The connection with the German tradition of ancient culture perception and its refraction in the works of the writer is demonstrated, in particular, the features of ancient plots in the problem-thematic and genre-poetic repertoire of Kaschnitz, due to her personal experience of comprehension and reflection of the inner world and the surrounding reality.

Keywords: Kaschnitz, Germany, the Mediterranean, Rome, ancient stories.

2.9. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ И МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ФУНКЦИИ В РОМАНЕ МАРСЕЛЯ ПРУСТА «ПОД СЕНЬЮ ДЕВУШЕК В ЦВЕТУ»

© А.А. Рубан

В главе рассматривается взаимодействие эстетической и мифологической функций в «парижском тексте» романа Марселя Пруста «Под сенью девушек в цвету». Для понимания специфики эстетических знаков важны концепции Р. Якобсона, Ж. Женетта, М.Б. Храпченко, Т. Адорно. Античные традиции повлияли на формирование мифологической функции в романе М. Пруста. Например, повествователь Марсель видит в Жильберте Сван не только идеальную возлюбленную, но и неуловимую Дафну, ускользающую от Аполлона (мотив превращения в лавровое дерево).

Ключевые слова: мифологическая функция, эстетическая функция, эстетические знаки, образ Парижа, условия реализации эстетической функции, античные традиции. доминантные и сопутствующие функции, совокупность знаков; принцип соответствия.

Эстетическая функция тесно взаимосвязана с мифологической в романе Марселя Пруста «Под сенью девушек в цвету». Античные традиции повлияли и на создание образа Парижа в романе. Эстетическая функция в отношении образа города связана с возможностью повествователя видеть как бы «второй», «глубинный план явлений действительности», высвобождающий творческую

энергию через эстетические эмоции любования, особо тонкого постижения мифа. Мифологическая функция образа города связана с художественным освоением пространства как «вместилища» разнообразных идей, архетипов, ценностных кодов, символов, эстетических знаков. Михаил Храпченко в статье «Природа эстетического знака» отмечает: «Эстетические знаки выполняют свою эстетическую функцию. Однако и они не обладают свойствами универсальности. Знаковый характер имеют лишь те явления искусства, смысл, сущность которых заключается в опосредованном свидетельстве о действительности, человеческой мысли в их обозначении» [1, с. 279]. Эстетические знаки различаются между собой и по некоторым внутренним свойствам – они могут сближать функциональные смыслы или участвовать в формировании метафор, аллегорий и более сложных цепочек символов. Функция замещения составляет один из основных признаков знака в семиотике. Эстетические знаки участвуют в процессе творческого воплощения реального, но, с другой стороны, нередко предстают в качестве устойчивых обозначений сверхчувственного, ирреального, выступают в виде тех канонов, которые заменяют собой «неупорядоченную», стихийную картину жизни.

«Двойственность эстетических знаков, может быть, особенно ярко выступает в той роли, которую играл и играет в искусстве символ. Он может уводить читателя, зрителя в сферу иррационального и в то же время быть средством обобщения действительности. Реальные качества людей, их внутренний мир глубоко переданы во многих мифологических образах-символах античного искусства, в образах, имеющих мифологические корни, созданных Данте, Гёте, Байроном и другими замечательными художниками» [1, с. 289–290].

Семиотика парижского пространства помогает новым «знакам» и смыслам составлять цепочки ассоциаций, «собирать» мозаику соответствующих координат времени и пространственных координат. Некоторые эстетические знаки могут «жить» уже вне самого текста, независимо от повествователя. Например, семиотическая карта Парижа в серии романов Пруста безусловно оказала влияние на восприятие Елисейских Полей, Булонского Леса, улицы Лаперуза. То, что Симона де Бовуар, Андре Моруа и Натали Саррот называли «прустовским Парижем», формировало новые слои парижского мифа. В разработке парижской темы авторы достигают и разнообразия самих ценностных кодов, и эффекта «составления карты», и эмоционального воздействия, и редкого изящества стиля, а порой и подлинной поэтичности. Знаки-спутники или Знаки-заместители могут «без всякой нарочитости» (в трактовке Яна Мукаржовского) выразить характер целого города. При этом

«эстетическая игра» ведётся по разным правилам, так как Париж изменчив и каждый автор видит его на особый лад (ср. с античной поговоркой – «Поклонников много, но каждый по-своему волочится»).

Эстетическое наслаждение предполагает высокую степень отрешённости от мирской суеты, как это понимали древнегреческие философы. Пробуждение, развитие, усиление и кульминация эстетической эмоции свидетельствовали о более тонкой духовной организации познающего «созерцателя», о его предрасположенности к пониманию целостной истины и способности достичь гармонии. Теодор Адорно отмечает: «Напротив, автономное, функциональное в самом себе произведение искусства хотело бы посредством собственного внутреннего созерцания и мирозерцания (телеологии) достичь того, что древние почитали идеалом красоты и гармонии» [2, с. 91–92]. Например, в эстетике даосов считалось священным любованье горами и потоками, звёздами, садами и долинами, красавицами и птицами, дворцами, драгоценными камнями, нефритом, яшмой, пагодами и ступами, осенней луной и др.

В античном полисе священными для почитания и любования оставались оливковые рощи, сады и парки, беломраморные храмы, статуи божеств, галереи, портики, натёртые до блеска террасы дворцов. Теодор Адорно в главе «Диалектика функционализма» доказывает, что произведение тогда внушает нам наивысший эстетический эффект, когда оно обладает целесообразным функциональным строением. Есть особая текстостроительная функциональная архитектоника произведения: «Взаимодействие всеобщего и особенного, происходящее в произведении искусства бессознательно, которое эстетика должна поднять до уровня сознания, является подлинным требованием диалектики искусства» [2, с. 264].

Эстетическая функция, по мнению Адорно, является одной из ключевых в серии романов М. Пруста «В поисках утраченного времени». Она тесно связана с мифологической, игровой, семиотической, текстостроительной, знаково-символической, эвристической и другими. В далеко не идеальном мире Пруст защищает идею Платона о том, что любованье Прекрасным есть часть защитной стратегии и условие сохранения «внутренней энергии» для высвобождения высших «эйдосов». Адорно пишет: «В книге Пруста «В поисках утраченного времени» эстетический опыт означает постижение того, что не существовало до этого ни в духе, ни в мире, некую высшую возможность мифопорождения, возможность, обещанную её невозможностью. Искусство – это обещание счастья, которое редко исполняется» [2, с. 199].

Эстетический идеал может быть «обретён» и в пространстве современного города. Предметный мир может состоять из некой тщательно подобранной

совокупности эстетических знаков, которые является в итоге «проводниками» гармонии и самых разнообразных смыслов, привлекательных ещё и потому, что они не выходят за пределы нашего жизненного опыта. Например, в «Книге цветов» философ Юань Чжунлан пишет: «Вот четырнадцать предметов, благоприятствующих любованию цветами: Светлое окно / Подходящая комната / Древний треножник / Пейзаж, написанный тушью / Шум ветра в соснах / Журчанье ручья / Вдохновенный поэт / Монах-даос, сведущий в искусстве чаепития / Слуги из столицы, умеющие подавать вино / Гости, которые ценят живопись/Хорошо подобранный букет распустившихся цветов / Каллиграфическая надпись, напоминающая о визите друга / Жаровня, шипящая в ночи / Изящные сравнения Дам с цветами» [3, с. 311].

Эстетическая функция проявляется на уровне любования «совокупностью» тщательно подобранных вещей, картин бытия, просветляющих сознание. При этом эстетические знаки подбираются достаточно произвольно, «по вдохновению», хотя все они в сочетании, или «функциональном сцеплении» (термин Р. Якобсона), являются проводниками идеи сладостного любования цветами в приятном окружении или «девушками в цвету».

Тот же принцип идеальных соответствий в античной лирике. Например, у Алкея гимн реке Гебру сочетается с образами юных прелестных дев: «Гебр, река из рек, под стеной эносской/Рвущийся в багровые волны моря,/Из фракийских стран, пробивая устье, / Славных конями, – /К берегам твоим собираясь, девы / Влагою твоей, как священным маслом, / Услаждают, нежной скользя ладонью, / Нежное тело...» [4, с. 77].

«Златая Афродита», «нежный сок Лиэя», «розоволикие Хариты», «плющовый венец» Диониса, «кудри-гиацинты младоплечевого Эрота», «нежные ветви мирта» хитон божества пиров, «подвязанный пунцовый лентой», «крылатые сандалии» Гермеса, звонкий голос лиры, «веянье нежных крыльев ветра» – все эти знаки в эстетическом восприятии мира (Анакреонт и поэзия, объединяющая поэтов его круга – Анакреонтика) объединяются далеко не случайно. Так, искусно обработанная папирусная лента может стать талисманом, если её коснётся жрец Диониса. Чаша на пиру, поданная грациозным виночерпием, возвращает молодость. Гладкий камень навеивает думы о древности, а созерцание Города, окружённого садами, мгновенно делает человека «благорасположенным» к вхождению в Город-Сад.

«Внутри» и «вовне» есть таинственные цепочки смыслов. Например, такую эстетическую предрасположенность к любованию мы видим во многих стихах Анакреонта: «Всей душой я жажду пляски / Резвоногой Диониса. / Я люблю слагать созвучья / С собутыльником эфебом. / Но венки из гиацинтов/Возлагать

себе на кудри / И с красавицей резвиться / Для меня всего дороже. / Мне чужда людская зависть, / мурой лени я не знаю, / И бегу поспешным бегом / От пернатых стрел злословья / Не люблю я схваток пьяных / За трапезой многошумной. / Я спокойной жизни жажду, / Чтоб под звуки барбитона / Мне кружиться с девой юной» [4, с. 117].

В романе Марселя Пруста «Под сенью девушек в цвету» явно прослеживается тяготение к поэтике древних, умеющих видеть прекрасное на фоне ещё более прекрасного и особым образом «чувствовать канву» пространства и времени. Здесь истоки литературного импрессионизма в его чистой обращённости к тому, что дарит в Париже «отдохновение», создаёт иллюзию счастья, символизма с его вниманием к тайной сути вещей и модернизма с его умением «подбирать одно к другому» с помощью «сборки», «коллажа», «монтажа», «наслаивания» явлений (ср. с термином Ж. Женетта – «Палимпсест»).

Условия реализации эстетической и мифологической функций образа города:

1) Развитие представлений о «городе-мире», «городе-саде», «городе-Рае», «эстетической комнате», домах-лабиринтах.

2) Устойчивое тяготение к возвышенному, идеальному постижению обыденного.

3) Развитие мифа о поисках утраченной гармонии как новой структурной ступени «парижского мифа» – мифологизация Булонского Леса, улицы Дюфо, салона Одетты, кабинета Свана, парижских улиц, где возможна встреча с Жильбертой, миф о бегстве Дафны (Жильберты) и превращении возлюбленной Аполлона в Лавровое деревце, сравнение Одетты с богиней любви и весны, выступления Берма в роли Федры и мотив неразделённой, запретной любви, сакрализация Зимнего Сада в парижском доме Свана и др.

4) Усиление эстетических знаков по принципу «подборки», «гармонического сочетания», «наслаивания», «монтажа», «Палимпсеста» и др..

5) Общее содержательное ядро эстетической ценности не выходит за пределы жизненного опыта, что придаёт сравнениям и развёрнутым ассоциациям особую прелесть.

6) Абстрактному эстетизму противопоставлен поиск прекрасного, идеального начала в обыденном, привычном.

7) Эстетическая функция как доминантная организует, выстраивает и упорядочивает особый «эстетический текст» внутри «парижского текста», насыщенный эмоциями и переживаниями суггестивного характера. Принцип древней японской поэтики, где «чувства скрываются за ширмой пейзажа»,

переходит в прустовский принцип: «Чувства скрываются за ширмой городского пейзажа».

8) Каждый фрагмент текста может нести в том числе и символическую нагрузку, создавая «игровую сцену» – поиск нужного человека или вещи, поиск нужного адреса, желание романтического «уличного знакомства», мотив «игры в прятки» в Париже, прогулка-приключение, неожиданные встречи, визиты, приглашения, «светские приманки», «ловушки», визитные карточки как символ «пропуска» в мир Знати, преследование ускользающей возлюбленной, узнавание «того самого» счастливого места, стояние под окнами, перемещение, бегство, сближение и разлука, непрерывное «соперничество с Парижем», смена масок, игровых ролей, посещение кафе, магазинов, книжных лавок, театров, гостиниц, парков, садов, увеселительных заведений, салонов, кафе-концертов, кабаре, цирковых представлений, редакций газет, обсуждение новостей в гостиницах, «воображаемые путешествия» в Баальбек, создание препятствий и их преодоление, «уличные сценки» ревности, фарсы, игровые ситуации, связанные с мотивом «лабиринта», поиск Одетты-Эвридики в «ночном аду Города», «пространственный рывок», смена адреса, переезд, победа или поражение в условном поединке с Парижем, эстетическое восприятие ситуации «игрового выбора», обретение всевозможных заслуг, известности, славы, поиск дома, «приобщение» к свите Одетты, стремление Марселя ухаживать за юной Жильбертой в сопряжении с ухаживаниями за Одеттой, ставшей «хозяйкой салона» и возродить на новом уровне утраченное время «любви Свана», «эстетическая комната» Марселя как часть концепции особого «жизненного пространства», в котором творчество равнозначно исполнению несбывшихся желаний.

9) Изображение города подчиняется идее познания «смысла жизни», топография подчиняется поискам «необходимых» хронотопов, позволяющих каждому описанию или воспоминанию обрести своё «место и время», усиление представлений о Париже как о городе магической, неодолимой силы и появление новых слоёв «парижского мифа».

10) Функциональная роль описаний города возрастает, так как суть постигается далеко не сразу, но только в процессе «длительного созерцания», когда воспринимающее сознание повествователя (субъекта) способно слиться с объектом, и тогда мы видим усиление магически-заклинательной функции (по Р. Якобсону). Например, Марсель любит дом Жильберты и следит за тем, что происходит за окнами особняка Свана, чтобы приблизить к себе недоступную красавицу и выразить особое, сравнимое с обрядовым и мистериальным, почитание не только её семьи («клана»), но и её жилища

(«обиталища», «Замка Феи»), пространства неких «благоуханных коридоров», «Закулисья Эрота», гостиных, где царит аромат орхидей и фиалок, будуаров Одетты, библиотеки и кабинета Свана со множеством картин и статуй, «маленькой гостиной» Жильберты, «величественного шоколадного торта» и даже особенно чарующих предметов салонной мебели – «розовый пуф» внушал Марселю то странное обожание, то «отвергал» его, как салонный идол, переменчивый и властный, доводя до изнеможения своим прочным «положением» в доме и возможностью «дразнить», «покорять», «изводить», его влекли и бронзовые купидоны, и лиловые диваны, и таинственное очарование ковров.

11) Всё связано между собой таинственной эквивалентностью («Закон символической эквивалентности» по Р. Якобсону и С. Шойеру), но и сам переход «с оси селекции» на ось «комбинации» эстетически значимых смыслов происходит только при наличии принципа «озарения», «эйдоса», доминирующей идеи, эмоции или «главенствующего потока ассоциаций», намёков, загадок, требующих разгадки посредством «открывания дверей» и даже тайного «соглядатайства», «подсматривания» за жизнью других, «уличения», ловкого «собираания улик, свидетельств измены»; сложный кодекс пространственных перемещений, поиск искупительной (заместительной) жертвы (обожествление Альбертины и мотив «развенчания», почти случайной гибели божества), контаминация образов Жильберты и Альбертины, мотив нового бытия «под сенью девушек в цвету» как знак протеста против непрерывных страданий жизни «светского отшельника», «пленника» комнаты.

12) 1. Знаки-катализаторы действия

Письма-приглашения, светские приёмы, появление Марселя в свите Одетты во время её прогулок в Булонском лесу.

2. Знаки-усилители эстетических эмоций

Фотографии Одетты, платья Одетты как «произведения искусства», пеньюары, зонтики, веера, портреты Одетты кисти Эльстира, Одетта в ипостаси юной Афродиты и богини-Весны (в платье, усеянном мелкими цветами, словно на картине Сандро Боттичелли), загадочные аллеи Булонского Леса, Елисейские Поля как особая улица любви Марселя к Жильберте.

3. Знаки-кодификаторы, способные разграничить «своё и запретное» пространство внутри «светского Парижа»

Кодируя пространство «светского Парижа», Марсель отмечает, что Одетта не могла при всём желании попасть на приём к Германтам или Леди Израэльс, тогда как благодаря положению мужа её приглашали, к примеру, на балы в Елисейский дворец – «парижские» клановые и кастовые различия совсем не те,

что в Нью-Йорке или Вене, но «кодовые» различия не влияют, например, на светский Лондон, и г-жа Вердюрен способна даже «за пределами Франции» блистать в высшем свете, как и Ориана Германтская. Одетта даже через Ла-Манш, по телеграфу, сообщает г-же Вердюрен об удачном обеде, чтобы хоть как-то приблизиться к своим кумирам, ибо её салон был только «тенью» салона г-жи Вердюрен, а сама «Хозяйка» подражала салонам Орианы и Австрийского Посла в Париже. Повествователь кодирует свои посещения особняка Сванов как проникновение в «Чудесную страну», в «Аркадию Мечты» (миф о счастливой Аркадии и стране неизменного «золотого времени»), «Царство Киприды», «волшебный мир», но постепенно замечает, что есть и «непреодолимые преграды» – так, он может навещать Жильберту только в светской суеде, в постоянном «чередовании поражений» и «побед». Одетта кажется всем «верхом совершенства», но всё-таки в её салоне преобладают мужчины, ибо «настоящие» светские дамы считают её «дамой чуть ли не полусвета» вплоть до замужества и даже после него. Только брак с могущественным графом де Форшвилем делает Одетту «равной по касте», и Ориана решается наконец весьма любезно её принять, в то время как Сван тщетно умолял Ориану об этой милости и всерьёз страдал от такого пренебрежения со стороны Германтов. Однако, когда Одетта проникла в салон Орианы, салоны уже выходили из моды, и Марсель осознал, как тщетно теперь это расположение в Париже, где экипажи сменили автомобили, а конные прогулки в Булонском Лесу стали уходить в прошлое.

4. Знаки-путеводители (эвристическая функция сочетается с эстетической и семиотической)

Обаяние Мантеньи, Сиены, Вагнера представляется «по аналогии» с **другими** художниками, **другими** композиторами, **другими** городами – например, Париж имеет несомненное сходство с «некоторыми» Римскими видами Пиранези, красоту «истой парижанки» Одетты можно постичь только с опорой на чудесные образы Боттичелли и Эльстира.

5. Знаки-Заместители

Орхидеи, которые дарит Марсель Одетте, представлялись ему знаками приобщения к «тайне» любви Свана и служили ему «пропуском» в мир обожателей г-жи Сван, но сама Одетта воспринимала эти траты как «мотовство» и не видела в «орхидеях» Марселя прежнего волнующего смысла, постепенно и Марсель пришёл к выводу, что зря продал фамильное серебро, чтобы порадовать Одетту – его галантность и щедрость вызвали скорее реакцию отторжения (Сван был очень ревнив, и все чрезмерные знаки внимания уже казались ему посягательством на мир Одетты, в котором он

жаждал быть единовластным владыкой), к тому же все в доме знали, что Марсель влюблён в Жильберту, но предпочитали делать вид, что ничего не замечают, и наконец г-жа Сван стала приглашать его чаще, чем сама Жильберта, взаимности которой он не смог добиться.

6. Знаки-посредники

Марсель нуждается в «посредничестве» улиц, чтобы приблизиться к желанной Жильберте – Елисейские Поля наделены особым притяжением. Лавровые деревья, в тени которых прячется повзрослевшая Одетта, кажутся ему «хранителями» тайны и божественными посредниками, «помощниками» в трудном деле «покорения возлюбленной», и мотив борьбы восходит к архетипу преследования Дафны влюблённым Аполлоном.

7. Магические знаки-заклинатели.

Зонтик Одетты – знак её принадлежности к «высшей касте» прекрасных богинь, и сама она кажется уже «не замыслом», но великолепным «воплощением» целой эпохи, она непревзойдённо хороша и элегантна, и при этом – загадочна. Под зонтиком диск её лица кажется столь же манящим, как лик Божества. Зонт в восточных культурах – символ магической Защиты, царской власти, небесного покровительства, знак Сияния Солнца и Луны, «сгущения» положительной божественной энергии. Ту же функцию выполняют многочисленные ширмы и экраны, портьеры, завесы, «ограждающие» прекрасную Одетту от всего потенциально опасного. Многочисленные вазы с цветами в её особняке усиливают мотив наиболее совершенного в эстетическом плане соответствия красавицы и цветка, хоть «чуть меланхоличная» и отрешённая красота Одетты вовсе не «соотносится» с её двуличным неуловимым нравом кокетки, и в этом заключается тайная мука Свана – он полюбил женщину более «эстетическим» чутьём, и её сходство с Сепфорой поразило его, но позднее он заметил, что Одетта не способна на глубокое ответное чувство, «изводит» его пощёлками, «ускользает», предпочитает ему, такому блестяще образованному, светских «хлыщей», и его умные замечания не находят в ней поддержки – ей чужд его восторг перед шедеврами прошлого, и только став г-жой Сван, хозяйкой салона, Одетта немного смягчается по отношению к духовным устремлениям Свана, не разделяя его убеждений и считая его в глубине души «скучным». На восприятие Одетты повлиял кружок г-жи Вердюрен, особы завистливой и лицемерной, но именно она в своё время «устроила» эту связь, и Сван был вынужден мириться с тем, что салон г-жи Вердюрен остался эталоном для его супруги. Заручившись поддержкой госпожи Сван, Марсель преодолевает целый ряд условностей вроде обязательных приглашений, намёков, просьб, «пригласительных писем», но это

«вхождение в дом» ещё не означает, что он принят на правах жениха – Одетта и Шарль Сван «метят повыше», и он принят только на правах «друга Жильберты», «юного воздыхателя», для которого честь – сопровождать мадам Сван на прогулках (прогулки – закодированный «церемониал», а сама Одетта – воплощение дивной парижанки и символ самой эпохи рубежа веков); Жильберта «играет в прятки», она – «неуловимая дриада», она пренебрегает его визитами, предпочитая балы, рауты, поездки по магазинам, посещение салонов более влиятельных друзей, у неё «своя жизнь», светский Париж принимает «богатую невесту» весьма благосклонно, в то время как Марсель нуждается в поддержке и связях, он не может запретить ей «искать других», он **«один»** во всём Париже умеет так любить, но этот дар остаётся непризнанным, неразгаданным до конца (даже в театре Марсель **«один так смотрел»** на Берма в роли Федры, ибо он наделён особой чувствительностью поэта, несёт печать вынужденного затворничества, становится «аскетом поневоле», тогда как суть светской жизни в непрестанном «кружении», добывании выгод, укреплении связей, злословии («свет живёт злословием»), смене масок, умении обрести богатства или добиться славы, зачастую скандальной).

13) В романе мы находим и «развенчание знаков» принадлежности к высшему свету, и упоение этими знаками. Но и в свите Одетты повествователь оказался не оттого, что он «прислуживается к знати», но скорее из эстетических соображений, из потребности восхищаться женской красотой, влекущей «парижской элегантностью» Одетты Сван. Окружая себя красавицами в Париже, Мезеглизе, Бальбеке, Венеции – «девушками в цвету», Марсель воссоздаёт игровое подобие «священной рощи» Платона, «Утраченного Рая», где даже достигшие высшей духовной мощи мудрецы, божества и поэты всё равно не чуждаются хрупкой красоты земного бытия и любуются грациозными розоволикими девами – «дриадами», «гуриями», «красавицами и цветами», «цветущими и прельстительными» беглянками.

14) Все открытия Пруста пронзительны, искренни, наделены эффектом «сгущения смыслов». Например, Одетта лишь однажды позволила мужу заказать ей платье, всё усеянное маргаритками, васильками, незабудками, колокольчиками, как у Примаверы в «Весне» Боттичелли. Таким же образом, усиливая вдохновение, на Востоке и в Аравии ювелиры создавали дивные драгоценности, любуясь на юных красавиц. Свану дорого сходство Одетты с образами Сандро Боттичелли (Венера, Богиня-Весна, Сепфора, дочь Иофора) как поиск «гения чистой красоты», связанной с юностью, отрешённостью и мечтательностью. Всё то, что привносит в жизнь гармония, может стать предвестием рождения «из почти ничего», «из пены морской» всевластной

белолокотной Киприды, златовласой, жемчугоносной, загадочной, изменчивой, и это сравнимо с рождением сонаты Вентейля, Дебюсси или Бетховена, поэмы, акварели Эльстира «Мисс Сакрипант, 1872», где изображена совсем юная Одетта, «переодетая в полумужской костюм». Сван ценил в этой молодой художавой женщине с задумчивыми глазами, «с усталыми, томными чертами лица, то ли идущей вперёд, то ли застывшей на месте», прежде всего «боттичеллиевскую грацию». Одетта же, напротив, старалась скрыть или затаить, «сгладить» всё то, что ей не нравилось в себе самой, но что для художника, созерцателя, эстета, составляло, может быть, её истинную суть, её подлинный «характер» вне салонного блеска и «парижского модного шика», но что с её женской точки зрения «было почти недостатком», и слышать она не желала «об этом живописце» (великом Боттичелли!), сама не сознавая силу своих чар. Марсея восхищает «естественная», почти кошачья прелесть Одетты, её умение кружить голову мужчинам: «Целая свита окружала её на авеню Булонского Леса: Сван, четыре или пять клубменов, навестивших её утром или встретившихся с ней на дороге, их послушная или чёрная масса, исполнявшая почти механическую роль простого обрамления Одетты, придавала этой женщине, у которой взгляд всегда отличался живостью, такой вид, словно, окружённая этими мужчинами, она смотрит из окна, к которому подошла, и выделяла её, хрупкую и бесстрашную, во всей обнажённости её нежных красок, точно существо иной породы, неведомой расы и почти воинственной мощи, благодаря которой она затмевала всю свою многочисленную свиту, радуясь хорошей погоде, солнцу, которое ещё не было слишком жгучее, улыбающаяся, уверенная и спокойная, как творец, завершивший дело рук своих и уже не заботящаяся об остальном, убеждённая в том, что её туалет, – хотя бы профаны-прохожие и не оценили его, – самый элегантный из всех, она носила его для себя и своих друзей, с полной естественностью, не слишком занятая им, но и не вполне к нему равнодушная, не мешая бантикам на корсаже и юбке слегка развеяться, словно живым существам в соответствии со свойственным им Ритмом, лишь бы они следовали тем же путём, что и она, и даже на свой бледно-лиловый зонтик, который она часто держала закрытым, когда появлялась, она роняла, как на букет пармских фиалок, взгляд такой счастливый и нежный, что в нём как будто хранилась ещё Улыбка...» [5, с. 224–225].

15) Суггестивные эффекты направлены на постижение «изнанки» парижского мифа и переосмысление любви Свана в новой, ещё растущей любви Марсея (юный поклонник Жильберты задаривает Одетту орхидеями так же, как это делал влюблённый до безумия Сван, но госпожа Сван

воспринимает «неслыханные траты» получившего скромное наследство Марселя как нечто вызывающее, слишком дерзновенное, как покушение на многие их семейные и даже альковные тайны, и для жениха Марсель слишком опасен, ибо в его любви есть что-то «мучительное и требовательное», «взрослое», всепоглощающее»). Соната Вентейля способна передать и волнение Свана, и растущую тоску Марселя по Жильберте. В музыкальной фразе звучат отголоски страсти и неутолённой любви, она вбирает и воспоминания Марселя, и картины «шестивия Одетты» под Зонтиком в Булонском лесу, и все «ступени Дантова Ада» любви Свана к Одетте «лживой, изменчивой», и в ней была «вся та весна», которой Сван никогда не мог насладиться. По мнению повествователя, теперь, когда немного улеглась боль и муки ревности отступили, эта музыка стала для Свана символом «вечной весны» Любящих.

16) Даже незначительные детали обстановки могут обрести сугубо «парижское очарование» – маленький обитый шёлком пуф в «широком фонаре гостиной», где обычно пили кофе Сваны становится проводником в мир оживших «светских кумиров», полубожеств, притягивающих Марселя даже своим снобизмом и обрывками фраз на английском – дань увлечения всем «английским», «лондонским». От пуфа веяло «мучительным очарованием», как от розового боярышника в Комбре или «лавровых деревьев в Париже» (скрытый, двойной символ любви к Жильберте – Дафне, символ-эмблема в теории Д.Д. Обломиевского). И в то же время этот маленький пуф-тиран исполнен снобизма, ему известны все тайны дома, ему присуща та же «враждебность», что в иные дни исходит от хозяев.

17) Властное очарование «мира вещей» (категория Оноре де Бальзака) может быть и ранящим, болезненно острым. Предметный мир непредсказуем – сильнейшие эмоции вызывают у Марселя не только картины Боттичелли, Рубенса и Эльстира на стенах, диваны и «туманные ковры», но и «свановские ботинки на шнурках», и его «пальто с пелериной», и даже его трости, и аромат «дракон-травы».

18) Эстетическая функция образа Парижа совмещается с мифологической по линии нисходящей (воссоздание традиций античной мифологии) и восходящей (формирование новых слоёв «парижского мифа»). Эстетический поиск высшего смысла проявлен как философский синтез. Например, обаяние «Мантеньи, Флоренции, Вагнера, Сиены» повествователь представляет себе «по аналогии с другими художниками, другими композиторами, другими городами», с иллюстрированными изданиями по истории живописи,

симфоническими концертами, альбомом «римских видов Пиранези», напоминающих парижские виды и Париж «сумеречно прекрасный».

19) В любви есть «непрестанное страдание», даже если она есть только «платоническая», возвышенная любовь – «Нас делает такими счастливыми наличие в сердце какой-то неустойчивости, которую всё время пытаешься сохранить и которой почти не замечаешь, пока не происходит сдвиг, перебой ритма» [5, с. 165]. Зонтик Одетты – символ сияющего неба, и она движется только в поисках «единого ритма» с Небом. Она казалась «величественной и улыбающейся, как Гипатия», она слегка свысока «глядела на миры, кружившиеся у её ног». Одетта особенно неотразима в ипостаси Неузнанного божества. Эту же маску Марсель позднее дарит и «ускользающей» истинной Альбертине в круговерти «лживых» Альбертин, ибо истинная Альбертина исполнена гармонии, великодушия, она прежде всего «улыбчива и снисходительна», как статуи античных божеств и богинь (ср. с идеалом «архаической улыбки» вечно юных богов, не ведающих в любви ни страха, ни стыда, ни слабости, ни горечи, ибо их удел – «Утоление любой ценой»). Культ прекрасного Марсель переносит в современный ему Париж – «не просто Красивое, но Прекрасное».

20) Поиски «подлинной Альбертины» в «бесконечной серии воображаемых Альбертин» – это символ требовательности всех любящих, пробуждения властного «собственника». «Эстетическое начало» в любви к Альбертине сменяется глубокими раздумьями о себе самом – «любовь превращается в нечто огромное», способное заполнить Вселенную. Теперь Марсель «без конца размышляет о ней», он поддерживал с ней «внутренний разговор», заставляя её думать, отвечать, повиноваться.

21) Если Музиль вводит в эстетику понятие «математического человека» то Пруст предпочитает понятие «литературного человека», ищущего идеал в творческом переосмыслении мира. «Девушки в цвету» на бальбекском пляже – «только группа пластичных, живописных образов, пленительных, эскизно вырисовывавшихся на фоне бесконечного моря», но Марселю необходимо «одухотворить» и «пленить» их, в какой-то мере «присвоить себе», сделать их сопричастными своим тоскливым мечтам, сделать их в «какой-то степени богинями», «Феями места» – то есть обрести утраченную гармонию.

Список литературы

1. Храпченко М.Б. Познание литературы и искусства. Теория. Пути современного развития. М.: Наука, 1987. 576с.
2. Адорно В. Теодор Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. 527с.

3. Парнас: Антология античной лирики. Сост. С.А. Ошеров. М.: Моск. рабочий, 1980. 512с.
4. Книга мудрых радостей. Наставления китайских мудрецов. Серия «Восточные арабески». М.: Наталис, 1997. 431с.
5. Пруст М. Под сенью девушек в цвету. М.: Профиздат, 2006. 576с.

AESTHETIC AND MYTHOLOGICAL FUNCTIONS IN MARCEL PROUST'S NOVEL "UNDER THE SHADOW OF GIRLS IN BLOOM"

A.A. Ruban

The chapter examines the interaction of aesthetic and mythological functions in the "Paris text" of Marcel Proust's novel "Under the shadow of girls in Bloom". To understand the specifics of aesthetic signs, the concepts of R. Jacobson, J. Genette, M.B. Khrapchenko, T. Adorno are important. Ancient traditions influenced the formation of the mythological function in the M. Proust's novel. For example, the narrator Marcel sees in Gilbert Swan not only an ideal lover, but also the elusive Daphne, eluding Apollo (the motive of turning into a laurel tree).

Keywords: mythological function, aesthetic function, aesthetic signs, image of Paris, conditions for the implementation of aesthetic function, ancient traditions, dominant and related functions, set of signs, the principle of conformity.

2.10. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ КОД «ЭНЕИДЫ» В РОМАНЕ УРСУЛЫ ЛЕ ГУИН «ЛАВИНИЯ»

© Н.В. Шолина

В главе рассматривается вопрос о способах обращения к поэме Вергилия «Энеида» в романе «Лавиния» (2008) Урсулы Ле Гуин. В романе прослеживаются две параллельных стратегии: использование поэмы как сюжетной основы для исторического романа и создание интертекстуального кода «Энеиды» внутри текста «Лавинии». Эти стратегии противопоставляются и, одновременно, дополняют друг друга. Интертекстуальный код создается за счет приемов ретеллинга, фантастического допущения, экфрасиса, при этом он позволяет писательнице обращаться к более широкому кругу тем, связанных с процессами творчества, а также ввести роман в самый обширный контекст мировой литературы.

Ключевые слова: древнеримская литература, фэнтези, постмодернизм, интертекстуальный код, экфрасис.

Вышедший в 2008 году последний крупный роман американской писательницы Урсулы Ле Гуин «Лавиния» не привлек особого внимания ни любителей фэнтези, ни поклонников автора, ни исследователей, хотя остальное ее творчество в целом очень активно изучается и анализируется как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении. Большинство работ последних лет, посвященных творчеству писательницы, связаны с ее гораздо

более известными романами цикла о Земноморье (фэнтези) и романами Хайнскогo цикла (научная фантастика). Роман «Лавиния» упоминается в качестве примера рецепции античного мифа в статье С.А. Бакаевой [1, с. 149], однако подробно механизмы рецепции мифа в данном произведении автором работы не раскрываются. Тем не менее, роман «Лавиния» может служить примером не только рецепции античного мифологического сюжета, но и постмодернистского диалога с одним из величайших произведений мировой классики – поэмой Вергилия «Энеида».

Причину своего интереса к поэме автор раскрывает в послесловии к роману: «Однако страстное желание переводчиков все же создать перевод, максимально приближенный к оригиналу, подавить невозможно. Аналогичное желание побудило и меня на основе отдельных сцен, намеков и знамений, описанных в поэме, создать роман – точнее, некий вариант перевода данного сюжета в иную форму» [2, с. 695]. Таким образом Урсула Ле Гуин, казалось бы, определяет свое произведение как попытку переложения известного сюжета в другой литературной форме, однако этим она не ограничивается. Далее она пишет, что ее роман – «полный неторопливых раздумий рассказ о тех же событиях, но от лица одного из весьма второстепенных персонажей поэмы» [2, с. 695]. А это уже представляет собой один из часто используемых в постмодернизме приемов.

Прием переложения классического прецедентного текста мировой литературы с точки зрения второстепенного персонажа использовался в западноевропейской литературе XX века неоднократно – в «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Тома Стоппарда, романе «Гертруда и Клавдий» Дж. Апдайка, «Пятница или тихоокеанский лимб» Мишеля Турнье и многих других произведениях. Некоторые из ключевых задач подобного ретеллинга в литературе – переосмысление уже известного классического текста, диалог с первоисточником, создание новых, дополнительных смыслов, продвижение собственного восприятия классики.

Сюжетной основой романа Ле Гуин служит вторая часть поэмы Вергилия, действие которой разворачивается в Лации, по большей части после прибытия кораблей Энея. Повествование ведется от лица главной героини – Лавинии, которая в глубокой старости вспоминает о тех событиях, которые определили ее дальнейшую жизнь. Часть событий дублирует содержание поэмы, часть – продолжает рассказ о судьбе героини, выходя за ее рамки. При этом повествование во многом связано не только с мифологическими событиями, но и с описанием быта племен бронзового века, сельского хозяйства, устройства и распорядка домашней жизни. В послесловии У. Ле Гуин обращает особое

внимание читателя на то, что она тщательно пыталась воссоздать географию, быт, религиозные обычаи и практики племен Италии VIII века до нашей эры, при этом она к тому же дает дополнительную историческую справку для тех читателей, кто незнаком с историей Древнего Рима, указывает источники, с которыми она работала (Тацит, Тит Ливий), создавая тем самым впечатление историчности и правдоподобия изображаемых событий. Лавиния же предстает перед читателем романа вовсе не условно-мифологической фигурой, будущей супругой Энея, а женщиной, погруженной в бытовую повседневность, переживающей множество обретений и потерь. С этой позиции роман Ле Гуин хорошо укладывается в контекст исторических романов XX века, основанных на мифологических сюжетах: от дилогии о Тезее Мэри Рено («Царь должен умереть», 1958; «Бык из моря», 1962) до «Песни Ахилла» Мадлен Миллер, написанного в 2011 году.

Рассказ героини обращен из настоящего в прошлое: из старости в детство и юность, на которую и приходятся описанные Вергилием события. То, что следует за событиями «Энеиды», занимает гораздо меньший объем текста, а события из последующей жизни Лавинии скорее пересказываются, а не описываются, однако детство героини – то есть, то, что предшествует художественному времени поэмы – раскрыто гораздо подробнее. Героиня с высоты прожитых лет постоянно анализирует поведение своих близких, отношения матери и отца, собственные реакции, мелкие события прошлого, на которые, будучи ребенком, не обращала внимания. При этом автор не ставит своей задачей точное воспроизведение сознания женщины древности – героиня рассуждает и ведет себя скорее как женщина конца XX – начала XXI века. В этом плане роман Урсулы Ле Гуин сближается с «Кассандрой» и «Медеей» Кристи Вольф, в которых также в рамки мифологического сюжета автор помещает сознание своей современницы. Так, рассуждая о мужчинах, сыгравших ключевую роль в ее жизни, Лавиния говорит: «Мой голос отнюдь не на стороне женщин-феминисток, как вы, возможно, подумали. И отнюдь не обида и возмущение побуждают меня написать историю моей жизни <...> Я страстно жажду справедливости, но не знаю, в чем она заключается» [2, с. 463].

Таким образом миф об Энее в романе, с одной стороны, превращается в подобие повседневности, а мифологические события становятся почти бытовыми: разногласия в семье Латина, сватовство неприятного Лавинии жениха, безумие ее матери определяют развитие конфликта, в романе реализуется то, что мы можем назвать «очеловечиванием мифа», попыткой максимально приблизить миф к истории, хотя этому и противоречит некая «современность» изображенного сознания героини. При этом автор точно

следует заданной Вергилием событийной канве, не отходя от нее. Однако, с другой стороны, Урсула Ле Гуин вносит в текст романа фантастическое допущение, которое заставляет читателя взглянуть на него совершенно с иной точки зрения, а исследователю позволяет говорить о том, что роман параллельно можно рассматривать и как постмодернистский текст.

Уже с самого начала романа Лавиния говорит о себе: «Несомненно, некогда действительно существовала женщина, носившая мое имя – Лавиния, но она, скорее всего, весьма сильно отличалась не только от того, как я сама себя представляю, но и от того, какой меня представлял себе мой поэт. <...> Насколько я понимаю, именно мой поэт и придал моему образу некую реальность. До того, как он сочинил свою поэму, я была одной из самых неясных фигур прошлого, всего лишь точкой, одним из имен на огромном генеалогическом древе. Именно он подарил мне жизнь, подарил самоощущение, тем самым сделав меня способной помнить прожитую мною жизнь, себя в этой жизни, способной рассказать обо всем живо и эмоционально, <...> поскольку все эти события, похоже, и обретают истинную жизнь, только когда мы их описываем – я или мой поэт» [2, с. 385].

В восемнадцать лет в святилище Альбуinei Лавиния встречается дух умирающего поэта, который рассказывает ей о гибели Трои, путешествии троянцев в Италию, Энее, Дидоне и том будущем, которое ее ждет. В повествование героини включены несколько сцен встреч и бесед с поэтом, в которых они обсуждают сюжет «Энеиды», ее героев и мотивировку их поступков, при этом Лавиния говорит будто не о собственной жизни, а вместе с учителем анализирует текст поэмы, расспрашивает о его содержании и смысле некоторых сцен и эпизодов. С одной стороны, Урсула Ле Гуин в своем послесловии к роману сетует на то, что и латинский язык, и поэзия Вергилия вышли из сферы современного образования и понемногу уходят в полное небытие, поэтому такие фрагменты ее романа можно воспринимать как попытку «образования» читателя. С другой стороны, подобные разборы напоминают сцены уроков в романе Айрис Мёрдок «Черный принц», когда Брэдли Пирсон на занятии с Джулиан Баффин анализируют «Гамлета». И в том, и в другом случае «ученица» не понимает «учителя», но если у А. Мёрдок это связано с недостаточной образованностью Джулиан, то у Ле Гуин Лавиния не может понять поэта потому, что их разделяет несколько столетий.

Лавиния с самого начала повествования воспринимает себя одновременно дочерью царя Латина, живущей в Лации, и персонажем созданного поэтом текста: «Я никогда не умру. Уж в этом-то я совершенно уверена. Моя жизнь слишком условна, чтобы привести к чему-то столь безусловному, как смерть. Я

не обладаю, если можно так выразиться, *достаточной смертностью* [Выделение авторское – Н.Ш.]. Не приходится сомневаться, и мой образ когда-нибудь поблекнет и канет в забвение, что со мной должно было бы произойти уже давным-давно, если бы мой поэт некогда не вызвал меня к жизни» [2, с. 386]. Она ведет диалог с поэтом и как восемнадцатилетняя девушка, которая хочет разобраться в мотивации поступков героев поэмы, и как персонаж, который пребывает вне времени и пространства, и которому дано видеть больше, чем ее автору-создателю.

В начале имя поэта в романе в том виде, в котором оно привычно читателю, не упоминается. Он называет его Лавинии, героиня интересуется, не этруск ли он, так как в «Маро, Марон» для нее звучит отголосок этрусских корней, но догадаться о том, кто он, автор предоставляет читателю, и лишь в середине романа, рассуждая о его судьбе, Лавиния называет это имя полностью: Публий Вергилий Марон. Фактически в романе в буквальном смысле реализуются слова Ролана Барта: «Призрак Автора может, конечно, «явиться» в Тексте, в своем тексте, но уже только на правах гостя; автор романа запечатлевается в нем как один из персонажей, фигура, вытканная на ковре; он не получает здесь более никаких родительских, алетических преимуществ, а одну лишь игровую роль, он, так сказать, «автор на бумаге». Жизнь его из источника рассказываемых историй превращается в самостоятельную историю» [3, с. 420].

И действительно, история умирающего поэта, не сумевшего полностью завершить свой труд и получившего некую мистическую возможность встретится то ли с прототипом своей героини, то ли с персонажем, который обрел свою собственную жизнь, становится одной из самостоятельных сюжетных линий романа Урсулы Ле Гуин. Поэт сожалеет о том, что не раскрыл в своей поэме образ Лавинии, обращаясь к ней, он говорит: «Моя незавершенная, моя незаконченная, моя недосказанная. Мое дитя, которого у меня никогда не было» [2, с. 463].

Но с фигурой духа поэта в романе связана не только тема творца и незаконченного творения. С поэтом в роман входит целый уровень интертекстуальных отсылок не только к предшествующей (Гомер), но и к будущей по отношению к нему литературной традиции: «Проводником Энею служила сивилла... А кому служил проводником я? Я встретил его в таком же лесу, как этот. Его дорога проходила через тот темный лес. А я только что вышел из подземного мира и наверху сразу повстречался с ним. Я и показал ему путь туда... Но когда же это было?» [2, с. 455].

Особую роль в романе играет описание щита Энея, висящего в доме Лавинии. Оно, как и экфрасис щита у Гомера, и у Вергилия, занимает довольно

большой объем текста, с его помощью Ле Гуин создает сложное, многослойное переплетение интертекстуальных кодов: от Гомера и Вергилия к XX веку; от Троянской войны, воюющего и празднующего города на щите Ахилла, к будущему величию Рима, а от него – к изображению войн и катастроф XX столетия. «Я продолжаю рассматривать щит и замечаю такие вещи, которых не видела прежде. Вот какая-то крепость, даже, пожалуй, целый город, лежит в руинах; все здания полностью разрушены и сожжены. Потом я вижу еще один разрушенный город, и еще один. Вздываются страшные пожары, все вокруг окутано дымом и пламенем. Огромные боевые машины ползут по земле, ныряют в глубины морские, летят по воздуху. Горит даже сама земля, и над ней клубами стелется жирный черный дым. И вдруг над морем у самого горизонта возникает какое-то невероятное округлое облако, похожее на гриб и несущее невиданные разрушения. И я понимаю, что это конец света. И в ужасе говорю Энею: «Посмотри, посмотри!» Но он не может увидеть того, что вижу на этом щите я» [2, с. 413–414].

Экфрасис щита в поэме Вергилия служит одним из классических примеров создания отсылки к уже известному тексту, у Ле Гуин же эта отсылка удваивается – читателю приходится вспоминать как Гомера, так и римского автора – и одновременно создает перспективу будущего для Лавинии и современного для читателя мира.

Последняя встреча Лавинии и поэта происходит в ночь накануне прибытия в Лаций Энея: таким образом автор уступает место в жизни и судьбе Лавинии созданному им самим герою, и дальнейшие события романа начинают точно следовать сюжетной канве второй части поэмы «Энеида», в которой в Лации разражается война, а повествование в романе возвращается в русло «историзации» мифа с подробным описанием как военных действий, так и бытовой и семейной жизни героев, предстающих перед читателем чувствующими и страдающими людьми. Однако взгляд Лавинии-персонажа поэмы вовсе не исчезает из текста романа полностью. Так, вспоминая об одном из эпизодов своей жизни, она говорит: «Я помню эти слова Энея так же отчетливо, как и все то, что говорил мне мой поэт. Я помню каждое сказанное ими слово, потому что это и есть ткань моей жизни» [2, с. 547]. Получается, что Эней и поэт формируют Лавинию как героиню мифа и героиню поэмы, но при этом одновременно она постоянно акцентирует внимание на своей женской, бытовой, повседневной жизни, которая в этом случае противопоставляется тексту мифа и героического эпоса.

Таким образом в романе реализуются сразу две стратегии диалога с поэмой Вергилия «Энеида»: перевод событий мифа в бытовую повседневную

реальность женщины бронзового века, создание впечатления некой историчности или, скорее, псевдоисторичности повествования, и, в то же самое время, включение в текст романа интертекстуального кода, часть которого, безусловно, можно обозначить как связанную с проблематикой творчества, категорий автора и героя, «вечного» образа в литературе. Они противопоставлены друг другу и, одновременно, друг друга дополняют.

В романе можно обнаружить множество интертекстуальных отсылок, связанных скорее с литературным мейнстримом XX века, чем с фэнтези и научной фантастикой. Даже фантастическое допущение выглядит здесь не как элемент жанра, а скорее как вторичная художественная условность, что делает роман, безусловно, более сложным для восприятия читателем, не знакомым со всей глобальной историей мирового литературного процесса. Вероятно, именно преобладание элементов постмодернистской эстетики не позволило последнему роману писательницы обрести популярность среди любителей фэнтези и поклонников творчества автора, хотя для литературоведов он представляет несомненный интерес.

Список литературы

1. Бакаева С.А. Рецепция классики в современной французской литературе // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2016. №4. С. 145–153.
2. Ле Гуин Урсула Лавиния // Прозрение: фантастические романы / Урсула Ле Гуин; [пер с англ. И. Тогоевой]. М., Эксмо, 2009. 704 с.
3. Барт Р. От произведения к тексту // Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.

THE INTERTEXTUAL CODE OF THE AENEID IN THE NOVEL OF URSULA LE GUIN «LAVINIA»

N.V. Sholina

The chapter addresses to the issue of ways of referring to Vergil's poem «Aeneid» in «Lavinia» (2008) by Ursula Le Guin. Two parallel strategies can be traced in the novel: firstly, the poem became plot basis for a historical novel; secondly, creation of intertextual code of «Aeneid» in «Lavinia». These strategies are opposed and, at the same time, complement each other. Intertextual code is created with the help of techniques of retelling, fantastic assumption, ekphrasis. It allows the writer to address a broad range of issues related to the creative processes, as well to introduce the novel into the world's most extensive literature context.

Keywords: literature of ancient Rome, fantasy, postmodernism, intertextual code, ekphrasis.

2.11. ИЗМЕНЕНИЕ РОЛИ ХТОНИЧЕСКИХ СИЛ В ЦИКЛЕ О ЗЕМНОМОРЬЕ УРСУЛЫ ЛЕ ГУИН КАК СРЕДСТВО ТРАНСФОРМАЦИИ ВТОРИЧНОГО МИРА

© К.В. Суркова

В главе рассматривается цикл о Земноморье американской писательницы Урсулы Ле Гуин с точки зрения использования и интерпретации хтонических образов. Отмечается усиление от романа к роману роли хтонического начала, переход от оппозиции космического и хтонического к их итоговому синтезу (как равноправных и взаимодополняющих сил), что находит отражение, в частности, в кардинальном пересмотре образов драконов. Изменения в трактовке хтонических образов связывается с усилением феминистской направленности творчества писательницы. Делается вывод, что в развитии мира Земноморья Урсула Ле Гуин идёт в направлении, противоположном хронологическому развитию античной мифологии: от героической мифологии патриархата (герой, побеждающий древние силы) к хтонической мифологии матриархата, что помогает писательнице выделить и переосмыслить патриархальные основания, имплицитно содержащиеся в жанре фэнтези.

Ключевые слова: фэнтези, Урсула Ле Гуин, хтонизм, Земноморье, хтоническая мифология.

Цикл о Земноморье создавался Урсулой Ле Гуин на протяжении более чем трёх десятилетий, испытав влияние как постмодернистских идей, так и актуальных общественных вопросов. При несомненной опоре на канон высокого фэнтези, созданный Дж.Р.Р. Толкином, для творчества писательницы характерно стремление посредством фантастического понять и осмыслить острые вопросы современности, такие как мультикультурализм, феминизм, а также поиск оптимальных моделей социального развития.

Как и для жанра фэнтези в целом, для произведений Урсулы Ле Гуин значима мифопоэтическая основа, однако, в силу важности для писательницы актуальной проблематики, перед ней в определённые моменты творческого пути возникает потребность в кардинальном пересмотре и трансформации созданного вторичного мира. Цель статьи – проанализировать, посредством чего Урсуле Ле Гуин удастся непротиворечиво перестроить вторичный мир, основывая его опять же на мифологическом базисе. Объектом рассмотрения является цикл о Земноморье (Earthsea) [1], а предметом – использование писательницей образов хтонической мифологии.

По мнению А.Ф. Лосева, подробно изучавшего хтонизм (от греч. χθών «земля, почва»), данный вид мифологических представлений характерен для раннего этапа развития мифологии и соответствует матриархату, при котором социальные связи наполнены биологическим содержанием [2]. В процессе социально-экономического становления общества (от собирательско-

охотничьего к производящему хозяйству) происходит развитие хтонизма, принимавшего такие формы, как фетишизм, преанимизм и анимизм, функциональный хтонизм, тератоморфизм. Важнейшими качествами хтонической мифологии, опиравшейся на социальные практики и представления эпохи матриархата, являются: восприятие окружающего мира как живого, движимого непонятными слепыми силами; его беспорядочность, дисгармоничность; земля как начало и конец всякой жизни, основной источник силы, пребывающий в постоянном самопротивоборстве. Переход от матриархата к патриархату (связанный с первичным разделением труда на скотоводство и земледелие, последовавшей гибелью общинно родовой формации и зарождением классового рабовладельческого строя) знаменуется становлением героической мифологии, многие сюжеты которой связаны с победой героев над древними хтоническими силами и существами [2].

В центре сюжета первого романа цикла – «Волшебник Земноморья» (A Wizard of Earthsea, 1968) [3] находится становление личности главного героя Геда. В качестве мифопоэтической основы образа Геда выступает архетип культурного героя, а важнейшим на пути становления персонажа является осознание и гармонизация им сознания и подсознания, в чём прослеживается несомненное влияние юнгианской теории личности.

Важнейшим условием существования вторичного мира выступает баланс космических и хтонических сил. Магия Земноморья предстаёт как космическое, нематериальное явление, вызываемое посредством силы духа и внутреннего напряжения волшебника, тогда как в противовес ей существуют тёмные хтонические силы, несущие в себе деструктивную функцию, разрушающие установленный баланс мира, и поэтому потенциально опасные для героев. Так, обращение к древним магическим заклинаниям влечёт за собой катастрофу, а хтонический характер этих сил маркируется тем, что они появляются из земли (разлома в земле). Адепты древней магии коварны и враждебны по отношению к герою, а один из предметов поклонения – древнейший и обладающий необыкновенной мощью, но подавляющий волю человека чёрный камень. Образ магического чёрного камня отсылает к многочисленным артефактам эпохи фетишизма: чёрный камень в храме Ареса на Понте, Дельфийский Омфал – Пуп Земли, а также почитание богов в виде камней, упоминаемое у Павсания и многие другие примеры.

Ещё один важный хтонический образ, появляющийся уже в первом романе, но получающий иную трактовку в поздних произведениях, – драконы, поскольку любая змеевидность («...гигантская пасть дракона, очень похожая на пасть любой мелкой ящерицы, ...» [1, с. 968]) указывает на близость к земле и

символизирует силы стихийного смешения добра и зла. Исследователи указывают на то, что мифы о героях – драконоборцах, легшие затем в основу многих сюжетов фэнтези и волшебных сказок, являются свидетельством борьбы новой патриархальной культуры с хтонизмом. В «Волшебнике Земноморья» дракон – древнее, мудрое и опасное существо, однако уже в «Волшебнике Земноморья» Урсула Ле Гуин трансформирует традиционные для жанра фэнтези взаимоотношения между хтоническим (матриархальным) драконом и космическим (патриархальным) героем, поскольку их противостояние не предусматривает прямого поединка и победы/уничтожения, но предполагает диалог, ведь «повелитель драконов» – это тот, с кем драконы будут разговаривать.

Во второй книге цикла – «Гробницы Атуана» (The Tombs of Atuan, 1971) [4] сохраняется оппозиция между хтоническим и космическим. Хтоническое получает подробное описание – это Гробницы Атуана (многокилометровые лабиринты, пролегающие под землёй) и культ поклонения Древним силам земли, требующий от своих адептов полного самоотречения, вплоть до смены имени, и связанный с жестокими ритуалами, имитирующими человеческие жертвоприношения. В полном соответствии со связью между хтонической мифологией и эпохой матриархата служительницами Древних сил земли являются исключительно женщины, а хтонический характер религии Атуана подчёркивается тьмой, царящей в лабиринтах и полным запретом на использование света в них. Служители древнего культа противопоставлены герою-протагонисту, отправляющемуся в гробницы для того, чтобы добыть древний артефакт (кольцо Эррет-Акбе), способный восстановить баланс в мире. Успешное завершение подвига связано с взаимодействием с героиней – жрицей Аррой, однако требует от неё полного отречения от религии Древних сил земли и принятия новых (космических) ценностей, что воплощается в возвращении героини к своему изначальному имени Тенар и бегству с Атуана.

В третьем романе – «На дальнем берегу» (The Farthest Shore, 1972) [5] герои предпринимают путешествие в мир смерти. Посмертный мир, исходя из своего положения в недрах земли, должен принадлежать области хтонического, но рисуется как бледная тень мира земного, дающая надежду на некую вечную полу-жизнь. Причиной дисбаланса в Земноморье становится устранение границы между земным и посмертным мирами, произошедшее в результате действий волшебника Коба, применившего «классическую» магию для обретения собственного бессмертия.

Новым для мира Земноморья становится обращение к хтоническим силам как союзникам и помощникам. В качестве союзников выступает как стихия

океана, жители которого спасают героев во время их путешествия, так и драконы. Герои вспоминают такие события древности, как поединок великого героя Эррет-Акбе с драконом Ормом, в результате которого оба погибли. Потомок же величайшего дракона Орма – Орм Эмбар объединяет свои усилия с Гедом (наследником линии героев) ради восстановления нарушенного мирового порядка. Однако молодой дракон погибает, а после совершения героями подвига на помощь им приходит дракон Калессин – Старейший, образ которого максимально амбивалентен: неизвестен его пол и возраст, непонятно, улыбается он или нет. Калессин, древний, как сам мир, знает об истинных причинах и взаимосвязях всех сущностей и вещей.

В четвёртом романе «Техану. Последнее из сказаний о Земноморье» (Tehanu: The Last Book of Earthsea, 1990) [6] Урсула Ле Гуин обращается к целенаправленному пересмотру, ревизии созданного ранее вторичного мира с целью вычленения, выявления в нём патриархальных паттернов [7]. Писательница стремится избавиться от маскулинных принципов построения мира и сделать женщину подлинной героиней фэнтези, и, следуя этой цели, делает шаг на пути от патриархальных структур к матриархальным. Герои-антагонисты в романе – мужчины, Гед же лишается своего волшебного могущества и героизма, становясь обычным человеком, в результате чего не способен противостоять силам зла. В то же время драконы и люди начинают рассматриваться как изначально единый народ, разные ипостаси когда-то единого целого.

В образе Тенар соединяются противоположные начала и различные социальные ипостаси: жрица, жена, мать, хозяйка. Способность противостоять антагонистам героиня черпает из своего прошлого опыта, связанного со служением древним хтоническим силам, возрождая в себе частицу личности Ары. Героиня обретает силы в хозяйственных делах, в частности в работе на земле, открывает собственную сексуальность, а также такую грань своей личности, как неистовство, способность постоять за себя с помощью силы. Важным выводом становится то, что теневая/хтоническая часть личности героини так же важна, как и светлая. Однако подлинным спасителем героев выступает в финале романа именно хтоническое существо – дракон Калессин, прилетающий по зову искалеченной девочки Техану и спасающий героев от неминуемой гибели.

В рассказах цикла «Сказания Земноморья» (Tales from Earthsea, 2001) писательница продолжает исследование женского начала и его взаимодействия с мужским, что реализуется посредством обращения к многочисленным хтоническим символам и мотивам. Происходит построение новой основы магии

Земноморья. Древняя хтоническая, женская магия издревле противостоит в описываемом мире магии космической, представляющей собой упорядоченное, мужское начало. Однако писательница последовательно обращается ко всё более древним временам существования Земноморья, воссоздавая процесс вытеснения женщин из области магического искусства, и в то же время создавая альтернативную хтоническую основу существования мира.

В повести «Искатель» сила главного героя Медры состоит в способности чувствовать недра земли и искать там месторождения киновари. Благодаря помощи своей союзницы Анииб, сила которой также связана с землёй, герой обретает способность противостоять антагонисту – злодею Тинаралу, волшебнику мерлиновского типа, гибнущему в итоге под мощью земли. Сам Медра впоследствии проходит сквозь подземные лабиринты, спасаясь от смертельной опасности, и именно там обретает новые силы.

Земля выступает в «Искателе» как одушевлённое существо, герой обращается к ней с мольбой и она приходит на помощь в минуты жесточайшего кризиса, даруя возможности для восстановления гармонии в мире: «Медра огляделся. Это был тот же склон холма над ручьём, куда он тогда привёл Тинарала – и Анииб, мысленно ощущая её присутствие. Вон там, буквально в двух шагах, тот шрам на поверхности земли, та печать, которую ещё не скрыли зелёные травы лета.

– О Мать-Земля, – сказал он, стоя на коленях, – откройся,пусти меня!

Он положил руки на тот шрам, но в руках его больше не было силы.

–пусти меня, Мать-Земля! – прошептал он на том языке, который был столь же древен, как сам этот Холм. И вдруг земля содрогнулась и слегка приоткрыла свою уже начавшую затягиваться рану.

Медра услышал над головой пронзительный крик орла. Вскочил на ноги и ... бросился в темноту» [1, с. 663]

Обращение к событиям далёкого прошлого сопряжено с усилением роли женщин в развитии Земноморья, так в «Искателе» изображается сообщество «Женщины Руки», противостоящее силам зла в тёмные времена; рассказывается, что женщины стоят у истоков создания школы волшебства на острове Рок.

В рассказе «Кости земли» посредством древней хтонической магии волшебнику Далсе удаётся остановить землетрясение, для этого он вынужден напрямую слиться с землёй, пожертвовав собой и укрепив своим телом её плоть. К тому же оказывается, что его учителем была женщина, передавшая Далсе эти древние знания.

Главная героиня рассказа «Стрекоза», – Ириан обнаруживает в себе не только способность к магии, но и двойственную сущность, поскольку может свободно превращаться из человека в дракона.

В рассказе «На верхних болотах» крайне важен топос болот, где происходит действие, а исцеление волшебника Ириотха происходит благодаря помощи и влиянию обычной деревенской женщины по имени Гифт, предстающей в ипостаси хозяйки.

В заключительном романе цикла – «На иных ветрах» (The other wind, 2001) происходит окончательное разрушение изначальной системы мироустройства Земноморья. Такие бинарные противопоставления, как жизнь / смерть, космическое / хтоническое, мужское / женское, осмысляются как грани единого целого. Демонстрируется необходимость разрушения созданной человеком системы мироустройства, поскольку она не соответствует природному миропорядку.

Герои – представители различных верований и магических практик Земноморья собираются писательницей вместе для того, чтобы в их диалоге произошло сопряжение и объединение в единую непротиворечивую конструкцию различных точек зрения. Мудрецы с острова Рок соседствуют с пальнийскими волшебниками (магия которых основана на знании Древних сил Земли и ранее рассматривалась как опасная и зловредная), король объединяет усилия с ремесленником, а женщины различных культур представляют свою точку зрения, и все вместе герои обретают новое знание, позволяющее миру Земноморья выйти из кризиса и начать новый виток своей истории. Центральным персонажем заключительного романа становятся драконы – хтонические существа, воплощающие в тоже время ветер, полёт и свободу, и помогающие Земноморью вернуться к своим древним основам.

Таким образом можно сделать вывод о том, что Урсула Ле Гуин обращается к образам хтонической мифологии на всём протяжении работы над циклом о Земноморье, но характер их трактовки меняется, что напрямую связано со значимостью феминистской проблематики для творчества писательницы. Если в первых романах хтонические силы выступают в качестве противостоящих протагонистам беспорядочных и опасных сил, то постепенно трансформируются в союзников, а затем и в одну из основ существования вторичного мира.

Можно сказать, что в развитии мира Земноморья Урсула Ле Гуин идёт в направлении, противоположном хронологическому развитию античной мифологии: от героической мифологии патриархата (герой, побеждающий древние силы) к хтонической мифологии матриархата, и это сочетается с

усилением значимости женских персонажей в изображаемом мире. Однако следует отметить, что такое движение не влечёт изменения социального устройства вторичного мира по пути матриархата, например, установления приоритета кровно-родственных связей, общины над индивидуумом, или возвращения к общинно-родовому строю. Обращение к хтоническим образам помогает выделить и переосмыслить патриархальные основания, имплицитно содержащиеся в жанре фэнтези, однако дальнейшее развитие вторичного мира предполагается Урсулой Ле Гуин на основе обращения к более древним пластам мифологии, но переосмысленным через призму индивидуального сознания.

Список литературы

1. Ле Гуин У. Книги Земноморья: романы, повесть, рассказы, эссе / пер. с англ. И.Тогоевой. СПб.: Азбука, 2020. 1088с.
2. Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. М.: Мысль, 1996. 976с.
3. Le Guin, U. A Wizard of Earthsea [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/le_guin_ursula/A_Wizard_of_Earthsea.html (дата обращения 14.04.2023).
4. Le Guin, U. The Tombs of Atuan [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/le_guin_ursula/The_Tombs_of_Atuan.html (дата обращения 14.04.2023).
5. Le Guin, U. The Farthest Shore [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/le_guin_ursula/The_Farthest_Shore.html (дата обращения 14.04.2023).
6. Le Guin, U. Tehanu. The Last Book of Earthsea [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/le_guin_ursula/Tehanu_The_Last_Book_of_Earthsea.html (дата обращения 14.04.2023).
7. Le Guin U.K. Earthsea Revisited. Origins of Story; on Writing for Children. New York: Simon & Schuster. 1999. pp. 163-180.

CHANGING OF CHTHONIC FORCES' ROLE IN URSULA LE GUIN'S EARTHSEA AS A MEANS OF TRANSFORMING THE SECONDARY WORLD

K.V. Surkova

The chapter examines the role of chthonic mythology in Ursula Le Guin's Earthsea cycle. The role of chthonic images is increasing from novel to novel. The opposition of the cosmic and the chronic, presented in the first books, is transformed into their final synthesis (as equal and complementary forces). This process is reflected, in particular, in the radical revision of the images of dragons. Changes in the interpretation of chthonic images are associated with the strengthening of the feminist orientation of the Ursula Le Guin's creation. It is concluded that in the Earthsea development Ursula Le Guin goes in the direction opposed to the chronological development of ancient mythology: from the heroic mythology of patriarchy (the hero defeating chthonic forces) to

the chthonic mythology of matriarchy, which helps the writer to identify and rethink the patriarchal foundations implicitly contained in the fantasy.

Keywords: fantasy, Ursula Le Guin, chthonism, chthonic mythology, Earthsea.

2.12. ФУНКЦИИ ТЕКСТА «GAUDEAMUS IGITUR» В РОМАНЕ М. И С. ДЯЧЕНКО «VITA NOSTRA»

© Е.А. Разумовская

Глава посвящена функциям студенческой песни «Gaudeamus igitur» в романе Марины и Сергея Дяченко «Vita nostra». Цель исследования: показать, как текст песни, история ее создания и бытования, иными словами, общий контекст, связанный с университетской средой, «работает» в этом романе. В работе использованы структурно-описательный и сравнительно-сопоставительный методы. В результате исследования были сделаны следующие выводы: текст студенческой песни «Gaudeamus igitur» играет важную роль в романе М. и С. Дяченко «Vita nostra». Взятая в качестве заглавия романа строка песни устанавливает вектор восприятия романа. «Gaudeamus igitur» обнаруживается во всех значимых элементах романа: в жанре, хронотопе, композиции, сюжете и в системе персонажей.

Ключевые слова: фэнтези как литературный жанр, Марина и Сергей Дяченко, «Gaudeamus», роман воспитания, поэтика.

Марина и Сергей Дяченко – украинские писатели-фантасты, пишущие по-русски, весьма популярны среди поклонников жанра и признаны мэтрами русскоязычной фантастики и фэнтези в среде коллег (об этом свидетельствует множество престижных премий в области фантастики, в частности, на Евроконе-2005 они были названы лучшими фантастами Европы). Дебют этого семейного писательского тандема состоялся почти 30 лет назад – в 1994 году (роман «Привратник»). Их произведения отмечены положительными рецензиями толстых литературных журналов России, рассматриваются и в академических публикациях: статьи В.П. Черкеса, Т.И. Хорунженко, М.А. Черняк и др. [1–2]

Исследование посвящено функциям студенческой песни «Gaudeamus» в романе «Vita nostra» (2007) [4], входящем в цикл «Метаморфозы». В цикл входят также романы «Цифровой, или Brevis est» (2009) и «Мигрант, или Brevi finietur» (2010); в 2021 году вышло продолжение романа «Vita nostra» – «Vita nostra. Работа над ошибками». О том, что в заглавия романов цикла «Метаморфозы» вынесена разбитая на три части цитата из «Gaudeamus igitur» (далее «Gaudeamus»), говорилось неоднократно, как и говорилось о важности этой цитаты для понимания главной мысли романа «Vita nostra» [4, с. 219; 3,

с. 93, 94]. Иными словами, цитата задает вектор восприятия произведения. Однако представляется, что функции текста «Gaudeamus» в романе шире: общий контекст, связанный со студенческим гимном, встает за страницами романа, незримо присутствует во всех его значимых элементах (жанре, композиции, сюжете, системе персонажей).

Студенческая среда, студенческая жизнь, с которой связана песня, определяет жанровую специфику романа «Vita nostra»: это вариант романа воспитания, пусть и довольно своеобразный; так, критик Виталий Каплан называет его «метафизическим поиском в антураже романа взросления» [5, с. 221]. Как и в романе воспитания, здесь «содержательной доминантой» является формирование личности (социальное, психологическое, нравственное) главной героини Саши Самохиной, которая, будучи вырвана из обыденной жизни, растет во всей многоплановости этого понятия, учится понимать себя, выстраивать отношения с миром. Для романа «Vita nostra» характерны и другие признаки, свойственные роману воспитания (например, моноцентризм повествования и подчиненная роль второстепенных персонажей; мотив испытаний и др.).

Именно «Gaudeamus», текстом и историей создания и использования связанный с Академией, то есть со студенческой и преподавательской средой, формирует сюжетно-фабульную основу романа М. и С. Дяченко: 17-тилетняя Саша Самохина поступает и учится в некоем Институте специальных технологий, расположенном в никому не ведомом городке под названием Торпа. «Гаудеамус» также определяет место и время действия романа: это институт, в котором учится Саша, и связанное с ним пространство (студенческое общежитие, институтский город) и годы учебы Саши Самохиной (роман затрагивает последний класс школы и половину институтского обучения). Роман описывает 2,5 курса Сашиной студенческой жизни, в которой была и тяжелая учеба, и студенческие вечеринки, и любовь. Текст «Gaudeamus» подчеркивает спиралевидную структуру времени, в котором живут студенты Института в Торпе. С одной стороны, текст гимна, начальные куплеты которого исполняются 1 сентября, в день начала учебного года, подчеркивает цикличность времени: «Итак, вы студенты. В честь этого вашего посвящения будет исполнен студенческий гимн – если кто знает слова, подпевайте. В динамиках грянул торжественный аккорд. Портнов жестом велел всем подняться. Невидимый хор запел с полагающейся торжественностью... Сашка быстро огляделась. Подпевали немногие... Сашка-то учила этот текст, учила на курсах, и переведенный текст такой, казалось бы, задорной песни никогда не вызывал у нее особого энтузиазма: «После приятной юности, после тягостной

старости нас возьмет земля...» Хорошенькое начало!» [4, с. 95]. Но, с другой стороны, «Gaudeamus» вносит в текст и некую ритуальность, подчеркивает и отмечает прохождение очередного этапа – витка спирали, по которой идет метаморфоза: «Теперь начался второй курс – и все приобретает новое значение. Сама Сашка изменилась. Ее будто разобрали на части – а потом сложили снова, так что с первого взгляда кажется, будто все осталось по-прежнему. Даже ей самой иногда – вот сейчас, например, – казалось, что она совершенно такая же, как прошлой осенью, когда они в актовом зале слушали «Gaudeamus»» [4, с. 246].

«Песнь песней студентов», как назвал «Gaudeamus» С.И. Соболевский, в традиционном виде (7 строф), в каком она сложилась в XVIII веке [6], состоит из двух частей. Первая часть – строфы 1–3, объединенные образом смерти, которые можно обозначить «*de brevitae vitae*»; вторую часть составляют строфы 4–6, центральным образом которых является студенческое сообщество, Академия. Сюда же можно отнести и относится и 7-ю строфу, которая посредством заклинательной формулы (*pereat/-nt*) изгоняет из жизни студентов все, что является помехой веселью: эта строфа, как и 6-я, не входила в древнейшую часть песни и была вставлена в нее Х.В. Киндлебенем, издавшим текст «Gaudeamus» в 1781 [6, с. 559].

Главная мысль «Gaudeamus», вполне традиционная, является вариацией кредо Горация, выраженного им в XI оде первой книги од известным выражением «*carpe diem*»: время жизни быстротечно, а потому не следует растрчивать его понапрасну. В первой строфе студенческой песни эта мысль выражена в четком противопоставлении жизни и смерти, радости и (имплицитно) печали. Под «*vita nostra*» в «Gaudeamus» понимается кратковременный период веселья перед небытием смерти, веселья, связанного со студенческими годами. Пик жизни, и без того тяжелой, полной страданий и дьявольских козней, приходится на студенческие годы, когда все еще впереди, и будущее представляется «светлым и прекрасным». Строка гимна, напоминающая о краткости жизни, вынесена в заглавие романа, а другая из самых известных строк песни – «*gaudeamus igitur*» – находит в тексте романа отражение и в реплике Оксаны, одной из однокурсниц Сашки: «Чтоб хорошо училось, чтоб весело жилось. Поехали!» [6, с. 88], и в разгульном первом семестре новоиспеченных студентов. Иными словами, этот роман, как и «Gaudeamus», говорит о времени студенчества как о переходе, и главное действие в романе разворачивается в пограничном пространстве перехода: на море в Крыму, где происходит завязка сюжета, и в городке Торпа. Название города воплощает собой квинтэссенцию понятия «переход, промежуток», как

это очевидно по значению слова: ‘промежек; прясло хлебного стога, озорода, простор меж двух столбов (шух)’ [7, с. 421].

Оппозиция жизни и смерти, радости и страха является главной в тексте «Gaudeamus»; именно она и переносится в роман М. и С. Дяченко. Постоянный страх за близких является главным стимулом действий Саши Самохиной и ее однокурсников: «Любая учеба – принуждение. Любая культура – принуждение, увы. Вы внутренне незрелы, поэтому вас надо заставлять, и заставлять жестоко...» [4, с. 161]. Обеспечивает мотивацию Фарит Коженников, куратор: после встречи с Фаритом, странным и страшным человеком в темном джинсовом костюме и темных очках, которые «не пропускали ни лучика света и ничего не отражали» [4, с. 8], жизнь героини круто меняется. Фарит, потребовав от Саши выполнения некоторых заданий, затем сообщает девушке, что она зачислена в Институт специальных технологий. И, против воли, повинаясь требованиям Фарита, Сашка оставляет обыденную жизнь своих близких.

Однако студенческая жизнь в Торпе – это слезы, истерики, нервные срывы: светлое, яркое будущее, в котором ждет интересная, наполненная событиями жизнь, увлекательная работа, – а об этом студентам постоянно говорят преподаватели, ведущие специальность и практику, – достижима лишь при условии полной самоотдачи: «Вы находитесь в начале пути, на котором от вас потребуются все ваши силы. ... То, что мы будем изучать, дается не каждому. То, что оно делает с человеком, выдерживает не всякий. ... Каждому, кто будет прилежно учиться и отдавать занятиям все силы, я гарантирую: к концу обучения он будет жив и здоров. Однако небрежность и равнодушие плохо заканчиваются для наших студентов» [4, с. 103]. Упрямая, свободолюбивая, обладающая огромным творческим потенциалом сущность Саши Самохиной все ярче проявляется в условиях постоянного эмоционального и физического напряжения учебы, на контрасте радости познания нового и страха за близких, необходимости ежедневного преодоления себя и соблюдения требований, смысла которых она не видит.

Учебный план первокурсников включает в себя обязательные занятия физкультуры, философию, мировую историю, математику, английский язык. В этих предметах есть логика повседневности, привычного представления об обучении в вузе; все имеет смысл и находится в привычной для первокурсников системе координат. Единственный предмет (специальность: теория и практические занятия) выходит за рамки обыденного и привычного: чтение и заучивание наизусть фрагментов текстового модуля, «диких сочетаний полужнакомых и незнакомых слов» [4, с. 124] и выполнение странных мыслительных упражнений, постепенно меняющих сознание

первокурсников. Эти задания и упражнения заставляют работать «на преодоление», постоянно прорываться за грань устоявшегося, привычного порядка вещей и действий, изменяться: «Упражнения, которые вы пытаетесь делать, преодолевая ограниченность и лень, меняют вас изнутри» [4, с. 176]. На то же, на преодоление, направлены и действия Фарита Коженникова, который создает и поддерживает перманентный стресс в студентах Института, умело пользуясь страхом своих подопечных: «Всю жизнь мы с мамой, – говорит Сашка в откровенном разговоре со своим однокурсником Костей. – Всегда – с мамой. И... самый большой страх знаешь какой? Что с ней что-то случится. Я вот вспоминаю, что делал и что говорил Фарит... он ведь напрямую не грозил. Он позволил моему страху – как бы самому – высвободиться и меня накрыть. Полностью. И мой страх привел меня сюда... и держит здесь. И будет держать» [4, с. 121]. Интересно, что Фарит Коженников воплощает в романе то, против чего направлена последняя строфа «*Gaudeamus igitur*», но не из варианта, опубликованного Х.В. Киндлебенем с его изменениями, а из более раннего текста песни, сохранившегося в рукописном варианте 1776 года в Йене (за каждой латинской строфой в этой рукописи приведен ее немецкий перевод):

... *Pereant ...*

Lictor atque famuli,

Lictor atque famuli,

Nobis odiosi! [цит. по: 6, с. 543]

С.И. Соболевский так комментирует эти строки: «*Lictor atque famuli* – выражение такое общее, что трудно сказать, кто именно тут разумеется. Только немецкий текст этой строфы ... проливает свет на этот вопрос. Там сказано «*Häscher und Pedell*». *Pedell* – должностное лицо в германских университетах XVIII века (и ранее)...; одной из обязанностей его было наблюдать за порядком среди студентов и, в случае надобности, смирать непокорных силой, при помощи университетской полиции, носившей название *Häscher* или *Jäger*... Эта полиция была не обыкновенная – внешняя, а внутренняя, специально университетская, состоявшая из 12 человек, под командой «сержанта», и вооруженная длинными палками, которые они, в случае надобности, пускали в ход против беспокойных студентов, как для задержания их, так и для ударов» [6, с. 543–544]. Иными словами, Фарит – воплощение закона, сдерживающее рвущуюся за рамки дозволенного свободу, поддерживающее порядок и дисциплину и действующее силой.

С самых первых страниц роман «*Vita nostra*» оказывается построенным на контрасте: тьмы и света, смерти и жизни, страха и радости. Жизнь обычных людей монотонна, сера, лишена яркости и смысла: «Сашка думала о жизни как

о коллекции одинаковых дней. Бытие состоит из дней, и каждый – как ... велосипедная цепь, ровно бегущая по шестеренкам. Щелк – переключили скорость, дни стали немножко другими, но снова текут, снова повторяются, и в этой монотонности и заключается смысл...» [4, с. 47]. Или: «Проснешься ты в десять утра или в двенадцать, будешь ли смотреть телевизор, пойдешь ли прогуляться в парк, или в театр, или на концерт – не имеет значения; смысла-то нет, день прожит зря, и еще один день, и неделя» [4, с. 231]. И при этом обыденность полна проблем и страхов, являющихся отражением главного страха человека – страха смерти: «... мир вокруг вас очень хрупкий, – говорит в разговоре с Сашкой Фарит. – Каждый день люди падают, ломают кости, гибнут под колесами машин, тонут... Заболевают гепатитом и туберкулезом...» [4, с. 21]. И учеба в Институте Торпы дает возможность сменить тьму на свет, ожидание смерти на жизнь, постоянный страх на радость, пережив метаморфозу, то есть смену формы существования с реальной (в буквальном смысле слова, от лат. *res*) на идеальную, перейти из мира косной материи в мир свободных, величественных слов-идей. Пусть даже переход на новый уровень невозможен без преодоления стереотипного, привычного: «для этого надо преступить определенную черту в себе... Черту обыденности» [4, с. 263], или, как понимает это Сашка, «перестать быть собой» [4, с. 283].

Роман не спешит давать ответы на вопросы, как не спешат отвечать на вопросы первокурсников их наставники и кураторы, поскольку, как это сформулировал Валера, студент-третьекурсник Института, «объяснить – значит упростить» [4, с. 115]. Но постепенно из отдельных реплик, из невнятных намеков, как из «абракадабры» текстового модуля, вспышками-озарениями рождается мысль о том, что обыденный, реальный мир вещей и явлений является только проекцией мира идей, существующий «вне времени и пространства, – записывает Сашка в конспект на лекции по философии. – В этом мире есть определенная иерархия, на вершине которой стоит идея Блага...» [4, с. 130]. И что юные герои романа, студенты Института, – не люди; они слова-идеи Речи, стоящие над реальным миром, способные «изъявлять понятия», создавая их проекции в обыденности, и «изъявлять их заново», создавая то, чего никогда еще не было [4, с. 471].

Роман М. и С. Дяченко реализует, или, используя терминологию романа, «изъявляет» идею первичности слова в мире: вселенная и человеческий мир в частности – это сложноорганизованный поток информации, и каждый человек или явление – это проекция: «Может быть, все отцы на земле – проекции одной-единственной сущности. Только способ преобразования разный... Если мой отец, который бросил маму с младенцем на руках, – проекция

великодушного и любящего мужчины, но вот солнце садилось, и тень легла кривая...» [4, с. 469–470]. Первична Речь (именно так: речь с большой буквы), и все, что было есть и будет, – люди, а также вещи и тексты, создаваемые людьми, – это Ее отголоски. А потому каждый литературный текст – это еще одно прочтение гигантского информационного полотна, которое называется «Vita nostra», еще одна попытка ответить на вопросы: кто мы? где? и зачем?

В ходе исследования мы пришли к выводу о важной роли студенческой песни «Gaudeamus» в романе М. и С. Дяченко «Vita nostra». Одна из известнейших и важнейших строк песни, использованная авторами в качестве заглавия романа, устанавливает вектор восприятия всего текста. Кроме того, «Gaudeamus» обнаруживается во всех значимых элементах романа «Vita nostra»: в жанре, хронотопе, композиции, сюжете и в системе персонажей.

Список литературы

1. Хорунженко Т.И. Утопический дискурс в фэнтези (к постановке проблемы) // Филологический класс. 2013. № 3 (33). С. 128–131.
2. Черняк М.А. «Библиотравелог» в новейшей прозе для подростков: к вопросу о жанровой трансгрессии в современной литературе // Уральский филологический вестник. 2014. № 4. С. 91–105.
3. Дяченко М., Дяченко С. Vita nostra. М.: Эксмо, 2020. 576 с.
4. Каплан В. Изгоняющая страх. Марина и Сергей Дяченко. Vita nostra. Роман. – М.: ЭКСМО, 2007 // Знамя. 2007. № 10. С. 219–222.
5. Соболевский С.И. Песня «Gaudeamus igitur» и ее история // Журнал Министерства народного Просвещения. 1905. Ноябрь–декабрь. Ч. CCCLXII. С. 539–580.
6. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: Русский язык, 1978–1980. Т. 4. 1980.

FUNCTIONS OF 'GAUDEAMUS IGITUR' IN MARINA AND SERGEY DYACHENKO'S NOVEL 'VITA NOSTRA'

E.A. Razumovskaya

The chapter deals with the functions of the student song "Gaudeamus igitur" in Marina and Sergey Dyachenko's novel "Vita nostra". The purpose of the study is to show how the lyrics of the song, the history of its creation and existence, in other words, the general context related to the university environment, "works" in this novel. The investigation uses structural-descriptive and comparative-comparative methods. As a result of the research, the following conclusions were made: the text of the student song "Gaudeamus igitur" plays an important role in the novel by M. and S. Dyachenko "Vita nostra". The song line taken as the novel title establishes the vector of perception of the novel. "Gaudeamus igitur" is found in all significant elements of the novel: in genre, chronotope, composition, plot and character system.

Keywords: fantasy as literary genre, Marina and Sergey Dyachenko, poetics, «Gaudeamus», educational novel.

2.13. ТЕМА ИГРЫ В РОМАНЕ Д.У. ДЖОНС «ТЕМНЫЙ ВЛАСТЕЛИН ДЕРКХОЛЬМА»

© О.С. Наумчик

Тема игры является сквозной в творчестве Д.У. Джонс, британской детской писательницы, работающей в жанре фэнтези. Игра с пространством и временем, языковая игра и множественные интертекстуальные отсылки делают её тексты подчеркнута игровыми и предлагают читателю интеллектуальную загадку, ключ к которой обычно лежит на поверхности. Целью главы является исследование романа «Темный властелин Деркхольма», в котором Д.У. Джонс ставит необычный эксперимент, предлагая взглянуть на разворачивающиеся в сказочном мире события не глазами попавшего в него авантюриста, а с позиции обитателей магического мира, которые ежегодно вынуждены разыгрывать борьбу между силами добра и зла, чтобы развлечь «туристов». Сравнительный и описательный методы позволяют прийти к выводам, что писательница пародирует стереотипы жанра *portal-quest fantasy*, а также использует концепцию игровых сценариев, играет с литературно-мифологическими именами, размышляет о том, что является или не является игрой с точки зрения гуманистической проблематики, и, наконец, отсылает читателя к идее о том, что для игры необходимы правила, что подчеркивали многие философы прошедших столетий.

Ключевые слова: Д.У. Джонс, игра, фэнтези, пародия, *portal-quest fantasy*.

Об игровом характере фэнтези начали говорить практически с момента формирования его канона и системы стереотипных признаков, ведь уже У.Р. Ирвин в работе «*The Game of the Impossible: A Rhetoric of Fantasy*» писал о том, что фэнтези порождает стремление к удивительному, которое проявляется не только в жажде знаний, но и в «игре ума» (*mental play*) [1, p. 3], а Т.А. Чернышева, продолжая его рассуждения, отметила, что главная цель фэнтези – не что иное, как «интеллектуальная игра» [2, с. 52].

К началу XXI века игровая природа фэнтези стала ещё более очевидной, о чём пишут и О.С. Мончаковская в статье «Фэнтези как разновидность игровой литературы» [3], и И.Д. Винтерле в диссертации «Феномен незавершенности в раннем творчестве Дж.Р.Р. Толкина и проблема становления концепции фэнтези» [4], отмечая, что «игровое начало как одна из основ жанра фэнтези реализуется на нескольких уровнях: как игра автора в построение возможного мира, как игра читателя в побег от реальности, своеобразная форма эскапизма, а также как выход игрового принципа за пределы текста – “ролевая игра” с воссозданием мира того или иного произведения» [4, с. 14–15].

Безусловно, игровое начало проявляется в фэнтези в различных формах: это и игровые принципы моделирования вторичного мира, и интертекстуальная игра с исходными текстами, и проблемно-тематическое поле, в рамках которого можно выделить несколько магистральных линий, связанных с концепцией

игры – от банальных детских игр или театрализации жизни до идеи игры богов, для которых люди не более чем пешки на шахматной доске.

Творчество Дианы Уинн Джонс (Diana Wynne Jones, 1934–2011) является одним из показательных примеров фэнтези, в основе которого лежит игра во всем её многообразии – игровая концепция параллельных миров в «Крестоманси», игра в мифосфере в романе, который и назван «Игра», игра с многочисленными претекстами практически во всех произведениях, игра с пространством и временем в «Зачарованном лесу», но излюбленный вид игры, которую ведет писательница – это игра с читательскими ожиданиями, что отмечает и Ф. Мендельсон, подчеркивая: «In much of her work, Jones deliberately addresses the narrative strategies that I have associated with specific categories of fantasy – teasing, challenging, and twisting to subvert the expectations of the reader» [5, p. 3] («В большей части своих работ Джонс намеренно обращается к повествовательным стратегиям, которые я ассоциирую с определенными категориями фэнтези – дразнящими, бросающими вызов и искажающимися, чтобы подорвать ожидания читателя»). Перевод наш – О.Н.).

К данному приему Д.У. Джонс обращается неоднократно, переосмысляя, а порою и разрушая сложившийся канон фэнтези, ведь в её произведениях удивительным образом могут переплетаться фэнтези и научная фантастика, а привычная формула фэнтезийного повествования, представленная с другого ракурса, полностью меняет концепцию вторичного мира.

Одной из самых распространенных моделей сюжета в фэнтези является путешествие по чудесной стране, которое чаще всего совершается во имя глобальной цели и победы Добра, а герои, наделенные лучшими качествами и являющиеся самыми смелыми, сильными, благородными, красивыми и т.д., сталкиваются с препятствиями в лице злобных колдунов, жадных драконов и коварных недругов, но в финале обязательно достигают поставленной цели и с триумфом возвращаются домой. Подобная линейная квестовая структура характерна и для героических мифов, о чем писал Дж. Кэмпбелл в «Тысячеликом герое» [6], поэтому закономерно, что жанр фэнтези, опирающийся на сказочно-мифологические сюжеты, актуализирует указанную модель.

Однако огромное количество однотипных и не всегда хорошо написанных произведений, выстроенных линейно и шаблонно, привело к ожидаемой критической реакции, которая наиболее очевидна в юмористическом фэнтези, высмеивающем стереотипные образы и банальные сюжетные повороты. Не осталась в стороне и Д.У. Джонс, творческое наследие которой содержит немало комических элементов.

В 1996 году была опубликована книга «The Tough Guide To Fantasyland» («Сложный путеводитель по Стране Фантазий») [7], в которой Д.У. Джонс предлагает читателям совершить «туристическое» путешествие в страну волшебства. Уже в кратком руководстве для туристов, которое дается в начале произведения от лица условного руководства, обозначается последовательность основных этапов тура: найти и изучить карту, прибыть на место встречи с попутчиками, экипироваться для путешествия, а затем вместе с «гидом», в роли которого выступает какой-нибудь маг, отправиться в путь. В конце предисловия даже приводится стандартное пожелание «Have a good Tour. Thank you for choosing to go with our MANAGEMENT» [7, p. 12] (*Удачной экскурсии. Благодарим вас за то, что вы решили сотрудничать с нашим РУКОВОДСТВОМ.* Перевод наш. О.Н.).

Расположенные в алфавитном порядке словарные статьи, которые составляют основное содержание «Путеводителя», объединены под названием «Toughpick» («Крепкий орешек») и в юмористическом, а порою и сатирическом ключе описывают клише героического и эпического фэнтези. *Adept, alleys* (переулки), *alligators, altars, ambushes* (засады) и далее по алфавиту вплоть до *zombies*, которые и завершают раздел словарных статей – всё это представляет собой пародию на образную систему и сюжетные повороты стереотипного и не слишком качественного фэнтези.

Однако «Сложный путеводитель по Стране Фантазий» лишь предварял роман «Темный властелин Деркхольма» (*The Dark Lord of Derkholm*, 1998) [8], и, как верно подмечает К.Г. Артамонова, «развернутая метафора из «The Tough Guide To Fantasyland» превращается в «Тёмном властелине Деркхольма» в метафору реализованную» [9, с. 61].

Этот роман стал воплощением концепции туров в волшебный мир и продемонстрировал пагубные последствия не только проникновения обывателей в сказочную страну, но и столкновения двух разных экономик – капиталистической, где всё строится на деньгах и ради денег, и условной средневековой, в которой навязанные извне принципы разрушают и систему обучения магии, и естественным образом сформировавшиеся связи между государствами и народами.

Мистер Чесни, который и устраивает туры, захватив в свой плен демона, получает возможность навязывать свои правила волшебному миру, уроженцем которого он, к слову, не является, и подчиняет всё и вся товарно-денежным отношениям – послушание поощряется щедрой платой в золоте, а за любые ошибки приходится расплачиваться солидными штрафами. Беспринципность мистера Чесни особо подчёркивается в финале романа, когда оказывается, что

золото, которым он распоряжается, принадлежит вовсе не ему, но обманутым гномам, а слуги мистера Чесни еще и вывозят из волшебного мира землю и камни, насыщенные магией, что приводит к глобальным проблемам вторичного мира и угрожает его существованию.

Переосмысляя традиции *portal-quest fantasy*, Д.У. Джонс смещает акцент с «туристов», которые прибывают в волшебное измерение, на его обитателей, вынужденных ежегодно разыгрывать для чужаков представление, главную роль в котором исполняет Темный властелин, в силу контракта с мистером Чесни обязанный для каждой группы авантюристов пафосно изображать свою смерть. Нелепость ситуации подчеркивается еще и тем, что мистер Чесни ставит туры на поток, а его агенты набирают не одну-две группы «туристов», а десятки и более, ведь последний тур, описанный в романе, насчитывает 126 групп, в каждой из которых около двадцати странников.

В заглавие романа неслучайно иронично выведен Темный властелин Деркхольма, потому что при выборе жертвы на роль очередного воплощения Зла оракул указывает на Дерка, мага-экспериментатора, увлеченного идеей создания крылатых разумных существ, которого ректор магического университета характеризует как «недоразумение ходячее» и «наихудшего в мире волшебника» [8, с. 30]. Именно ему, нелепому магу, который «выглядел совершенно обыкновенно – высокий, слегка полноватый, с кротким выражением лица» [8, с. 27], и предстоит стать Темным властелином Деркхольма, а также организовать приключения по намеченному сценарию для всех 126 групп туристов.

Игровой сценарий, по которому разыгрываются приключения странников, вовсе не метафора, потому что для каждой группы составлен свой маршрут с заранее запланированными препятствиями в виде разбойников, пиратов или чудовищных тварей Дикой охоты. Причем они выстроены по шаблонной модели героического фэнтези, но помощник мистера Чесни, передавая расписание туров, говорит: «Мы предпочитаем, чтобы наши клиенты верили, что их тур уникален и неповторим» [8, с. 46]. Тем самым Д.У. Джонс иронизирует над идеей исключительности приключений, подчёркивая, что их сценарии собраны из одинаковых элементов, которые перетасованы в разном порядке.

Еще одним важным аспектом игры, который можно выделить в «Темном властелине Деркхольма», является использование знаковых имен из литературно-мифологических претекстов. И, если имя Дворкин, данное гному, вызывает ассоциации и с Дворкином из «Хроник Амбера» Р. Желязны, и с английским словом ‘dwarf’, старейший из драконов Девкалион напоминает нам

одноименного персонажа греческой мифологии, а Регин (Ревилл) является отсылкой к «Старшей Эдде», то Галадриэль, как назван один из гномов, в очередной раз разрушает ожидания читателя и иронично переосмысляет творческое наследие Дж.Р.Р. Толкина.

Однако Д.У. Джонс, даже создавая пародийное произведение, наполненное юмористическими отсылками и курьезными ситуациями, стремится затронуть глобальные гуманистические проблемы, одной из ключевых среди которых является важность человеческой жизни. В каждом из сценариев есть пометки, кого из туристов можно и даже нужно устранить, а ценность жизни с обеих сторон стремится к нулю – каждый год вторичный волшебный мир теряет сотни и тысячи людей на полях сражений, призванных развлекать туристов, а мистер Чесни принимает заказы на убийство и в последнем из туров даже обрекает на смерть своего пасынка, которому удается спастись лишь благодаря тому, что путешествие проходит не по плану. До какого-то момента читатель не воспринимает трагичность сражений всерьез, они мыслятся как разыгрываемый спектакль, после которого все «убитые» выйдут на поклон к зрителям, однако Д.У. Джонс сознательно не заостряет внимание на антигуманистическом характере туров до того момента, пока не вмешиваются боги, один из которых, спасая грифона Кита, говорит: «пора понять, что убивать людей – это не игра» [8, с. 580].

Вопрос о том, что является игрой, а что не является, Д.У. Джонс ставит и в романе «Год грифона» [10], события которого разворачиваются в том же вторичном мире, что и действия «Темного властелина Деркхольма», и продолжают сюжет первого романа. Махинации мистера Чесни и проведение туров не только истощили магический резерв волшебной страны, но и сделали университетскую систему преподавания магии более примитивной, так как подготовка волшебников была направлена лишь на то, чтобы быть гидами у туристов. Сюжет романа строится вокруг того, что несколько одаренных юных магов, движимые любопытством и недовольством принципами преподавания, начинают самостоятельно изучать древние трактаты, где сталкиваются с призывом «Экспериментируйте! Играйте с магией!» [10, с. 158].

Новый ректор университета магии, обнаруживая подобные размышления в эссе, понять данный тезис не может, потому что для него волшебство – «это работа, работа и еще раз работа. Играм тут не место!» [10, с. 159], причем он не способен осознать саму логику игры с магией и объясняет себе мысли принца Лукина тем, что «он ведь принц! <...> Наверняка его воспитали в убеждении, что магия – это забава, позволяющая отдохнуть после государственных дел» [10, с. 160].

Важно, что ректор Коркоран и принц Лукин по-разному воспринимают саму суть игры, ведь для первого – это забава для отдыха, а для второго, заядлого шахматиста, игра связана с правилами: «Вы хотите сказать, что необходимы правила, иначе невозможно будет играть? Но ведь магия – не игра. И к тому же правила можно переменить» [10, с. 211]. Тот факт, что игра ограничена системой правил, является одним из важнейших в понимании феномена игры разными исследователями – для Платона правила определяют смысловой стержень, позволяющий отличить одну игру от другой, для Ж. Пиаже игра с правилами – это высочайшая ступень развития игры; наличие и следование правилам – один из обязательных признаков игры в концепции Й. Хейзинга, Х.-Г. Гадамера, Ж.Ф. Лиотара и других философов [11].

Таким образом, тема игры, проходящая красной нитью через творчество Д.У. Джонс, реализуется в романе «Темный властелин Деркхольма» на разных уровнях: во-первых и прежде всего это пародийное обыгрывание и переосмысление канона *portal-quest fantasy*; во-вторых, использование концепции игровых сценариев; в-третьих, игра с литературно-мифологическими именами; в-четвертых, размышления о том, что является или не является игрой с точки зрения гуманистической проблематики, и, наконец, отсылки к идее о том, что для игры необходимы правила, что подчеркивали многие философы прошедших столетий.

Список литературы

1. Irwin W. R. *The Game of the Impossible A Rhetoric of Fantasy*. Urbana; Chicago; London: University of Illinois Press, 1976. 215 p.
2. Чернышева Т. А. *Природа фантастики*. Изд-во Иркут. Ун-та. 1984. 331 с.
3. Мончаковская О.С. Фэнтези как разновидность игровой литературы // *Знание. Понимание. Умение*. М.: Изд-во Московского гуманитарного университета. № 3. 2007. С. 231–237.
4. Винтерле И.Д. Феномен незавершенности в раннем творчестве Дж.Р.Р. Толкина и проблема становления концепции фэнтези // *Дисс... на соискание степени канд. филол. наук*. Н. Новгород: ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2013. 196 с.
5. Mendlesohn F. *Diana Wynne Jones: children's literature and the fantastic tradition*. New York London. 2009. 240 p
6. Кэмпбелл Дж. *Тысячеликий герой*. М., Киев: Рефл-бук, АСТ, Ваклер, 1997. 382 с.
7. Jones, Diana W. *The Tough Guide to Fantasyland*. Penguin Young Readers Group, 2006. 234 p.
8. Джонс Д.В. *Темный властелин Деркхольма*. М., СПб., 2005. 640 с.
9. Артамонова К.Г. Пародия на стереотипное фэнтези: концепция «Туристического визита в сказочную страну» в творчестве Дианы Уинн Джонс // *Вестник Московского государственного областного университета*. Серия: Русская филология. 2012. № 2. С. 57–62.

10. Джонс Д.В. Год Грифона. М., Азбука, 2018. 416 с.

11. Наумчик О.С. Миромоделирующие функции игры в художественной системе английского фэнтези: монография. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2020. 322 с.

THE THEME OF THE GAME IN THE NOVEL BY D.W. JONES «THE DARK LORD OF DERKHOLM»

O.S. Naumchik

The theme of the game is end-to-end in the work of D.W. Jones, a British children's writer working in the fantasy genre. A game with space and time, a language game and multiple intertextual references make her texts emphatically playful and offer the reader an intellectual riddle, the key to which usually lies on the surface. The purpose of the section is to study the novel «The Dark Lord of Derkholm», in which D.W. Jones puts an unusual experiment, offering to look at the events unfolding in the fairy-tale world not through the eyes of an adventurer who got into it, but from the perspective of the inhabitants of the magical world, who are annually forced to play out the struggle between the forces of good and evil in order to entertain «tourists». Comparative and descriptive methods allow us to come to conclusions that the writer parodies the stereotypes of the portal-quest fantasy genre, and also uses the concept of game scenarios, plays with literary and mythological names, reflects on what is or is not a game from the point of view of humanistic issues, and finally refers the reader to the idea that that rules are necessary for the game, which has been emphasized by many philosophers of the past centuries.

Keywords: D.W. Jones, game, fantasy, parody, portal-quest fantasy.

2.14. ПЛАТОНОВСКАЯ ПАРАДИГМА В СОВРЕМЕННОЙ НАУЧНО-ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА НИЛА СТИВЕНСОНА)

© **И.Б. Казакова**

В главе рассматривается вопрос о влиянии платоновского учения на современную научно-фантастическую литературу. Цель работы – выявление наиболее востребованных в научной фантастике философских и научно-методологических аспектов платонизма. Анализируя романы американского писателя-фантаста Нила Стивенсона, автор обнаруживает в них влияние учения о числах, космологии, антропологической концепции и других элементов философии Платона. Автор отмечает, что Н. Стивенсону удается соединить платоновское учение с современными физико-математическими концепциями, теорией информации, идеями трансгуманизма, а также использовать в своем творчестве художественные особенности сочинений Платона. В результате исследования автор приходит к выводу об актуальности платонизма для выражения современных философских и научных концепций в научно-фантастической литературе.

Ключевые слова: научно-фантастическая литература, платонизм, Нил Стивенсон, трансгуманизм.

В обширном и богатом интеллектуальном наследии, которое досталось современной цивилизации от Древней Греции, особое место занимает философия Платона, сосредоточившая в себе все основные рационалистические, религиозно-мистические и художественно-образные стороны древнегреческой культуры. На протяжении всех последовавших за античностью культурных эпох платонизм был важной составляющей духовной жизни западной цивилизации, и современная эпоха – не исключение. В настоящее время наиболее востребованы методологические аспекты учения Платона (например, в философии математики [1]), его космология [2], а также его антропологическая концепция. Так, антропологические представления Платона во многом повлияли на современную междисциплинарную концепцию трансгуманизма [3], согласно которой развитие технологий позволит усовершенствовать физическую природу человека и его интеллект, а также устранить многие негативные стороны жизни человека и общества. Интерес к этим технологиям, большая часть которых в настоящее время носит гипотетический характер, проявляют не только философы-теоретики трансгуманизма, но и писатели – создатели научной фантастики, стремящиеся предвидеть возможные сценарии внедрения таких технологий.

Платонические по своему происхождению антропологические идеи трансгуманизма – важный, но не единственный пример влияния платонизма на современную научно-фантастическую литературу. Рассмотрим несколько произведений одного из крупнейших представителей этого жанра – американского писателя Нила Стивенсона (Neal Town Stephenson, г.р. 1959), разнообразные платоновские реминисценции в творчестве которого позволяют понять, какие возможности для художественного воплощения научных и философских идей платонизм предоставляет современной научной фантастике.

Нил Стивенсон – один из наиболее известных современных американских фантастов, которого относят к представителям посткиберпанка [4] (Н. Стивенсон изобрел понятие «метавселенная» (Metaverse) и сделал популярным термин «аватар» в значении графического изображения пользователя в интернете), хотя творчество писателя не ограничивается только этим поджанром научной фантастики. Обратившись к разным по жанровым признакам романам Н. Стивенсона «Криптономикон» («Cryptonomicon», 1999), «Анафем» («Anathem», 2008) и «Падение, или Додж в аду» («Fall; or, Dodge in Hell», 2019), можно обнаружить различные способы интеграции платоновской философии в постмодернистскую по преимуществу проблематику этих романов.

В «Криптономиконе» Н. Стивенсон только намечает платоническую тематику, которую в дальнейшем будет более детально разрабатывать в других своих романах. Жанр «Криптономикона» определить трудно: здесь присутствуют элементы исторического и приключенческого жанра, научной фантастики и магического реализма. Действие романа имеет множество сюжетных линий и разворачивается в двух временных пластах: во время Второй мировой войны и в современности (или недалеко будущем). Одним из способов концептуального объединения сюжетных линий романа является мысль о числах, пронизывающих все мироздание: здесь упоминаются и гармония небесных сфер [5, с. 14], и математические закономерности, которые можно обнаружить в разных физических явлениях [5, с. 601], и цифровой способ записи информации (будь то шифры времен Второй мировой войны или современные цифровые технологии). Эти рассуждения об окружающих нас числах отсылают в романе не столько к платонизму, сколько к пифагорейству, в котором числа выступают как основа, «каркас» мироздания, а не объективные сущности [6, с. 51]. Бесспорно восходящим к платонизму в «Криптономиконе» является образ пещеры. В романе имеется прямая отсылка к знаменитой платоновской аллегории [5, с. 735], кроме того, в повествовании присутствует семья, которая носит фамилию Альтамира, а также фигурируют две пещеры искусственного происхождения. Первая пещера – крипта – строится в наше время в небольшом островном государстве в Юго-Восточной Азии, правитель которого покровительствует созданию «информационного рая», то есть не имеющей никаких ограничений компьютерной сети. В этой пещере предполагается размещение огромного количества серверов, которые обеспечат свободное распространение информации по всему миру. Вторую пещеру в конце Второй мировой войны создают на Филиппинах японцы, чтобы спрятать там награбленное в течение войны золото. Сюжетная связь между этими пещерами возникает, когда создатели крипты принимают решение использовать обнаруженное золото для обеспечения новоизобретенной электронной валюты, которая, по их замыслу, как и информационный рай, должна будет дать современным людям больше свободы от политических ограничений.

Упоминание в романе платоновского мифа о пещере дает основание для трактовки вышеописанных сюжетных линий в духе этого мифа, однако автор избегает прямых соответствий и оставляет только самое общее сходство. В контексте криптографических идей романа создание пещеры означает шифрование информации, а ее обнаружение – дешифровку (герои романа используют для обозначения этих процессов глаголы «зарывать» и «выкапывать» [5, с. 774–775]), что в целом не противоречит платоновской

метафоре. Возможна и более широкая аналогия: если у Платона пребывание в пещере означает нахождение в плену заблуждений, созданных материальным миром, а выход из нее – обретение истинного знания, относящегося к миру идеальному, то у Н. Стивенсона пещеры скрывают в себе материальные предметы, истинная сущность которых раскрывается только за пределами пещер. В качестве таких сущностей выступают свобода и безопасность, которые, по мысли автора, современному миру должны принести свободная информация и свободная валюта.

Следующий роман, «Анафем», по словам самого автора, целиком посвящен платонизму [7]. Действие этого романа происходит на планете Арб, очень напоминающей Землю. После некой лишь смутно упомянутой в романе техногенной катастрофы ученые на этой планете были изолированы от остального общества и стали проживать в матиках, напоминающих средневековые монастыри. Ученым запрещено заниматься почти всеми прикладными исследованиями, и основными их занятиями стали философия, математика и астрономия. Одна из философских систем, которая разрабатывается в этих сообществах, – аналогичный платонизму гилеизм, о возникновении которого в романе рассказывается следующее: однажды живший в глубокой древности каменщик Кноус пытался решить связанную с его работой геометрическую задачу, и в этот момент его посетило видение. Описание этого видения сохранилось только в пересказах его дочерей Деаты и Гилеи. Первая утверждала, что отец увидел на небе пирамиду света, и пришел к выводу, что существует иной, совершенный мир, и что «идолы, которых он создавал, были лишь грубыми копиями истинных богов, обитавших в иной реальности, и мы должны поклоняться самим богам, а не изделиям своих рук» [8, с. 123]. Вторая дочь, Гилея, полагала, что отец увидел идеальный равносторонний треугольник – чистый умозрительный объект, о котором можно делать абсолютные утверждения, и что все «треугольники, которые мы видим и измеряем в физическом мире, – это только более или менее верная репрезентация совершенных треугольников, существующих в высшем мире» [8, с. 123]. В дальнейшем эти две разные интерпретации одного визионерского опыта привели к появлению религиозного учения в первом случае и философской концепции, близкой платоновскому учению о числах (и современному математическому платонизму [6, с. 53]), признающему реальное существование математических объектов, – во втором.

В философской системе Платона, по словам А.Ф. Лосева, числа понимаются «не как абстрактные элементы счета, то есть не чисто арифметически, но как самостоятельные и объективные субстанции, которые ввиду своей

бескачественности являются чем-то гораздо более первичным, чем само бытие и чем идеи» [9, с. 223], иными словами, числа в платоновской иерархии бытия занимают более высокий уровень, чем идеи.

Помимо математического платонизма (гилеизма в «Анафеме») у мыслителей Арба имеется и аналогия платоновского учения об идеях – протесизм, созданный философом Протесом. Однажды, наблюдая с горы, как тени от облаков падают на долину, Протес заметил, что «хотя очертания теней несомненно соответствует форме облаков, последние бесконечно сложнее и совершеннее своих теней, которые не только не имеют пространственных характеристик, но еще и спроецированы на неровную поверхность» [8, с. 84]. По дороге домой философ отметил, что «всякий раз, когда он оборачивается на гору, ее форма кажется иной, хотя он знает, что гора имеет одну абсолютную форму, а все кажущиеся перемены связаны с тем, что смещается его точка зрения» [8, с. 84]. В результате Протес пришел к выводу, что «оба его открытия, связанные с облаками и горой, – лишь тени, которые отбрасывает в наш разум некая великая всеобъемлющая идея, ...и все вещи, которые мы знаем – лишь тени более совершенных вещей высшего мира» [8, с. 84].

Герои романа постоянно ведут философские беседы в духе платоновских диалогов, но платоническое содержание «Анафема» не ограничивается только обсуждением персонажами теоретических проблем. По мере развития сюжета становится ясно, что сам мир, в котором находится планета Арб, до некоторой степени соответствует платоновской космологии. Над Арбом появляется инопланетный космический корабль, построенный в соответствии с технологиями, некогда разработанными, но не реализованными на самом Арбе. Кроме того, на обшивке корабля имеется геометрический чертеж, изображающий доказательство теоремы Адрахонеса (арбской аналогии теоремы Пифагора). Позднее становится известно, что внешне пришельцы очень похожи на обитателей Арба. Одно из объяснений происходящего, которое возникает у героев романа, – это допущение существования поликосмоса, учение о котором в мире «Анафема» называется сложным протесизмом. Суть этого учения, по словам одного из персонажей, сводится к тому, «что наш космос не является единственной причинно-следственной областью, куда попадает информация из единственного и неповторимого Гилеина теорического мира (Hylaeon Theoric World, так в романе называется аналогия платоновского мира идей – И.К.), а скорее узел в целой сети космосов, по которой течет информация, двигаясь всегда в одну сторону, как масло в лампе по фитилю. Другие космосы – возможно, не сильно отличающиеся от нашего, – расположены выше по течению и питают нас информацией. Могут быть и другие

космосы, расположенные ниже по течению, которые получают информацию от нас» [8, с. 374].

После длительных философских дебатов ученые Арба приходят к выводу, что физическое сходство пришельцев с жителями их планеты, как и уже не вызывающее сомнений сходство в мышлении, – результат воздействия одного и того же информационного потока кноонов (т.е. идей в терминологии платонизма), формирующего не только сознание, но и физический облик живых существ [8, с. 690–691]. Таким образом, Н. Стивенсон, используя современную терминологию, обыгрывает платоновское учение о воплощении эйдосов в материи и о становлении материи под воздействием эйдосов, придающих ей форму.

После контакта с пришельцами тайна инопланетного корабля раскрывается: его путешествие в космосе было движением от менее совершенных к более совершенным мирам, пока он не достиг Арба, выступающего как источник идей для расположенных ниже (с точки зрения течения информации) миров. Для самих инопланетян целью их путешествия было прошлое их планеты, откуда они якобы получили смутное послание. Рассуждая о теоретической возможности путешествий в прошлое, Н. Стивенсон опирается в романе на взгляды убежденного платоника Курта Гёделя, который полагал, что вселенная вращается, время имеет закольцованный характер, а значит, путешествия во времени возможны [7].

Тем не менее, корабль пришельцев не вернулся в прошлое своей планеты, а оказался на орбите Арба. Можно ли найти в платонизме соответствие такому повороту событий? Хотя существующий на Арбе сложный протесизм предполагает движения информации (кноонов) только в одном направлении, в учении Платона присутствует концепция возвращения душ из материального мира на родину – мир идей. Более детально эта концепция разработана в неоплатонизме, в котором индивидуальные души нисходят через несколько уровней интеллигибельного мира в материальный космос, а затем через те же ступени восходят к своему первоистоку – Единому [9, с. 226]. Как уже было сказано, пришельцы на пути к Арбу посетили и другие обитаемые людьми планеты, при этом каждая последующая цивилизация, с которой они сталкивались, оказывалась более гуманной и менее агрессивной, чем предыдущая. Таким образом, в этом путешествии пришельцев можно увидеть аналогию с неоплатоническим восхождением душ во все более совершенные сферы.

При всем сходстве сюжетной линии, связанной с прибытием пришельцев, с платоновской концепцией восхождения душ у них есть одно принципиальное

отличие: у Платона информация (в виде эйдосов-форм) движется в одном направлении – от умопостигаемого мира в материальный космос. Возвращаясь в мир идей, души не приносят туда свой опыт и свои знания, поскольку мир идей в этом не нуждается – он содержит в себе полное объективное знание. В романе Н. Стивенсона контакт пришельцев с цивилизацией Арба, выступающей для них своеобразным миром идей, привел к обмену информацией, что в конечном итоге оказалось благотворным для всех участников этого обмена.

Таким образом, обращение к платонизму в романе «Анафем» помогло автору создать оригинальную художественную вселенную и предложить необычную интерпретацию таких традиционных для научной фантастики тем, как природа сознания, свойства пространства и времени, роль необходимости и случайности и некоторые другие.

Если в «Анафеме» платоновская концепция круговорота душ трактуется с точки зрения теории информации, то в другом романе Н. Стивенсона – «Падение, или Додж в аду» – эта концепция оказывается связанной с антропологической проблематикой. Этот роман, соединяющий в себе элементы киберпанка и фэнтези, посвящен популярной в трансгуманизме проблеме сканирования сознания и перемещения его в виртуальную среду. Сама мысль о возможности отделить сознание от мозга, душу от тела сближает воззрения ее сторонников-трансгуманистов с антропологическим дуализмом Платона, и эта близость становится еще более заметна в научной фантастике жанра киберпанк, по преимуществу посвященной проблемам трансгуманизма. Уже в произведениях основателя киберпанка Уильяма Гибсона возникает идея о том, что виртуальная реальность, в которой человек присутствует не физически, но только духовно, превосходит материальный мир, поскольку все духовное иерархически выше материального [10, с. 7].

В современной научно-фантастической литературе, посвященной сканированию сознания, отделенное от физического тела или скопированное сознание, как правило, перемещается в подготовленное заранее виртуальное пространство (например, произведения У. Гибсона [10], Р. Соьера [11], Г. Игана [12], В. Винджа [13]). Н. Стивенсон в «Падении» предлагает другую трактовку этой темы: здесь оцифрованные копии сознания людей (в романе эти копии называются процессами) после их физической смерти перемещаются не в оформленное виртуальное пространство, а в цифровую среду, которую процессы формируют сами в соответствии со смутно сохранившимися в их памяти квалиа (чувственными переживаниями). Существование этих оцифрованных копий в виртуальном пространстве уподобляется в романе пребыванию платоновских душ в материальном мире: они лишь смутно

припоминают свою прежнюю жизнь в физическом теле. Главный вопрос, которым задается писатель в «Падении», – какой мир смогут создать люди, если получат возможность участвовать в его творении с самого начала. Один из героев романа замечает по этому поводу: «У нас была возможность начать все с начала. Выстроить новую вселенную, в которой сознания – сущности, основанные на человеческих умах, но бессмертные, больше и лучше людей, – делали бы, что хотят, свободные от ограничений физического мира» [14, с. 425]. Однако созданная этими духовными сущностями виртуальная вселенная оказывается ничем не лучше существующего человеческого общества – хотя ее реалии отличаются от изображаемых в романе современности и недалекого будущего (она напоминает многопользовательскую компьютерную игру в духе средневекового фэнтези), она сохраняет все недостатки и пороки человеческой природы и человеческого общества. Таким образом, в этом романе Н. Стивенсон вступает в полемику с популярной в трансгуманизме и восходящей к платонизму точке зрения о телесном начале как препятствии для духовного развития [3, с. 135–136].

В «Падении» Н. Стивенсон так же, как и в «Анафеме», берет за основу фрагмент платоновского учения, но существенно переосмысливает его: здесь используется концепция знания как припоминания, при этом источником знания вопреки платонизму выступает не духовный, а материальный мир, и, как уже было сказано, превосходство духовного над телесным ставится под сомнение.

Рассмотрев различные варианты интерпретации платоновского учения в научно-фантастических сочинениях Н. Стивенсона, можно прийти к выводу, что благодаря своему концептуальному богатству, неустаревшей методологической ценности и художественной образности оно предоставляет современному писателю-фантасту большие возможности для воплощения актуальных космологических, научно-технических, антропологических и моральных концепций. Дальнейшее изучение платоновских аллюзий в литературе этого жанра позволит более глубоко понять связи современной научной фантастики с платоновской философией.

Список литературы

1. Целищев В.В. Математический платонизм // Scholae. Философское антиковедение и классическая традиция. 2014. Т. 8. № 2. С. 492–504.
2. Казютинский В.В. Платон и современная космология // Epistemology & Philosophy of Science. 2010. Т. XXVI. № 4. С. 167–176.
3. Долин В.А. Трансгуманистические представления о человеке в современном антропологическом дискурсе // Знание. Понимание. Умение. 2017. № 4. С. 133–144.

4. Person L. Notes Toward a Postcyberpunk Manifesto. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://project.cyberpunk.ru/idb/notes_toward_a_postcyberpunk_manifesto.html (дата обращения 7.05.2023).
5. Стивенсон Н. Криптономикон / Пер. с англ. Е. Доброхотовой-Майковой. М.: Эксмо, 2021. 848 с.
6. Яшин Б.Л. Пифагореизм и платонизм в математике: история и современность // *Философская мысль*. 2018. № 5. С. 47–61.
7. Stephenson N. Anathem Acknowledgments. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nealstephenson.com/acknowledgments.html> (дата обращения 7.05.2023).
8. Stephenson N. Anathem. London: Atlantic Books, 2008. XVII+937 p.
9. Лосев А.Ф. История античной эстетики: Поздний эллинизм. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2000. 960 с.
10. Gibson W. Neuromancer. New York: Ace Books, 2004. XI+371 p.
11. Sawyer R.J. The Terminal Experiment. Toronto: Penguin Canada, 2009. 273 p.
12. Egan G. Permutation City. New York: HarperPrism, 1994. 341 p.
13. Виндж В. Куки-монстр // Виндж В. Сингулярность: Сборник / Пер. с англ. М. Левина, В. Гришечкина. М.: Изд-во АСТ, 2019. С. 63–218.
14. Стивенсон Н. Падение, или Додж в аду. Книга первая / Пер. с англ. Е. Доброхотовой-Майковой. М.: Эксмо, 2020. 544 с.

PLATONIC PARADIGM IN SCIENCE FICTION LITERATURE (CASE STUDY OF NEAL STEPHENSON'S WORKS)

I.B. Kazakova

The chapter deals with the question of the influence of Plato's teachings modern science fiction literature. The purpose of the work is to identify the philosophical and scientific-methodological aspects of Platonism that are most high-demand in science fiction. Analyzing the novels of the American science fiction writer Neal Stephenson the author discovers in them the influence of the doctrine of numbers, cosmology, the anthropological concept and other elements of Plato's philosophy. The author notes that N. Stephenson manages to combine Plato's teaching with modern physical and mathematical concepts, information theory, ideas of transhumanism, and also uses the artistic devices of Plato's works in his creation. As a result of the study the author comes to the conclusion about the relevance of Platonism for the expression of modern philosophical and scientific concepts in science fiction literature.

Keywords: science fiction literature, Platonism, Neal Stephenson, transhumanism.

АНТИЧНЫЕ ТРАДИЦИИ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ РУССКОЯЗЫЧНЫХ ПИСАТЕЛЕЙ

3.1. ПЕРВЫЙ РУССКИЙ ПЕРЕВОД «ПОЭТИКИ» АРИСТОТЕЛЯ¹

© А.Ю. Нилова

Влияние трактата греческого философа на европейскую литературную теорию сложно переоценить, однако философский метод Аристотеля, его манера изложения в этом сочинении представляют значительную сложность для всех интерпретаторов «Поэтики». Первый русский перевод «Поэтики» был выполнен в 1854 г. и стал первым научным и критическим переводом трактата, задавшим вектор последующих его переводов. В главе описывается структура работы Ордынского, анализируется перевод заглавия произведения Стагирита, понимание переводчиком основной темы «Поэтики» и интерпретация Ордынским терминов Аристотеля $\mu\theta\omicron\varsigma$ и $\lambda\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$, отмечается преемственность и новаторство Ордынского по отношению к предшествующей традиции интерпретации трактата.

Ключевые слова: Аристотель, «Поэтика», Ордынский, перевод, поэзия, трагедия, катарсис, мимесис.

«Поэтика» Аристотеля лежит в основе современного литературоведения и литературоведческой терминологии. Как отметил один из ее переводчиков, Н.И. Новосадский, «трудно указать другую такую же маленькую книжку, как Поэтика Аристотеля, которая столько бы раз переиздавалась, о которой так много было бы написано, и которая имела бы такое большое влияние на целые литературные течения» [1, с. 5]. Однако сложность текста трактата, вызванная как историей его создания, так последующей судьбой, стала общим местом мирового литературоведения. Каждый исследователь, приступающий к анализу этого произведения, говорит о темноте его языка и противоречивости содержания. В связи с этим каждый перевод сочинения греческого философа, каждое обращение к нему, становится одновременно и попыткой раскрыть первоначальный замысел трактата Аристотеля. В настоящее время существует не менее 6 переводов «Поэтики» на русский язык. Но еще до появления собственно переводов содержание трактата было известно русским читателям и теоретикам и оказывало существенное влияние на становление отечественного

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (РНФ) № 22-18-00423.

литературоведения. Влияние «Поэтики» хорошо заметно в школьных пиитиках конца 17 – начала 18 вв. Феофан Прокопович в сочинении «De arte poetica» очень близко к оригиналу пересказывает Аристотеля. На Аристотеля ссылается Н. Остолопов в своем Словаре. В 1819 г. в журнале «Труды Общества любителей Российской словесности при Императорском Московском университете» был опубликован перевод 25 главы «Поэтики», выполненный А.Г. Глаголевым. Этот перевод появился в контексте журнальной дискуссии о критике, другие главы трактата Глаголев не переводил, хотя сохранились его собственные литературоведческие работы «Рассуждение о греческой трагедии», «Умозрительные и опытные основания словесности» и др. Влияние «Поэтики» заметно в сочинениях В. Белинского и С. Шевырёва.

В 1854 г. Б.И. Ордынский, отечественный филолог-классик, преподаватель, переводчик и литературный критик, опубликовал свой перевод «Поэтики». Он полностью перевел первые 18 глав трактата, остальные пересказал близко к тексту, перемежая пересказ полноценным переводом некоторых фрагментов. Перевод содержал объемный справочный аппарат: «Предисловие», «Примечания» и «Изложение». В основе работы лежала магистерская диссертация переводчика, поэтому труд Ордынского стал не только первым переводом «Поэтики», но и первым научным ее переводом на русский язык. В «Предисловии» Ордынский указал на имеющиеся текстологические проблемы, перечислил издания и переводы «Поэтики», на которые он опирался, и отметил, что ему наиболее близка интерпретация идей Аристотеля, представленная в «Гамбургской драматургии» Лессинга [2, с. II]. Здесь же Ордынский сформулировал цель своей работы, которую он видел в том, чтобы «установить текст и объяснить прямой смысл самой Пиитики» [2, с. III], дать «возможно точное выражение не только мыслей Аристотеля, но и оттенков ихъ» [2, с. V–VI]. Ордынский акцентировал внимание на сложностях, с которыми сталкивается переводчик при попытке передать средствами русского языка терминологию греческого философа. В русском языке отсутствовали прямые эквиваленты основных терминов «Поэтики», поэтому Ордынскому пришлось столкнуться с задачей, остающейся неразрешимой и для современных переводчиков – выработать философский язык для адекватной передачи концепции Стагирита. Для того, чтобы перевести текст Аристотеля, но при этом не впасть в чрезмерный переводческий волюнтаризм, сохранить для читателя оригинальную терминологию греческого автора, Ордынский перевел термины, но сохранил и оригинал, поместив греческие термины в скобки. Таким образом он предупредил метод «квадратных скобок», которым спустя более ста лет пользовался М.Л. Гаспаров в своем переводе «Поэтики».

«Примечания» содержат реальный комментарий к тексту Аристотеля, здесь же объясняется выбор перевода конкретных фраз. В «Изложении» Ордынский прокомментировал термины Аристотеля, их трактовку в европейской критике и собственный перевод, т. е. предложил собственную интерпретацию трактата афинского философа.

Ордынский отказался от устоявшегося в русской традиции перевода названия трактата Аристотеля как *Πιιτικά* (именно так его переводил, например, Глаголев), и предложил свой вариант: «О поэзии». Такой выбор Ордынский объяснил следующим образом: «Заглавіе Аристотелева сочиненія обыкновенно переводится неточно (*Πιιτικά* [здесь и далее выделение курсивом Б.И. Ордынского – А.Н.], *Poëtica*, *Poëtik*, *la Poëtique* и т. п.) и не отвечает греческому *Περὶ ποιητικῆς*. Слово *ποιητικῆ* едва ли имѣло то значеніе, которое мы даемъ *пѣитикъ*, т. е. наукѣ о поэзіи, теоріи поэзіи; по крайней мѣрѣ ни въ настоящемъ сочиненіи Аристотеля, ни у Платона оно его не имѣеть. Какъ *ποιητικὸς* назывался *способный творить* и часто значить почти тоже, что *ποιητής*, творецъ, поэтъ: такъ и *ποιητικῆ* у Аристотеля значить искусство творить, творчество; иногда тоже, что поэзія» [2, с. 41]. В качестве доказательства своих наблюдений Ордынский проанализировал все примеры употребления слова *ποιητικῆ* в сочинении Аристотеля. Всего их переводчик нашел 10, остановимся на некоторых из них. Ордынский обратил внимание на самое начало трактата: «...въ самомъ началѣ: *περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ εἰδῶν αὐτῆς*. Виды поэзіи извѣстны намъ, извѣстны были и древнимъ; но видовъ *пѣитики*, т. е. науки о поэзіи быть не можетъ» [2, с. 41]. Еще один примеръ – Ордынский указал на фразу из 15 главы «*τὰ παρὰ τὰς ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθοῦσας αἰσθήσεις τῇ ποιητικῇ*» которую он перевел следующим образом: «то, что связано съ ощущеніями, доставляемыми поэзіею». *Πιιτικά*, т. е. теорія поэзіи, – по справедливому замечанию переводчика, – ощущеній производить не можетъ» [2, с. 42]. Таким же образом Ордынский проанализировал все остальные случаи употребления слова *ποιητικῆ* и пришел к выводу, что «во всѣхъ десяти мѣстахъ этого меньшаго сочиненія, въ которыхъ встрѣчается слово *ἡ ποιητικῆ*, слово это значить *творчество*, творческое искусство, и почти вездѣ можетъ быть замѣнено словомъ *ποίησις*, поэзія» [2, с. 43]. Следовательно, заключил Ордынский, трактат нужно переводить «О поэзии».

Ордынский, конечно, заметил возникшее противоречие. Трактат о поэзии по-гречески должен бы называться «*Περὶ ποιήσεως*», а не «*Περὶ ποιητικῆς*» [2, с. 44, 48]. По этому поводу Ордынский писал следующее: Аристотель, «какъ изъ собственныхъ словъ его явствуетъ, намѣрень былъ дать и *далъ творцамъ*,

художникамъ, нѣсколько правилъ, большею частію практическихъ, опытныхъ, которыми бы руководились трагическіе поэты» [2, с. 48]. В последней части «Изложения» он сказал более определенно: «Пиитика есть скорѣе руководство, чѣмъ теорія поэзіи» [2, с. 132]. Т. е. он все-таки воспринимал «Поэтику» как свод правил и норм и поэтому счел необходимым оговориться: «впрочемъ по смыслу заглавіе Аристотелева сочиненія отвѣчаетъ *Пиитикъ*; потому и мы не станемъ избѣгать этого слова» [2, с. 48]. И не избегал его. В Изложении он часто называл трактат «Пиитика», последовательно использовал это название и в процессе полемики с Н.Г. Чернышевским. Т. е. Ордынский не смог логично и последовательно завершить собственные вполне убедительные рассуждения и окончательно преодолеть инерцию традиции. Название «Об искусстве поэзии» использует в своем переводе только В. Аппельрот в 1893 г., а между Ордынским и Аппельротом был еще В. Захаров, который озаглавил свой перевод описательно: «Поэтика Аристотеля» и заложил таким образом будущую традицию перевода названия трактата. Именно названием «Поэтика» будут пользоваться последующие переводчики.

Как уже было сказано, Ордынский прокомментировал практически все термины Аристотеля, во всяком случае все основные, и его интерпретация каждого из них может быть предметом отдельного анализа или описания в контексте развития отечественной и европейской литературно-теоретической мысли. Остановимся на термине *μῦθος*. Слово *μῦθος* Ордынский перевел как вымысел и так прокомментировал свой выбор: «вымысломъ, *μῦθος*, называетъ Аристотель то, что мы называемъ 1) содержаніемъ и 2) сюжетомъ. Последнее слово едва ли замѣнимо русскимъ словомъ; не менѣе насъ затруднялся въ этомъ отношеніи и Аристотель. Онъ по всей вѣроятности первый усвоилъ слову *μῦθος* то значеніе, которое имѣет оно в разбираемомъ сочиненіи и которое я рѣшился придать нашему слову: вымысль; оно, мнѣ кажется, точнѣе и опредѣленнѣе басни, фабулы» [2, с. 77]. Как мы видим, четкого объяснения своему выбору переводчик не дал. Следующие за этим объяснением примеры употребления слова *μῦθος* в греческих трагедиях [2, с. 78] тоже не проясняют ситуацию. Мы не понимаем до конца феномен античного, да и не античного, мифа. В «Поэтике» Аристотель назвал поэтов творцами мифов. Но что он под этим понимал: миф как культурный феномен, или миф как содержательную, событийную часть произведения, то, что в современной литературной теории передается через термин фабула? Вероятно, Ордынский хотел просто уйти от латиноязычного, позднего по отношению к Аристотелю термина, имеющего слишком много, по его мнению, дополнительных значений, и предложил более однозначный и нейтральный вариант. Для того, чтобы понять, подходит ли этот

вариант перевода, надо сначала выяснить, что понимал под словом *μῦθος* Аристотель.

Другим термином, которому переводчик уделил значительное внимание, является *κάθαρσις*. Ордынский, придерживаясь теории Лессинга, интерпретировал его как «очищение страстей» [2, с. 8]. Современный переводчик и исследователь теории катарсиса М.М. Позднев указал на анахронический для середины XIX характер подобной ориентации на теорию немецкого просвещения [3, с. 482]. Однако новация Ордынского заключается в другом. Его предшественники, Н. Остолопов и В. Белинский, под влиянием немецкой романтической эстетики называли в качестве причины страданий трагического героя рок, судьбу и несчастную любовь. Ордынский же вслед за Аристотелем считал причиной страданий главного героя *ἁμαρτία* – грех. Причем он различал *ἁμαρτία* – грех, поступок обдуманный, но не подлый, *ἀτύχημα* – «проступок необдуманный и не происходящий от подлости» [2, с. 96] и *ἄδικημα* – «обдуманный и происходящий от подлости» [2, с. 96]. Про рок, судьбу или несчастную любовь в качестве причины страданий трагического героя Ордынский не упоминал. Он вернулся к концепции Аристотеля о том, что «события должны истекать одно из другого или по вѣроятію, или по необходимости, что ужасъ и состраданіе должны возбуждаться самими дѣйствіями, самимъ совокупленіемъ дѣйствій, а не внѣшней обстановкою» [2, с. 70–71]. Однако инерция понимания причин страдания трагического героя в духе немецкой романтической эстетики была настолько сильна, что еще в 1870-е гг. Ф.М. Достоевский писал о значимости рока и судьбы для трагического финала.

То, как Ордынский понимал основную задачу трактата Аристотеля («дать ... творцамъ, художникамъ, нѣсколько правилъ, большею частію практическихъ, опытныхъ, которыми бы руководились трагическіе поэты»), определило структуру его перевода. В отличие от Чернышевского и многих других современных ему и более ранних авторов, Ордынский был твердо убежден, что «Поэтика», несмотря на темный стиль и обилие противоречий, является цельным и законченным произведением. И основным содержанием этого произведения, по мнению переводчика, было описание трагедии. Ордынский начал свое «Предисловие» с цитаты из «Гамбургской драматургии» Лессинга. В этой цитате речь идет о драматическом искусстве. В «Изложении», после обоснования перевода названия трактата, Ордынский указал, что намерением Аристотеля было «говорить о поэзіи и о видахъ ея» [2, с. 44] и далее стремился доказать, что основным предметом рассуждений Аристотеля являлась именно трагедия. По мнению Ордынского «главное вниманіе»

Аристотель обратилъ «на *вымыслы*, на составленіе вымысловъ (т. е., в терминологии Ордынского – на фабулы – А.Н.); а искусно составлять вымыслы трагическому поэту болѣе было необходимо, чѣмъ какому либо другому греческому поэту, даже болѣе, чѣмъ комику Аристотелева или до-Аристотелева времени» [2, с. 46]. Следовательно, заключил Ордынский, «слѣдуетъ предположить, что Аристотель больше всего займется *трагедіею*» [2, с. 46]. Комедия, по мысли переводчика, во времена Аристотеля «не отрѣшилась еще отъ постороннихъ цѣлей, не получила самостоятельного характера, продолжала еще быть государственнымъ и общественнымъ памфлетомъ, аѳинской газетою» [2, с. 46], а потому не заслуживала отдельного внимания, лирическая поэзия «тоже была не самостоятельна ... и тѣсно связывалась съ музыкою» [2, с. 46]. По поводу эпопеи Ордынский писал, что «по понятіямъ Платона и Аристотеля и вообще древнихъ грековъ, [эпопея] есть *неразвитая трагедія*» [2, с. 46] и привел следующие примеры: «Платонъ в «Государствѣ» называетъ Гомера то первымъ учителемъ и вождемъ трагиковъ, то первымъ изъ трагиковъ» [2, с. 47], Аристотель в 6 главе относит «Одиссею» и «Илиаду» к трагедии и вообще очень часто, говоря о трагедии, приводит примеры из эпоса. Т. е., заключил Ордынский, «Аристотель не различалъ строго трагедіи от эпопеи» [2, с. 47]. Все это позволило переводчику сделать вывод, что основным предметом описания трактата Аристотеля является не просто поэзия, а именно трагическая поэзия. Такое понимание содержания и основной цели Аристотелева трактата определило структуру перевода Ордынского: главы, посвященные природе и основным частям трагедии, он перевел, а остальные главы пересказал.

Итак, Ордынский предложил не только первый последовательный системный с терминологической точки зрения перевод «Поэтики» Аристотеля. Он предложил первый научный и критический перевод трактата на русский язык. Он же одним из первых последовательно отстаивал цельность, связность и законченность «Поэтики», а ее противоречивость и темноту объяснял специфическим философским методом Аристотеля и его пониманием поэзии. В последней части «Изложения» читаем: «Аристотель умѣет, когда нужно, быть *по своему* точенъ. Въ кажущейся неточности его открывается часто изумительная точность» [2, с. 133] – здесь теоретик и переводчик середины XIX в. приблизился к рассуждениям Лосева, который, перечислив на многих страницах противоречия в трактате афинского философа, заключил, что Аристотель понимает искусство диалектически как становящееся отражение «становящегося бытія» [4, с. 396].

Список литературы

1. Новосадский Н.И. Введение // Аристотель. Поэтика / Пер. Н.И. Новосадского. Л.: Academia, 1927. С. 7–37.
2. О поэзии, сочинение Аристотеля. Перевель, изложилъ и объяснилъ Б. Ордынскій. М., 1854. 135 с.
3. Позднев М.М. Психология искусства. Учение Аристотеля. М.; СПб.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. 816 с.
4. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М.: Искусство, 1975. 775 с.

THE FIRST RUSSIAN TRANSLATION OF ARISTOTLE'S «POETICS»

A.Yu. Nilova

The influence of the Aristotle's treatise the European literary theory is difficult to overestimate, however, the philosophical method of Aristotle, his manner of presentation in this work are significant difficulty for all interpreters of the Poetics. The first Russian translation of the «Poetics» was made in 1854 and became the first scientific and critical translation of the treatise, which set the vector for its subsequent translations. The chapter describes the structure of Ordynsky's work, analyzes the translation of the title of the Stagirite's work, the translator's understanding of the main theme of «Poetics» and Ordynsky's interpretation of Aristotle's terms $\mu\upsilon\theta\omicron\varsigma$ and $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$, notes the continuity and innovation of Ordynsky in relation to the previous tradition of interpreting the treatise.

Keywords: Aristotle, «Poetics», Ordynskiy, translation, poetry, tragedy, catharsis, mimesis.

3.2. АНТИЧНОСТЬ В КОНЦЕПЦИИ ЖУРНАЛА «МОСКОВСКИЙ ТЕЛЕГРАФ» (1825–1834)¹

© Е.П. Литинская

Цель настоящего исследования рассмотреть античный материал на страницах журнала «Московский телеграф» с учетом утверждения о «пользе и удовольствии читателя», к которому должен стремиться журналист. В результате анализа исторических, критических и литературных публикаций приходим к следующим выводам. Романтизм, переосмысливая античный материал, возможно, и «затемняет» классицистический компонент литературного процесса в первой половине XIX века. Однако античность продолжает считаться эстетическим идеалом, на котором необходимо, по мнению редактора Н. Полевого, воспитывать современное ему поколение.

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22- 18-00423, <https://rscf.ru/project/22-18-00423/>.

Ключевые слова: рецепция античности, перевод, эстетический идеал, романтизм, Гомер, Платон, Александр Македонский.

Своеобразие русской литературы первых трех-четырёх десятилетий XIX века заключается в совмещении классического традиционализма со стремлением к новаторству [1, с. 25–26]. Наиболее наглядно сочетание этих двух установок отражается в публикациях периодических изданий обозначенного периода.

Энциклопедический журнал «Московский телеграф» имел либерально-демократическую репутацию, созданную своим бессменным редактором Н. Полевым, последовательно продвигавшим эстетику романтизма в духе шеллингианства и критиковавшим классицистическое направление.

Цель настоящего исследования рассмотреть античный материал на страницах журнала «Московский телеграф» с учетом утверждения о «пользе и удовольствии читателя» (МТ. 1825. Ч. 1. № 1. С. 9), к которому должен стремиться журналист.

Концепция журнала была определена в программной статье «Письмо издателя к NN», которая открывала первый номер издания: «лучше всего для публики, если журналист успеет сохранить средину между важностью книги и легкостью дамских журналов» (МТ. 1825. Ч. 1. №1. С. 14.). В «Обзрении русской литературы за 1824 год» Полевой настаивает на том, что просветительская деятельность журнала должна способствовать «сближению средних состояний с европейской образованностью» (МТ. 1825. Ч. 1. № 3. С. 258.). Европейская образованность предполагает широкие познания в области классической истории, культуры, литературы, языков. Н. Полевой, будучи выходцем из купеческого сословия, осознавал лакуны в своем образовании, которые наверстывал самостоятельно, в том числе и изучением латинского и древнегреческого языков. Обращаясь к авторам журнала, Полевой акцентирует внимание на просвещении молодого поколения: «Пусть окружают себя творениями великих мужей Греции, Рима, Востока, Германии, Франции, Англии» (МТ. 1825. Ч. 1. № 3. С. 257); «юные соотечественники» должны быть приучены «с детских лет беседовать с Гомером, Цицероном, Гёте, Шиллером, Шекспиром на их языках» (МТ. 1825. Ч. 1. № 3. С. 258). Как видим, в основе просветительской концепции журнала лежит утверждение об античности как основе образования.

Любопытно, что свои размышления о совершенном журнале Полевой неизменно сопровождает отсылками к античной образности и классическим языкам. Так, читаем: «растерзанные листочки Телеграфа утопят в Лете» (МТ. 1825. Ч. 1. № 1. С. 3); «perpetuum mobile в спорах» (МТ. 1825. Ч. 1. № 1. С. 4);

«пусть помнит философ о дружбе Сократа с Грациями» (МТ. 1825. Ч. 1. № 1. С. 8); «поклониться именем Феба и муз» (МТ. 1825. Ч. 1. № 1. С.16). Среди главных черт журналиста Полевой называет «εργάτην – трудолюбие» (МТ. 1825. Ч. 1. № 1. С. 6), апеллируя к греческой мифологии. Ἐργάτην (труженица, работница) – один из эпитетов Афины как покровительницы ремесел.

Приведем пример с противоположной позицией. В статье доктора медицины, философа, педагога И. М. Ястребцова «О умственном воспитании детского возраста» (МТ. 1830. Ч. 36. № 21. С. 4 – 25; № 22. С. 135 – 156; № 23. С. 269 – 300) приводится мнение о необходимости знания «живых языков», а изучение латыни и древнегреческого языка считается предрассудком (МТ. 1830. Ч. 36. № 23. С. 269 – 270). Однако статье предпосылается эпиграф на латинском языке «Ferendum ac sperandum», буквальный перевод которого «(следует) терпеть и надеяться») с указанием автором Еврипида. Согласно «Большому словарю латинских цитат и выражений» [2, с. 224], «Ferendum et sperandum» – заглавие стихотворения немецкого гуманиста, новолатинского поэта Иоганна Штигеля (J. Stigel, 1515 –1562). Апелляцию к Еврипиду нам удалось найти у Г. Камерариуса. См. подробнее [3].

В разделе «Критика и библиография» в статье «Прибавление к обозрению русской литературы в 1824 году» Н. Полевой, характеризуя литературную деятельность Общества любителей российской словесности, дает оценку русскому гекзаметру. Подчеркивает «блестящие опыты» (МТ. 1825. Ч. 2. С. 42) уже существующего шестистопного русского гекзаметра и с удивлением отмечает 7-стопную вариацию В. В. Капниста при переводе отрывка из «Илиады».

В отделе «Науки и искусства» помещен перевод провокационной статьи Н. Лемерсье «Замечания о хороших и дурных нововведениях в драматическую поэзию» (МТ. 1825. Ч. 4. № 13), который сопровождается эмоциональными комментариями издателя. Н. Полевой высмеивает Французскую Академию, с одобрения которой трагик Лемерсье защищает классицистическую драму. Полевой критически отзывается о современниках, которые считают «Горация и Буало кодексом поэзии» (МТ. 1825. Ч. 4. № 13. С. 31) и апеллирует к взгляду романтика А. Ф. Шлегеля, статью «О драматической поэзии и теории изящного у древних и новых народов» которого публикует в седьмой части журнала за 1826 год.

В контексте данной дискуссии обращает на себя следующее высказывание редактора: «Когда мы пойдем наконец, что истинно-просвещенный литератор должен соединить в своем образовании полную систему всеобщей литературы и из идеала изящного, соображенного с опытами веков, извлечь наконец

правила и образцы, которым должно следовать! ... Греция и Рим всегда займут свою степень в нашем образовании, а творения поэтов и прозаиков сих народов, почетное место в библиотеках наших» (МТ. 1825. Ч. 4. № 13. С. 339). Далее в качестве примера литератора, заслуживающего благодарности, Полевой называет А. Ф. Мерзлякова, издавшего «Подражания и переводы из греческих и латинских стихотворцев» (Часть I. М. 1825 in 8. XLI и 232 стр.). Отметим, что Мерзляков руководствовался принципом «очарования» оригиналом, «чтобы верно и живо подражать» [4, с. 164].

Полевой считает необходимым познакомить читателей с историей античной литературы и публикует статью «О главных отличительных чертах греческой и римской словесности» М. П. Розберга (МТ. 1825. Ч. 6. № 21. С. 339), недавно получившего степень магистра словесности в Московском университете.

На страницах журнала появляется материал, посвященный древнегреческой философии: «Филеб или разговор Платона о высочайшем благе». Это перевод статьи, написанной в связи с изданием сочинений Платона в Лейпциге в 1824 г. и опубликованной в *Journal des Savans* (1825). Анализ платоновских взглядов редактор сопровождает педагогическим комментарием: «Мы, русские, убеждаемся наконец в той истине, что занятие древнею классическою литературою есть одно из важнейших отделений учения, необходимого истинному литератору <...> Желая с нашей стороны, сколько можем, способствовать распространению классической литературы в отечестве нашем, мы будем отныне представлять читателям Телеграфа новые исследования и важнейшие факты по части литературы и философии греческой и римской» (Отдел «Науки и искусства». МТ. 1826. Ч. 7. № 1. С. 5). Далее Полевой сетует, что молодым читателям Платон неизвестен, поскольку перевод его сочинений 1780 года на русский язык устарел и тяжел. И предлагает в отделе «Словесность. Проза.» перевод с греческого отрывка из сочинений Платона под названием «Верховное благо» (МТ. 1826. Ч. 9. Отд. 2. С. 11–17), в котором рассматривается основная идея диалога «Государство» – идея блага, которая позволяет человеку прийти к истине.

Философские беседы имеют продолжение в «Разговоре о философии Афеня», Ф.Ф.Ф. (МТ. 1828. № 6. С. 204 – 216.), «О физике Афеня», М. (МТ. 1828. № 7. С. 344), «Комментарии на возражения Афеня» (МТ. 1828. № 10. С. 234).

Истории философии посвящена статья «Платон и Аристотель» (МТ. 1828. Ч. 24. С. 174–179): «Платон является духовным писателем; он долго царствует в Александрии, Аристотель воскресает, цветет у арабов и порождает схоластику». Подчеркивается то, что Платон был «почти исключительно

философом христианской Европы» (175). Автор дает беглый обзор античной и новоевропейской философии. А уже в следующем номере журнала публикуются лекции из курса истории философии В. Кузена под заголовком «О великих людях» (МТ. 1829. Ч. 25), в которых особое место отведено Платону и Аристотелю.

Особым вниманием издателя отмечен Гомер. Опубликованный «Отрывок из Гомеровою Ватрахомиомахии или брани лягушек с мышами в переводе с греческого Вилламова» (МТ. 1826. Ч. 9. С. 108–111) открывает череду обращений к греческой поэзии. Как известно, авторство Гомера пародийной поэмы оспорено. Издатель дает высокую оценку таланту рано ушедшего переводчика и сопровождает отрывок объяснением греческих имен лягушек, демонстрируя свои познания в древнегреческом языке: «Физигнав (Φυσίγναθος) – раздувающий щеки; Пелей (Πηλεὺς) – живущий в тине; Гидромедуза (Υδρομεδοῦσα) – царица вод; Психарпакс (Ψιχάρπαξ) – крадущий хлебные крошки; Троксарт (Τρωξάρτης) – грызущий хлебы; Лейхомила (Λειχομίλη) – лижущая муку в мельнице; Птернотрокт (Πτερνοτρόκτης) – грызущий ветчину».

В отделе «Современная русская библиография» (МТ. 1828. Ч. 21. С. 120–125) Полевой рекомендует московское издание И. Ежовского «Homeri Odiseae sex, quibus Ulyssis errorum narration absolvitur» (Шесть песней Гомерой Одиссеи, в коих заключается повествование о странствиях Улисса) со словами «в Российской литературе не было еще такой полезной и столь хорошо расположенной книги для изучения греческого» (МТ. 1828. Ч. 21. С. 123). Издание сопровождается примечанием по греческой грамматике и словарем. Выбор гомеровского текста для начального чтения на греческом языке неслучаен, поскольку (далее перевод из предисловия Ежовского с латинского языка, выполненный Полевым) «поскольку отразились в величайшем поэте сего <греческого. Е.Л.> народа, с пластическим изяществом, простота, невинность так сказать, древних греков, легкая, удобная к понятию самих детей, и в тоже время изумляющая изяществом, силою и величию» (МТ. 1828. Ч. 21. С. 122).

Н. Полевой откликается на выход из печати полного перевода Н. Гнедичем «Илиады» Гомера публикацией отрывка в сентябрьском номере за 1829 г. «Щит Ахиллесов» (МТ. 1829. Ч. 29. С. 180–193) А в январском номере за 1830 г. публикует рецензию на перевод Гнедича (МТ. 1830. Ч. 31. С. 87–90): «Труд Н.И. Гнедича, сверх всего, представляется нам как сокровище языка, из коего каждый литератор русский может почерпать важные и великие пособия, ибо в нем все оттенки, все переливы Омировой поэзии, выраженные с удивительным

искусством, раскрывают богатство, силу, средства нашего языка, будучи плодом глубоких познаний и долговременных исследований переводчика Илиады, который должен был бороться с великаном древности, и избирать оружие, достойное противника» (МТ. 1830. Ч. 31. С. 88). Однако сетует, что «никто не возьмется русским читателям философически изъяснить Омира» (МТ. 1830. Ч. 31. С. 89), зная оригинал, без опоры на французские классицистические интерпретации.

Рассуждая о качествах, необходимых литературному критику, Полевой проявляет свой интерес к историзму и национальному своеобразию: «Рассматривайте каждый предмет не по безотчетному чувству: нравится, не нравится, хорошо, худо, но по соображению исторического века и народа и философическому важнейших истин души человеческой. Так смотря, Индийская Саконтала, Омирова Илиада, Расинова Андромаха, Шекспиров Гамлет и Гетев Фауст покажутся вам в истинном свете» (МТ. 1831. № 4. С. 381).

В двух статьях (МТ. 1831. Ч. 37. № 4. С. 500–516; № 5. 6 –84) публикуется разбор трех материалов, посвященных гомеровскому вопросу. Автор статей как будто примиряет сторонников мнения о едином авторстве поэм «Илиада» и «Одиссеи» с утверждающими о народном происхождении текстов: «Разве не столь усладительно видеть эпопею, возросшую под медленным и величественным влиянием веков, сколько эпопею, изшедшую из головы одного человека?» (МТ. 1831. Ч. 37. № 4. С. 503).

В обзоре «Стихотворений Александра Пушкина. Третья статья. СПб. В т. Деп. Народн. Просв. 1832. 268 с. in-8» Полевой обрушивается с критикой на тексты поэта, в том числе и на подражания древним, «этих несчастных аномалий» (МТ. 1831. Ч. 37. № 4. С. 571), для которого «и забавно, и досадно читать подобные ничтожности!», как «На перевод Илиады»: «Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи, / Старца великого тень чую смущенной душой» (МТ. 1831. Ч. 37. № 4. С. 572). Своеобразное отношение к Пушкину как представителю светского направления в литературе, которому чуждо, с точки зрения Полевого, верное изображение народа, прослеживается и в откликах на «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова».

Среди теоретических статей, посвященных народной поэзии, редактор уделяет внимание античной мифологии. См., напр.: «О природе и истории, относительно к преданиям мифологическим и эпическим. Соч. Эдгара Кине» (МТ. 1832. Ч. 43. № 1. С. 4 – 18).

Полевой с благодарностью «как за доставление прекрасного перевода с драгоценного памятника греческой поэзии, так и за внимание просвещенного

переводчика к Московскому телеграфу» публикует отрывки из Греческой антологии (МТ. 1827. Ч. 17. Отд. 2. С. 3–13) с лингвокультурологическими примечаниями, раскрывающими смысл надписей.

Обращение к Гомеру и греческой антологической поэзии у романтиков традиционно связывается с их интересом к национальной старине. Однако истоки этого подхода, с точки зрения М. Н. Виролайнен, лежат в представлении И. И. Винкельмана об аутентичной народности, непосредственной западноевропейской интерпретацией античности [5].

Римская литература представлена переводами Горация и Проперция. С одами Горация читатели знакомятся в интерпретации В.И. Орлова: Орлов В.И. К Эрмию. Гимн грека. Подражание Горацию (МТ. 1826. Ч. 9. Отд. 2. С. 106); Орлов В. И. К Помпею Вару. Горац. Кн. 2, ода 7. (МТ. 1826. Ч. 11. Отд. 2. № 18. С. 49); Орлов В. и. К Мecenату (Горац. Кн. 3, Ода 29) (МТ. 1827. Ч. 13. Отд. 2. № 18. С. 45); В. И. Орлов. Примирение. Из Горация. Кн. 3. Од. 9 (МТ. 1829. Ч. 26. С. 407); Орлов В. И. К кораблю (из Горация. Кн. I, Ода 3) (МТ. 1829. Ч. 30. С. 177 – 178) и А. Киреева: А. Киреев «К Помпею Вару» (Из Горация) (Кн. 2, ода 7) (Московский телеграф. 1829. Ч. 26. С. 46). Причем дважды переведена знаменитая *Carm. II, VII* («К Помпею Вару»), в которой поэт признается в позорном бегстве с поля битвы. П. Бороздна перевел элегию Проперция «К Цинтии» (МТ. 1826. Ч. 10. Отд. 2. С. 4). В рецензии на «Опыт перевода Горациев Од, В. Орлова. СПб. 1830» Н. Полевой приводит собственные суждения о латинском поэте, в которых заметно романтическое неприятие. Полевой называет поэта «бессмертным трусом», «которого судьба в России очень незавидна» (МТ. 1830. Ч. 34. С. 378). «Гораций был первый раб-поэт своего времени. Одаренный необыкновенным пиитическим духом, он понимал свое положение, и выражал страшное для души высокое чувство <...> Этот гордый римлянин – бежал с поля боя!» (МТ. 1830. Ч. 34. С. 379) Критик видит в поэзии Горация отражение судьбы римского народа, который погибает в пороках. Перевод Орлова «при всех своих несовершенствах дает лучшее понятие о подлиннике, нежели все переводы, являвшиеся доселе на русском языке» (МТ. 1830. Ч. 34. С. 381), в которых, по мнению Полевого, Горация «почитали каким-то шалуном, каким-то барином, воспитанным развратным гувернером и закореневшим в обществе беспутных празднолюбцев» (МТ. 1830. Ч. 34. С. 381).

В отборе статей по античной истории для публикаций ощутил подход Полевого, автора «Истории русского народа», который настаивал на применении принципов историзма при характеристике менталитета народа. В разделе «Науки и искусства» под рубрикой «Историческая критика»

опубликовано в переводе с французского языка С. Н. извлечение из трактата Лукиана «Как должно писать историю» (МТ. 1825. Ч. 2. № 6. С. 116–121). В отделе «Критика» Полевой публикует развернутый критический разбор книги «Римской истории» Б. Г. Нибура, немецкого историка античности, который отталкивался от филологических обоснований исторического исследования (МТ. 1829. Ч. 26. С. 437–478; Ч. 27. С. 82–118), «решительно важнейшей из всех изданных в нынешнем, а может быть и в прошедшем столетии» (МТ. 1829. Ч. 26. С. 437), поскольку ее содержание значительно расширило представление о Древнем Риме, но не оцененной по достоинству современниками, в первую очередь, из-за отрицательной рецензии Шлегеля, оспаривающем достоверность источников Нибура.

Отметим публикацию предисловия и первой главы введения сочинения Мишеле «Взгляд на римскую историю». Сочинение Мишеле. В примечании издатель отмечает, что автор сочинения «умел постигнуть и соединить все взгляды, все изыскания Вико, Нибура и других великих людей, занимавшихся историей Рима» (МТ. 1832. Ч. 44. № 8. С. 465).

В романтической эстетике проблема личности актуализируется такими темами, как роль человека в истории, свобода и необходимость, добро и зло. Личность Александра Македонского отмечена особым интересом издателя. В 1828 году публикуются «Два разговора в царстве мертвых, между Александром Македонским и Геростратом и Кортесом и Монтецумом» А. Суворова (МТ. 1828. Ч. 29. № 6. С. 204–216.) с комментариями издателя. Читатель также знакомится с царем Македонии в интерпретации А. Вельтмана, основоположника исторического фэнтези. В стихотворении «Александр Великий» (МТ. 1829. Ч. 29. С. 37–38), как и в исторической поэме «Эскандер» (МТ. 1829. Ч. 29. С. 195–202), античный образ приобретает черты романтического героя. Приведем строки из стихотворения:

Он впереди, тот юноша прекрасный,
Герой, и царь, и друг богов,
Пред коим все - как сонм рабов,
Кому земля – удел подвластный (МТ. 1829. Ч. 29. С. 37 – 38).

Литературные представления об Александре дополняются материалами по истории русской литературы, среди которых публикуются переложение Хронографов XVI–XVII вв. «Древние русские сказания о походе Александра Македонского в Индию» (МТ. 1832. Ч. 45. № 11. С. 374–390; Ч. 48. С. 558–576), а также татарская легенда об Искендере (Московский телеграф. 1833. Ч. 52. С. 513–540).

Античность представлена в журнале текстами западноевропейской литературы: переводы из Ламартина Волкова «Озеро» (МТ. 1825. Ч. 2. № 8. С. 281) и И. Тюриня «Байский залив, близ Неаполя» (МТ. 1826. Ч. 8. № 3. С. 126), перевод М. Н. Лихонина монолога из «Ифигении в Тавриде» Гёте (МТ. 1829. Ч. 25. № 3. С. 336), «Стон Цереры» Шиллера в переводе Колачевского (МТ. 1829. Ч. 28. № 13. С. 57). Опубликовано философское эссе А. Гумбольдта «Жизненная сила, или Гений Родосский» (МТ. 1829. Ч. 30. № 24. С. 423), в основе которого античный сюжет.

Рецепция античных образов, мотивов отмечена в поэтических текстах Кн. Вяземского («К приятелю»), В.К. Кюхельбекера («Грибоедову»), А. Мансурова («Песнь страдальца»). В.Н. Олина («Кубок»), А. Пушкина («Элегия»), Волкова («К N.N.»), Ф. Алексеева («Друзьям»), барона Розена («Дева гор», «Мой идеал»), Орлова («К римлянам», «К Столыпину»), Н. Иванчина-Писарева («К сочинительнице кантаты на кончину государя императора Александра Благословенного»), Н. Языкова («Поэт»), В. Пушкина («На отъезд Карамзина в чужие края», «Умиравший леновец», «К А.С. Пушкину»), Баратынского («Д.В. Давыдову»), А. Илличевского («Куплеты»), Д. Давыдова («Гусар»), М. Лихонина («Разговор на гробе поэта») и др.

В результате анализа исторических, критических и литературных публикаций (см. Табл. 1) в журнале «Московский телеграф» приходим к следующим выводам. Романтизм, переосмысливая античный материал, возможно, и «затемняет» [5, с. 481] классицистический компонент литературного процесса в первой половине XIX века. Однако античность продолжает считаться эстетическим идеалом, на котором необходимо, по мнению редактора Н. Полевого, воспитывать современное ему поколение.

Табл. 1

Журнал, годы издания	Всего произведений	Переводы античных авторов			Художественные произведения			Критико-публицистические произведения	
		Всего	С классических языков	С современных языков	Всего	На темы античности	Использование образов античности	Всего	Апелляция к античности
Московский телеграф, 1825-1834	1427	15	13	2	509		69	567	60

Сокращение: Московский телеграф – МТ.

Список литературы

1. Мальчукова Т.Г. Классицизм и неоклассицизм в поэзии А.С. Пушкина. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2012. 336 с.
2. Душенко К.В., Багриновский Г.Ю. Большой словарь латинских цитат и выражений. М.: Азбука-Аттикус, 2017. 912 с.
3. Jahrbuch der gesellschaft für die Geschichte des Protestantismus in Oesterreich. Leipsig: Julius Klinkhardt, 1896. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://archive.org/stream/jahrbuchdergese02stgoog/jahrbuchdergese02stgoog_djvu.txt (дата обращения 29.04.2023)
4. Мерзляков А.Ф. О талантах стихотворца // Литературная критика 1800–1820-х гг. М.: Художественная литература, 1980. С. 150–168.
5. Виролайнен М.Н. Народность литературы Золотого века: достижение романтизма или наследие классицизма? // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2022. 19 (3). С. 470–485.

ANTIQUITY IN THE MAGAZINE CONCEPT "MOSCOW TELEGRAPH" (1825–1834)

E.P. Litinskaya

The purpose of this chapter is to consider the ancient material on the pages of the “Moscow Telegraph” magazine, taking into account the statement about the “benefit and pleasure of the reader”, which a journalist should strive for. As a result of the analysis of historical, critical and literary publications, we come to the following conclusions: romanticism, rethinking the ancient material, perhaps "obscures" the classic component of the literary process in the first half of the 19th century. However, antiquity continues to be considered an aesthetic ideal, on which, according to the editor N. Polevoy, it is necessary to educate his contemporary generation.

Keywords: reception of antiquity, translation, aesthetic ideal, romanticism, Homer, Plato, Alexander the Great.

3.3. АНТИЧНЫЙ ПРЕЦЕДЕНТ В ЭПИГРАФЕ К КНИГЕ А.Н. РАДИЩЕВА «ПУТЕШЕСТВИЕ ИЗ ПЕТЕРБУРГА В МОСКВУ»

© Т.Н. Васильчикова

В главе ставится вопрос относительно античных первоисточников эпиграфа к книге А.Н. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву». Определены цель, структура и смысла эпиграфа. Применяется метод интертекстуального анализа. Восстанавливается интертекстуальная цепочка (перекличка) предшествующих текстов с эпиграфом А.Н. Радищева: поэма В.К. Третьяковского «Тилемахида», роман Ф. Фенелона «Приключения Одиссея», поэма Публия Вергилия Марона «Энеида», поэма Гомера «Одиссея». А.Н. Радищев вносит изменения в цитату В.К.Третьяковского (эпитет «трехзевный» меняет на «стозевный»), а также применяет прием контаминации, соединяя в

единый образ три отдельно существующих образа античных «чудовищ» (Цербер, Полифем и Тифон). В итоге рождается монструозный образ чудовища, символизирующего российское самодержавие как необоримое и абсолютное зло.

Ключевые слова: интертекстуальность, эпиграф, первоисточники, художественный образ, контаминация.

Эпиграф к книге А.Н. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву»: «Чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лай» [1, с. 299]. Эпиграф представляет собой литературную цитату, но загадкой для исследователей всегда оставался ее подлинный источник. Интертекстуальный след ведет к глубокой древности и теряется в эпохе античности. Традиционно считается, что в эпиграфе выражена главная идея книги Радищева – критика самодержавно-крепостнического строя. Такая трактовка впервые дана Я.Л. Барсковым в комментариях к книге: «образ чудовища в эпиграфе – намек на «чудище» самодержавно-крепостнического строя в России времен Радищева» [2, с. 479].

Очевидный литературный источник эпиграфа указан самим автором: поэма В.К. Тредиаковского «Тилемахида», том II, книга XVIII, стих 514, который читается так:

«Нежели Химера та, побежденная Беллерофонтом,
Нежели идра лернейска, самим Ираклием сраженна,
И, напоследок, нежели тот, преужасный пес Кервер.
Чудище, обло, озорно, огромно, с тризевной и - лаей,
(курсив – Васильчиковой Т.Н.)
Из челюстей что своих кровь блюет ядовиту и смольну,
Коя могла б заразить живущих всех земнородных...» [3, с. 104].

Через эту цитату В.К. Тредиаковского пролегает античный след, так как присутствует интертекстуальная переключка с античными источниками. Число этих источников и их состав указываются в разных исследовательских работах различно.

Если говорить о самых древних источниках, следует обратиться к античной мифологии, откуда и пришли мифологические образы. Но обычно отсчет ведется от литературных источников, их содержащих. Так, во фразеологическом словаре А.Д. Михельсона содержится отсылка эпиграфа к тексту поэмы Вергилия «Энеида». Названы античные предтексты образа «стозевого чудовища» – циклоп Полифем и адский трехглавый пес Цербер: «Чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лай. Тредьяковский. Телемахида. 2, 18. Ср. Monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum! Virg. Aen. 3, 658. (О циклопѣ Полифемѣ.)» См. Цербер» [4].

Изменения, которые внесены А.Н. Радищевым в цитату – эпитафия из Третьяковского, очень существенны, так как меняется контекст и «объект» художественный в этом контексте. «Трёхзевное» (следовательно, и трёхголовное) чудовище – это адский пес Цербер, порождение хтонических чудовищ – Змеяевы Ехидны и Тифона, которого побеждает в своем двенадцатом подвиге Геракл. Но «стоозевное чудовище» – это нечто иное. «Стоглавость» – свойство единственного персонажа античной мифологии, в XVIII веке хорошо известного, – хтонического чудовища Тифона. Впервые он описывается в поэме Гесиода «Теогония» (конец VIII – начало VII века до н. э.). Позже – в сборнике греческих мифов Аполлодора (II в. до н. э.), Тифон – огромное чудовище, рожденное Землей-Гея, имевшее сто разных голов, издававших звуки разных животных.

Таким образом, во-первых, эпитафия отсылает к предтексту – нравоучительной поэме В.К. Третьяковского (1703–1768) «Тилемахида» (1766). Интертекстуальная переключка двух текстов – эпитафия Радищева и фрагмента в книге Третьяковского, откуда он взят, позволяет судить, что это не просто цитирование, не зеркальное отражение одного текста в другом. Радищев внес изменения в текст цитаты. Строка извлечена из текстового фрагмента «Риторический урок царям» в романе Фенелона, переложённого в стихотворную версию Третьяковским. Идеинный смысл всех произведений имеет точки схождения. Важнейшей идеей «Тилемахиды» является ответственность царя перед законом. Назначение царя – забота об «общем благе», он достоин «царить» только тогда, когда он заботится о «добре всенародном». Во-вторых, сама поэма «Тилемахида» тоже имеет предтекст, как всякий перевод с другого языка, являясь вольным стихотворным переложением романа «французского писателя Франсуа де Салиньяк де ла Мот Фенелона (1651–1715) «Приключения Телемака» (*Les Aventures de Télémaque*). Можно наблюдать близость в мировоззренческой установке двух разделённых временем писателей – отвержение общественного насилия, мечта о справедливом образе правления. По отношению к поэме Третьяковского роман Фенелона играет роль предтекста, находясь с ним в интертекстуальной переключке. Воспроизводя в «Тилемахиде» сюжет романа Фенелона, Третьяковский даёт скрытую отсылку к современному ему деспотическому строю эпохи правления Екатерины II. Таким образом, эпитафия А.Н. Радищева переключается уже с двумя предтекстами – Третьяковского и Фенелона, являясь по отношению к обоим – прецедентным. Так возникает интертекстуальная цепочка между тремя текстами – Фенелона, Третьяковского и эпитафия Радищева. Но у начала этой цепочки, если говорить о литературных

модификациях античного образа, стоит исходный текст: поэма «Энеида» римского поэта эпохи принципата Августа Публия Вергилия Марона (70 г. д.н.э.–19 г. н.э.). Третьяковски́й опирается не на Фенелона в данной цитате, а на поэму Вергилия. В таком случае, Радищев вносит свои изменения и в эту цитату из Вергилия, и все последующие тексты, включая эпиграф, являются по отношению к поэме «Энеида» прецедентными.

Из числа последних исследований источников, роли и функций эпиграфа к книге А.Н. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву» наиболее оригинальные и доказательные принадлежат А.А. Костину и Е.А. Вильку. А.А.Костин дает высокую филологическую оценку эпиграфу с трех различных позиций: с точки зрения выразительности; как свидетельство обращения к творчеству В.К. Третьяковско́го; и «просто тем, что эпиграф – сильное семантическое место текста, выделяющее основные его значения» [5, с. 135]. Впервые эпиграф рассматривается не только с точки зрения его значимости для основного текста, но и как автономное художественное явление. Ученый изменяет традиционный подход к эпиграфу как внесюжетному элементу текста, выполняющему вспомогательную функцию – подчеркнуть выделенную сильной позицией идею произведения, предпочитая подход, основанный на интертекстуальной функции эпиграфа. А.А. Костин исследует предтексты к эпиграфу, дает комментарий к использованию цитат из Вергилия, Третьяковско́го, Фенелона.

Заслугой работы Е.А. Вилька «Чудовище стозевно и Тифон» можно считать его версию о стоголовом образе чудовища в эпиграфе и его источниках. Наиболее убедительно из всех критиков он исследует как основную версию образ стоголового Тифона [6, с. 155]. Его свойства и функции по мифологическим источникам – неумолимость, чудовищная мощь, злоба, агрессия. Это враг не только людей, но и богов. Напуганные боги Олимпа вынуждены спасаться бегством в Египет и принять зооморфный образ. Тифон вступает в противоборство с самим Зевсом – богом богов и людей. Тифон, как и Зевс, бессмертен и вечен. Поскольку его нельзя уничтожить, Зевс обрушивает на него гору Этну на Сицилии. Вулкан, вечно извергающийся, дает представление о неиссякаемой силе стихии зла. Тем самым дается объяснение «стозевному» чудовищу в эпиграфе Радищева, под которым понимается зло крепостничества в системе абсолютной монархии.

Объяснение того, почему именно Тифон воплощает абсолютное зло, содержится в его происхождении как хтонического чудовища от матери Геи – земли, то есть от одной из четырех стихий земного мира, мстящей Олимпийским богам за поражение своих детей – гигантов и титанов. Цербер

(или Кербер) – сын Тифона, не обладает такой мощью, как его родитель, хотя сходен с ним характером. Если Цербер служит богам нижнего мира, охраняя Тартар, Тифон не подчинился никому. Есть версия, что в Тифоне («стоглавой гидре») выражена необоримая сила революций. Она принадлежит Г.Р. Державину (ода «Фелица»). Но тогда возникает логическое противоречие: абсолютное зло связано с образом стихии революции. По идейному замыслу Радищева, абсолютным злом является самодержавно-крепостнический строй. Чудовище Тифон – зло, под которым писатель понимает царское самодержавие, крепостничество, абсолютную монархию. Отвержение существующего строя в таком случае самоочевидно и неоспоримо.

Можно заключить: А.Н. Радищев вносит изменения в предтексты своего эпиграфа – цитаты из Третиакковского и Вергилия – с осознанной целью. Античный образ ужасного чудовища («monstrum horrendum») становится не трех, а стоглавым, соединяя в себе черты циклопа Полифема, адского пса Цербера и стоглавой гидры – Тифона. В результате рождается гипертрофированный образ вселенского абсолютного зла. Автор стремится выразить идею не только многоликости зла самодержавия, но и его абсолютного характера. Образ в прецедентной цитате-эпиграфе является контаминированным, объединяя в себе черты не одного монстра – адского пса Цербера, но и циклопа-людоеда Полифема, а также образ чудовища «стоzewного», то есть со ста головами. В античной мифологии ему соответствует хтоническое чудовище Тифон. Изменяя «триzewную» на «стоzewную», Радищев в первую очередь выражал идею многоликости, неумолимости и мощи того социального зла, обличению которого посвящена его книга. Стоголовый Тифон, которому никто не мог противостоять – это символ чудовищного необоримого зла. Его можно нейтрализовать только силой, как это сделал Зевс, навалив на Тифона вечно пылающий вулкан Этну. Фактически, в самом эпиграфе, если вскрыть его мифологический подтекст, скрыт призыв к обузданию зла. Вспомним, как оценила Екатерина II эту книгу, назвав Радищева: «бунтовщик хуже Пугачева». Эпиграф содержит в данном случае ключевой символ всей книги, который спрятан в оболочку античного мифа.

Список литературы

1. Радищев А.Н. Путешествие из Петербурга в Москву // Русская проза XVIII века. Москва: изд. Худ. Литература, 1971. С. 299–553.
2. Барсков Я.Л. [Примечания] // Радищев А.Н. Полное собрание сочинений. Т. 1. М.–Л., 1939. С. 479.

3. Тредиаковский В.К. Тилемахида, или Странствование Тилемаха, сына Одиссея, описанное в составе ироическая пиимы Василием Тредиаковским, надворным советником, членом Санкт-Петербургския императорския Академии наук с французския нестихотворныя речи, сочиненныя Франциском де-Салиньяком де-ла-Мотом Фенелоном, архиепископом-дюком Камбрейским, принцом Священныя империи: [в 2 т.]. СПб.: [Тип. АН], 1766. Т. 2. С. 104.

4. Большой толково-фразеологический словарь русского языка Михельсона. Москва: Си ЭТС: Бука, 2008. [Электронный ресурс]: – Режим доступа: <https://search.rsl.ru/ru/record/01004322095> (дата обращения 12.04.2023).

5. Костин А.А. «Чудище обло» и «monstrum horrendum». Вергилий – Тредиаковский – Радищев. // В.К. Тредиаковский: к 300-летию со дня рождения. Материалы Международной конференции. Санкт-Петербург, 12–13 марта 2003 г. СПб., 2004. С. 135–147.

6. Вильк Е.А. «Чудище стозевно» и Тифон («Путешествие...» А.Н. Радищева в контексте мистической литературы XVIII в.) // Новое литературное обозрение. М., 2002. С. 151–160.

**AN ANCIENT PRECEDENT IN THE EPIGRAPH
TO THE A.N. RADISHCHEV'S BOOK
«JOURNEY FROM ST. PETERSBURG TO MOSCOW»**

T.N. Vasilchikova

The chapter raises the question of the ancient primary sources of the epigraph to the book of A.N. Radishchev «Journey from St. Petersburg to Moscow», as well as the goals and character, structure and meaning of the epigraph. The method of intertextual analysis is used. Intertextual chain (roll call) of several texts with an A.N. Radishchev's epigraph is restored.: poem by V.K. Trediakovsky «Tillemachide», F. Fenelon's novel «The Adventures of the Odyssey», the poem of Virgil «Aeneid», the poem of Homer «Odyssey». A.N. Radishchev makes changes to the quote by V.K. Trediakovsky («Three-Heather» changes to «Stosevnoye»), and also applies the reception of contamination, combining three separate images of ancient «monsters» (Cerberus, Polyfem and Typhon) in a single image). As a result, a monstrous image of a monster symbolizing the Russian autocracy as an invincible and absolute evil is born.

Keywords: Intertextuality, epigraph, primary sources, artistic image, contamination.

**3.4. КУЛИНАРНЫЕ БЛЮДА И ПИРЫ ДРЕВНЕГО РИМА
В ПОЭМЕ В.С. ФИЛИМОНОВА «ОБЕД» (1837)**

© Ю.Г. Дорофеева

В главе рассматривается «Обед» (1837) В. С. Филимонова как литературно-гастрономическая поэма. Цель работы – выявить упоминаемые в поэме кулинарные блюда, застолья, пиры, рисующие культуру питания Древнего Рима и сопоставить их с описаниями, представленными в римской литературе. Для анализа используется сравнительно-сопоставительный метод. Проведенное исследование позволяет сделать вывод, что

описываемые Филимоновым образы (шампиньоны, устрицы, кабан, салат, пиры Антония и Клеопатры, Цезаря и Катутлла, Калигулы и его коня) пронизаны аллюзиями на произведения античных авторов – Петрония, Марциала, Ювенала, Луксория, Плутарха, Светония.

Ключевые слова: В.С. Филимонов, «Обед», Древний Рим, Петроний, Марциал, Ювенал, кабан, устрицы, шампиньоны, литература и гастрономия.

Поэма Владимира Семеновича Филимонова «Обед» (1837) – это литературная поварская география, путешествие по кулинарным эпохам разных стран. Пятичастная поэма открывается «Историей обеда» – автор обращается к «гастрономическому архиву» Древней Греции, Древнего Рима, Британии, Франции и Руси. Во второй части поэт рисует «Обед нашего века» – описывает разные типы обедов: деревенский и провинциальный, именины, семейный и обед с клиентами. В третьей части Филимонов, доказывая бездушной толпе едоков, что обед – это не только мельница зубов, «одно жеванье да глотанье» [1, с. 56], создает обеденный устав из 52 параграфов. Две последние части поэмы – детальнейшее описание семейного обеда в узком кругу и «Большого обеда, или Пира» для званых гостей.

Античный Рим в поэме становится эталоном кулинарного мира, древний римлянин – непревзойденным гурманом, образцовым дегустатором. Слава уникального ценителя закрепляется за римлянином в литературных памятниках – поэты и авторы экономических трактатов отмечали кулинарные особенности и заслуги провинций Древнего Рима. Вспомним «Гостинцы» Марциала: «Лучший порей к нам идет из Ариции» (XIII, 19) [2, с. 374], «Мягкий стебель, что рос на почве приморской Равенны, / Спаржи не будет на вкус дикорастущей нежней (XIII, 21) [2, с. 374]. Марциал говорит не только о родине того или иного продукта, блюда, но и о его потребителе: лунский сыр предназначен для полдника молодых слуг, вестинский – для скромного вегетарианского завтрака. Изюмное вино, «с минойского Крита напиток» (XIII, 106) [2, с. 387] – вино для бедняка; божественного вкуса вино для парадного застолья богача доставляется из Аттики: «Аттики мед! Ты фалерн обращаешь в нектарную влагу. / Надо, чтоб это вино нам подавал Ганимед» (XIII, 108) [2, с. 387]. Отточенность, непревзойденность утонченного вкуса древних римских знатоков спустя столетия превращается в легенду. Альфонс Карр в предисловии к «Физиологии вкуса» Ж.А. Брийа-Саварена, популярному трактату первой половины XIX в., вероятно, отталкиваясь от высказываний Луцилия и Варрона, напишет, что римляне «по вкусу отличали рыбу, выловленную в устье Тибра, от той, что была поймана между двумя мостами, и первую не ели», они «отвергали печень гуся, откормленного сушеными фидами, и признавали ее, только если фида для откорма были свежими» [3, с. 9].

Гастрономический мир римской империи в поэме «Обед» литературоцентричен. Он формируется на основе упоминаемых крылатых фраз и латинских словосочетаний, кулинарных блюд и пиров, имён, элементов быта, цитат из произведений античных авторов.

Картину римских застолий Филимонов начинает с позднего республиканского периода. Деревенский мир, обед бедняка его не интересует, все внимание сосредоточено на парадных обедах знати:

Великий Рим запировал:
Вкусил в фазане наслажденье,
Постигнул трюфлей вдохновенье
И жадно устрицы глотал. [1, с. 7]

Поэт из всего многообразия античного римского стола – дрозды, фламинго, сони, каплуны, африканские газели, дикие козы, морские ежи и морские окуни – выбирает для русскоязычной публики наиболее репрезентативные блюда как по внешнему виду, так и относительно литературной традиции. Рябчики, лебеди, зайцы, осетр в силу их нередкого присутствия на русском пире не могли создать у русского читателя впечатление национального колорита Древнего Рима, вызвать ощущение дистанцированности, которое пытается создать и передать автор. В ряду литературных ассоциаций возникают, прежде всего, «Сатирикон» Петрония, эпиграммы Марциала и сатиры Ювенала. Гость на пире у Тримальхиона, рассказывая о богатстве хозяина, в числе доводов неисчислимости его состояния приводит тот факт, что «на днях ещё он написал в Индию, чтобы ему прислали груздевых семян» (XXXVIII) [4, с. 86], редкий для Древнего Рима деликатес. Позже два раба, имитируя драку, разбивают амфоры, из которых высыпаются устрицы и ракушки (LXX) [4, с. 125]. Герой четвертой сатиры Ювенала, толстый Монтан с медленным брюхом, с первого укуса способен определить родину привезенных устриц (Кн. 1, 4, 140) [5, с. 45]. В шестой сатире пьяная прелестница «огромные устрицы ест в полуночное время» (Кн. 2, 6, 302) [5, с. 64]. Марциал, высмеивая плохого поэта Лигурина, отмечает изысканность его обедов. Стихи Лигурина настолько плохи, что их не могут скрасить даже деликатесы:

Правда, изыскан твой стол и пышными яствами убран,
Но ничего не идет в рот мне при чтенье твоём.
Камбалы не подавай, ни барвен своих двухфунтовых,
Ни шампиньонов ты мне, устриц не надо: молчи! (III, 45) [2, с. 97].

В «Гостинцах» Марциал пишет, что вкуснее трюфеля может быть лишь шампиньон (XIII, 50) [2, с. 378]. Раздобыть этот деликатес труднее, чем золото:

«Золото, иль серебро, иль коротенький плащ, или тогу / Можно послать без труда, а шампиньоны трудней» (XIII, 48) [2, с. 378]. Трюфели и устрицы становятся эталоном и неотъемлемой частью дорогого ужина, изысканного пира, олицетворением расточительности римских патрициев и разбогатевших вольноотпущенников. Именно к этим кулинарным образам, ставшим эталонными штампами, прибегает Филимонов в «Обеде».

Из итальянских блюд в поэме упоминаются кабан, салат и более позднее – макароны с пармезаном. Интересно, что именно кабан указан Филимоновым как блюдо, доставляемое в Россию из Рима:

С Кавказа красный лаксфорель,
С Ильменя сиг, и нельма с Лены;
Из Рима, à la Bechamel,
Кабан. Вот камбала из Сены [1, с. 125].

Примечательно, что из заграничных блюд в строфе говорится только об итальянском кабане и французской камбале. Остальные «продукты» свозятся со всех концов России: теленок Холмогорский, рябчики из Пинеги, налим из Онеги, навага из Архангельска и т.д.

Кабан как охотничий трофей и как одно из главных пиршественных блюд – традиционный образ у античных авторов. Русская литература отражает быт русских помещиков – псовую охоту на зайцев и дичь. В России в начале XIX в. охотились, главным образом, на рябчиков, медведей и лосей. Олени в центральной части России были почти истреблены в XVII в., охота на зайцев – отчасти детский промысел, охота на кабана – очень опасна [6]. Если на медведя охотятся зимой (в связи с появляющейся возможностью хранить мясо), когда он впадает в спячку (то есть достаточно найти берлогу и забить зверя), то неспящий разъяренный кабан может легко расправиться с охотником. Время действия поэмы – время крепостничества, крестьяне на охоту имеют очень ограниченное юридическое право. Для дворянской знати охота – это красивая забава, выгул дорогих скакунов и борзых. Указание Филимонова на кабана из Рима – отсылка к колоссальной традиции римской литературы и к быту.

Охота на кабана была одним из самых любимых времяпрепровождений знатных римлян. И представитель древней патрицианской семьи, и разбогатевший вольноотпущенник не преминет пригласить поохотиться друзей в свое загородное поместье. Описание охоты на кабана встречается в разных жанрах – от поэм до надгробных надписей. Традиция была заложена греческой литературой – самая известная Каледонская охота и пятый подвиг Геракла – укрощение Эриманфского вепря. Каледонскую охоту описывает и Овидий в «Метаморфозах» (VIII, 338–424) [7, с. 173–175]. Метонимическое

обозначение кабанов как кабанов из Калидоны находим у Веспы в «Прении пекаря с поваром»:

Лес дает нам зверей, рыб – море, небо – пернатых;
Бромий дарит вино, Паллада приносит оливу,
Шлет кабанов Калидона, чьих ланей солю я и перчу [8, с. 52]

Описание охоты на кабана встречаем в надгробной надписи, посвященной коню императора Адриана:

Борисфенит Аланский,
Цезаря конь проворный,
По полю и болотам
И по холмам этрусским
Носившийся, как птица,
За кабаном паннонским;
И вепрь его в погоне
Белым клыком поранить
Ни разу не решился,
Хотя бы пеной пасти
Хвост он ему обрызгал,
Что происходит часто [8, с. 165].

Описание охоты на вепря проникает даже в любовную лирику. Неизвестный поэт сравнивает свои чувства к любимой с попаданием в сети кабана: «Птицу ловят силком, а вепря путают сетью; / Я же навеки пленен жестокою к Дульции страстью» [8, с. 125].

Мишель Пастуро [9, с. 66–80], сравнивая средневековую европейскую охоту с античной, пишет, что римляне с презрением относились к охоте на оленей, так как это слабое, пугливое животное, спасающееся бегством, в то время как «победа над кабаном – это всегда подвиг» [9, с. 67]. Кабан – олицетворение свирепости. Луксорий, размышляя «О ручном вепре, вскормленном в триклинии», характеризует буйного нравом зверя как спутника Марса: «Вепрь, для бога войны рожденный жить на кручах гор» [8, с. 63]. Латинские поэты наделяют кабана эпитетами, подчеркивающими его страшный неукротимый нрав: «асер (буйный), ferox (необузданный), ferus (дикий), fremens (рычащий), fulmineus (молниеносный), rubicundus (пылающий), saevus (свирепый), sprutans (взмыленный), torvus (грозный), violentus (жестокий)» [9, с. 68].

К I в. до н.э. кабан подается на стол не только как результат охоты, но и как результат разведения опасного зверя. Варрон сетует, что для кабаньих стад отводится слишком много места [10, с. 128]. Кабан был традиционным

римским мясным блюдом. Цецилиан, герой эпиграммы Марциала пишет «за стол не возляжет без вепря» (VII, 59) [2, с. 209]. В «Сатириконе» Петрония говорится, что один из вольноотпущенников приказывал подавать на стол кабанов прямо в щетине. В книге Апиция «De re coquinaria» («О кулинарном искусстве») сохранился подобный рецепт приготовления кабана: «Вытри губкой и посыпь солью, перетертым кумином и оставь до утра. На следующий день отправь в печь. Когда будет готов, приправь соусом». «Другой способ: отваривай в морской воде с лавровыми ветками до тех пор, пока не станет мягким. Сними кожу. Подавай с солью, горчицей и уксусом» [11].

Русская кухня также была хорошо знакома с кабаном. В «Новейшем полном и совершенном русском поваре и приспешнике» (1811), представлены не только рецепты, но и рекомендации, какое мясо предпочтительнее: мясо молодых, годовалых или двухлетних диких свиней, причем они должны быть сытыми, и чем больше гоняемы «перед убоем на охоте, тем вкуснее и здоровее» их мясо [12, с. 52–53]. В «Поваренном календаре ... на каждый день» (1808) предписывают подавать кабана весной в марте и осенью в октябре и ноябре: 4 марта – «Дикая свинина с лимоном», 6 марта – «Дикая свинина с вишенным соусом», 23 марта – «Веприна с соусом хлебным» и т.д. Наши предки ели «Кабанину с Меркскою репою», панированную «или хлебом окладенную», «Паштет с кабаньей или дикой свиньи головою» [13]. Следует отметить, что для русского стола характерна подача какой-либо части дикого зверя (кусочками), головы. За римским ужином «приличие требовало поставить» кабана «на стол целиком» [10, с. 131]. На пире Тримальхиона для гостей устраивается целое представление, когда из приготовленного кабана начинают вылетать дрозды (XL) [4, с. 89].

Филимонов, предлагая доставить из Рима для русского застолья кабана под белым соусом, вызывает в памяти читателя колоссальную литературную цепочку ассоциаций. Это блюдо становится литературно маркированным.

В число итальянских блюд, упоминаемых в поэме «Обед», входит салат. Именно итальянцы, по мнению автора, являются лучшими поварами салата. За каждой нацией Филимонов закрепляет свою «визитную» карточку: для англичан это ростбиф, для французов – бульон, для швейцарцев – жирный сыр, для голландцев – сельдь, для итальянцев – салат. Древний Рим действительно является родиной салата. Римляне называли салатом блюдо из зелени (эндивиль, петрушка, лук) с добавлением специй и пряностей (мед, перец, соль, уксус). Филимонов, как гурман, осуждает приживающуюся в России германскую традицию смешивать в салате большое число ингредиентов:

В него и яйца крошат,
Мешают сахар и горчицу,
Сметану, сливки и корицу,
И разных специй миллион.
Избавь нас Бог от этой смеси:
Пусть ест ее мадам фон Плеси,
И с ней *мейн либер гер Дамон* [1, с. 126–127].

Римские обеды Филимонов описывает, прибегая к сюжетам различной степени известности: пиры Антония и Клеопатры, ужины Калигулы и его любимого коня, обед Цезаря с Катуллом, пиры Лукулла и др. В 1988 г. поэма «Обед» была переиздана в сборнике «Я не в Аркадии – в Москве рожден...» и лаконично прокомментирована Л.Г. Лёнюшкиной. Этот комментарий – единственный на сегодняшний день. Для современного читателя поэма превращается в загадку, ребус: многие эпизоды неочевидны, затемнены. В 2019 г. «Обед» был переиздан с подзаголовком «гастрономическая поэма». В связи с популярностью текста необходимо расширить существующий комментарий Л.Г. Лёнюшкиной. Одни эпизоды не требуют особых разысканий в силу своей популярности или прямого указания на источник, другие нужно «опознать». К числу первых можно отнести торжественное угощение коня Калигулы «на блюде» ячменем [1, с. 10], пир Антония и Клеопатры. Филимонов описывает избранный Антонием путь примирения с египетской царицей через роскошный обед.

Антон, коль верить нам злословью,
Классически с женою жил,
А романтической любовью
Дочь Птолемею любил.
Он раз был с ней в ужасной ссоре:
Но знает ли ученый свет,
Чем пособил любовник в горе?
Чем помирился? Дал обед!
Кокетка тех минувших лет
Так страстно им была любима,
Что он тому, кто их кормил,
Огромный город подарил –
Достойный дар величья Рима:
Его Плутарх не позабыл. [1, с. 9–10]

Указание на Плутарха помогает поэту избежать подробностей, перечисления изысканных яств, а нам – воссоздать картины застолья Антония и Клеопатры: «Составился своего рода союз, который они звали „Союзом

неподражаемых”, и что ни день они задавали друг другу пиры, проматывая совершенно баснословные деньги» (XXVIII) [14, с. 242]. На 12 гостей повара забивали 8 кабанов, чтобы подаваемое блюдо всегда было горячим. Интересно, что Филимонов прибегает к непрямому цитированию: «достойный дар величия Рима» – это перефразированное утверждение Плутарха о высказывании Антония «величие римской державы обнаруживает себя не в стяжаниях, но в дарениях» (XXXVI) [14, с. 247]

Другой эпизод для современников Филимонова, наверняка, столь же известный, как и предыдущий, но для современного читателя требует разъяснения:

Великий Кесарь, для Катулла,
За эпиграмму, задал пир:
Отмщеньем Кесарским поэту
Он изумил тогдашний мир. [1, с. 9]

Приведенный эпизод можно найти у Светония в «Жизни двенадцати Цезарей»: «Валерий Катулл, по собственному признанию Цезаря, заклеил его вечным клеймом в своих стихах о Мамурре, но, когда поэт принес извинения, Цезарь в тот же день пригласил его к обеду» [15, с. 42].

Во второй части поэмы «Обед нашего века – злопамятство желудка», описывая повседневное застолье, Филимонов не забывает высмеять и осудить «трапезников-льстецов», вечных клиентов-гостей. Это полувраги, сгибающиеся до пола, бесстыдно восхваляющие хлебосольного хозяина во время обеда, но забывающие всякую благодарность по его завершении:

Так пошло, низко, без стыда,
Хозяину и хлебосолу
Вы продолжаете кадить,
Как продолжается еденье:
И начинаете вредить –
Как кончится пищеваренье. [1, с. 41–42].

Неблагодарные, подобострастные желудки-клиенты – дань Филимонова римской традиции. Образ клиента, обедающего у патрона, разнообразен в римской литературе. Клиент может быть щедро накормлен, а может получить гнилой кусок и кислое вино, может хвалить своего патрона, а может его ругать на чем свет стоит. Вспомним лишь одну из эпиграмм Марциала, остужающего амбиции жаждущего признания Помпония:

Не обольщайся, что громко кричат тебе римляне «браво»:

Вовсе, Помпоний, не ты, – красноречив твой обед [2, с. 178].

Филимонов, воссоздавая картину питания Древнего Рима в поэме «Обед», обращается к литературоцентричным образам. Эти образы узнаваемы, со временем становятся эталонными штампами. Каждое из упоминаемых кулинарных изысков интертекстуально, вызывает цепочку аллюзий из произведений античных авторов.

Список литературы

1. Филимонов В. Обед: поэма. СПб.: Тип. Л. Снегирева и К°, 1837. 146 с.
2. Марциал М.В. Эпиграммы / пер. с лат. Ф. Петровского. М.: Худож. лит., 1968. 488 с.
3. Карр А. Предисловие Альфонса Карра / Брийа-Саварен, Ж. А. Физиология вкуса / пер. Л.Н. Ефимова. М.: КоЛибри, 2021. 480 с.
4. Петроний А. Сатирикон. М.: СП «Вся Москва», 1990. 240 с. (репринтное воспроизведение издания 1924 г.)
5. Ювенал Сатиры. СПб.: Алетейя, 1994. 224 с.
6. Морозов А. Зима. Охота. Воля // Русский охотничий журнал. 2017. № 2 (53). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: Зима. Охота. Воля – №2 (53) 2017. Русский Охотничий Журнал (rhm-magazine.ru) (дата обращения 18.11.2021).
7. Овидий Собр. соч.: В 2 т. СПб. : Биографический институт «Студия биографика», 1994. Т. II. 528 с.
8. Поэты «латинской антологии». М.: Изд-во МГУ, 2003. 224 с.
9. Пастуро М. Символическая история европейского Средневековья. СПб.: Alexandria, 2012. 464с.
10. Сергеенко М.Е. Жизнь древнего Рима. М.; Л.: Наука, 1964. 336 с. Гл. V. Пища. С. 121–133.
11. Апиций М.Г. De re coquinaria / пер.Н.С. Горелов. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://simposium.ru/ru/node/11218> (дата обращения 20.04.2023).
12. Новейший полный и совершенный русский повар и приспешник. СПб.: Типография губернского правления, 1811. Ч. I–IV. Ч. I. 242 с.
13. Поваренный календарь или Самоучитель поваренного искусства, содержащий наставления к приготовлению снедей на каждый день в году, для стола домашнего и гостинного. СПб.: Типография И. Глазунова, 1808. 430 с.
14. Плутарх Сравнительные жизнеописания : В 3 т. М.: Наука, 1964. Т. III. 546 с.
15. Светоний Г.Т. Жизнь двенадцати цезарей / пер. с лат. М.Л. Гаспарова. М.: Правда, 1988. 512 с.

CULINARY DISHES AND FESTS OF ANCIENT ROME IN THE V.S. FILIMONOV'S POEM "DINNER"(1837)

J.G. Dorofeeva

The chapter considers V. S. Filimonov's "Dinner" (1837) as a literary and gastronomic poem. The purpose of the work is to identify the culinary dishes, feasts, pirs mentioned in the poem, depicting the food culture of Ancient Rome and compare them with the descriptions presented in

Roman literature. The comparative method is used for the analysis. The conducted research allows us to conclude that the images described by Filimonov (champignons, oysters, wild boar, lettuce, the feasts of Anthony and Cleopatra, Caesar and Catullus, Caligula and his horse) are permeated with allusions to the works of ancient authors – Petronius, Martial, Juvenal, Luxorius, Plutarch, Suetonius.

Keywords: V.S. Filimonov, "Dinner", Ancient Rome, Petronius, Martial, Juvenile, wild boar, oysters, champignons, literature and gastronomy.

3.5. УЧИТЕЛЬ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОГО ЯЗЫКА В.И. РЯЗАНЦЕВ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПЕРСОНАЖ

© С.В. Шешунова

Глава посвящена изображениям в художественной и мемуарной литературе Василия Ивановича Рязанцева, в 1880-х–1890-х гг. преподававшего древнегреческий язык в 6-й московской гимназии. В главе использованы биографический и сравнительно-сопоставительный методы исследования литературы. Сопоставляя фрагменты романа И.С. Шмелёва «История любовная» с воспоминаниями о В.И. Рязанцеве выпускников 6-й московской гимназии, учившихся в ней одновременно с писателем, автор приходит к выводу, что именно этот учитель послужил прототипом персонажа, именуемого в романе «греком Васькой». По контрасту с другими русскими писателями конца XIX – начала XX вв., И.С. Шмелёв создал образ учителя греческого языка с благожелательностью и благодарностью, хотя и не без иронии.

Ключевые слова: И.С. Шмелёв, «История любовная», преподавание древних языков.

Роман И.С. Шмелёва «История любовная» (1927) вышел в Париже в 1929 г. У исследователей не вызывает сомнений, что Шмелёв включил в роман «картины из собственных юных дней в Замоскворечье» [1, с. 159]. Автобиографичность героя-рассказчика, пятнадцатилетнего Антона, признавал и сам писатель [2, с. 502]. О прототипах некоторых персонажей «Истории любовной», связанных с детством Шмелёва, писала Е.А. Осьминина [3, с. 4–5]. Отразились в романе и давние впечатления автора от 6-й московской гимназии, где Шмелёв учился в 1884–1894 гг. Так, общеизвестно, что упоминаемый в романе «Фед-Владимирыч» – Фёдор Владимирович Цветаев (1849–1901), дядя поэтессы, преподаватель словесности в 6-й гимназии, вдохновивший Шмелёва на первые литературные опыты [1, с. 30]. Однако внимание исследователей до сих пор не привлекал изображенный в «Истории любовной» учитель той же гимназии, которого повествователь именуется «грек Васька».

В годы пребывания Шмелёва в 6-й гимназии греческий язык в ней преподавал Василий Иванович Рязанцев. В 1879–1897 гг. он одновременно

исполнял и обязанности директора. С 1889 г. В.И. Рязанцев имел чин действительного статского советника, то есть принадлежал к высшему чиновничеству Российской Империи [4, с. 583].

Одновременно со Шмелёвым несколько лет провёл в 6-й гимназии писатель, критик, редактор ряда литературных изданий «серебряного века» Г.И. Чулков (1879–1939). Характеристика и гимназии в целом, и ее директора (обозначенного только первой буквой фамилии) в его мемуарах уничижительна: «Московская шестая классическая гимназия, в которой я проучился до седьмого класса, была едва ли не самой скверной в то время гимназией в Москве. <...> Директором гимназии в то время был г. Р., человек, по-видимому, неумный, заика, с наружностью карикатурной и при этом находившийся в какой-то зависимости от одного из надзирателей» [5, с. 410]. «Учителя, за исключением <...> немногих, были сухие педанты и формалисты» [5, с. 410]. В.И. Рязанцева, судя по всему, Г.И. Чулков к этим «немногим» не относил.

Прототип «грека Васьки» упоминается и в мемуарах А.Д. Некрасова (1874–1960) – зоолога, закончившего 6-ю московскую гимназию в один год со Шмелёвым В отличие от Г.И. Чулкова, он называет этого учителя полным именем: «Греческий язык у нас преподавал директор Василий Иванович Рязанцев» [6]. Внешность «грека» у него описана нейтрально – по контрасту с Г.И. Чулковым, без намека на карикатурность: «Маленький старик с рыжеватой бородкой, в золотых очках» [6].

Судя по мемуарам А.Д. Некрасова, В.И. Рязанцев имел заметные изъяны дикции (Г.И. Чулков неточно назвал их заиканием): произносил «р» вместо «л» и «ш» вместо «с». Пример тому – его выговор ученику за ношение ранца в руках, а не на спине: «Вот, изворите ри видеть, <...> может быть это и мерочь-с. <...> Но вот вы Некрасов-с шкоро будете штудентом-с и там-с вы доржны помнить-с, что надо испорнять приказание начарьства-с. Пусть это вам будет уроком-с!» [6]. Как видно из этого же примера, В.И. Рязанцев часто добавлял к концу слов частицу «-с», что необычно при обращении начальника к подчиненному. Кроме того, «грек» нередко употреблял выражение «изволите ли видеть» – с поправкой на особенности его дикции.

Своеобразие речи этого преподавателя, отраженное в воспоминаниях А.Д. Некрасова, полностью сохранено в романе И.С. Шмелёва. Например, рассказчик описывает свою удачную декламацию на уроке словесности: «...сидевший у нас директор «Васька» долго потирал красную плешь свою, перегнувшись совсем в колени, назвал «артистом-с Императорских театров-с» и прокартавил милостиво:

– А по-греческому рентяй-с, изворите ри видеть-с-да-с...» [7, с. 128].

Действие «Истории любовной» начинается в дни подготовки героя-рассказчика к экзаменам, переводным в шестой класс гимназии. Антон особенно боится провалить экстемпорале, то есть письменный перевод отрывка из произведения латинского или греческого писателя с русского на древние языки. Согласно принятым в 1872 г. правилам переводных и выпускных испытаний, экстемпорале придавалось особое значение [8, с. 129]. Из-за чрезмерно высоких требований, которые предъявляли к ученикам учебные программы, этот «экзамен превратился в экзекуцию» [8, с. 132]. Как следует из отчетов попечителей учебных округов, успеваемость по древним языкам была в целом низкой, и неудачная сдача экстемпорале приводила к большому отсеву учащихся [8, с. 133].

Гимназические годы И.С. Шмелёва пришлись на период, который принято рассматривать как худший в преподавании древних языков в русской классической гимназии. С.Н. Максимова характеризует его весьма нелестно: «Древние языки превратились в формальный способ развития умственных способностей учащихся при помощи грамматики» [8, с. 31]. Она приводит немало свидетельств современников, вспоминая о бездушной, мертвенной атмосфере, царившей в эти годы на уроках латинского и греческого. Подобная характеристика встречается и у двух упомянутых выше мемуаристов. По словам шмелёвского одноклассника, учить древние языки в 6-й гимназии было «чрезвычайно скучно» [6]. Вторит ему и Г.И. Чулков: «На уроках царствовала дикая скука» [5, с. 410]. «Однажды на лето «грек», директор гимназии Рязанцев, задал нам «Апологию Сократа» Платона. <...> Тогда передо мной развернулось прекрасное литературное произведение с интересным содержанием. <...> Вот заинтересовать нас «античной литературой», как таковой, наши педагоги не умели, да и не хотели. Еще пример: в течение двух лет я при обычных наших уроках не мог научиться читать Гомера в подлиннике, не заглядывая в словарь. <...> В самом деле: задавали нам крошечные кусочки текста – выпишешь три-четыре слова в тетрадку и так каждый раз. Пока выписывали новые, забывали старые, так как запоминали их только на один урок. <...> Понятно, что учиться в такой скуке было нестерпимо» [6].

Не удивительно, что в романе Шмелёва «грек», прототипом которого был В.И. Рязанцев, несколько пренебрежительно назван «Васькой» – по контрасту со словесником, который именуется с неизменным уважением: «Фед-Владимирыч». Этот контраст между отношением гимназистов к двум учителям раскрывается в комментариях обоих преподавателей к одному и тому же

феномену древнегреческой культуры – экстазу вакханок: «Они, обнаженные, бегали по полям и холмам, ночью, с горящими факелами, и кричали в исступленном безумии – «эвоэ»! «Грек» Васька так и не объяснил, для чего они это делали. Прошепелявил только: «Ну, это, изворите ри видеть, да-с... к деру не относится! Просто сумасшедшие женщины, символ пороков, исчезнувший с появлением образования и христианства-с...пьяные бабы-с, крикуши-с!...» Но мы отлично поняли, когда намекнул Фед-Владимирыч, что это – «праздник богу Любви, как у предков наших, славян, – Яриле!» [7, с. 174–175].

Примитивность толкования, предложенного «греком», для гимназистов очевидна. При всей сомнительности параллели между Дионисом и Ярилой, которую предложил «Фед-Владимирыч», она понятнее подросткам и находит отклик в их сердцах (что, пожалуй, и является главным критерием успешности преподавания). И, тем не менее, уроки греческого языка отнюдь не прошли для героя «Истории любовной» бесследно. Например, их влияние очевидно в любовном признании Антона Серафиме: «О, розоперстая Эос! заря утренней моей жизни! Если бы я был Гомер, я написал бы «Серафиаду» и воспел бы вас героически! «Эннепэ, Муза, полнотронон гос мала полля!» – как поет Гомер Одиссея! Отныне я ваш Гомер» [7, с. 123]. В цитате из «Одиссеи», которая в письме подростка приведена кириллицей, без труда угадывается несколько изменённое начало этой бессмертной поэмы: «Ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ».

В домашнем разговоре о том, бывают ли у трагических событий предвестия (в соседнем доме произошло двойное убийство), Антон также опирается на сведения, почерпнутые на уроках «Васьки»: «А оракулы?! в Древней Греции?! Сказал Эдипу: «Убьешь своего отца и женишься на своей матери!» <...> У нас в хрестоматии сказано. И Софокл написал трагедию! И всё вышло. Рок!» [7, с. 200–201]. Поскольку мать Антона (по-видимому, с древнегреческой словесностью незнакомая) подвергла авторитет Софокла сомнению, подросток отстаивает перед ней значимость суждений эллинского драматурга: «Софос – софоклес – софотерос – дэврипидес – андрон – де – пантон – Сократэс – софотатос!» [7, с. 201]; «Три степени сравнения! И Сократ верил в знамения, – софотатос наимудрейший! [7, с. 201].

Очевидно, что герой «Истории любовной» использует в семейном обсуждении текущих событий материал гимназического урока, посвященного степеням сравнения прилагательных. Он цитирует изречение, которое традиционно приписано дельфийскому оракулу: «Μυδρ Софокл, мудрее Еврипид, из всех мужей Сократ мудрее всех»: «σοφὸς Σοφοκλῆς, σοφώτερος δ' Εὐριπίδης, ἀνδρῶν δὲ πάντων σοφώτατος Σωκράτης». Обзор истории этого

изречения увел бы слишком далеко за рамки данного исследования; достаточно сказать, что оно стало элементом давней культурно-исторической традиции и до сих пор используется в учебниках древнегреческого языка [8, с. 112].

В обоих приведенных выше фрагментах Антон не просто обращается к ведущим фигурам эллинской культуры (Гомер, Софокл, Сократ), но и увлечённо цитирует оригинальные тексты. По-видимому, сами звуки древнегреческого языка доставляют ему удовольствие. И в этом герой «Истории любовной», как ни парадоксально, подобен Беликову из чеховского «Человека в футляре» (1898): кроме шмелёвского Антона, только этот персонаж русской литературы наслаждался звучанием древнегреческих слов. Но если в рассказе А.П. Чехова смакование Беликовым слова «антропос» становится деталью сатирического образа учителя [Чехов 1956, с. 286], то в романе И.С. Шмелёва упоение Антона звучанием определения «софотатос» предстает как естественный отклик юной души на красоту древнего языка. А это значит, что «грек Васька», несмотря на скудость своих толкований эллинской культуры, всё же смог в какой-то мере передать ученику ощущение этой красоты и мудрости.

Преподаватель греческого языка из «Человека в футляре», хотя и не был, в отличие от В.И. Рязанцева, директором, «держал в руках всю гимназию»; именно под его давлением другие преподаватели строго наказывали и даже исключали учеников за рядовые нарушения дисциплины [10, с. 287]. В романе И.С. Шмелёва «грек», по контрасту с чеховским персонажем, способен проявить к ученику сочувствие и снисхождение. Антон приходит к нему на страшный экзамен далеко не в лучшем состоянии. Незадолго перед тем он пережил потрясение из-за убийства в соседнем доме, затем стал свидетелем гибели одного из своих домашних, пытавшегося обуздать соседского быка и пропоротого его рогом: «А через час я уже писал греческое экстемпорале. «Васька» спросил, отчего я такой зелёный. Я объяснил, что не спал две ночи. О первой он уже прочел в газетах.

– Да-с, изворите ри видеть-с... вот это – ро-ок! Как у греков-с, да-с... Достойно самого Софокра-с!... Именно, рок!.. и через бычий рог!... Игра сров.

Он <...> ласково потрепал меня, при мне подчеркнул ошибки, залив все «кровью», – ошибок была масса! – и поставил тройку. Посмотрел на моё лицо и почему-то прибавил +» [7, с. 195].

Поставив Антону тройку вопреки массе ошибок, «Васька» избавляет его от неизбежного отчисления.

Из сказанного следует, что образ учителя греческого языка в романе И.С. Шмелёва оказался теплее и человечнее тех портретов его прототипа,

В.И. Рязанцева, которые нарисовали в своих мемуарах другие выпускники 6-й московской гимназии. Симпатия, с которой в «Истории любовной» рисуются гимназические занятия древними языками, принципиально отличает этот роман от «Гимназистов» Н.Г. Гарина-Михайловского, «Жизни Арсеньева» И.А. Бунина, «Серебряного герба» К.И. Чуковского и ряда других произведений конца XIX – начала XX вв. Само прозвище «Васька», данное на страницах «Истории любовной» старому педагогу, отзывается не только пренебрежением, но и домашним уютом, хранит в себе сердечную память о давно ушедшем в прошлое мире шмелёвского Замоскворечья.

Список литературы

1. Сорокина О.Н. Московянина: Жизнь и творчество Ивана Шмелёва. 2-е изд., доп. М.: Московский рабочий, 2000. 408 с.
2. И.С. Шмелёв и О.А. Бредиус-Субботина: Роман в письмах: В 2 т. Т. 1. / Предисл., подготовка текста и коммент. О.В. Лексиной, С.А. Мартыановой, Л.В. Хачатурян. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. 760 с.
3. Осьминина Е.А. «Рыцарь саблю обнажил...» // Шмелёв И.С. Собр. соч.: В 5 т. Т. 6 (доп.). История любовная: Романы. Рассказы. М.: Русская книга, 1999. С. 3–12.
4. Волков С.В. Высшее чиновничество Российской империи. Краткий словарь. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2016. 800 с.
5. Чулков Г.И. Воспоминания // Чулков Г.И. Годы странствий / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. М.В. Михайловой. М.: Эллис Лак, 1999. С. 405–420.
6. Некрасов А.Д. Воспоминания. Юность. Шестая гимназия (продолжение) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: ТЃВАН СЃМАХ» юность. шестая гимназия (продолжение) (sar.ru) (дата обращения: 30.01.2023).
7. Шмелёв И.С. История любовная // Шмелёв И.С. Собр. соч.: В 5 т. Т. 6 (доп.). История любовная: Романы. Рассказы. М.: Русская книга, 1999. С.13–242.
8. Максимова С.Н. Преподавание древних языков в русской классической гимназии XIX – начала XX века. Монография. М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 2005. 304 с.
9. Кириченко А.В., Тананушко К.А. Древнегреческий язык: учебное пособие для студентов специальности «Богословие». Минск: Изд-во Минской духовной академии, 2017. 400 с.
10. Чехов А.П. Человек в футляре // Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1956. С. 285–298.

THE TEACHER OF ANCIENT GREEK V.I. RYAZANTSEV AS A LITERARY CHARACTER

S.V. Sheshunova

The chapter is devoted to the images of Vasily Ivanovich Ryazantsev, who taught ancient Greek at the 6th Moscow Gymnasium in the 1880s-1890s, in the fiction and memoir literature. Biographical and comparative methods of literature research are used in this study. Comparing fragments of the novel «Love Story» by I.S. Shmelev and memories of V.I. Ryazantsev of graduates of the 6th Moscow gymnasium who studied there at the same time as the writer, the author comes to the conclusion that he was the teacher who served as the prototype of the character called «Vaska, the Greek». In contrast to other Russian writers of the late XIX – early XX centuries, I.S. Shmelev depicted a teacher of Greek language with kindness and gratitude, although not without irony.

Keywords: I.S. Shmelev, «Love story», teaching of ancient languages.

3.6. ПРАЗДНИК И ЕГО ФУНКЦИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Б. КАНАПЬЯНОВА И Е. ТУРСУНОВА

© А.Т. Бактыбаева

Одна из значимых проблем современного казахстанского литературоведения - вопрос генезиса, специфики праздника и его воплощения в словесном творчестве. Это обусловило актуальность нашего исследования. Научная новизна заключается в том, что впервые осуществляется попытка выявить особенность функционирования праздника и его составляющих в произведениях современных русскоязычных писателей Казахстана - Б. Канапьянова и Е. Турсунова. Цель главы - выявить и описать взаимосвязь героев литературных произведений с национальной культурой праздника, которая прослеживается на тематическом и персонажном уровнях. Для решения настоящей задачи были использованы сравнительно-исторический, типологический методы исследования с элементами культурологического подхода.

Ключевые слова: русскоязычная литература Казахстана, Б. Канапьянов, Е. Турсунов, феномен праздника, рассказ, серьезно-смеховое.

Праздник – это своеобразный культурный облик времени. Он репрезентирует перечень тех духовных ценностей, которые всегда требуют внимания со стороны этнографов, психологов, филологов и других ученых. Праздник и его культура стремятся передать национальные традиции в их взаимодействии с прошлым и настоящим. При этом он передает особенности мировоззрения современников сквозь призму социально-исторического опыта народа.

Само понятие «праздник» многослойное. Если к праздникам относят конкретные даты или события, отмеченные в календаре, то это

государственные праздники. Значительные события, связанные с «моментами истории» из жизни этноса – народные праздники. Обычаи, обряды, ритуалы, связанные с религией, но воплощенные в пословицах, легендах и т.п. – религиозные праздники, которые чаще всего встречаются в семейной жизни.

Тесную взаимосвязь праздника и ритуала, праздника и мифа исследовали в своих работах К. Леви-Стросс [1], З.Фрейд [2], К.Юнг [3]. Они рассматривали данное явление в контексте психоанализа, подчеркивая при этом его компенсаторную функцию. Игровая природа праздника широко описана в работе И. Хейзинга [4]. Праздник как обрядово-ритуальное действие описан в работах Т. Берштама [5]. Как один из видов концентрации культуры в работах О. Орлова [6], С. Маркарьян [7]. Сакрального в исследованиях В. Топорова [8], Р. Кайуа [9], М. Элиаде [10] Связь праздника со смеховой стихией прослеживается в работах М.М. Бахтина [11], О.М. Фрейденберг [12], В.Я. Проппа [13], Д.С. Лихачева [14], Л.В. Карасева [15], В.В. Назинцева [16] и др. В последнее десятилетие российскими учеными был изучен концепт «праздник»: так, в работе Т.Ф. Извековой, Е.В. Мишенькиной он описан с точки зрения синхронно-диахронного аспекта [17].

В.И. Даль в «Толковом словаре живого великорусского языка» дает двойственное толкование понятию «праздник». Первое значение связано с понятием «праздность», а второе – как памятный день, в честь какого-нибудь события [18] Я.П. Белоусов опирается на корень «праздь» описывает его как отдых, безделье, лень [19, с. 6]. Исследователь подчеркивает, что если корень данного слова греческого происхождения, то он обозначает торжественное собрание, восхваление, прославление [19, с. 6]. Если же он тесно связан с латинским языком «festum», то его связывают с памятью о прошлом и означает приятное, веселое зрелище, освящение [19, с. 7].

По мнению М.М. Бахтина, праздник – это и есть первичная форма человеческой культуры. При этом его следует отличать от «празднества». Под празднеством подразумевают нечто внешнее по отношению к празднику. Своеобразный способ его выражения посредством определенного ритуала. Именно последнее придает празднику священный характер. Й. Хейзинга по этому поводу писал: «Слово ‘празднество’ говорит само за себя: отмечается священное действие, то есть уже этим оно попадает в область праздника. Люди, торжественно собирающиеся к своим святыням, совместно объединяются для всеобщего выражения радости. Обряды, жертвоприношения, ритуальные действия и танцы, представления, мистерии наполняют суть празднества» [4, с. 92]. Следовательно, для Й. Хейзинга праздник – это нечто большее, чем

празднество, поскольку имеет большую торжественность, сакральность и мистичность.

По мнению психологов, праздник – это своеобразное состояние души. Для этого события необходим определенный психологический настрой, который происходит в структуре сознания, но эти изменения невозможны в повседневности, потому что сознание занято мыслями о ежедневной работе – труде.

В тексте художественного произведения праздник – это не только определенное событие из жизни семьи или народа. Это еще и присутствие таких структурных элементов, которые способствуют раскрытию праздничного мироощущения. Как нам видится, в произведениях современных русскоязычных писателей Казахстана – Б. Канапьянова и Е. Турсунова есть мотивы и темы, связанные с единством радости и печали, жизни и смерти, рождения и умирания, причем все они объединены одним понятием – праздник. При этом серьезно-смеховое начало праздника стремится передать радостное мироотношение. Но это вовсе не означает, что произведения этих авторов представляют собой исключительно юмористическую или сатирическую повесть или рассказ, напротив – именно так серьезно-смеховое пытается найти ответы на важные вопросы бытия.

Бахытжан Канапьянов – один из наиболее ярких и плодотворных современных казахстанских поэтов, писатель, переводчик, сценарист, кинорежиссёр. Его первые поэтические произведения были опубликованы еще в середине 70-х годов XX века на страницах республиканского журнала «Простор». Практически сразу после окончания Литературного института были изданы три сборника поэзии – «Ночная прохлада» (1977 г.), «Отражения» (1979 г.) и «Чувство мира» (1982 г.). Сегодня его стихотворения, рассказы, повести, очерки публикуются в журналах «Простор», «Юность», «Дон», «Нива», а также в альманахах «Литературная Азия», «Литературная Алма-Ата».

В рассказе Б. Канапьянова «Брызги шампанского»: «Дело было под Новый год...» упоминается праздник как день, обозначающий конкретное календарное событие, выделяемое из повседневности – Новый год. 31 декабря уже на протяжении долгого времени является одним из важных и любимых праздников многих народов. Это «праздник-дата». Он один из самых веселых праздников, от которого люди ждут чуда, надеются, что следующий год будет лучше, чем уходящий. Событие, о котором рассказывает Б. Канапьянов, относится к эпохе, «когда дефицитный товар или продукт, выбрасываемый на прилавок, порождал не только живую людскую очередь, но и требовал от покупателя пустой стеклотары. И только в том случае, когда имеешь на руках

пустую бутылку, ты вправе купить бутылку непустую, и совсем необязательно с алкогольным содержимым» [20, с. 42]. Главный герой, у которого было две пустые бутылки хотел обменять-купить шампанское. Простояв в очереди почти час, он не смог этого сделать, так как у него были бутылки от венгерского шампанского, а продавали «Советское». Расстроенный, он придумал зайти к руководству «Универсама» и, представившись ответственным работникам райисполкома, все же купить шампанское вне очереди.

«— Мы завтра провожаем нашу секретаршу, всеми уважаемую Натэлу Сигизмундовну, на пенсию. Так что, сами понимаете, цветы, шампанское, а тут еще Новый год.

— Все ясно. Две бутылки достаточно?

— Если это возможно, то три... — затаив дыхание, промолвил я.

— Возможно, — деловито ответила Сауле Султановна и вызвала кого-то из своих сотрудников..» [20, с. 43].

Важное значение в семейных праздниках имеет потребление пищи. Оно выражается в богатом и длительном застолье, подарках домочадцам. Неумеренность в пище объяснялась поверьем о том, что большое количество еды и питья в праздник обеспечит изобилие на весь год. Такое мнение распространялось не только на еду. Праздничное застолье связывалось со здоровым физическим началом: еда — здоровье — жизнь. Как отмечает О. Фрейденберг, акт еды имеет сакральное значение, потому что в представлении древних людей он соединяется с кругом каких-то образов, которые добавляют к процессу поедания пищи не просто утоление голода и жажды, но еще и мысль о связи акта еды с моментом рождения...» [12, с. 92]. Значит, наслаждение праздничной едой контаминируется с идеей жизни. Такая игра нарушает принцип порядка, позволяет иронизировать, высмеивать существующие законы приличия, общественные правила поведения.

В данном случае праздник — своеобразно зеркало государства, когда «... в эпоху сплошного дефицита, на прилавках в этом самом что ни на есть центральном гастрономе, или по-нашему, по-алма-атински, в ЦГ, — один только березовый сок в трехлитровых банках да иногда хек, нототения и килька в томатном соусе, холодильники горожан всегда хранили, помимо ассортимента ежедневного пользования — масла, колбасного сыра, варенья, солений и очень сырых колбас за два двадцать, так вот, в нем всегда был дефицит — от печени трески или горбуши в масле до симпатичных баночек икры, тихоокеанской чавычи, не говоря уже о сугубо национальных казы, карта и шужуке.

И мясо иногда было, и не суповой набор, а самая настоящая вырезка. Но ее давали очень редко и только по два килограмма в одни руки» [20, с. 44]. Здесь,

как мы видим, институт социальных отношений между государством и его гражданами отражает то, что сильнее всего волнует героев рассказа, живущих в эпоху дефицита, искусственно создаваемом властными структурами.

Смехом освещено общекультурное советское пространство: «Завтра будут традиционные посиделки – подведение итогов всего научно-лабораторного состава за прошедший год и, разумеется, проводы этого самого старого года. В связи с чем была сугубо мужская договоренность с завхозом института, что он обязательно заглянет в нашу лабораторию. И не просто заглянет, а непременно зайдет, и не просто зайдет, а принесет с собой тот самый остаток спирта, который сия лаборатория сэкономила за уходящий год, сэкономила, несмотря на многочисленные опыты, праздники, торжества, юбилеи и субботники.

Экономика должна быть экономной. Как на плакате, так и в жизни. Вот мы и сэкономили на самый последний праздник этого уходящего года» [20, с. 44]. С одной стороны, описание «типичной ситуации» позволяет в определенной степени отстраниться от серьезности. С другой, становится своеобразным маркером, который со всей очевидностью «обнажает» социальные противоречия.

Источником смеха в этом рассказе является описание атрибутов праздника, а точнее их получение при помощи совмещения разноуровневых тематических и лексических пластов: «Вспотевший, в мохеровом шарфе, в распахнутом пальто, я коршуном влетел на балкон. А-а, вот вы где, миленькие! пустые бутылки из-под шампанского стойко стояли среди прочего хлама. Спасибо, женушка, что не выкинула их во время уборки в канун первомайских праздников, спасибо мне, родимому, что не отнес вместе с мусором, когда жена укоряла перед днем седьмого ноября, чтобы я, наконец, хотя бы раз в год помог ей по уборке дома. Будто чуяли, будто знали, что пригодятся еще пузатые полые бутылки во имя будущих брызг шампанского!» [20, с. 44]. В процитированном фрагменте использование фольклорного выражения «коршуном влетел» подчеркивает стремительность, неожиданность в действиях героя. Ироническо-фольклорное обращение к пустым бутылкам («миленькие») подчеркивает смеховую атмосферу описываемого. Длительность времени в хранении пустых бутылок на балконе среди хлама прозаик передает посредством комического перечисления государственных праздников «канун первомайских праздников», «день седьмого ноября», «будущие брызги шампанского», что тоже маркирует воплощение серьезно-смехового начала. Очевидно, что праздник в этом рассказе объединил в себе: праздник-дату; праздник-еду, торжество; праздник-скопление людей.

Ермек Турсунов больше известен как кинорежиссер фильмов «Шал», «Келин» и других, сценарист. Его небольшим рассказам, вошедшим в книгу «Мелочи жизни» (2016) и «Жили-были» (2017), «Карашанырак» (2020) и другим, свойственно игровое начало, простота техники создания эпизодов, портретов персонажей на основе собственно авторских воспоминаний, размышлений. Например, цикл рассказов «Карашанырак» посвящен поиску ответов на вопросы: «Кто мы нынче – казахи?», «Чем мы по-прежнему дорожим, а от чего решительно отказались?», которые, в принципе, становятся поводом осмысления этнической идентичности, однако, и здесь феномен праздника в его серьезно-смеховом аспекте находит воплощение.

Например, в рассказе «Как казахи невест воровали» встречается слово «праздник» в значении большого скопления людей. Собравшиеся отмечают кражу невесты, поэтому тема праздника переплетается с темой еды: «Мы ввалились к ней в тесную однокомнатную квартирку, раздвинули стол, пацаны побежали за выпивкой, а девчонки принялись распаковывать содержимое сумки. Всем сразу как-то сделалось хорошо. Весело. Петь стали. Откуда-то гитара появилась. Потом соседи пришли и тоже не с пустыми руками.

– А чего это вы празднуете? – спросили.

– Да мы тут невесту украли.

– Вот здорово! – сказали они. – Это надо отметить!

И мы стали отмечать [21, с. 33].

Этот отрывок повествует о народном казахском обычае – воровстве невесты. Как отмечает сам Турсунов: «Когда-то воровали красиво. На лошадях. Отчаянно. Тайком... воровство было традицией. Не самой доброй, но – традицией [21, с. 23]. Историки писали, что для того, чтобы не платить калым родственникам невесты, жених мог условно договориться с ней и сбежать вместе. Название данной традиции «Қыз алып қашу» в переводе с казахского языка означает «сбежать с невестой» и существует не только в Казахстане, но и в странах Центральной Азии, на Кавказе и Африканском континенте.

«В честь рождения ребенка ... Вечером устраивался праздник. "Шілдеhana". Не обращайте внимание на окончание слова. Это очень приличное слово, и оно означало для всех большое событие (где-то говорят "Шілделік"). В гости к роженице шли без приглашения: пелись песни (только не "Қызыл өрік"), читались стихи (только не казахский рэп), затевались игры (только не наш футбол)...» [21, с. 172]. Очевидно, что автор рассказа не просто описывает праздник, а дополняет его своими комментариями, сравнивая с реалиями сегодняшнего дня, чем и порождает комическое прочтение.

«Иногда шілдехана длилось до утра. Это тоже не просто так и не от нечего делать. Считалось, что шумом и весельем люди отпугивают злых духов, которые могли украсть ребенка или заменить его, подложив болванку.

Бывало, шілдехана растягивалось на три дня. Никто никуда не торопился: пробок не было, инфляция не угрожала, девальвация - тем более. Об алфавите голова не болела. Зато злые духи пугались и вообще старались не соваться в этот веселый аул» [21, с. 173]. За ироническим поношением-комментированием реалий современной автору действительности лежит идея утверждения ценности жизни. И это не просто вербальная игра или демонстрация красноречия. Подобное нагромождение фактов имеет определенное ритуальное значение, потому что праздник связан с праздничной профанацией. Происходит пародирование общепризнанных авторитетов при помощи комического.

В приведенном отрывке праздник – это важное событие по случаю рождения ребенка. Это «праздник-радость», потому что он описывает веселые ощущения-эмоции во взаимосвязи с их источником – рождение ребенка. Это событие, опираясь на классификацию Т.В. Шмелевой, можно назвать биографическим праздником [22]. Проведение подобных мероприятий способствует предотвращению духовного вакуума в жизни человека, его семьи, его близких. Участники праздника находятся в пространстве, которое одновременно помогает им быть в прошлом, настоящем и будущем. Такое состояние помогает участникам событий вырваться из тисков повседневной причинности и тем самым отпраздновать победу над личной способностью самоутверждаться. Задача проведения семейных праздников – объединение семьи и родственников с целью отметить радостное событие. Смех над соседом, над собой, над своей семьей – возможность ощутить Праздничную Свободу, которая дает освобождение от проблем каждого дня.

В прозе Е. Турсунова нет четкой границы между бытом и бытием, и это основополагающее качество юмора. Он не появляется в результате какой-то бытовой ситуации, а является сюжетообразующим элементом в данном цикле рассказов.

«Стоит, наверное, сказать еще и о том, что ...если умирал аксакал, то казахи говорили, что это той. То есть праздник, поскольку человек прожил долгую жизнь, многое повидал, поел-попил, погулял, внуков понянчил и, главное, ушел правильно, то есть ушел раньше своих детей» [21, с. 335]. В этом фрагменте праздник олицетворяет понятие «жизнь». Как отмечает О. Фрейденберг «это типичный переход плача в радость и скорее всего даже не переход, а сосуществование двух альтернативных начал в единой плоскости событий» [12, с. 243]. Значит, смеховое мироощущение – связующее начало между земным и

сакральным. Его смысловое поле объединяет бинарные оппозиции мифа: «жизнь/смерть, радость/несчастье» Смех и плач – это две метафоры смерти в первичном акте умирания и последующее за ним возрождение [23, с. 291].

Следовательно, праздник на страницах художественных произведений Б. Канапьянова и Е. Турсунова представляет собой важное событие в жизни каждого человека, его семьи. Это многомерное понятие стало выразителем «праздничного ритуала», «праздничного мироощущения». В своих произведениях Б. Канапьянов и Е. Турсунов описали особенности национальных праздников по случаю Нового года, рождения ребенка как неотъемлемой части эмоционально-эстетических чувств современного человека. В основе их приятие мира – вечность народного бытия, которое пронесло через многие поколения желание и стремление украшать землю весельем, которое сохранило верность важнейшим этическим нормам своего народа.

Список литературы

1. Леви-Стросс К. Тотемизм сегодня. Неприрученная мысль. М.: Академический проект. 2008. 520 с.
2. Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого «Я». СПб.: Азбука, 2014. 320 с.
3. Юнг К.Г. Символы трансформации. М.: АСТ МОСКВА, 2008. 731 с.
4. Хейзинга Й. Осень средневековья. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2011. 768 с.
5. Бернштам Т.А. Будни крестьянской семьи: радости и скорби, умеренность и мудрость // Российская провинция. 1995, №3, 168 с.
6. Орлов О.Л. Российский праздник как феномен культуры. // Вестник Санкт-Петербургского Государственного института культуры. 2011. Март. С.32–41.
7. Маркарян С.Б., Молодякова Э.В. Праздники в Японии: обычаи, обряды, социальные функции. М.: Наука, 1990. 248с.
8. Топоров В.Н. Праздник // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: НИ «Большая Российская энциклопедия». 1997. Т. 2. С. 329.
9. Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. М. : ОГИ, 2003. 296 с.
10. Элиаде М. Священное и мирское. М.: Изд-во МГУ, 1994. 144 с.
11. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Азбука, 2021. 640 с.
12. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Восточная литература РАН, 1998. С. 95–96.
13. Пропп В.Я. Морфология сказки. М.: Наука, 1968. 168 с.
14. Лихачев Д.С., Панченко А.М. «Смеховой мир» Древней Руси. М.: Наука, 1976. 295 с.
15. Карасёв Л.В. Философия смеха. М.: Рос. гуманитар. ун-т, 1996. 224 с.
16. Назинцев В.В. Смеховая синергетика мира // Диалог. Карнавал. Хронотоп, 1997 №1 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://nevmenandr.net/dkx/?y=1997&n=1&abs=NAZINCEV> (дата обращения 01.04.2023)

17. Мишенькина Е.В., Извекова Т.Ф. Синхронно-диахронный аспект репрезентации концепта «праздник» в малых фольклорных жанрах русского речевого творчества // Ярославский педагогический вестник. 2011. №4. Т.1. (Гуманитарные науки). С. 173–176.
18. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х т. Т.3. М.: Славянский дом книги, 2014. 896 с.
19. Белоусов Я.П. Праздники старые и новые (некоторые философские аспекты проблемы празднования). Алма-Ата: Казахстан, 1974. 198 с.
20. Канапьянов Б. Светлячки. Алматы: Фолиант, 2020. 520 с.
21. Турсунов Е. Карашанырак. Алматы: Группа оценки рисков. 2020. 395 с.
22. Шмелева Т.В. Праздник по-польски и по-русски // *Polacy w oczach Rosjan – Rosjanie w oczach Polaków*. Варшава, 2000. С. 29–48.
23. Выгон Н.С. Фольклорные истоки юмористического мироощущения в русской прозе XX Века (Тэффи, М. Зощенко, С. Довлатов, Ф. Искандер) // *Человек смеющийся: Сб. науч. статей*. М.: Гос. респ. центр русского фольклора. 2008. С. 291–299.

THE HOLIDAY AND ITS FUNCTIONS IN THE WORKS OF B. KANAPIANOV AND E. TURSUNOVA

A.T. Baktybaeva

One of the significant problems of modern Kazakh literary criticism is the question of the genesis, the specifics of the holiday and its embodiment in verbal creativity. This point determined the relevance of our research. Scientific novelty lies in the fact that for the first time an attempt is being made to identify the peculiarity of the functioning of the holiday and its components in the works of modern Russian-speaking writers of Kazakhstan – B. Kanapyanov and E. Tursunov. The purpose of the study is to identify and describe the relationship between the heroes of literary works and the national culture of the holiday, which can be traced at the thematic and character levels. Comparative-historical, typological research methods with elements of a cultural approach were used to solve this problem.

Keywords: Russian-language literature of Kazakhstan, B. Kanapyanov, E. Tursunov, holiday phenomenon, story, serious-comic.

3.7. АНТИЧНЫЙ КОД В ПОЭЗИИ А.М. ШАРОНОВА

© *Е.А. Шаронова, Н.А. Савонина*

Цель работы – рассмотреть античный код в поэзии А.М. Шаронова. Методы: культурно-исторический, сравнительно-исторический, метод целостного анализа художественного произведения. Результаты и выводы: в поэзии А.М. Шаронова активно присутствуют античные литературные, исторические и философские контексты. Имена Гомера, Платона, Сократа, Эзопа, Аристотеля и греческих богов образуют поле его творческих ориентиров. В стихотворении «Валентина» античный код формируется образами греческих богинь, чьи черты наполняют образ современной богини.

Ключевые слова: античный код, идея вечной женственности, А.М. Шаронов, поэзия, Красота, лирическая героиня.

Современная литература так же, как литература XVIII–XX вв., ориентируется на античную культуру в поисках нового образа, нового слова и новой формы для художественного высказывания. Поэт, обладающий обширными культурными интересами, при условии наличия высокого дарования имеет безграничный творческий потенциал. А.М. Шаронов, будучи подготовленным в исторической, философской, филологической областях науки, свободно оперирует этими знаниями в своей литературной работе. В его прозе и поэзии активно присутствуют античные литературные, исторические и философские контексты. Имена Гомера, Платона, Сократа, Эзопа, Аристотеля и греческих богов образуют поле его творческих ориентиров в таких стихотворениях, как «Мне руку подает Гомер...», «Прервав тысячелетний сон...», «Я в дверь стучусь, в которую Гомер...», «В краю, где каждый как Сизиф...», «За мудростью к Эзопу и Крылову...», «Ахиллесова пята», «Я из радуг корону сотку...», «Валентина» и в др.

Поэзия А.М. Шаронова вызывает исследовательский интерес в связи с ее отзывчивостью на мировые и общероссийские запросы. В первую очередь внимание ученых привлекает созданный им эпос «Масторава»: см. исследования А.А. Арзамазова [1; 2], А.А. Гагаева [3; 4], О.П. Ингл [10; 18], Р.А. Кудрявцевой [11], В.П. Миничкиной, Е.С. Руськиной [14], В.В. Наумкина, Е.А. Шароновой [15] и др.; проза и поэзия, представленная в книгах «Планета Эра», «На земле Инешкипаза», «Монологи» [17], анализируются в работах Г.Г. Горланова [5], С.П. Гудковой [6; 7; 8; 9], А.А. Арзамазова [1; 2], Е.А. Шароновой [18], А. В. Хозяйкиной [16] и др.

Стремясь объяснить смысл и характер звучания античных мотивов и образов в поэзии А.М. Шаронова, мы остановимся на стихотворении «Валентина» (2015):

Ты Афродита в красоте своей,
Афина – в мудрости, Деметра – в неге.
Сиянье глаз твоих полных звезд синей,
Когда нет туч и облаков на небе.

Печален и угрюм ракитов куст,
Стоит светла и празднична берёза...
Слова, как соловьи, с твоих слетают уст,
В твоих руках любой цветок как роза.

Печальюсь я. Но что печаль моя?
Уныние, когда проходишь мимо.
Уйдёшь – и вмиг осиротею я,
Убогим стану, злым невыносимо.

Из дней и лет рождаются века
И всех времён магические числа...
Из родника рождается река,
Из красоты – любовь и жизни смыслы.

Всё обретает имя на земле,
Когда ты Афродита и Афина.
И счастья свет сияет на челе
У мужа твоего, у дочери и сына [17].

Стихотворение посвящено Валентине Васильевне Шароновой – жене поэта, матери его детей, его спутнице и помощнице. Образ жены присутствует во многих стихотворениях А.М. Шаронова, прямо или опосредованно он обращается к нему, размышляя над идеей Вечной женственности подобно Данте, Петрарке, Гёте, Пушкину, представителям европейской философии и эпохи русского Серебряного века. В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» под Вечной женственностью понимается «трансцендентная сила, любовно поднимающая человека в область вечной творческой жизни. Способность Вечной женственности «тянуть к себе» свидетельствует о ее родстве с силой притяжения, правящей в мире и наивысшим образом проявляющей себя в любви; женственное и скрытая в нем сила притяжения управляет «нами», т.е. миром мужчин <...> Прообразы вечной женственности в аспекте даруемого ею любовного всепрощения – Богоматерь как «небесная царица» и заступница за грешников, Беатриче из «Божественной комедии» Данте, также влекущая грешника к высшим сферам <...> Вечная женственность знаменует преодоление мужского эгоизма в женской стихии любви, приход мужчины к вечным идеям красоты, добра и истины, которые всегда являлись человечеству в женской форме, поскольку именно с женщиной связано «примиряющее, успокаивающее, просветляющее начало», противостоящее «рвущейся вперед жизни мужчины»» [12, с. 119–120].

А.М. Шаронов, следуя традиции, сложившейся в русской и мировой литературе, находит свой образ, символизирующий для него высшее начало женственности, - образ собственной жены.

Идея Вечной женственности, олицетворенная А.М. Шароновым в Валентине, основывается на сочетании множества разных начал, из которых складывается вечно притягательный, исполненный красоты и мудрости, страстности Евы (искушенной и искушающей) и целомудрия Богоматери (совмещающей невинность и материнство) гармоничный образ Женщины.

Образ Вечной женственности формируется у А.М. Шаронова через мифологическое восприятие женскости, которая обладает демиургическими

чертами, свойственными женщине по праву ее рождения женщиной. Она демиург потому, что создана рождать (= творить), для нее это не целеполагание как для мужчины, а данность. В стихотворении «Валентина» образ лирической героини вбирает в себя черты таких греческих богинь, как Деметра, Афродита, Афина и Хлорида (Флора), и обладает ими с полным правом, ибо они и ее тоже, она их наследница и носительница.

Валентина у А.М. Шаронова как воплощенная женственность – земная и небесная, ей подвластны Космос («Сиянье глаз твоих полночных звезд синей») и Земля, она объемлет весь мир так, как на это способны боги. Перечень божественных имен, наполняющих имя Валентины, не случаен: «Ты Афродита в красоте своей, // Афина – в мудрости, Деметра – в неге». Эти богини, каждая в своей ипостаси, воплощают самые главные творительные женские начала. Напомним общеизвестное: Афродита – богиня любви и красоты, выполняющая космические функции охватывающей весь мир любви; представляется и как богиня плодородия, вечной весны и жизни, пребывает в окружении роз, миртов, анемонов, фиалок, нарциссов, лилий; также мыслится как богиня браков и родов.

Афина – богиня мудрости и справедливой войны, имеет авторитет, равный авторитету Зевса, мыслится как защитница целомудрия.

Деметра – богиня плодородия и земледелия, носительница подлинного материнства, имеет прекрасную внешность, представляется с волосами цвета спелой пшеницы.

Хлорида (Флора) – богиня цветов, расцвета, весны и полевых плодов, ее грудь источает цветы, распространяющиеся повсюду.

Очевидно, что лирическая героиня А.М. Шаронова, подобно греческим богиням, женственна, красива, исполнена любви и глубокого материнского начала, целомудренна, мудра, интеллектуальна, наделена творительной силой. Ее нечаянными усилиями мир оживает и украшается, всякое ее движение сопровождается прекрасным превращением: «Слова, как соловьи, с твоих слетают уст, / В твоих руках любой цветок как роза».

Причиной такого чудесного воздействия Валентины на людей и природу является безмерное чувство любви, владеющее ею. Ее женская сущность – Красота, которая состоит из любви, оплодотворена любовью и рождает любовь. И эта любовь сотворяет и осмысляет жизнь вообще, жизнь как таковую: «Из родника рождается река, / Из красоты – любовь и жизни смыслы».

Валентина олицетворяет для поэта Жизнь: без первой станет невозможной вторая («Уйдёшь – и вмиг осиротею я, / Убогим стану, злым невыносимо»), ее

уход ассоциируется для него с концом света, с утратой им самого себя, с отречением от возможности быть без нее.

И, напротив, Жизнь становится полнокровной, начинает пульсировать и наполняться содержанием, когда Она возвращается: «Всё обретает имя на земле, / Когда ты Афродита и Афина. / И счастья свет сияет на челе / У мужа твоего, у дочери и сына». Здесь поэт наделяет лирическую героиню главной божественной функцией – дать имя сотворенному миру. Назвать творение так же важно, как сотворить. Мир как таковой способен состояться только тогда, когда все в нем обретет имя, ибо лишь названное – актуально.

Идеальная Женственность, воплощаемая образом Валентины, проявляется в ее материнской (она родила сына и дочь, вне исполнения этой миссии женщина не может мыслиться женщиной) и в супружеской (она из мужчины сотворяет мужа и отца, влияя на реализацию главного его предназначения) ипостасях. Красота, по А.М. Шаронову, производит «любовь и жизни смыслы», т.е. гармонизирует бытие мира и человека. Вне красоты ничто невозможно. И женщина, воплощающая и творящая красоту, символизирует плодотворность и неконечность жизни.

Стихотворение построено таким образом, что в каждой строфе второе двустишие развивает и усиливает содержание первого. При этом сами строфы по смыслу и по степени раскрытия темы равноценны по отношению друг к другу, каждая содержит завершённую мысль. Заключительная пятая строфа выражает основную идею стихотворения и завершает образ лирической героини, определив то, в чем проявляется высшая степень женственности – в одаривании счастьем мужа и детей, что образует бесконечную цепь благотворных последствий: счастливые люди начинают производить счастливый мир, украшенный цветами и большими смыслами; в таком мире красота никогда не заканчивается, поскольку счастливый человек видит ее во всем и все способен превратить в красивое.

Таким образом, мы приходим к выводу, что античный код в поэзии А.М. Шаронова расшифровывается посредством открытия вечных смыслов, содержащихся в античности и воспринимаемых и развиваемых в каждом новом его стихотворении. Талантливый художник не просто воспринимает античность, он усиливает ее звучанием современных ему идей и значений и сделанных им самим уникальных эстетических открытий.

Список литературы

1. Арзамазов А.А. Контексты художественного обновления национальной литературы. Ижевск: Общество с ограниченной ответственностью «Издательство «Шелест», 2018. 291 с.

2. Арзамазов А.А. Художник, создавший эпос. Отзыв на эпос «Масторава» А.М. Шаронова // Ежегодник финно-угорских исследований. 2020. Т. 14. № 3. С. 557–559.
3. Гагаев А.А., Гагаев П.А., Бочкарева О.В. Философия эрзянского эпоса «Масторава» А.М. Шаронова // Наука и культура России. 2014. Т. 1. С. 88–90.
4. Гагаев А.А., Гагаев П.А. «Масторава» А.М. Шаронова в лингвистической теории дискурса и текста // Русский язык и ономастика в поликультурном образовательном пространстве Юга России и Северного Кавказа: проблемы и перспективы. Майкоп, 2017. С. 140–145.
5. Горланов Г.Е. «Масторава» – уникальное явление в культуре России // Масторава. – 5-е издание, исправленное и дополненное. Саранск: Государственное казенное учреждение Республики Мордовия «Научный центр социально-экономического мониторинга», 2022. С. 495–496.
6. Гудкова С.П. Художественное осмысление эрзя-мокшанской мифологии и фольклора в героической поэме Мордовии (на материале поэмы А. Шаронова «Кудадей» // Полиэтнический мир Евразии: проблемы взаимовосприятия. Ижевск, 2016. С. 415–422.
7. Гудкова С.П. Образ Эрзянии в поэтическом осмыслении А. М. Шаронова // Финно-угорский мир. 2020. Т. 12. № 1. С. 107–109.
1. Гудкова С.П., Хозяйкина А.В. Особенности развития книги стихов в современной русскоязычной поэзии Мордовии (на материале поэтических книг А. М. Шаронова «Монологи» и С. Ю. Сеничева «Виноградвшоколаде, или Словосложение») // Вестник угроведения. 2021. Т. 11. № 1. С. 16–24.
8. Гудкова С.П. «Итоговая» книга стихов как метажанровое образование в русскоязычной поэзии Мордовии (А. Шаронов «Планета Эра» и В. Гадаев «Поздние откровения») // Филологическая регионалистика. 2016. № 2(18). С. 40–46.
9. Ингл О.П. Проблема кризиса патриархального правления в эпосе «Масторава» // Финно-угорский мир. 2016. № 3. С.40–43.
10. Кудрявцева Р.А., Кузнецова М.Н. Мордовский эпос «Масторава» А. Шаронова (к вопросу о типологических чертах книжной формы эпоса финно-угорских народов) // Вестник угроведения. 2020. Т. 10. № 3. С. 479–488.
11. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК «Интелвак», 2001. 1600 с.
12. Мазина Е.И. Вечная женственность как главная идея русской софиологии // Вестник Вятского государственного университета, 2009. № 1–4. С. 130–132.
13. Миничкина В.П., Руськина Е.С. Эпос как фактор формирования этнической идентичности личности (на примере республики Мордовия) // Финно-угорский мир. 2019. Т. 11. № 1. С. 93–106.
14. Наумкин В.В., Шаронова Е.А. «Масторава» – космос и социум // Масторава. – 5-е издание, исправленное и дополненное. Саранск: Государственное казенное учреждение Республики Мордовия «Научный центр социально-экономического мониторинга», 2022. С. 3–15.
15. Хозяйкина А.В. Особенности репрезентации национального фольклора и мифологии в поэзии А.М. Шаронова // Русский фольклор Мордовии в контексте отечественной культуры: сборник материалов Всероссийской научной конференции. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2022. С. 180–183.
16. Шаронов А.М. Монологи. Саранск [Б.и.], 2019. 512 с.

17. Шаронова Е.А., Ингл О.П. «Калевала», «Калевипоэг», «Масторава»: эпико-исторический диалог. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2017. 148 с.

ANTIQUÉ CODE IN THE POETRY OF A. M. SHARONOV

E.A. Sharonova, N.A. Savonina

The purpose of the work is to consider the ancient code in the poetry of A.M. Sharonov. Methods: cultural-historical, comparative-historical, method of analysis of a work of art. Results and conclusions: the poetry of M. Sharonov actively contains ancient literary, historical and philosophical contexts. The names of Homer, Plato, Socrates, Aesop, Aristotle and the Greek gods form the field of his creative guidelines. In the poem «Valentina» the ancient code is formed with the images of Greek goddesses, whose features fill the image of the modern goddess.

Keywords: ancient code, the idea of eternal femininity, A.M. Sharonov, poetry, Beauty, lyrical heroine.

3.8. ТРАНСФОРМАЦИЯ АНТИЧНЫХ МИФОВ В РАССКАЗАХ Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ

© *А.П. Трушкина*

В главе анализируются художественные особенности рассказов Людмилы Петрушевской «Медея» и «Тёща Эдипа». Цель исследования – выявить, в каком виде сюжеты античных мифов бытуют в произведениях российской писательницы. С помощью сравнительно-типологического метода и метода целостного анализа художественного произведения установлено, что автор помещает персонажей, мотивы и мифологемы (образы Медеи, Эдипа и Иокасты, мотивы инцеста и детоубийства, понятия рока, судьбы, смерти) в современную реальность. В результате чего мифы утрачивают исключительность и становятся частью обыденного.

Ключевые слова: Л. Петрушевская, античный миф, постмодернизм, мифологема, образ, мотив.

Как известно, развитие отечественной словесности на рубеже XX–XXI веков характеризуется возрастанием роли «культурной памяти». Писатели часто обращаются к догматам традиционного общества, где мифологическое сознание играет ключевую роль. В современной словесности мифология нередко становится базисом литературных произведений, причем прежде всего это касается античных сюжетов, которые несут в себе эстетический, исторический, социокультурный и художественный смыслы, и в словесности последних десятилетий зачастую служат материалом для создания авторских неомифов или пространством литературной игры. Мотивы и образы античности широко представлены в творчестве Т. Толстой, Л. Улицкой, В. Пелевина и целого ряда других прозаиков. В этом контексте наиболее примечательным представляется

малая проза Л. Петрушевской. На наш взгляд, в рассказах российской писательницы наиболее последовательно и разнообразно представлен, так называемый, античный код.

Произведения автора насыщены различными реминисценциями, прямыми или косвенными аллюзиями, явными или скрытыми цитатами. Справедливо высказывание М. Бобровского: «Миф у Петрушевской может выступить и как основа сюжета, и как ведущее стилистическое средство, и как способ создания персонажей» [1].

Отсылка к мифам содержится уже в заглавиях некоторых рассказов писательницы («Бог Посейдон», «Медея», «Тёща Эдипа», «По дороге бога Эроса», «Как Пенелопа» и т.д.). Как отмечает Ю.М. Лотман, «любое заглавие художественного произведения функционирует в нашем сознании как троп или минус-троп, т.е. как риторически отмеченное» [2, с. 188]. Таким образом, ещё до начала знакомства с текстом читатель подготовлен к тому, что ему предстоит проводить параллели, сверять фрагменты сюжета произведения с известным мифом.

Например, в рассказе «Медея» (1993) заглавие отсылает к мифу о супруге Ясона, убившей своих сыновей в качестве мести за неверность мужа. Петрушевская разворачивает трагический сюжет о детоубийстве в современных реалиях, более того, она инверсирует ключевые «составляющие» образов главных героев, а также вводит альтернативную точку зрения.

Так, «современный Ясон» значительно отличается от греческого аргонавта. Капитан легендарного «Арго» у Петрушевской превращается в обычного таксиста, внешний вид и деятельность которого скорее отталкивают, нежели вызывают восхищение. В мифах Ясон: «...так он был прекрасен <...> Пышные кудри Ясона спадали на плечи, весь он сиял красотой и силою юного бога» [3, с. 254]. В рассказе Л. Петрушевской: «Таксист был лет сорока, такого слабого типа, в ковбойке с потрепанными обшлагами. Слабый рабочий, по словам одного умершего голубого, гениального режиссера <...> Глаза как бы с поволокой, прикрытые и небольшие <...> Ввалившиеся щеки, но в такси потом не пахнет. Слабые рабочие обычно редко моются, по субботам, и по субботам же совокупаются, после бани» [4, с. 125]. Однако автор сосредотачивает внимание на психологическом состоянии персонажа, его переживаниях, в результате чего произведение, в отличие от мифа, приобретает исповедальный характер. «Современного Ясона» с каждой минутой убивает осознание того, что он не смог предотвратить убийство любимой дочери. Каждая реплика пассажирки такси перебивается горестным: «Я виноват».

К слову, в попытках пассажирки успокоить мужчину звучит характерный для мифологической картины мира круговорот жизней и смертей. Дама уверена, что дочка водителя обязательно к нему вернётся, только в другой физической оболочке: «Вы с ней встретитесь, – сказала я. – У меня был знакомый буддист. Я не верю. – К вам кто-нибудь придет. Вы не гоните. Это придет она. У меня так было. Я шла поздно вечером домой, увидела кота, он сидел, прижавшись к земле. Через час иду домой, он сидит на том же месте, а его уже занесло снегом» [4, с. 126].

Образ Медеи также переосмыслен. Напомним, что в мировой литературе писатели делали акцент на разных аспектах образа мифологической героини: для Еврипида она страстная и ревнивая женщина, оскорблённая мужем; для Овидия – колдунья, у Ф.М. Клингера она воплощает двойничество, сочетая в себе тёмное и светлое начала; в трактовке К. Вольф Медея – жертва порочного общества; у Л. Улицкой она и вовсе лишена духа мщения и т.п.

Медея в одноимённом рассказе репрезентована в рамках авторской стратегии Л. Петрушевской. Преступление героини – результат не столько ревности, сколько стечения обстоятельств и следствие тяжёлого душевного недуга. Напомним, что такой сюжетный поворот характерен как для Петрушевской, так и для других писателей-постмодернистов. У зла, творящегося героями, нет оправдания, но есть причины (например, у Ю. Мамлеева в романе «Шатуны» жестокие убийства объяснены поиском истины). Героини Петрушевской – зачастую несчастные женщины, безработные и бездетные, переживающие личное горе. Духовный кризис и состояние «покинутости» толкают их на преступление. Например, в рассказе «Мечь» бездетная Рая покушается на жизнь ребёнка своей соседки. Подобное происходит и с «современной Медеей». Из рассказа таксиста становится очевидно, что моральный распад его супруги начал происходить задолго до чудовищного преступления: сначала она стала ненужной в социуме и потеряла работу («Поссорилась там с кем-то. Мы же с ней вместе институт заканчивали. Потом я пошел в таксисты. А она, ее выгнали из НИИ, устроиться не могла, сейчас НИИ сокращают. У нее была депрессия» [4, с. 126]), затем – разум («Вот сидит у телевизора и конспектирует программу “Время”, все новости. И потом даёт комментарий. Я прямо покачнулся» [4, с. 126]), а потом – любовь, которая для неё была заключена в нежности и внимании мужа, финалом становится утрата физической оболочки: «Сидит одна в безумии в тюрьме, ожидая казни» [4, с. 126]. Отметим, что гибель девочки-подростка и казнь её матери составляют мифологему смерти. В рассказе смерть представлена как прямо, так и опосредовано. Вторая «разновидность» связана с образом матери-убийцы и

реализуется как угасание жизни в результате бесцельного существования. Напомним, что подобное изображение рассматриваемой категории в целом характерно для поэтики постмодернизма: достаточно вспомнить рассказы Ю. Мамлеева «Валюта», «Кэрол», «В бане», в которых персонажи и живы, и мертвы одновременно.

Возвращаясь к разговору о женском образе, подчеркнём, что, мифологическая Медея тоже лишается жизненных ценностей – дома и семьи. Л. Петрушевская, в свою очередь, адаптирует античный сюжет к современным реалиям. Российская писательница опускает эпизод жестокого убийства (что не характерно для её малой прозы, яркий пример – рассказ «Рука», наполненный физиологическими подробностями), оставляя лишь орудия преступления – нож и топор. В античном же мифе не указано, чем Медея убила детей, при этом режущие предметы упоминаются при свершении других преступлений: «Медея же подбежала к ложу Пелия, вонзила ему в горло свой нож, разрешила его тело на куски и бросила их в кипящий котёл» [3, с. 258]; «Медея убила Апсирта и разбросала куски его тела по волнам» [5].

Важно отметить, что в произведении несколько «Медей». В исповедь «современного Ясона» периодически вкрапляются истории его пассажирки с одним и тем же финалом – трагической утратой ребёнка. Причём для рассказчицы эти семейные трагедии – обычные ситуации, которые могут произойти с любым человеком: «Каждому своё» [4, с. 126]. Таким образом, проявляется главная особенность поэтики Петрушевской: античный сюжет теряет свою исключительность, а миф становится частью обыденного.

Как было упомянуто ранее, одной из причин преступления «современной Медеи» является душевное заболевание. Схожим образом оправдано и аморальное поведение героини рассказа «Тёща Эдипа» (1995). К слову, мотив безумия в творчестве Л. Петрушевской был достаточно резко охарактеризован Е. Ованесяном: «Шизофренизированные <...> персонажи и ситуации, нарочито взломанная, синкопированная в стиле “рок”, обездушенная, ничего общего с русской не имеющая речь, обилие сексуальных и садистских сцен...» [6, с. 60].

На этот раз заглавие рассказа косвенно отсылает к греческому мифу, ставшему основой и одной из ключевых категорий психоанализа З. Фрейда. Очевидно, что здесь писательница представляет новую версию мифа о царе Эдипе, создавая, так называемый, авторский неомиф. По сюжету некий молодой человек, «повинуясь зову судьбы» [4, с. 155], желает приобрести загородный дом. Его выбор падает на избу бабы Ойки, страдающей шизофренией. Однако недуг старухи – лишь меньшее из того, что творится в доме.

С инцестуальным мотивом связаны Ойка и её зять Слава. Петрушевская возрождает образы Эдипа и Иокасты за счёт узнаваемых черт и мифологем. Так, молодой человек схож со своим прототипом наличием физических недостатков: «Маленький, большеголовый, с носом курносый как у смерти, крупными челюстями, огромным лбом и мощными надбровьями, под которыми глаз не видно, актер на фильм ужасов» [4, с. 161]. Кроме этого, Слава, подобно мифологическому герою, вступает в запретную интимную связь.

Между бабой Ойкой и Иокастой меньше параллелей (на наш взгляд, самая яркая – созвучные имена). Греховность героини рассказа доведена до предела и носит патологический характер: «А подошедшая вовремя бабушка семьи, добрая и пузатенькая, еле вползши на больных ножках, подхватывает, что Ойка и к сыну своему ложилась, и к внуку (Саш, подвинься) под одеяло, а он встал и ушел - но куда уйдешь, не к соседям же!» [4, с. 157]. Помимо влечения к родственникам, Ойка страдает от вечного голода, жадности к еде и питью. Неслучайно в тексте конкретизирована лишь полнота женщины («у ей на животе складки, жирная, хорошая» [4, с. 155]), а остальные детали внешности лишены внимания. Также Ойку можно назвать «женской версией» Эдипа, о чём свидетельствует мотив скитания. Ср.: «Слепой, дряхлый Эдип ушёл в изгнание на чужбину <...> Ведомый Антигоной, из страны в страну переходил несчастный старец» [3, с. 512] – читаем в мифах; «баба Ойка последние два года шаталась без призора по деревне, лежала у людей под окнами, прося ее пустить, а собственная изба стояла нараспашку, без огня» [4, с. 156] – в сниженном виде репрезентован фрагмент античной мифологии в «Тёще Эдипа».

Странствия и поиск связаны не столько с безумной старухой, сколько с главным героем произведения. Е.В. Широкова справедливо выделяет в тексте не очевидный на первый взгляд миф об Одиссее, называя целый ряд аллюзий. «Некто, повинувшись зову судьбы...» [4, с. 155], – так автор знакомит читателя со странником. Своеобразное «имя» отсылает к одному из эпизодов приключений греческого героя: в плену у циклопов он называет себя «Никто». Это примечательно, поскольку обычно Петрушевская, лишая своих персонажей имён, оставляет им социальные роли (брат, муж, мать и т.п.), здесь же статус молодого человека вовсе сведён до обезличенного «Некто». Вслед за исследователем перечислим другие параллели: слияние животного и человеческого («Я мою за ней! За этой мою и за енттой (имеется в виду баба Ойка – А.Т.) мою, две свинки-те у меня!» [4, с. 156] – у Петрушевской; друзья Одиссея, превращённые Киркой в свиней – в мифологии); двойственность сюжетных коллизий (старуха ложилась и к сыну, и к внуку в анализируемом

рассказе, Кирка имела любовную связь и с Одисеем, и с его сыном Телемахом); мотив пиршества и ряд других [7].

Несмотря на трансформацию классического мифа, писательница сохраняет ключевой компонент – мифологему судьбы. Зачастую Петрушевская демонстрирует тяготы женской судьбы («Дочь Ксении», «Приключения Веры», «Бессмертная любовь»), в рассматриваемом тексте главным действующим лицом выступает мужчина, подчиняющийся слепому року, который, по мнению Ю.Н. Серго [8], покупая дом с нехорошей историей, обрекает свою семью на инцест.

Как и в предыдущем рассказе, в «Тёще Эдипа» подчёркнуто отсутствие исключительности ситуации. Моральный распад целой семьи не представляется чем-то ужасающим, что подтверждают слова главного героя-странника: «Теперь у них всё в порядке, всё прощено, всё как у других» [4, с. 157], а также отсутствие какого-либо комментария из уст молодой пары, посоветовавшей мужчине приобрести дом именно у родственников Ойки.

Резюмируя всё вышесказанное, подчеркнём, что Л. Петрушевская, используя в своих произведениях мифологические мотивы и образы, во-первых, репрезентует диалог с классикой «на расстоянии»; во-вторых, демонстрирует возможность переосмысления известных мифов с точки зрения повседневности. В рассмотренных рассказах ключи к интерпретации сюжетов кроются в заглавиях, в них «зашифрованы» конфликты, кардинально переосмысленные писательницей. В результате синтеза античного и современного мифы обретают новое прочтение.

Список литературы

1. Бобровский М. Номер один... Л. Петрушевской. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.proza.ru/2010/11/21/857> (дата обращения 5.04.2023).
2. Лотман Ю. М. Семиосфера. Статьи. Исследования. Заметки. СПб.: Искусство-СПб, 2001. 704 с.
3. Кун Н. А. Легенды и мифы Древней Греции. М.: Эксмо, 2010. 544 с.
4. Петрушевская Л. С. Мост Ватерлоо: рассказы и повесть. М.: Вагриус, 2001. 256 с.
5. Мифы народов мира. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.peoplesmyths.com/> (дата обращения 5.04.2023)
6. Ованесян Е. Творцы распада (Тупики и аномалии «другой прозы») // Молодая гвардия. 1992. №3/4. С. 58–60.
7. Широкова Е. В. Трансформация античного мифа в современной российской прозе (на примере рассказа Л. Петрушевской «Тёща Эдипа») // Вестник ННГУ. 2013. №4 (2). С. 178–180.
8. Серго Ю. Н. Поэтика прозы Л. Петрушевской. Ижевск: Издательство «Удмуртский государственный университет», 2009. 158 с.

TRANSFORMATION OF ANCIENT MYTHS IN THE STORIES OF L. PETRUSHEVSKAYA

A.P. Trushkina

The chapter analyzes the artistic devices of Lyudmila Petrushevskaya's stories "Medea" and "Oedipus' Mother-in-law". The purpose of the study is to identify in what form the plots of ancient myths exist in the works of the Russian writer. Using the comparative typological method and the method of holistic analysis of the work of art, it is established that the author places characters, motives and mythologems (images of Medea, Oedipus and Jocasta, motives of incest and infanticide, the concepts of destiny, fate, death) in modern reality. As a result, myths lose their exclusivity and become the part of everyday life.

Keywords: L. Petrushevskaya, ancient myth, postmodernism, mythologeme, image, motif.

3.9. АНТИЧНАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ ТРОПОВ И ФИГУР В МОСКОВСКОЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКОЙ ШКОЛЕ РИТОРИКИ

© *Е.А. Осьминина*

Цель исследования: выявить связь классификаций, предлагаемых представителями Московской филологической школы риторики: Ю.В. Рождественским («Теория риторики»), А.А. Волковым («Курс русской риторики», «Основы риторики»), В.И. Аннушкиным («Риторика. Вводный курс») с античными классификациями тропов и фигур: в «Риторике для Геренния», трактатах Цицерона «Об ораторе», «Оратор» и Квинтилиана «Двенадцать книг риторических наставлений». Для достижения указанной цели были использованы структурный и сравнительно-сопоставительный методы. В результате их применения сделано заключение о первоначальном расхождении с античной классификацией и постепенном возвращении к ней у представителей школы.

Ключевые слова: риторика, тропы, риторические фигуры, Квинтилиан, Рождественский, Волков, Аннушкин.

Возрождение риторики началось в Бельгии во второй половине XX века. В 1958 г. в «Новой риторике: трактате по аргументации» Х. Перельман и Л. Ольбрехт-Тытека разрабатывая теорию аргументации, обратились к Аристотелю. В 1970 г. льежская неориторическая школа опубликовала первую часть «Общей риторики», предложив свою классификацию риторических фигур, в которой учитывались и достижения античных классификаций.

В России возрождение риторики связано с именем Ю.В. Рождественского, основателя Московской филологической школы риторики. По свидетельству его учеников, он говорил о риторике уже в 1960-ые гг., первые публикации на эту тему появились в начале 1970-х гг. В учебном пособии Рождественского «Теория риторики» (1997) также можно обнаружить влияние Аристотеля:

триада «этнос – пафос – логос», прилагаемая к теориям монолога, диалога и речевых коммуникаций, принадлежит Аристотелю; положения философа неоднократно обсуждаются в пособии. Однако классификация тропов и фигур у Рождественского оригинальная, во многом отличающаяся от античной, в окончательной полноте своей представленной в восьмой и девятой книгах «Двенадцать книг риторических наставлений» Марка Фабия Квинтилиана (I в. н.э.).

Эта классификация складывалась постепенно; кратко обозначим ее этапы, поскольку Рождественский учитывал опыт не только Квинтилиана.

Аристотель в «Поэтике» (IV в. до н.э.) разделил речь на части (буква, слог, связка, член, имя, глагол, отклонение, высказывание), а имена, в свою очередь, на общеупотребительные, редкие, переносные, украшательные, сочиненные, удлиненные, укороченные, измененные. Переносные слова – это метафоры. М.Л. Гаспаров предполагает, что под украшательными (отрывок трактата утрачен) подразумевается метонимия, антономасия и синекдоха.

В третьей книге «Риторики» Аристотель перечислил «вещи», благодаря которым «происходят изящные и удачные выражения» [1, с. 142]. Это: «метафора, противоположение (антитеза – Е.О.), наглядность» [1, с. 143], апофтегмы («они значат не то, что в них говорится» [1, с. 146], «шутки, основанные на перестановке букв в словах» [1, с. 146], обороты, которые «заканчиваются не так, как предполагал слушатель» [1, с. 146], игра слов, сравнения и гипербола (последние два приема возводятся к метафоре).

Анаксимен Лампсакский (IV в. до н.э.) в «Риторике» дал определение антитезы, рассуждал о равенстве и созвучии частей периода (т.е. о колонах). Теофраст (IV–III в. до н.э.), ученик Аристотеля, писал об антитезе. Филодерм (II–I вв. до н.э.) выделял тропы, формы и типы. Тропы (греч. τρόπος, оборот) – это метафоры, аллегории и др.; формы (схема, σχῆμα) – периоды, колоны, коммы и их «сплетения»; типы, по-видимому, – характеристики стилей речи.

Термин фигура (лат. figura – очертание, внешний вид, образ, греч. схема, σχῆμα), как указывает С.В. Меликова-Толстая, стал употребляться в эллинизме, с о. Родоса, где, как пишет исследовательница, «учение это, по-видимому, и развилось» [2, с. 166]: «У писателей IV в. упоминаются только три фигуры, обыкновенно в одном и том же, неизменном порядке: 1) антитеза, 2) созвучие колонов (παράσιον), 3) их равенство (ἰσόκωλον). У Цицерона число фигур возросло» [3, с. 166].

Первую развернутую классификацию фигур в трудах, полностью переведенных на русский язык, можно найти в четвертой книге анонимной латинской «Риторики для Геренния» (I в. до н.э.). Автор этого трактата (или

учебника) предложил определения фигур «украшения», способствующих достижению одного из трех качеств стиля, а именно «достоинства». Фигуры уже разделены на фигуры слова (*verborum*, словесные выражения) и фигуры мысли (*sententiarum*, образ мыслей), последние «происходят не от слов, но от самого предмета» [3, с. 105]. Хотя автор и утверждает, что фигуры речи он «разбросал в случайном порядке» [3, с. 120], в них выделяются фигуры повторения и фигуры сокращения, а также отдельная группа слов, которые «употребляются в другом смысле» [3, с. 120], т.е. тропов.

Следующая латинская классификация принадлежит Марку Туллию Цицерону (II–I в. до н.э.), она изложена в трактатах «Об ораторе», «Оратор».

В третьей книге трактата «Об ораторе» Цицерон сначала перечислил способы «украшения речи», заключающиеся в отдельных словах, в сочетании слов, в ритме речи. Слова он разделил на малоупотребительные, новообразованные и переносные (это тропы). Затем Цицерон сказал об «общем строе речи»: приемах построения слов и мыслей (фигур слов и фигур мыслей соответственно). Их отличие в том, что «при перемене слов словесное построение нарушается, а построение мыслей сохраняется, какими бы словами ни пользоваться» [4, с. 287]. Список приемов (фигур) приведен.

В трактате «Оратор» Цицерон перечислил «переносные выражения» [4, с. 331] в рамках рассуждения о родах красноречия (в данном случае – умеренного). Затем он перешел к разбору риторической техники, разделил все «украшения» на: «разбор вопроса общего рода» [4, с. 343] и «распространение и развертывание темы» [4, с. 343]. «Распространение и сокращение темы» [4, с. 344] – это амплификация. Говоря о «самом облике речи», ее «характере», Цицерон выделил красоту «отдельных слов» и красоту «сочетаний слов», а именно, оборотов, которые служат «украшениями речи» [4, с. 347]; они перечислены, это фигуры слова. Далее Цицерон указал, что «украшения мысли гораздо важнее» [4, с. 347]; они перечислены, это фигуры мысли. После этого Цицерон рассуждает о благозвучии, сначала говоря о звуке, затем о ритме.

Как уже указывалось, обобщающая латинская классификация тропов и фигур дана в «Двенадцати книгах риторических наставлений» Марка Фабия Квинтилиана, в восьмой и девятой его книгах.

Восьмая книга посвящена элокуции (словесному выражению). В первых двух ее главах Квинтилиан сказал о качествах речи в целом и о ясности; в третьей – дал общую характеристику украшениям, разделив их на украшения слов и украшения целой речи. Слова Квинтилиан разделяет на собственные, коренной язык; «вновь составленные» (одно слово из многих; произведение одного слова из другого) и переносные. Говоря об украшениях целой речи,

Квинтилиан снова возвратился к перечислениям качеств речи. Первое качество определяется от противного, как отсутствие ряда недостатков; затем сказано о наглядности, краткости и способах их достижения. Таким образом, уже здесь упоминаются некоторые фигуры. В четвертой главе охарактеризована амплификация, как важнейший прием увеличения (распространения) вещей словом. Описаны ее четыре рода, те же принципы служат и уменьшению вещей словом. Пятая глава посвящена сентенциям, шестая – тропам, которые разделены на тропы для выразительности и тропы для украшения.

Девятая книга начинается с указания на отличие тропов и фигур. Троп «есть слововыражение от естественного и главного наименованию на другое переносное» [5, с. 124], фигура, а по-гречески – схема, «есть некоторый оборот речи, от общего и обыкновенного образа изъяснения мыслей отличающихся» [5, с. 124]. Фигуры разделены на два рода: «одни состоят в мыслях, другие в выражениях мыслей» [5, с. 126]. Вторая глава девятой книги посвящена фигурам, заключающимся в мыслях. Фигуры мысли разделены на фигуры для утверждения идей (т.е. убедительности) и фигуры для движения страстей (чувств). Третья глава девятой книги посвящена фигурам речений (в дальнейшем мы будем обозначать их как фигуры слова). Они разделены на грамматические (те, которые в настоящее время называется грамматическими тропами) и риторические. К последним относятся фигуры удвоения или повторения (*geminatio*); фигуры отнятия или умолчания, сокращения; фигуры единозвучия (или сходства, или противоположного значения). Четвертая глава девятой книги посвящена ритму.

Итак, и Цицерон в трактате «Оратор», и Квинтилиан рассуждением о ритме завершают свои классификации. Рождественский с него начинает. Его система тропов и фигур находится в параграфе «Логос и пафос. Источники изобретения» в главе о монологе.

Рождественский представляет свою классификацию в виде схемы (системы), первым уровнем которой является «звуковой ряд и его ритмика» [6, с. 181], вторым – слова и третьим – «риторические фигуры речи», которые служат «разработке доводов и их соединению, а также созданию эмоционального впечатления» [6, с. 187] (подобно разделению фигур мысли у Квинтилиана). При этом используется не только современное деление на уровни языковой системы (истоки которого можно увидеть в «Поэтике» Аристотеля), но и «этапы» «изобретенной и создаваемой речи» [6, с. 181] у оратора. Оратор начинается со «смыслового ритма» [6, с. 181] будущей речи, затем создает «средства выражения» и наконец, разрабатывает доводы с помощью риторических фигур. Представляется, что данное деление

объясняется тем, что Рождественский в своем пособии стремится разграничить риторику, стилистику и лингвистику (чему посвящено несколько параграфов), поэтому задачи оратора кладутся в основу классификации в том числе.

Первый уровень системы Рождественского – «звук и ритм». В нем выделяются подклассы: 1) звуковая и графическая членимость речи (непериодичная речь, проза-поэтическая речь, периодичная стиховая речь); 2) грамматические средства ритма (грамматико-фонетические и лексико-фразеологические); 3) расширение и сжатие речи («претерпевание»). К грамматико-фонетическим средствам ритма относятся: многосоюзие, бессоюзие и традукция. У Квинтилиана все они являются фигурами слова (повторения, сокращения и единозвучия соответственно). К лексико-фразеологическим средствам ритма относятся: параллелизм, хиазм и градация. К фигурам параллелизма Гаспаров, обобщая классификации античной риторики, относит: диколоны, триколоны и др.; изоколон и парисон; прямой антаподосис и обращенный хиазм; незарифмованный и зарифмованный гомеотелевтон (с частным случаем, гомеопттоном); синонимический (*disiunctio*) и антонимический (*adiunctio*). У Квинтилиана все вышеперечисленные фигуры относятся к фигурам слова (единозвучия). Градация у Квинтилиана – также фигура слова (повторения). К средствам расширения и сжатия речи, «претерпеваниям», относятся: протеза, метатеза, эпентеза, энклитика, сокращение окончаний, аббревиатура буквенная, сложносокращенные слова, диереза. Претерпевания (изменение слова с помощью добавления в начале, середине или конце слова, перестановки) изучались в античной грамматике, один из основоположников теории претерпеваний – александрийский грамматик Трифон (ок. начала н.э.). К претерпеваниям относилась и диареза: «разложение долгого слога на две гласных или срастание двух гласных (или гласной и дифтонга) в долгую гласную или дифтонг» [2, с. 116]. Современная стилистика определяет диарезу как выкидку звука или слога. Диареза у Рождественского: «пауза, используемая как эллипсис – пропуск слова, которое подразумевается из контекста» [6, с. 181].

Второй уровень системы Рождественского – слова. Среди них выделяются: 1) солецизмы – «словотворчество, т.е. создание слова с новым материалом, звуковым и графическим» [6, с. 183]; 2) заимствования; 3) тропы, «т.е. слова с переносным значением» [6, с.185]. К тропам относятся: метафора, метонимия, синекдоха, аллегория, антономасия, перефразис. Само деление слов частично совпадает с классификациями слов в трактате Цицерона «Об ораторе» и у Квинтилиана; место малоупотребительных слов у Цицерона и коренных у Квинтилиана занимают у Рождественского заимствованные слова. Тропов

в указанном трактате Цицерона также шесть, но место антономасии и перефразиса занимают загадка и катахреза. У Квинтилиана тропов 14.

Третий уровень системы Рождественского – фигуры речи. В нем выделяются: 1) риторическое восклицание и вопрос; 2) сравнение и уподобление; 3) собственно фигуры речи. Объяснение начинается с фигур речи, а именно, пояснительных фигур, которые определены как «текстовая синонимизация», осуществляющаяся тремя способами: пояснением, собранием синонимов (оно может быть возрастающими или убывающим), синонимизацией контекстом. Аналогом пояснения, вероятно, может служить разъяснение (*explanatio*), фигура мысли в трактате Цицерона «Об ораторе». Собрание синонимов – возможно, истолкование (синонимия, *interpretation*, разъяснение), фигура слова в «Риторике для Геренния». К пояснению Рождественский также относит сравнения и уподобления. У Квинтилиана сравнение является родом амплификации. К фигурам речи причислены группы приемов: фонетико-грамматических, фонетико-фразеологических и фонетико-лексических. К первым относятся: правильный порядок слов, инверсия, анаколупф. Инверсия – фигура слова в трактате Цицерона «Об ораторе». Анаколупф упоминается в трактате Дионисия Галикарнасского «О сочетании имен» и в трактате Секста Эмпирика «Против грамматиков». Ко второй группе относится силлепсис – синтаксический, лексический, фразеологический. Это зевгма, фигура слова (сокращения) у Квинтилиана. К третьим – скороговорка. «Чисто синтаксические фигуры» [6, с. 188]: риторический вопрос, риторическое восклицание, ирония. Все они относятся к фигурам мысли у Квинтилиана (ирония у последнего – и троп, и фигура мысли).

Таким образом, Рождественский дополняет античные классификации новыми приемами, которые выделяет современная стилистика, и не использует античное деление на тропы, фигуры слов и фигуры мысли. Однако в классификациях других представителей московской филологической школы риторики: А.А. Волкова и В.И. Аннушкина, – это деление легко обнаруживается.

А.А. Волков – автор двух учебных пособий: «Курс русской риторики» (2001) и «Основы риторики» (2003). В основе классификации первого пособия лежит деление на тропы и фигуры речи, которые, в свою очередь, разделяются на фигуры выделения и фигуры диалогизма, соответствующие, по большей части, фигурам слова и фигурам мысли.

К тропам отнесены метафора, метонимия, синекдоха, антономазия, гипербола, литота, металеписис. Все эти тропы можно найти у Квинтилиана; в классической античной риторике преуменьшение называлось мейозисом, а

литотой – замена прямого слова двойным отрицанием; смешение этих двух терминов «восходит еще к позднеантичным временам» [7, с. 576].

Фигуры выделения разделены на пять групп. Первая группа, «добавления и повторы» [8, с. 210]; вторая «сокращения и значимые нарушения смысловой и грамматической связи» [8, с. 215]; третья «перестановки и трансформации» [8, с. 218], четвертая «распределение элементов фразы» [8, с. 219], пятая «определения и сравнения» [8, с. 220]. Обозначения первых двух групп, выделенных Волковым, соответствуют первым двум группам фигур слова у Квинтилиана. Большинство фигур выделения Волкова – фигуры слова Квинтилиана. Исключения, которым мы не нашли такого соответствия: плеоназм (недостаток речи у Квинтилиана); синонимия, интерпретация и экзергация (фигура слова в «Риторике для Геренния»); аккумуляция; конкатенация; эксплеция и эпимона (упоминалась у Деметрия Псевдо-Фалерского, затем толковалась разнообразно); эналлага (которую можно отнести к грамматическим фигурам слова у Квинтилиана); ирония (у Квинтилиана – и троп, и фигура мысли); анаколуп (упоминается в трактате Дионисия Галикарнасского «О сочетании имен» и в трактате Секста Эмпирика «Против грамматиков»); удержание; определение (фигура слова в «Риторике для Геренния»), сравнение (вид амплификации у Квинтилиана), перифраз (троп у Квинтилиана), этимология (возможно, «толкование имен», у стоиков, Демокрита из Абдер I в. до н.э.), оксюморон (появляется у Мавра Сервия Гонората в комментариях на «Энеиду»).

Фигуры диалогизма Волков объясняет через их назначение: «для создания диалогического эффекта в монологической речи» [8, с. 221]. Здесь можно вспомнить и уточнение Гаспарова по поводу фигур мысли: «Если же рассматривать всякое художественное произведение как диалог, в который автор вступает с читателем, в чем-то убеждая и что-то внушая ему, то теоретический интерес всех перечисленных приемов становится особенно велик» [7, с. 572]. Фигуры диалогизма у Волкова – это фигуры мысли в «Риторике для Геренния», у Цицерона и Квинтилиана, за исключением заимословия и цитаты.

В «Основах риторики» Волков вместо тропов использует обозначение «фигуры осмысления» (Гаспаров назвал тропы «фигурами переосмысления»), к ним отнесены эналлага, эпимона и тропы, список которых несколько изменен (убраны антономасия и металепис, добавлена аллегория). Обозначение «фигуры выделения» оставлено, но деление несколько другое: они образуются «путем добавления, повтора, значимого пропуска, перестановки слов или такого их подбора, при котором сходство звучания слов указывает на

соотношение их значений». [9, с. 292]. Эта классификация напоминает деление фигур слова у Квинтилиана. Число фигур выделения уменьшилось, при этом добавились три новых: реприза, различие и перемещение; все это фигуры слова у Квинтилиана. Фигуры диалогизма не изменены.

«Риторика. Вводный курс» (2007) В.И. Аннушкина представляет классификацию тропов и фигур, наиболее близкую в обозначениях к античной. Предлагается следующее деление: 1) виды претерпевания слов, 2) тропы (переносные значения слов), 3) фигуры речи, образованные от слова, 4) фигуры мысли.

В базовое деление, как видим, вставлены «претерпевания», ранее изучаемые античной грамматикой и добавленные в современную классификацию Рождественским. Аннушкин перечисляет все виды претерпеваний, в зависимости от принципа (прибавления, убавления, перестановка) и места в слове (в начале, в середине и в конце). Это: протеза, эпинтеза, пропаралепсис; афереза, синкопа, апокопа; антитеза, метатеза.

К тропам Аннушкин относит метафору, метонимию, синекдоху, гиперболу, литоту, металепсис, катакрезу, перифразу, антономасию, выделяя также «описательные тропы»: аллегория, иронию, енигму (загадку). Все это – тропы у Квинтилиана; их больше, чем у Волкова.

Фигуры речи разделены Аннушкиным согласно классификации С.В. Меликовой-Толстой в «Античных теориях языка и стиля». Это: 1) фигуры добавления (удвоение, эпаналепсис, анафора, антистрофа, охват, эпанод, разнообразие падежей, истолкование, метабола, сплетение, бессоюзие, многосоюзие, климакс); 2) фигуры сокращения (умолчание, зевгма и др.); 3) фигуры созвучия (антанакласа, сходство падежных окончаний); 4) фигуры противоположения (антитеза, антиметабола); у Квинтилиана две последних группы объединены в одну. Списки фигур в каждой группе соответствуют классификации С.В. Меликовой-Толстой, у последней в фигуры добавления входят также кольцо, стык и скопление, в фигуры сокращения – синойкиоза, в фигуры созвучия – равенство колонов, триколон, приблизительное равенство, в фигуры противоположения – парадиастола.

Далее Аннушкин, совершая экскурс в историю русской риторики, приводит классификации «Риторики» (1620), «Краткого руководства к красноречию» (1748) М.В. Ломоносова, «Общей риторики» (1829–1849) Н.Ф. Кошанского, «Исследования о риторике в ее наукообразном содержании и в отношениях, какие она имеет к общей теории слова и логике» (1846) К.П. Зеленецкого. Затем пересказывается классификация Волкова из «Курса русской риторики», которая

оценивается как «наиболее полная систематизированная классификация, основанная на историко-культурных ассоциациях» [10, с. 199].

Таким образом, московская филологическая школа, начав с собственной классификации (Ю.В. Рождественского), по сути, возвратилась к античной классификации тропов и фигур, представленной у Квинтилиана и приведенной в «Античных теориях языка и стиля», Другое обобщение античной классификации предлагает Гаспаров в статье «Античная риторика как система» [7], которую также можно рекомендовать студентам для первоначального знакомства с «тропологией» и «фигуратикой».

Список литературы

1. Античные риторика. Под ред. А.А. Тахо-Годи. М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1978. 352 с.
2. Античные теории языка и стиля. Под общ. ред. О.М. Фрейденберг. М; Л.: Соцэкгиз, 1936. 341 с.
3. Первая судебная риторика: «Риторика для Геренния». Санкт-Петербург: АЛЕТЕЙЯ, 2016. 147 с.
4. Цицерон. Об ораторском искусстве: трактаты. Пер. с лат. М.Л. Гаспарова, Ф.А. Петровского. СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. 496 с.
5. Квинтилиан М.Ф. Двенадцать книг риторических наставлений: В 2 тт. Часть 2. СПб.: Издание Императорской Российской Академии, 1834. 522 с.
6. Рождественский Ю.В. Теория риторики. Москва: Флинта: Наука, 2004. 512 с.
7. Гаспаров М.Л. Античная риторика как система // Гаспаров М.Л. Избранные труды, том I. О поэтах. М.: «Языки русской культуры», 1997. С. 556–585 .
8. Волков А. А. Курс русской риторики М.: Изд-во храма св. муч. Татианы, 2001. 474 с.
9. Волков А.А. Основы риторики. М.: Академический проект, 2003. 304 с.
10. Аннушкин В.И. Риторика. Вводный курс. М.: Флинта, 1016. 296 с.

THE ANCIENT CLASSIFICATION OF TROPES AND FIGURES AT THE MOSCOW PHILOLOGICAL SCHOOL OF RHETORIC

E.A. Osminina

The purpose of the study is to identify the relation of classifications proposed by representatives of the Moscow Philological School of Rhetoric: Y.V. Rozhdestvensky («Theory of Rhetoric»), A.A. Volkov («Course of Russian Rhetoric», «Fundamentals of Rhetoric»), V.I. Annushkin («Rhetoric. Introductory course») with ancient classifications of tropes and figures: in «Rhetoric for Herennius», in the treatises «About the Orator», «Orator» of Cicero, in «The twelve Books of Rhetorical Instructions» of Quintilian. Structural and comparative methods were used to achieve this goal. As a result of their utilization, it makes the conclusion about the initial discrepancy with the ancient classification and a gradual return to it among representatives of the School was made.

Keywords: rhetoric, tropes, rhetorical figures, Quintilian, Rozhdestvensky, Volkov, Annushkin.

3.10. АНТИЧНОСТЬ И ПРЕПОДАВАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ «АРХЕОЛОГИЯ» У СТУДЕНТОВ ННГУ

© Н.В. Кузина

Связь с античной историей в преподавании дисциплины «Археология» осуществляется через обращение к классической археологии и работе с артефактом. В данном разделе освещается опыт использования интерактивных методов практического обучения, направленных на моделирование отдельных видов профессиональных деятельности в условиях аудиторных занятий. Основными методами исследования выступили теоретический анализ методической литературы; анализ и синтез эмпирических данных, анализ и синтез данных документации; наблюдение и метод педагогического эксперимента, в ходе которого были получены эмпирические данные. Установлено, что мастер-классы, основанные на работе с античным артефактом, позволяют повысить мотивацию в изучении дисциплины «Археология», заложить основы навыков научной обработки археологического материала и использования этой категории источникового материала в исследовательской работе.

Ключевые слова: археология, античная история, классическая археология, артефакт, исторический источник, мастер-класс, интерактивные методы практического обучения.

Формирование навыков научно-исследовательской деятельности и развитие соответствующих профессиональных компетентностей, таких как: способность к проведению научно-исследовательских работ; к поиску, критическому анализу, обобщению и систематизации научной информации, к постановке целей и выбору оптимальных путей и методов их достижения является одной из основных целей в подготовке квалифицированных кадров по направлению «история». Способность использовать в исторических исследованиях базовые знания в области археологии присутствует среди формируемых профессиональных компетенций. На овладение теоретико-методологическими основами археологического исследования, получение практических навыков проведения самостоятельных археологических исследований нацелено преподавание дисциплины «Археология», которая относится к базовой части образовательной программы по направлению подготовки «Всеобщая и Отечественная история».

Археология – историческая наука, изучающая и реконструирующая прошлое человечества на основании вещественных исторических источников: артефактов и экофактов. В этой связи освоение методов археологического исследования и получения исторических сведений, сопряженных с анализом памятников материальной культуры является одним из ключевых в содержательном аспекте учебного курса «Археология». Практический аспект освоения методов археологического исследования традиционно реализуется в

ходе археологической практики, которая предусматривает ведение полевой документации, знакомство с основами первичной обработки археологических материалов, освоение приемов изучения культурного слоя поселений и погребений, классификации, культурной атрибуции и определения хронологии массового материала и индивидуальных находок (на примере экспедиционных материалов).

В ходе теоретического изучения дисциплины «Археология» студенты знакомятся с историей этой науки, особенностями её источников, памятниками и культурами археологических эпох, начиная от эпохи камня до эпохи железа. В преподавании дисциплины преимущественно сохраняется знаниевый подход, реализуемый в большинстве случаев в форме традиционной лекции. В ходе лекций студенты получают знания об особенностях употребления специальной терминологии, раскрывается содержание археологической периодизации и характеристика археологических культур, возможности памятников археологии в восстановлении истории древних народов.

Античная археологическая культура на примере памятников Северного Причерноморья рассматривается в разделе, посвященном эпохе железа. Знакомство с античными археологическими памятниками региона осуществляется как на лекционных, так и на семинарских занятиях. В лекционной форме даётся информация о колонизации северопонтийского побережья эллинскими колонистами, выявляются особенности античной культуры в Северном Причерноморье, обусловленные влиянием традиций местного негреческого населения. С помощью анализа археологических источников раскрываются вопросы развития сельского хозяйства, ремесла, торговли, характеризуется погребальный обряд и религиозные воззрения. Применение традиционных информационно-развивающих методов обучения, в сочетании с проблемно-поисковыми при ведущей роли преподавателя, как транслятора знаний, позволяет дать большой по объёму материал, и благодаря системности его подачи у студентов формируется целостное представление об изучаемой археологической культуре и возможностях археологических источников в реконструкции истории античного общества.

Однако в современных условиях модернизации образования традиционный подход может потребовать актуального дополнения. Переход от знаниевого к деятельностному типу содержания образования в русле компетентностного подхода делает главным системообразующим фактором учебной деятельности не столько компонент получения знаний, сколько компонент приобретения различных способов деятельности для решения задач [1, с. 7–8]. В контексте преподавания дисциплины «Археология» данный компонент можно включать в

содержание аудиторных занятий, не вынося его исключительно в пределы практики. Сокращение сроков полевой практики (с трёх-четырёх недель до двух), а также существующие факторы, ограничивающие возможности студентов принимать участие в экспедициях (например, по состоянию здоровья), не дают возможности приобрести разносторонний опыт в проведении археологических исследований. В этой связи выход видится в расширении арсенала методических средств в преподавании археологии за счёт включения современных интерактивных методов обучения, направленных на моделирование отдельных видов деятельности археолога в условиях аудиторных занятий, в которые вовлекаются все студенты академической группы. Реализовать деятельный подход в такой форме дают возможность семинарские занятия, предусмотренные учебным планом.

Наиболее оптимальная форма занятия, исходя из дидактических задач – серия мастер-классов профессионального археолога-преподавателя, который знакомит и вовлекает студентов в такой вид научной деятельности, как первичная обработка археологической керамики, классификация, культурная атрибуция и датирование массового материала и индивидуальных находок. Использование для проведения такого рода занятий учебной коллекции, составленной из артефактов античного времени, позволяет заложить и развить у студентов навыки работы с вещественными историческими источниками данной эпохи. Следует отметить, что эта категория источникового материала занимает важное место в реконструкции различных аспектов истории античного общества в целом, а для восстановления истории античных центров Северного Причерноморья она играет главную роль, в силу слабой освещенности прошлого этого региона в работах античных авторов. Работа с подборкой артефактов античного времени готовит к практической работе в полевых условиях и тех студентов, которым предстоит прохождение практики в археологических экспедициях.

Отметим в этой связи значимость и специфику такого рода исследовательской работы. Весь массовый материал, характеризующий содержание и состояние культурного слоя, описывается и фиксируется в полевых описях и статистических таблицах, составленных в соответствии с примененной методикой раскопок памятника археологии (по слоям и пластам). Одной из особенностей работы с археологическими находками является то, что в основном специалист имеет дело с артефактами, сохранившимися частично – фрагменты строительной керамики, тары для транспортировки и хранения продуктов, кухонной, столовой посуды и пр. Научная обработка материала на полевом этапе включает классификацию изъятых из культурного слоя находок,

их описание, подсчет, составление статистических таблиц и полевой описи [2, с. 110–149, 152–177]. Для выполнения этого вида работы, которая обычно реализуется в условиях полевой археологической практики, необходимо обладать представлением о целых формах керамических изделий, их морфологических признаках и особенностях, о функциональном назначении и вариантах применения. Понимание функционального назначения изучаемых предметов является основой и для проведения следующего этапа научных исследований, опирающихся на вещественные источники – их интерпретации. Это более высокий уровень, предполагающий использование арсенала научных методов (статистического, метода аналогий, искусствоведческого и пр.). К анализу вещественных источников, студенты обращаются, как при подготовке проектов в ходе изучения дисциплины «Археология», так и курсовых, и бакалаврских работ по соответствующей тематике.

Необходимая теоретическая основа для практической работы с керамическим материалом формируется на мастер-классах путём знакомства студентов с различными формами античных сосудов. Этот этап реализуется посредством лекции-визуализации, которая представляет собой подачу лекционного материала преподавателем–археологом с использованием, как технических средств обучения, так и дополняющих их коллекций вещественных находок. В нашем случае применяется электронная презентация, дополняемая наглядным материалом в виде артефактов, демонстрирующих различные категории античных керамических изделий. Чтение лекции-визуализации представляет собой комментирование просматриваемых материалов. Показ артефактов выстраивается в соответствии с планом классификации находок в полевых условиях: строительная керамика, сосуды, тара для транспортировки и хранения продуктов (амфоры, пифосы), простая гончарная столовая и кухонная посуда (закрытые и открытые формы), простая лаковая посуда (открытые и закрытые формы), расписная столовая посуда, туалетные сосуды, лепная посуда, а также терракоты, орудия труда (пряслица, рыболовные и ткацкие грузила).

Практическая работа реализуется в форме обучающего тренинга-семинара, построенного на обмене опытом с участниками с целью отработки практических навыков научной обработки археологического материала и формирования необходимых компетенций, закрепление которых предполагается в полевых условиях, при работе в археологической экспедиции. Содержательным наполнением мастер-класса является идея передачи мастерства и формирования профессионального опыта его участников. Во время мастер-класса преподаватель (практикующий археолог) рассказывает и,

что еще более важно, показывает, как применять на практике методы научной обработки находок на примере учебной коллекции античной керамики. В данном контексте с определенной долей условности моделируется рабочая ситуация камеральной обработки материалов. Освоение приёмов научной обработки массовых археологических находок осуществляется по следующей схеме:

1. Постановка задачи.
2. Объединение обучающихся в микрогруппы для выполнения задания.
3. Работа групп с поставленной задачей.

Каждая микрогруппа получает небольшую часть коллекции на обработку. Студенты готовят описание керамического материала, классифицируя фрагменты сосудов в соответствии с типом, видом, назначением, заполняют статистическую таблицу.

4. Представление результатов работы.

Каждая микрогруппа представляет описание коллекции.

5. Обсуждение результатов и их корректировка.

Развить научное видение предмета позволяет и знакомство с техникой археологического рисунка. Зарисовка находок, собранных при раскопках и разведках, сопровождаемые их сечениями и разрезами с указанием линейного масштаба, является обязательным элементом научного отчёта об археологических раскопках и разведках. Археологический рисунок – по сути, есть научная работа по извлечению информации из артефакта и концептуализация этой информации в соответствии с поставленными задачами [3]. Для выполнения тренировочных упражнений в рамках мастер-класса отбираются профильные фрагменты сосудов (венчики, ручки, донца сосудов, ножки амфор). Наибольший интерес представляют фрагменты античной амфорной тары (венчики, ручки и ножки), анализ их формы в совокупности с описанием формовочной массы (глины) позволяет определить центр производства и дату сосуда. Знакомство с основами археологического рисунка осуществляется в форме индивидуальной работы, при корректирующем контроле преподавателя. Итогом выполнения задания должно стать графическое воплощение артефакта, дающее представление о его внешнем и внутреннем устройстве, выполненное в соответствии с принятой в археологии методикой. Предмет должен быть изображен таким образом, чтобы исследователь имел возможность сравнить нарисованную находку с аналогичными с целью выявления информации о сходстве или различии морфологических и параметрических характеристик с ему подобными. Данный мастер-класс выстраивается по плану:

1. Постановка задач, инструктаж, касающийся порядка работы с материалом.

3. Индивидуальная работа с поставленной задачей.

Каждый участник мастер-класса получает фрагмент керамического сосуда из учебной коллекции для графической фиксации.

4. Представление результатов работы.

5. Обсуждение результатов и подведение итогов проведенного практического занятия, поиск аналогий [2, с. 185–190] отраженным в графической форме артефактам.

Особое место среди мастер-классов, связанных с работой с античными артефактами занимает практическое занятие по изготовлению реплики лепного сосуда с использованием технологий, восходящих к античному времени. В качестве образцов для моделирования выступают сосуды из раскопок античных центров Северного Причерноморья, известные по научным публикациям, а также используются фрагменты античных сосудов из учебной коллекции для воплощения деталей изготавливаемых реплик. За основу могут быть взяты, как греческие формы сосудов, так и посуда, известная по памятникам варварской периферии. Конструирование горшков, кувшинов, мисок с использованием техники спирально-жгутового налепливания [4, с. 76–82], распространённой среди населения античного Боспора способствует и погружению в мир древних гончарных технологий в контексте экспериментальной археологии, и формированию особого видения и понимания артефакта через технологию его изготовления. Данный мастер-класс открывает небольшая по объёму обзорная лекция, в которой освещаются основные особенности изготовления лепной посуды на античном Боспоре и значение этой категории керамики как исторического источника. Далее, после описания этапов конструирования сосудов, следует индивидуальное выполнение задания по конструированию сосуда выбранного типа с применением древних приёмов лепки. Финальный этап мастер-класса – представление изготовленных реплик, обсуждение и подведение итогов проделанной работы.

Серию мастер-классов завершает занятие в форме конференции. Студентам предлагается подготовить сообщения, посвященные использованию керамических сосудов в античности в бытовой, сакральной, погребальной сферах, предложить возможную интерпретацию отдельных артефактов из учебной коллекции. Таким образом у студентов будут формироваться представления о значении античной керамики, как исторического источника,

основных приёмах и методах её интерпретации в историко-культурном контексте.

Итак, практическая работа с античным артефактом занимает важное место в изучении дисциплины «Археология» и воплощается в серии мастер-классов, проводимых на семинарских занятиях, либо в некоторых случаях в форме клубной внеучебной деятельности. Содержание такого рода контактной работы со студентами позволяет реализовать междисциплинарные связи, заложить основы навыков научной обработки археологического материала и использования данной категории исторических источников в реконструкции различных аспектов истории античного общества, как в целом, так и с учетом его локальной специфики в северопричерноморском регионе. Проведение мастер-классов, основанных на работе с античным артефактом, позволяет дополнить традиционный формат преподавания археологии современными интерактивными методами обучения, направленными на моделирование отдельных видов профессиональной деятельности в условиях аудиторных занятий, что в целом соответствует актуальным тенденциям в реализации компетентностного подхода в организации обучения.

Список литературы

1. Грахов В.П., Кислякова Ю.Г., Симакова У.Ф. Деятельный подход к усвоению, учению и обучению в ВУЗе // Фотинские чтения 2015. Сборник материалов второй ежегодной международной научно-практической конференции. 7–9 октября 2015 года, г. Ижевск. Вып. 2 (4). Ижевск, 2015. С. 7–12.
2. Мартынов А.И., Шер Я.А. Методы археологического исследования: Учебное пособие. М.: Высш. Шк.; 2002. 240 с.
3. Труфанов А.Я. Археологический рисунок: опыт методического анализа. Екатеринбург: издательская группа «Караван», 2015. 220 с.
4. Цетлин Ю.Б. Древняя керамика. Теория и методы историко-культурного подхода. М.: ИА РАН. 2012. 384 с.

ANTIQUITY AND TEACHING THE DISCIPLINE «ARCHEOLOGY» TO UNN STUDENTS

N.V. Kuzina

This chapter deals with experience of using interactive methods of practical training, aimed at modeling some professional activities in classes of the subject «Archeology». The main research methods were the theoretical analysis of methodological literature, analysis and synthesis of empirical data, analysis and synthesis of documentation data, observation and method of pedagogical experiment. We have come to the conclusion, that master-classes (workshops) based on working with an ancient artifact can increase motivation in the study of the subject «Archaeology»

and provide to develop the skills of scientific processing of archaeological material and the use of this category of sources in research work.

Keywords: archeology, ancient history, classical archeology, artifact, historical source, master class, interactive methods of practical training

ДРЕВНИЕ ЯЗЫКИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ СТУДЕНТОВ-ГУМАНИТАРИЕВ И МЕДИКОВ

4.1. СИНОНИМЫ В РЕЧИ ЦИЦЕРОНА «В ЗАЩИТУ ПОЭТА АРХИЯ». К ВОПРОСУ О МЕТОДИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ ЛАТИНСКОГО ЯЗЫКА

© *Е.В. Антонец*

В главе рассматриваются синонимы, которые встречаются в речи Цицерона «В защиту поэта Архия». Эту речь обычно читают на начальном этапе изучения латинского языка, поэтому она важна с точки зрения методологии. Выявление в тексте речи синонимов, синонимичных выражений и синонимических рядов, а также объяснение функций синонимов способствует лучшему пониманию оригинального латинского текста и усвоению латинской лексики. Синонимы несут важную идейную нагрузку: они позволяют оратору концентрировать внимание слушателей на ключевых моментах речи, помогают усилить или смягчить мысль, украсить и придать торжественное звучание отдельным местам, служат эффективным средством убеждения и воздействия на аудиторию.

Ключевые слова: Цицерон, речь в защиту Архия, синонимы, риторика, методика преподавания, латинский язык.

Речь Цицерона в защиту Архия, короткая и яркая, нередко используется как учебный текст для чтения на начальном этапе изучения латинского языка сразу после прохождения правил элементарной грамматики. Краткость и художественные достоинства этой речи делают ее удобной и полезной для усвоения грамматики и закрепления навыков чтения оригинального латинского текста. Читают как всю речь целиком, так и отдельные ее фрагменты. Поэтому эта речь Цицерона чрезвычайно важна в методологическом отношении. При разборе и комментировании речи необходимо учитывать ее специфику.

Речь в защиту Архия выделяется среди других речей Цицерона прежде всего потому, что две трети речи посвящены не собственно юридической стороне дела, а рассуждению о роли литературы в воспитании личности оратора и государственного деятеля (Cic. Arch. 12–30). Кроме того, значительная часть речи выдержана в стиле, свойственном не судебному, а торжественному красноречию [1]. Даже в рукописной традиции речь переписывалась не в составе корпуса речей, а вместе с трактатами Цицерона

[2]. Особенности речи объясняются, по-видимому, особенностями самого процесса Архия и связанными с ним обстоятельствами.

Цицерон выступил с защитительной речью на процессе греческого поэта Архия в 62 г. до н.э., т.е. в следующем году после своего консульства. Архия обвиняли в незаконном присвоении права римского гражданства. Сам процесс, по-видимому, имел политическую подоплеку и был направлен не столько на самого поэта, сколько на его давнего друга и покровителя – Луция Лициния Лукулла, знаменитого полководца и одного из самых богатых и влиятельных людей Рима. Предполагают, что процесс был инспирирован сторонниками Гнея Помпея, видевшими в Лукулле политического противника. Не желая открыто поддерживать какую-либо из противоборствующих сторон, Цицерон, по-видимому, намеренно уводит тему своей речи в сторону, далекую от политики, а именно – в область поэзии и литературы.

Этой теме подобает и соответствующее оформление: поэтому речь изобилует различными риторическими фигурами и украшениями и всегда была одной из самых популярных речей Цицерона. Русскому читателю она известна по знаменитому переложению М.В. Ломоносова в его «Оде на день восшествия на престол императрицы Елизаветы Петровны 1747 года»: «Науки юношей питают, / Отраду старым подают, / В счастливой жизни украшают, / В несчастный случай берегут...» [3, с. 115].

Одним из художественных средств, украшающих эту речь, являются синонимы. Именно они и составляют предмет нашей главы.

Нередко при чтении текста, особенно на начальном этапе знакомства с оригинальным латинским текстом, возникает проблема понимания и перевода близких по значению слов. Это особенно актуально, когда словарный запас учащихся невелик, и нюансы семантики и употребления отдельных слов недостаточно ясны. Главный вопрос, который обычно задают, состоит в том, есть ли какое-то смысловое различие между синонимами и следует ли его отражать в русском переводе, и только ли декоративную функцию имеют синонимы. Поэтому представляется очень важным, во-первых, найти и отметить синонимы и синонимичные выражения в тексте, а во-вторых, обозначить и объяснить их художественную и смысловую функцию.

Ниже мы рассмотрим все синонимы, которые встречаются в речи Цицерона в защиту Архия и попытаемся проследить, какое значение они имеют в потоке мысли и речи.

Величайшее мастерство Цицерона как оратора проявляется в соразмерном и гармоничном употреблении синонимов. По тексту речи синонимы (это могут быть существительные, прилагательные, глаголы) распределяются главным

образом равномерно. Тонкий вкус и чувство меры Цицерона проявляется также в том, что, употребляя синонимы, он чередует разные части речи и порядок слов в парах синонимов, что позволяет избежать монотонности.

Синонимы украшают фразу, и их наличие всегда обусловлено благозвучностью ритма всего высказывания. В то же время в большинстве случаев синонимы употреблены для усиления и подчеркивания мысли. Идейная нагрузка синонимов в нашей речи станет очевидной, если мы рассмотрим их систематически.

Значительная часть синонимов, которые встречаются в этой речи, – имена существительные. Они служат для усиления нужного оратору понятия. Так, обращаясь к судьям в самом начале речи, Цицерон с помощью синонимов изображает многолюдность (и, следовательно, значимость) процесса: «*cum res agatur ... tanto conventu hominum ac frequentia*» (3) «при таком собрании и стечении людей». Доказывая, что Архий выполнил условия закона, по которому для получения гражданства необходимо было проживать в одном из городов Италии, Цицерон синонимами усиливает мысль о том, что Архий жил не в простом городе, а в самом Риме: «*sedem omnium rerum ac fortunarum suarum Romae conlocavit!*» (9) «всей собственности и имущества». В знаменитом гимне литературе именно семантически близкими словами выражено одно из достоинств чтения – утешение в горестях: «*secundas res ornant, adversis perfugium ac solacium praebent*» (16) «прибежище и утешение».

Одна из ключевых идей речи заключается в том, что литературные занятия и чтение древних авторов формируют личность человека и воспитывают характер политического деятеля и оратора. Поэтому неудивительно, что на протяжении речи несколько раз повторяются синонимы, связанные с понятием образования и наук. Во вступлении Цицерон говорит, что он обязан Архию своим скромным знанием в области риторического искусства, происходящим от «занятий и изучения» наук: «*aut si huiusce rei ratio aliqua ab optimarum artium studiis ac disciplina profecta*» (1). Затем он обращает к судьям просьбу позволить ему несколько свободнее, чем принято в суде, говорить «о занятиях, касающихся образования и литературы»: «*me ... patiamini de studiis humanitatis ac litterarum paulo loqui liberius*» (3). Говоря о времени прибытия Архия в Италию и о его популярности, Цицерон замечает, что в те времена там очень почитались греческие «искусства и науки»: «*erat Italia tum plena Graecarum artium ac disciplinarum*» (5). Обратим внимание, что во всех трёх случаях соединение этих синонимов посредством *ac* или *atque* особенно употребительно в высоком стиле.

Лейтмотивом речи является тема посмертной славы и памяти, которую оставляет после себя человек. Закономерно поэтому многократное употребление синонимов *gloria*, *laus*, *fama*. Цицерон подчеркивает, что всем людям свойственно стремление к славной и достойной памяти о себе – к «похвальному и достойному»: *nihil esse in vita magno opere expetendum nisi laudem atque honestatem* (14). Мысль о будущей памяти подталкивает людей к совершению благих дел: полководцев – к воинским подвигам, политиков – к заботе о благе государства. С темой памяти связана еще одна важнейшая мысль, которую Цицерон хочет донести до аудитории – что поэт имеет огромное политическое и историческое значение, потому что своими произведениями он возвеличивает не только отдельных выдающихся римлян, но и весь римский народ и закрепляет в веках его славу. Так и подзащитный Цицерона направлял свои усилия к распространению «славы и хвалы» римского народа: «*ad populi Romani gloriam laudemque celebrandam*» (19). Пары синонимов «хвала и слава» находим в речи, кроме приведенных примеров, еще три раза: «*gloriam famamque*» (23); «*studio laudis ... et ... gloria*» (26); «*hanc (sc. mercedem) laudis et gloriae*» (28). Таким образом, на лексическом уровне идея Цицерона, пронизывающая весь текст, выступает рельефнее и ярче благодаря синонимам.

Наряду с существительными Цицерон использует и глаголы-синонимы. Все они придают ударение определенной идее. Так, во вступлении к вежливому и уважительному обращению к судьям добавляется подчеркнуто покорная просьба «разрешить и позволить», небольшое отступление от строго судебной тематики: «*quod si mihi a vobis tribui concedique sentiam*» (4). Восхищение талантом Архия оказывается более ощутимым, потому что охватило не только всех, кто мог «воспринимать и слушать»: «*qui aliquid percipere atque audire studebant*» (6), но и людей, далёких от поэзии. Сравнивая Архия с Гомером, Цицерон напоминает, что за честь считаться родиной славного поэта «воюют и сражаются» многие города: «*permulti alii praeterea pugnant inter se atque contendunt*» (19). Синонимы здесь уместно подготавливают мысль о том, что и поэту Архию тоже положено гражданство.

Возвышенный гимн подвигам римской армии в Митридатовой войне украшает мысль, что победы римлян навсегда «будут прославляться и восхваляться»: «*nostra semper feretur et praedicabitur ... incredibilis apud Tenedum pugna illa navalis*» (21). Мысль о том, что желание оставить о себе память не чуждо даже философам, рассуждающим о презрении к славе, особенно красноречиво выделена благодаря синонимам «говорить о себе и называть себя»: «*in quo praedicationem nobilitatemque despiciunt, praedicari de se ac*

nominari volunt» (26). Наконец, Цицерон признает и за собой, возможно, слишком сильное, но честное стремление к доброй славе. Ему приятна мысль, что все, что он «рассаживал и сеял», закрепится в памяти веков: «*iam tum in gerendo spargere me ac disseminare arbitrabar in orbis terrae memoriam sempiternam*» (30)

Сходное значение усиления качества имеют прилагательные, которые несут еще и эмоциональную окраску: «*ad naturam eximiam et inlustrem*» (15) «к выдающимся и блестящим природным способностям»; «*homines ... et moderatos et gravis*» (15) «люди ... уравновешенные и серьезные»; «*ex hoc esse hunc numero ... C. Laelium, L. Furium, moderatissimos homines et continentissimos*» (16) «люди высокой нравственности и самообладания»; *hanc animadversionem humanissimam ac liberalissimam*» (16) «это занятие достойное образованного и благородного человека»; «*quis nostrum tam animo agresti ac duro fuit, ut Rosci morte nuper non commoveretur?*» (17) «(кто столь) грубый и бесчувственный, что его не тронет недавняя смерть Росция?»; «*quid est, quod in hoc tam exiguo vitae curriculo et tam brevi tantis nos in laboribus exerceamus*» (28) «ограниченный и короткий жизненный путь»; «*nullum tranquillum atque otiosum spiritum duxerimus*» (30) «свободно и беззаботно дышим».

Синонимы заостряют внимание на определенном понятии в рамках отдельной фразы. Речь содержит также и ряд синонимов и синонимичных выражений, рассыпанных по тексту. Так, тема славы оформляется рядом существительных: *laus, gloria, fama, praesonium, praedicatio, nobilitas*; используется богатый ряд синонимичных глаголов и устойчивых выражений со значением «восхвалять»: *celebrare, in caelum tollere, ornare, honorem adiungere, decorare, efferre, laudibus efferre*. Для практически настроенной аудитории важно показать и практическую пользу литературы, которая состоит в том, чтобы красноречие помогало людям. Этому служит ряд синонимов: *saluti esse, opitulari et ... servare, opem et salutem ferre, numquam amicorum periculis deesse*. Важное для нашей речи размышление о соотношении природных данных и образованности украшает выражение *naturae ipsius habitus* «сам склад природных дарований», синонимичное слову *ingenium* «талант».

К синонимическим выражениям можно отнести и плеонастические выражения. Например, тема бессмертия души, которую Цицерон именно в этой речи впервые освещает перед публикой, эффектно подчеркнута плеоназмом: «*si nihil animus praesentiret in posterum*» (29) «если бы душа ничего не предчувствовала в будущем». Громкая популярность Архия в момент его прибытия в Рим красноречиво изображена фразой: «*hac tanta celebritate famae*

cum esset iam absentibus notus» (5) «(известный) благодаря этой столь громкой славе», букв. «благодаря известности славы».

Помимо усиления мысли и акцентирования внимания слушателей синонимы используются в нашей речи тогда, когда оратор не может (или делает вид, что не может) подобрать подходящего слова для выражения сложного понятия, а также для смягчения выражения.

Так, рассуждая о том, что важнее: природные качества человека или его образование и эрудиция, Цицерон рисует свой идеал политика. Как известно, политическим идеалом был для Цицерона Сципион Африканский Младший (185–129). По мнению Цицерона, он был первым, кто сочетал в себе ум государственного мужа с высокой образованностью. Этот идеал Цицерон описывает так: «*cum ad naturam eximiam et inlustrem accesserit ratio quaedam conformatioque doctrinae, tum illud nescio quid praeclarum ac singulare solere exsistere*» (15) «когда к выдающимся и блестящим природным данным добавляется некоторая теоретическая подготовка и учёность, тогда обычно возникает нечто исключительное и славное». Несколько пар синонимов и два неопределенных местоимения, употребленные в этой фразе, придают ей тон неуверенности и создают впечатление, что оратор ищет подходящее слово для выражения своей мысли. Это позволяет провести мысль об идеальном образе оратора и политика ненавязчиво и без активного давления на аудиторию и тем самым избежать противоречия с традиционными римскими представлениями. Напомним, что к моменту процесса Архия прошло всего 100 лет с того времени, когда греческие риторы и философы были высланы из Рима: в 173 г. до н.э. из Рима изгнали эпикурейцев, в 161 г. – всех иностранных риториков и философов. Поэтому прямолинейное и открытое высказывание о необходимости воспитания всесторонне образованного политика могло быть воспринято неодобрительно.

Речь знаменита рассуждением о боговдохновенности поэтов, которое украшено цитатой из Энния, называвшего поэтов священными, потому что они «*quasi deorum aliquo dono atque munere commendati nobis esse videantur*» (18) «словно бы даром и милостью богов даны нам». Здесь слово *quasi* и пара синонимов также смягчают выражение. Аналогичным образом при помощи синонимов и неопределенного местоимения Цицерон придает мягкость своей просьбе позволить ему «некий новый и непривычный» характер выступления на процессе Архия: *uti prope novo quodam et inusitato genere dicendi* (3).

Третья функция синонимов проявляется в их участии в оформлении фигур речи. Одной из таких фигур является дизъюнкция [4]. Дизъюнкция состоит в том, что отдельные отрезки фразы (колонны) составляются из синонимических

сказуемых и семантически различных, соответствующих друг другу, остальных членов предложения (подлежащих, дополнений, обстоятельств и пр.), например: «Iuppiter Optimus Maximus <...> urbis *deleuit*, fruges *perdidit* <...>» (Cic. Rosc. Am. 130) «Юпитер Всеблагий Величайший ... города *уничтожил*, урожай *погубил*». Автор «Риторики к Гереннию», отмечает, что дизъюнкция придает пышность и нарядность фразе, и не рекомендует использовать ее слишком часто, чтобы она не вызвала у слушателей пресыщение (Rhet. ad Her. IV 38). В речах Цицерона дизъюнкция встречается редко: так, во всех четырех «Катилинариях» находим 5 примеров этой фигуры. В речи в защиту Архия, одной из самых маленьких речей Цицерона, встречается шесть примеров этой фигуры, что говорит о её высоком стиле.

Одним из примеров дизъюнкции является следующая фраза: «*me autem quid pudeat, qui tot annos ita uiuo, iudices, ut a nullius umquam me tempore aut commodo aut otium meum abstraxerit aut uoluptas auocarit aut denique somnus retardarit?*» (12) (букв.:) «мне почему надо стыдиться, судьи, когда я столько лет живу так, что никогда от чьей-то беды или неприятностей меня ни мои дела досужие *не отвлекли*, ни развлечения *не отвратили*, ни, наконец, сон *не оторвал?*». Дизъюнкция состоит в том, что колонны содержат глаголы-синонимы (*abstrahere* «отвлекать», *avocare* «отзывать», *retardare* «замедлять, мешать») при разных подлежащих (*otium*, *voluptas*, *somnus*). Стилистическая функция дизъюнкции становится очевидной, если сравнить данный пример с пассажем, где в аналогичной конструкции используется один глагол: «*neque enim is es, Catilina, ut te aut pudor umquam a turpitudine, aut metus a periculo, aut ratio a furore revocaverit*» (Cic. Catil. I 22).

Еще одна фигура, в которой широко используются синонимы – фигура «замедление» (*expolitio* (rhet. Her. VI 42, 54 – 45, 58); *commoratio una in re* (Cic. de or. III 202)). Смысл «замедления» заключается в том, чтобы представить высказанную мысль в ином словесном выражении, благодаря чему повествование замедляется и фиксируется на одной главной мысли [5, с. 413–423]. В речи в защиту Архия эта фигура употребляется часто и имеет, по-видимому, ключевое значение.

Яркие примеры воспроизведения сказанного с сохранением конструкции фразы и с заменой слов синонимичными выражениями находим, например, в следующих местах: «*quoad longissime potest mens mea respicere spatium praeteriti temporis et pueritiae memoriam recordari ultimam*» (1); «*nos animorum incredibilis motus celeritatemque ingeniorum neglegemus?*» (17); «*trahimur omnes studio laudis et optimus quisque maxime gloria ducitur*» (26); «*(quia suppeditat nobis,) ubi et animus ex hoc forensi strepitu reficiatur et aures convicio defessae conquiescant*»

(12); «qua re quis tandem me reprehendat aut quis mihi iure suscenseat...» (13). «Замедление» позволяет усилить мысль, как это видно из приведенных выше примеров, и произвести впечатление на аудиторию. Эффект, который вызывает повтор мысли разными словами, хорошо виден в рассуждении об отличии поэзии от всех других наук: «ceterarum rerum studia et doctrina et praeceptis et arte constare, poetam natura ipsa valere et mentis viribus excitari et quasi divino quodam spiritu inflari» (18) (букв.:) «занятия другими науками опираются на учение, на наставления, на теоретическую подготовку, а поэт силен своим даром, побуждаем силой своего ума и словно вдохновляется каким-то божественным дыханием». Здесь синонимы, подчеркнутые многосоюзием, выразительно демонстрируют контраст между науками, требующими базового обучения, и поэзией, которая питается исключительно талантом, данным от природы.

Кроме этого, фигура «замедления» смягчает выражение, которое может показаться слишком смелым. Так смягчается мысль о связи всех гуманитарных наук, объединенных «какой-то общей связью и словно бы некоторым родством»: «etenim omnes artes, quae ad humanitatem pertinent, habent quoddam commune vinculum et quasi cognatione quadam inter se continentur» (2).

Итак, синонимы в речи в защиту Архия имеют важное значение. Они обладают целой палитрой функций и несут серьезную идейную нагрузку. Синонимы усиливают предмет или понятие, о котором идет речь в отдельной фразе. При помощи синонимов Цицерон укрепляет нужную мысль на уровне всей речи и тем самым выполняет одну из важнейших задач хорошего оратора – возвращаться к ключевой идее речи и постоянно держать внимание слушателей на главном пункте своего рассуждения. Близкие по значению слова позволяют описать предмет с разных сторон и тем самым смягчить выражение, прямая формулировка которого произвела бы неблагоприятное впечатление на слушателей. Синонимы создают риторическую фигуру дизъюнкцию, которая придает речи возвышенность и торжественность. Повтор мысли синонимичными выражениями, т.е. фигура *expositio*, служит эффективным средством воздействия и убеждения слушателей.

Список литературы

1. Gotoff H.C. Cicero's elegant style. An analysis of the Pro Archia. Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press, 1979. 255 p.
2. Rouse R.H., Reeve M.D. Cicero. Speeches // Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics. Ed. by L.D. Reynolds. Oxford: Clarendon Press, 1983. P. 85–86.
3. Ломоносов М.В. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1954. 346 с.

4. Антонец Е.В. Фигура *disiunctio* в речах Цицерона // *Verus convictor, verus academicus*. К 70-летию Николая Николаевича Казанского / М.Л. Кисилиер (отв. ред.). СПб.: ИЛИ РАН, 2022. С. 32–39.

5. Lausberg H. *Handbuch der literarischen Rhetorik*. München: Max Hueber Verlag, 1960. 957 S.

SYNONYMS IN CICERO'S SPEECH «PRO ARCHIA». TOWARDS METHODS OF TEACHING OF THE LATIN LANGUAGE

E.V. Antonets

The present study seeks to investigate synonyms which occur in Cicero's speech «Pro Archia». This speech is usually used at the initial stage of teaching of the Latin language and therefore it is important in terms of methodology. When the vocabulary of a student is relatively small, it is useful to reveal synonyms and synonymical expressions and to explain their functions. It leads to a better understanding the original Latin text. Synonyms have an important function since they allow to concentrate the attention of audience to the main ideas of the speech. Besides, synonyms help to strengthen or to soften an expression, to decorate or to make more solemn certain passages. Moreover, synonyms are effective instrument of persuasion and of influence the audience.

Keywords: Cicero, the speech «Pro Archia», synonymics, rhetoric, methods of teaching, Latin language.

4.2. МОЖЕТ ЛИ ИСТОРИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ОПИРАТЬСЯ НА РУССКИЙ ПЕРЕВОД ИСТОЧНИКОВ?

© *Е.В. Приходько*

Перевод с древнегреческого и латинского языков – это серьезный труд, требующий от переводчика превосходного знания языка, стилистических особенностей переводимого текста и исторических реалий описываемой эпохи. Но при этом любой переводчик может допустить ошибку. Такая ошибка, оставаясь незамеченной, не мешает читателю познакомиться с памятником античной литературы, но может направить по ложному пути историка, если он будет строить свое исследование, опираясь только на русский перевод. Автор приводит примеры ошибок, допущенных переводчиками при переводе отдельных фраз из произведений Геродота, Пиндара, Арриана, Христорора Коптского и Лактанция, и рассматривает причины возникновения этих ошибок: неправильное толкование всей синтаксической структуры предложения, добавление *metri causa* в поэтический перевод слов, меняющих смысловые акценты, незнание точного значения термина, что ведет к искажению всего смысла высказывания. Использование историками перевода с ошибкой может привести к возникновению научного мифа.

Ключевые слова: научный перевод, значение термина, Пиндар, Геродот, Арриан, Христорор Коптский, Лактанций, хресполог, остров Левка, оракул Ахилла.

Любой профессиональный перевод с древнегреческого или латинского языков – это серьезный научный труд, требующий от переводчика не только хорошего знания самих языков, но и погружения в стиль автора и исторические реалии описываемой эпохи. Каждый переводчик стремится максимально точно передать как информационную, так и художественную сторону переводимого литературного памятника. И тогда, казалось бы, вопрос, поставленный в заглавии, должен иметь положительный ответ. Действительно, если перевод строго соответствует оригиналу, то почему историк, изучающий тот или иной исторический факт, не мог бы построить свое исследование на основании уже имеющегося перевода? Почему необходимо работать с источником именно на том языке, на котором он был написан? Давайте попробуем разобраться в сути проблемы.

Цель литературного перевода – познакомить русскоговорящего читателя с произведением античной литературы. Такой перевод никоим образом не является подстрочником древнего текста и неминуемо вносит в него, как минимум, понимание переводчика. Для обычного читателя подобные отклонения остаются просто незамеченными, но в случае научного исследования они могут увлечь историка в ошибочном направлении, при том что сам он этого даже не будет осознавать. Переводчика, даже самого талантливого и самого ответственного, отделяет от текста, с которым он работает, в среднем два тысячелетия. Он не в состоянии посмотреть на мир теми же глазами, что и его автор. Он может прикладывать к этому все усилия, но избежать отдельных просчетов здесь практически нереально. Иными словами, русский перевод должен рассматриваться как научно-художественная литература, и недопустимо ставить знак равенства между ним и оригиналом.

Причины, по которым переводчик может допустить неточность при передаче древнего текста, бывают разными. Самая очевидная причина – неправильное понимание фразы в целом: значения отдельных слов и ее синтаксической структуры. Так, в переводе «Похода Александра» Арриана, сделанном М.Е. Сергеенко, есть такая фраза: «Александра охватило желание отправиться к Аммону в Ливию; он хотел спросить бога – говорили, что предсказания Аммона сбываются в точности, и что именно он предсказал Персею и Гераклу: одному, что Полидект пошлет его против Горгоны, а другому, что он придет к Антею в Ливию и к Бусириду в Египет» (III 3, 1) [1, с. 105; 2, с. 72]. Однако, если обратиться к тексту самого Арриана, смысл этой фразы оказывается совсем другим. Во-первых, в начале придаточного предложения сказано: ἀτρεκὲς ἐλέγετο εἶναι τὸ μαντεῖον τοῦ Ἀμμωνός. Существительное τὸ μαντεῖον – это «оракул», причем один, конкретный оракул,

«оракул Аммона», а не некие «предсказания» во множественном числе. То есть Арриан пишет о том, что в прорицалище Аммона находился «истинный оракул», вещий дух места, с помощью которого бог передавал свои откровения. Во-вторых, далее в этом же придаточном начинается оборот *accusativus cum infinitivo*: *χρήσασθαι αὐτῷ Περσέα καὶ Ἡρακλέα, τὸν μὲν ἐπὶ τὴν Γοργόνα ὅτε πρὸς Πολυδέκτου ἐστέλλετο, τὸν δὲ ὅτε παρ' Ἀνταῖον ἦει εἰς Λιβύην καὶ παρὰ Βούσιριν εἰς Αἴγυπτον*. Логическими подлежащими этого оборота являются «Персей и Геракл», а логическим сказуемым – *χρήσασθαι*, медиальный инфинитив аориста от глагола *χράω*. Этот глагол в активном залоге имеет значение «возвещать прорицание», а в медиальном – «вопросать оракул». Тогда получается, что Персей и Геракл вопрошали оракул Аммона, и обстоятельства этого вопрошения излагаются Аррианом в конце фразы: Персей оказался там, когда Полидект послал его к Горгоне, а Геракл – когда держал путь в Ливию и в Египет. Оба глагола-сказуемых во временных придаточных, зависящих от оборота – *ἐστέλλετο* и *ἦει*, – стоят в имперфекте, что лишний раз говорит о том, что идет повествование о прошлых событиях, а не изложение прорицаний, якобы полученных Персеем и Гераклом. Таким образом, правильный перевод этой фразы должен выглядеть следующим образом: «Затем его охватило желание отправиться к Аммону в Ливию, с одной стороны, чтобы о чем-то спросить бога, поскольку говорили, что оракул Аммона – истинный, и что его вопрошали Персей и Геракл: первый – когда был послан Полидектом против Горгоны, а второй – когда шел к Антею в Ливию и к Бусириду в Египет».

Рассмотрим другой пример. В произведении «О смертях преследователей» Лактанций рассказывает о том, как в ноябре 304 г. в Рим для празднования двадцатилетия своего правления приехал император Диоклетиан. Однако долгое пребывание в городе было для него тягостно, и он решил покинуть Рим еще до январских календ, когда он должен был принять свой девятый консулат. Далее Лактанций пишет: *Tredecim dies tolerare non potuit, ut Romae potius quam Ravennae procederet consul*, – «Он не смог выдержать тринадцати дней, чтобы выступить [первый раз] консулом скорее в Риме, а не в Равенне» (XVII, 3). Однако в переводе В.М. Тюленева эта фраза приобрела совершенно другой смысл: «Будучи не в состоянии вынести и тринадцати дней, консул, покинув Рим, чрезвычайно быстро достиг Равенны» [3, с. 165–166]. Слово *consul*, вместо второй части конструкции *nominativus duplex*, было представлено как подлежащее, глагол *procederet* получил несвойственное ему значение «отправиться и достигнуть», местный падеж топонимов *Romae* и *Ravennae* остался незамеченным, а конструкция *potius quam* была просто проигнорирована. Также переводчик не обратил внимание на то, что, выезжая

из Рима, Диоклетиан еще не вступил в девятый консулат, и назвать его «консулом» Лактанций мог бы только в том случае, если бы имел в виду его восьмой консулат, что явно не согласуется с общим смыслом повествования.

Еще один курьезный пример показывает нам, что ошибка в переводе может закрасться в труд даже самого признанного переводчика. И привести этот пример важно именно для подтверждения основной мысли данной статьи – в научном исследовании нельзя доверять никакому переводу. С легкой руки М.Л. Гаспарова Аполлон превратился почти что в повивальную бабку. В VI Олимпийской оде Пиндар повествует о рождении Иама, сына Аполлона и Эвадны: сняв с себя пурпурный пояс и отложив серебряный кувшин, Эвадна родила в густых зарослях богомудрого сына. И затем поэт поясняет: τῆ μὲν ὁ χρυσοκόμας πραῖμῆτιν τ' Ἐλείθῳιαν παρέστασ' ἔν τε Μοίρασ, – «Там златокудрый приставил к ней добросердечную Илифию и Мойр» (41–42). Подлежащим в этой фразе является «златокудрый», сказуемым «поставил», в форме индикатива активного залога сигматического аориста, прямыми дополнениями при сказуемом стоят «Илифия» и «Мойры», и, наконец, на Эвадну указывает τῆ, местоимение в дательном падеже. Получается, что о присутствии при родах Аполлона Пиндар ничего не сообщает, но в переводе Гаспарова Аполлон почему-то присоединился к команде помощниц: «Золотокудрый супруг, кроткая думами Илифия и Судьбы были при ней» [4, с. 28].

Искажение первоначального смысла текста может возникнуть при добавлении переводчиком от себя даже одного лишнего слова. Например, Геродот подробно рассказывает о том, как афиняне при наступлении войска Ксеркса дважды вопрошали Дельфийский оракул, умоляя Аполлона дать им более милостивое прорицание о судьбе их города. Во втором прорицании, насчитывавшем двенадцать стихов, Аполлон возвестил афинянам, что Зевс дает им для защиты «деревянную стену», и затем добавил: «О божественный Саламин, ты погубишь детей женщин (ἀπολεῖς δὲ τὸ τέκνα γυναικῶν), или когда будут сеять Деметру, или когда собирать» (VII 141). Сейчас мы уже знаем, что под «деревянной стеной» бог подразумевал корабли, а обращение к Саламину служило указанием на место сражения, и, конечно же, бог предсказал, что в нем погибнет много людей. Однако в переводе Г.А. Стратановского в этих двух последних стихах изречения оракула появилось одно добавленное просто *metri causa* слово «своих»:

«Остров божественный, о Саламин, сыновей своих жен ты погубишь

В пору ль посева Деметры даров, порою ли знойною жатвы» [5, с. 350].

И это одно слово изменило весь смысл предсказания: у Стратановского Саламин должен погубить сыновей «своих жен», а «свои» для Саламина – это,

конечно же, эллины, и значит, Аполлон предсказывает гибель исключительно эллинов, а не персов. Если бы афиняне на самом деле получили такое изречение оракула, они бы, скорее всего, восприняли его не как благословение на Саламинскую битву, а как совет уклониться от этой битвы.

Не столь очевидной, но не менее пагубной является ошибка в переводе какого-то конкретного слова, имевшего для описываемого времени строгое терминологическое значение. Неточный перевод термина, выработанного языком для обозначения определенного элемента античной жизни, приводит, как правило, к искаженной передаче излагаемых древним автором фактов. Ответственность за возникновение подобной ошибки лежит отчасти не только на переводчике, но и на авторах словарей, ведь переводчик физически не может знать все нюансы значения каждого встречающегося ему слова и, безусловно, опирается на информацию словарей. Так, согласно словарю Лидделла и Скотта, слово *χρησμολόγος* в 142 и 143 главе VII книги Геродота имеет значение «толкователь оракулов» [6, р. 2006]. Действительно, в этих главах Геродот повествует о том, как шло в Афинах обсуждение привезенного послами из Дельф прорицания о «деревянной стене», и упоминает об участии в дискуссии хресмологов. Следуя указанию словаря, Стратановский трижды переводит *χρησμολόγοι* как «толкователи оракулов», в результате чего создается впечатление, что в Афинах тогда существовали некие профессиональные толкователи божественных откровений: «Эти стихи опровергали мнение тех, кто считал, что «деревянные стены» – это корабли, так как толкователи оракулов объясняли их в том смысле, что афиняне будут разбиты, приняв морской бой при Саламине»; «Он считал, что толкователи оракулов не всё изречение объясняли правильно»; «Толкование Фемистокла понравилось афинянам гораздо больше, чем объяснение толкователей оракулов, которые были против приготовлений к битве на море и вообще советовали даже не поднимать руки на врага, но покинуть Аттику и поселиться где-нибудь в другой стране» [5, с. 350].

Однако Геродот пишет о традиционном привлечении к решению жизненно важной для города проблемы именно хресмологов. Кто такие эти хресмологи? Изначально хресмологами называли древних пророков: Бакида, Сивилл, Лисистрата Афинского и др., – которые по божественному вдохновению предсказывали события далекого будущего и оставили после себя множество пророчеств, казавшихся таинственными из-за их временной неопределенности: никто не знал, когда должно будет исполниться то или иное предсказание. Поэтому появились люди, которые стали профессионально заниматься собиранием и изучением этих древних пророчеств – причем обычно каждый

собиранье специализировался на предсказаниях только какого-то одного хресполога. Этих собиранье тоже стали называть хреспологами, и к ним нередко обращались с вопросом о том, нет ли в их коллекции пророчества, которое могло бы относиться к сложившейся ситуации [7, с. 268–281]. Видимо, поведение этих новых хреспологов не всегда отличалось корректностью, и Аристофан не раз выводил их героями своих комедий. Когда афиняне получили изречение о «деревянной стене», то, конечно же, к обсуждению были приглашены и хреспологи, но не как толкователи дельфийского прорицания, а как знатоки древних пророчеств: от них ждали дополнительной информации, они должны были найти среди известных им пророчеств нечто аналогичное, что позволило бы с большей уверенностью трактовать изречение Аполлона. И сделано это было в соответствии с общей традицией – в сложных ситуациях жители греческих городов всегда прибегали к разным направлениям мантики: с одной стороны, они посылали посольства к оракулам и особенно в Дельфы, а с другой, обращались за древней мудростью к хреспологам. Поэтому представить в этих главах Геродота хреспологов как просто толкователей оракулов – это явное искажение исторической реальности. Кстати, и данный хреспологами совет покинуть Аттику и без боя переселиться в другие земли, скорее всего, опирался на какие-то известные им пророчества, о которых Геродот просто не считал нужным упомянуть.

Сохранилось произведение поэта Христорора Коптского (к. V – нач. VI в.), известное как «Экфрасис», или «Описание статуй в общественном гимнасии Зевксиппа». Среди восьмидесяти статуй, стоявших в построенном в начале III в. в Византии комплексе термы–гимнасий, была и статуя Кассандры, которой поэт посвятил всего три стиха: «Я заметил пророчицу Кассандру – она, молча порицая родителя, была полна мудрого неистовства, как будто пророчествовала о последних страданиях родины» (AP. II 1, 189–191). Но в недавно опубликованном переводе М.М. Синицы под редакцией Н.Н. Болгова эти стихи переданы следующим образом:

«Кассандры же мыслю оракул, однако в молчанье упреки
провидица слала родителю, мудрой свершенная страстью,
как и прорицала страданья последние родины» [8, с. 25].

Трудно объяснить, каким образом фраза *Κασάνδρην δ' ἐνόησα θεοπρόλον* может быть переведена как «Кассандры же мыслю оракул». Во-первых, слово *θεοπρόλος* уже в поэмах Гомера имело значение «воспринимающий откровения от бога», то есть «пророк», и никогда не обозначало пророческую речь, то есть «прорицание». Кстати, пророчества отдельного прорицателя, не являющегося жрецом прорицалища, вообще не могли обозначаться словом «оракул». Во-

вторых, «Кассандра» стоит не в родительном падеже, а в винительном, и слово «пророк» с ней согласовано: «я заметил пророчицу Кассандру». Также хотелось бы узнать: как понимают переводчики выражение «мудрой свершенная страстью», и почему οἷά τε, неоднократно используемое Христором для описания действия статуи: «как будто делает вот это», – передано через бессмысленное в общем контексте «как и»?

Неточный перевод, положенный в основу исторического исследования и тем самым им закрепленный, может привести к возникновению научного мифа, опровергнуть который потом оказывается значительно сложнее, чем доказать ошибку переводчика. В трудах по Северному Причерноморью весьма уважаемые ученые, среди которых И.И. Толстой, С.Б. Охотников, А.С. Островерхов, А.С. Русяева, И.Ю. Шауб, уже много десятилетий пишут о существовании на острове Левка (Змеиный) оракула Ахилла, и сейчас это воспринимается как признанный исторический факт [9, с. 36; 10, с. 97, 107; 11, S. 73; 12, с. 180–181; 13, с. 101, 104, 106; 14, с. 367]. Святилище Ахилла на острове Левка, действительно, пользовалось в античном мире большой славой, и сюда поклониться герою приплывали просители не только с берегов Понта, но и из весьма удаленных уголков Ойкумены. Во время археологических работ на этом острове были найдены монеты всех городов Причерноморья и очень многих городов Греции, Малой Азии и других стран бассейна Средиземного моря [10, с. 108; 13, с. 117]. Рассказы о храме Ахилла и его помощи мореплавателям можно найти в разных произведениях античной литературы. Однако реальных доказательств существования на Левке именно оракула Ахилла в античном понимании этого слова в нашем распоряжении нет. И дело не только в том, что среди найденных артефактов ни один не подтверждает пророческую деятельность Ахилла: нет надписей с его изречениями, нет посвятельных даров, принесенных в благодарность за прорицание или исцеление, среди зафиксированных в надписях культовых имен Ахилла нет эпитетов, указывающих на его занятия мантикой или врачеванием. Значительно важнее то, что при достаточном количестве литературных свидетельств ни в одном из них не идет речь именно об оракуле Ахилла.

Согласно верованиям эллинов, чтобы святилище стало прорицалищем, чтобы туда могли приходить люди, задавать богу свой вопрос и получать от него ответ-откровение, в нем должен был незримо обитать вещей дух-оракул, который выступал посредником между богом и смертным жрецом или жрицей. При описании любого, даже самого малоизвестного прорицалища древнегреческие авторы всегда особо стремились подчеркнуть присутствие в нем оракула, для обозначения которого у них имелось два слова: μαντεῖον и

χρηστήριον [7, с. 218–239, 294–295]. Это была своего рода литературно-религиозная традиция. Но ни один из авторов не воспользовался этими терминами при рассказе об острове Левка – не воспользовался, потому что знал, что Ахилл не занимался там прорицанием, и что у него никогда не было своего вещего-духа оракула.

Тогда откуда возникла современная уверенность в присутствии на Левке оракула? Ее корни следует искать в переводе пассажа из «Перипла Эвксинского Понта» Арриана, источника изначально не очень надежного, так как это произведение было написано для императора Адриана, сам Арриан, совершивший в 134 г. плавание вдоль южных и восточных берегов Понта только до Диоскуриады, Левку никогда не посещал, но, стремясь внести в свое монотонное географическое описание нечто неординарное, дал красочное описание Левки и расположенного там святилища, соединив вместе собранные им чужие рассказы об этом острове и украсив их хорошо известными ему формулами, использовавшимися в оракульных контекстах. Подробный разбор этого пассажа выходит за рамки данной статьи¹, но главную ошибку перевода мы, конечно же, рассмотрим.

Арриан пишет: «Некоторые же рассказывают следующее: из тех, кто причаливает к острову, одни, намеренно плывя именно к нему, привозят на кораблях жертвенных животных и из них часть приносят в жертву, а часть отпускают [на волю] для Ахилла; другие же пристают, вынужденные бурей, и просят жертвенное животное у самого бога, вопрошая о жертвах, выгоднее ли и лучше им принести в жертву то пасущееся [на острове животное], которое они по размышлению выбрали, и одновременно они предлагают плату, кажущуюся им достойной. Если прорицание отклоняет – ведь в храме имеются прорицания, – они увеличивают плату, если опять отклоняет, опять увеличивают, а когда соглашается, понимают, что плата достаточна. Животное же при этом само стоит на месте и больше уже не убегает. И, действительно, много серебра лежит у героя, [полученного в качестве] платы за жертвенных животных» (22).

Как видим, в обряде святилища Левки присутствовал – по крайней мере, как это преподносит Арриан – некий мантический элемент, сфера деятельности которого была строго ограничена определением платы за жертвенное животное. В храме имелись заранее приготовленные прорицания (εἶναι γὰρ χρημοὺς ἐν τῷ νεῷ), и гости острова обращались к ним с вопросом о размере платы за животное, выбирая нужное прорицание, возможно, броском астрагалов или каким-либо другим способом: одно прорицание могло отклонить предложенную плату (ἀλαγορεύοι ὁ χρημός), а другое потом признавало ее достаточной (συγχωρήσαντος). Используемый Аррианом мантический термин

χρησμός неизменно служил для обозначения любого типа пророческой речи, то есть имел самое общее значение «прорицание» [7, с. 288–294]. Этот термин никогда не был синонимичен терминам μαντεῖον и χρηστήριον и никогда не заменял их собой. Даже если рассказ Арриана полностью соответствовал действительности, то на его основании можно констатировать лишь использование в храме на Левке некоей гадательной практики с готовыми ответами, но никак не присутствие в святилище оракула Ахилла и, соответственно, его пророческую деятельность.

Именно с этими тонкостями мантической терминологии и не справились переводчики Арриана. Сначала, еще в 1826 г., Е.Е. Кёлер опубликовал в своем труде пересказ этого пассажа, переведя слово χρησμός как «оракул» и проигнорировав тот факт, что оно стоит то в единственном, то во множественном числе: «В то же время они предлагали плату, которая казалась им подобающей; если оракул ее отвергал, они увеличивали цену до тех пор, пока оракул не объявлял ее достаточной» [15, р. 567]. Затем по этому же пути пошел переводчик А. Фабр: «За животное они дают такую цену, которая им покажется приличною; и ежели оракул не соглашается, – во храме есть оракул, – то они прибавляют к цене, продолжая наддачу до тех пор, пока последует согласие оракула» [16, с. 40]. И, наконец, не смог избежать ошибки, допущенной его предшественниками, и П.И. Прозоров: «...эти у самого бога просят жертвенного животного, обращая к оракулу вопрос о животных, хорошо ли и выгодно ли принести в жертву *то именно* животное, которое они сами выбрали на пастбище, и при этом кладут достаточную по их мнению плату. Если ответ оракула (в храме есть оракул) будет отрицательный, они прибавляют платы; если и после этого последует отрицание, прибавляют еще, и, когда последует согласие, они узнают, что плата достаточна» [17, с. 226].

Вот так по недосмотру переводчиков, не обративших внимание ни на значение термина, ни на разную смысловую нагрузку форм единственного и множественного числа, в русском варианте текста Арриана появилось слово «оракул». Перевод Прозорова был переиздан в 1948 г. [18, с. 274] и до настоящего момента остается основным переводом «Перипла», в результате чего все опирающиеся на него ученые возвели научный миф об оракуле Ахилла на острове Левка в ранг исторического факта и едва ли готовы услышать контрдоводы.

Приведенные здесь примеры ошибок, допущенных в переводах, подобраны не в укор их авторам – *errare humanum est*, и один просчет не может перечеркнуть достоинство всего труда, сделанного переводчиком. Целью

этой подборки была демонстрация тех заблуждений, которые грозят нерадивому историку, предпочитающему русский перевод оригиналу.

Таким образом, для молодого исследователя, собирающегося посвятить свое время и силы изучению античной и средневековой истории, оказывается принципиально важным знание древнегреческого и латинского языков. Если для филолога эти языки являются материалом исследования, то для историка они – инструмент исследования, и владеть этим инструментом историк должен виртуозно. Русские переводы открывают мир античной литературы всем заинтересованным читателям, их задача – помогать ученому, но не становиться материалом его исследования, не подменять собой оригинальный текст древнего автора. Только этот текст на всех уровнях – на смысловом, на лексическом, на синтаксическом – заряжен информацией той эпохи, и стать его полным отражением не дано ни одному переводу.

Примечания

1. Детальный разбор всей структуры пассажа «Перипла» будет опубликован в материалах Всероссийского междисциплинарного научного семинара «Античные культуры полисов и империй – IV: Сакральный мир островных сообществ», проходившего в ЯрГУ им. П.Г. Демидова 24–25 июня 2022.

Список литературы

1. Арриан. Поход Александра / Пер. М.Е. Сергеенко. М.–Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1962. 382 с.
2. Арриан. Поход Александра. СПб.: Изд-во «Алетейя», 1993. 368 с.
3. Лактанций. О смертях преследователей / Пер. с латинского языка, вступительная статья, комментарии, указатель и библиографический список В.М. Тюленева. СПб.: Изд-во «Алетейя», 1998. 281 с.
4. Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты / Издание подготовил М.Л. Гаспаров. М.: Изд-во «Наука», 1980. 504 с.
5. Геродот. История в девяти книгах / Пер. и прим. Г.А. Стратановского. Под общей ред. С.Л. Утченко. Ред. перевода Н.А. Мещерский. Л.: Наука, 1972. 600 с.
6. Liddell H.G., Scott B. A Greek-English Lexicon / Revised and augmented throughout by H.S. Jones with the assistance of R. McKenzie and with cooperation of many scholars. 9th ed. Oxford: Clarendon press, 1996. 2042 p.
7. Приходько Е.В. Двойное сокровище. Искусство прорицания Древней Греции: мантика в терминах. М.: Прогресс–Традиция, 1999. 592 с.
8. Болгов Н.Н., Сеница М.М. «Экфрасис» Христорора Коптского // Научные ведомости БелГУ. Серия История. Политология. Экономика. Информатика. № 13 (132). Вып. 23. 2012. С. 19–31.

9. Толстой И.И. Остров Белый и Таврика на Евксинском Понте. Петроград: Типография. Галерная, 1, 1918. 164 с.
10. Охотников С.Б., Островерхов А.С. Святилище Ахилла на острове Левке (Змеином). Киев: Наукова думка, 1993. 141 с.
11. Hupe J. (Hrsg.) Der Achilleus-Kult im nördlichen Schwarzmeerraum vom Beginn der griechischen Kolonisation bis in die römische Kaiserzeit. Beiträge zur Akkulturationsforschung / Unter Mitarbeit von C. von Behren. Mit Beiträgen von S.B. Bujskich, J. Hupe, S.B. Ochotnikov, A.S. Rusjaeva und I.V. Tunkina. (Internationale Archäologie. Bd. 94). Rahden/Westf: Verlag Marie Leidorf GmbH, 2006. 270 S.
12. Русяева А.С. О храме Ахилла на острове Левка в Понте Эвксинском // Вестник Древней Истории. 2004. № 1. С. 177–190.
13. Русяева А.С. Религия понтийских эллинов в античную эпоху. Мифы. Святилища. Культы олимпийских богов и героев. Киев: Издательский дом «Стилос», 2005. 559 с.
14. Шауб И.Ю. Миф, культ, ритуал в Северном Причерноморье (VII–IV вв. до н. э.). СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2007. 484 с.
15. Köhler H.K.E. Mémoire sur les îles et la courses consacrées à Achille dans le Pont–Euxin // Mémoires de l'Académie Impériale des Sciences de St. Pétersbourg. 1826. Т. X. P. 531–819.
16. Арриана Перипл Понта Евксинского / Пер. А. Фабра. Одесса: Гор. тип., 1836. 53 с.
17. Арриан. Объезд Эвксинского Понта / Пер. П.И. Прозорова // Латышев В.В. Известия древних писателей греческих и латинских о Скифии и Кавказе. Т. I. Греческие писатели. СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1890. С. 217–228.
18. Арриан. Объезд Эвксинского Понта / Пер. П.И. Прозорова // Вестник Древней Истории. 1948. № 1. С. 265–275.

IS IT POSSIBLE TO RELY ON RUSSIAN TRANSLATIONS OF SOURCES FOR HISTORICAL RESEARCH?

E.V. Prikhodko

Accurately translating from ancient Greek and Latin is a complex undertaking that necessitates a translator possessing proficient expertise in the language, the stylistic nuances of the original text, and the historical context of the era being portrayed. However, even the most skilled translator can make mistakes. While such mistakes may go unnoticed by the casual reader delving into the realm of ancient literature, they can potentially mislead historians who rely solely on a Russian translation as a basis for their research. The author provides instances of inaccuracies committed by translators while translating certain phrases from the writings of Herodotus, Pindar, Arrian, Christodoros of Coptos and Lactantius, and explores the underlying reasons behind these mistakes. There are incorrect interpretation of the syntactic structure of the sentence, adding *metri causa* to the poetic translation of words that change semantic accents, ignorance of the exact meaning of terms, which leads to a distortion of the whole meaning of the statement. If historians rely on a translation containing errors, it can result in the emergence of a scientific myth.

Keywords: scientific translation, meaning of the term, Pindar, Herodotus, Arrian, Christodoros of Coptos, Lactantius, χρησμολόγος, island of Leuke, oracle of Achilles.

4.3. СТИЛЬ СОЧИНЕНИЯ «О ГИБЕЛИ БРИТАНИИ»: ЛЕКСИКА И СИНТАКСИС

© А.С. Куприн

Глава посвящена анализу стиля сочинения Гильды Премудрого «О гибели Британии» (*De excidio Britanniae*, VI в.). Цель работы – выявление оснований внутреннего единства лексических и синтаксических особенностей авторского стиля. Метод работы представлен комплексным стилистическим композиционным анализом, в рамках которого делается акцент на синтаксических средствах текстообразования с учётом лексического наполнения рассматриваемых сверхфразовых структур. Текст сочинения обнаруживает внутреннюю цельность авторского стиля, опирающегося на цитирование текста Библии. Постоянная апелляция к тексту Библии приводит автора не только к формализации сверхфразовых конструкций, позволяющих читателю лучше вникнуть в цитируемый текст, но и к регулярности в употреблении терминов, значительную часть которых составляют грецизмы. Как показывает анализ, сверхфразовый уровень организации текста является одним из приоритетных уровней анализа при проведении филологического анализа древнего текста на семинарах.

Ключевые слова: Гильда Премудрый, римская Британия, бритты, сверхфразовый синтаксис, композиция текста, экклезиологическая терминология, стилистика латинского языка.

Сочинение «О гибели Британии» (*De excidio Britanniae*, далее *DEB*; также встречаются варианты: *De excidio et conquestu Britanniae*, *De excidio Britonum*) представляет собой прозаическое произведение синкретического жанра (который можно предварительно определить как историзированную моральную проповедь) и относится к периоду поздней античности – раннего Средневековья. Рукописная традиция носит поздний характер: наиболее ранний сохранившийся список (кентерберийский, *BL MS Cotton Vitellius A vi*) относится к X в. [1, р. 206–207]. Точная датировка автографа затруднительна; большая часть исследователей склонна относить текст к первой половине VI в. Так, Т. О’Салливан в монографии, посвящённой аутентичности *DEB* и его атрибуции, пишет: «the most probable date of composition, on the basis of the author’s references to himself, to the history of Britain in general, and in particular to the siege of mons Badonicus, is ca. 515–30, with more probability in the earlier part of that period» [2, р. 178]. *DEB* дошло до нас под именем бритта Гильды Премудрого (лат. *Gildas Sapiens*; совр. англ. *Gildas the Wise*).

Само время написания (даже если предположить погрешность датировки О’Салливана в три-четыре декады) представляет особенный интерес для филологического анализа по ряду причин: 1) как переходный период от античности к Средневековью; 2) как период угасания традиционной римской

школы и созревания христианской монастырской школы; 3) как период ослабления аутентичного римского культурного влияния и «открепления» латинского языка от италийской почвы по мере возрастания романоговорящего населения (наиболее ярко – в Галлии). Латинские памятники в Британии этого периода представляют тем большую сложность в изучении, что к 510-м гг. на острове уже около столетия не отмечалось непосредственного влияния римской культуры (в начале V в., в период правления Гонория, сына Феодосия I, римские войска были выведены из Британии), однако римские школы продолжали действовать как в Британии, так и на сообщаемом с ней континенте (в Галлии)¹. Как метко выразился Дж. Моррис в предисловии к изданию текста *DEB* М. Винтерботтома, «to Gildas, Romans were again foreigners, their empire a thing of the past. <...> All he understood of the Roman past was that it was orderly; though he knew two northern walls, he knew nothing of when or why they were built» [3, p. 1, 4] (под «северными стенами» здесь имеются в виду валы Адриана и Антонина).

Относительно языковой личности автора имеются лишь косвенные сведения. М. Лапидж, выделив три уровня языковой компетенции в бриттском обществе эпохи римского владычества (носители бриттского; носители бриттского, говорящие по-латински; носители латинского), затрудняется, следует ли отнести Гильду ко второй или к третьей группе [4, p. 34–36]. Вероятно, Гильда не знал греческого языка.

Наиболее монументальным трудом по стилистической специфике *DEB* остаётся работа Фр. Кэрлуэгана «“О гибели Британии” Гильды: судьба латинской культуры в Британии VI в.» [5], в которой проведён подробный анализ лексики и синтаксиса Гильды. Особое внимание исследователь уделил статистическому подсчёту употребления архаизмов, вульгаризмов, «гесперизмов»² и слов других стилистически окрашенных групп, а также различных словообразовательных моделей и синтаксических конструкций, в том числе в сравнении с другими латинскими авторами (Цезарем, Вергилием, Овидием, Сенекой, папой Григорием Великим, Альдхельмом и др.).

М. Лапидж вслед за ранними работами Фр. Кэрлуэгана отмечает активное использование Гильдой многих продуктивных суффиксальных моделей словообразования, типичных для золотой и серебряной латыни [4, 38-39]: *-(t)or* для сущ. актора мужского рода, *-men* для сущ. среднего рода, *-tas* и *-tudo* для отвлечённых сущ. женского рода, *-sc-* для начинательных глаголов и др. По мнению исследователя, Гильда получил классическое латинское образование как у грамматика, так и у ратора. Ценно, что помимо положительной характеристики стиля *DEB* («как у континентальных писателей») М. Лапиджем

используется и негативная характеристика («скорее как у континентальных латинских авторов, чем как в *Hisperica Famina*² или как у Альдхельма» [там же, р. 37]). Консенсус Кэрлуэгана – Лапиджа сводится к тому, что язык Гильды обнаруживает прямую преемственность от классической латыни. Н. Райт описывает круг прочитанных Гильдой авторов как весьма широкий [6]; отдельно стоит отметить Вергилия, блж. Иеронима, «Церковную историю» Евсевия в переводе Руфина, «Историю против язычников» Орозия (возможно, в переработке), послания свт. Игнатия Антиохийского.

Лексика. На наиболее общем уровне композиция текста разбивается на две неравные части: в первой (1–35:3; в главу 1 вынесен пролог)³ автор пересказывает политическую историю Британии, которая интересует его прежде всего как совокупность предпосылок нравственного упадка бриттского общества; во второй (35:4–110:3) автор обращается к ветхозаветному (преимущественно пророческому) и новозаветному тексту Библии для обличения пороков бриттского общества (Гильда использует старолатинский перевод Библии, т. н. *Latina Vetus*). Во второй части авторский текст Гильды перестаёт быть самостоятельным (доля авторского текста в этой части составляет не более половины текстового объёма).

Стилистически уравновешенная, собственная речь Гильды обнаруживает тенденции к обслуживанию актуализируемой им христианской топики на протяжении всего текста. Так, в наиболее патетических местах, которые могут быть маркированы, например, насыщенными противопоставлениями синтаксическими параллелизмами (9:1-2), заметно увеличение частоты употребления грецизмов, например:

clarissimi lampades sanctorum martyrum ‘светлейшие светильники святых мучеников’ (10:2); *triumphalem martyrii palmam* ‘победную ветвь мученичества’ (11:1); *martyrii sui trophaea* ‘награды своего мученичества’ (11:2); *basilicas sanctorum martyrum* ‘базилики святых мучеников’ (12:2); *neumaque ecclesiasticae melodiae* ‘и напев церковной мелодии’ (34:6).

Хотя не все грецизмы *DEB* относятся к церковной тематике, именно к экклезиологическим грецизмам (в отличие от остальных грецизмов) автор применяет словообразовательные модели (обычно это образование прилагательных суффиксом *-ic-*): *apostolus*, *apostolicus*; *ecclesia*, *ecclesiasticus*; *propheta*, *propheticus*, *prophetae*, *prophetia*. Некоторые «нецерковные» грецизмы являются гапаксами при «церковных», что косвенно свидетельствует о том, что причина их употребления коренится в обращении автора к христианской топики. Так, в словосочетании *neumaque ecclesiasticae melodiae*

‘и напев церковной мелодии’ (34:6) употреблены три грецизма, два из которых представляют собой гапаксы при прилагательном *ecclesiasticus* ‘церковный’.

Для большей репрезентативности приведу выборку грецизмов Гильды, дающую предварительное представление об их орфографической форме и круге понятий, охватываемых ими:

Anathema ‘анафема’, *angelus* ‘ангел’, *apostatus* ‘отступник’, *apostolus* ‘апостол’, *basilica* ‘базилика’, *bibliotheca* ‘библиотека’, *daemon* ‘демон’, *ecclesia* ‘Церковь’, *eleemosyna* ‘милость’, *episcopatus* ‘епископат’, *fantasia* [sic!] ‘воображение’, *haeresis* ‘ересь’, *idolatria* [sic!] ‘идолопоклонничество’, *lampas* ‘светильник’, *martyr* ‘мученик’, *pelta* ‘щит’, *platea* ‘улица’, *prooemium* ‘вступление’, *propheta* ‘пророк’, *psalmista* ‘псалмопевец’, *scisma* ‘раскол’, *trophaeum* ‘награда’, *thronus* ‘трон’, *tyrannus* ‘тиран’, *zelum* ‘ревность, усердие’ и др.

Предварительно в словаре Гильды можно выделить три группы грецизмов (по степени их усвоенности литературным языком): грецизмы, вошедшие в язык в эпоху классической латыни (от века Августа до конца I – начала II вв. н. э.) (напр., *corona* ‘венец’, *prooemium*); грецизмы, усвоенные церковной латынью в I-IV вв. (напр., *propheta*, *psalmista*, *apostolus*); грецизмы-варваризмы, усвоение которых латынью протекало в эпоху Гильды (напр., *neuma*, *scisma*). Употребление грецизмов всех трёх групп коррелирует с обращением к библейско-церковной тематике, так что за нечастым исключением даже «стёртые» грецизмы выступают экклезиологическими терминами.

Синтаксис. Весь текст *DEB* построен в проповедническом пафосе с опорой на Ветхий и Новый Завет, прежде всего на книги малых и великих пророков: Исаии, Амоса, Софонии, Осии, Михея, Захарии, Иеремии и др. Гильда обильно цитирует ветхозаветные тексты, наиболее авторитетные как для него, так и для адресата. Начиная с (35:4) объём цитирования резко возрастает, так что в некоторых главах текст собственно Гильды сводится к нескольким ремаркам. Обилие и характер цитат направлены на живописание морального упадка Израиля, к которому автор приравнивает современную ему Британию, притом в некоторых частях текста в силу объёма цитат происходит фактически замена автора, так что к бриттскому читателю обращается уже как бы не Гильда, а Исаия или Осия.

Обильное цитирование у Гильды сопровождается набором речевых штампов-маркеров, позволяющих адресату проследить относительную последовательность приводимых выдержек и в общих чертах представить композицию библейской книги. Синтаксически эти штампы являются метаязыковыми парентетическими конструкциями; они выступают в роли

речевых клише, призванных упростить для читателя восприятие содержания высказывания. Использование схожих парентетических конструкций-клише прослеживается и в тех частях текста, в которых отсутствуют цитаты; в таком случае их функция сводится к краткому метаязыковому самокомментированию. На двух типах таких конструкций я остановлюсь подробнее.

а) «Речевые оговорки». Под этим названием можно объединить краткие (чаще двусложные) авторские оговорки «в сторону», вербально эксплицирующие модальность суждения. Их функционирование ограничивается одним предикатным ядром и потому напрямую не связано с проблематикой сверхфразового синтаксиса. Из наиболее частых конструкций такого типа следует отметить: *ut puto* ‘как думаю’; *ni fallor* ‘если не ошибаюсь’; *ut ita dicam* ‘так сказать’; *ut dicitur* ‘как говорится’; *ut aiunt* ‘как говорят’; *ut aiebant* ‘как говорили’; *ut scimus* ‘как нам известно’; *ut non dicam summum* ‘не скажу лишнего’;

б) «Маркеры цитирования». Под этим выражением можно объединить ряды «оговорок», каждый из которых организован в формализованную сверхфразовую конструкцию. У Гильды такие сверхфразовые ряды сохраняют композицию цитируемого сочинения, напр.:

(43:2 – 46:3) – 1) [*Esaia*] *ita effatur* ‘[Исаия] так провозглашает’ (самый вариативный член ряда); 2) *et infra* <...> ‘и ниже’; 3) *et* <...> *iterum* ‘и затем’; 4) *et post pauca* ‘и немного спустя’; 5) *et infra*; 6) *et post aliquanta* <...> *ait* ‘и несколько спустя <...> говорит’; 7) *et iterum*; 8) *et infra*; 9) *et post pauca*; 10) *et post aliquanta* <...> *ita ait*; 11) *et infra*; 12) *et post pauca*.

(50:2-7) – 1) *audiamus quid [prophetica tuba] persultet* ‘послушаем, что возвещает пророческая труба’; 2) *et infra*; 3) *et iterum*; 4) *et post pauca*; 5) *et post aliquanta*; 6) *et post aliquanta* <...> *loquitur dicens* ‘и несколько спустя <...> говорит, сказав’; 7) *et iterum* <...> *loquebatur* ‘и затем... говорил’.

Из приведённых примеров маркеров цитирования видно, как автор *DEB* выстраивает целые страницы текста с опорой на библейский текст, в который авторская речь Гильды «врастает» однотипными немногосложными указателями типа «*et iterum*», «*et post pauca*» и т. д. Краткие двух- и трёхсложные оговорки здесь чередуются с кратким пересказывающим комментарием (в схеме опущен: <...>), так что одни оговорки выступают как формализованные маркеры цитирования (о чём говорит в т. ч. их однообразие), другие – как более нагруженные семантически (фрагментарный пересказ или пересказ контекста). Первый член ряда (как вводящий в цитируемый текст) является самым вариативным.

На то, что это члены одного сверхфразового ряда, указывает не только краткость и функциональная формализация этих членов при обилии «чужого текста» вокруг них, но и опущение подлежащего (*Esaia, propheta*) на протяжении всего ряда. Формализованность ряда направлена на преодоление линейности текста, т. к. изоморфия таких сверхфразовых парадигм способствует не только удобочитаемости текста, но и удобству сравнения приводимых рядов читателем, то есть в конечном счёте – формализации их композиционных отношений («каталогизации»).

Примечательно, что слова речи перед началом библейской цитаты периодически удваиваются: *locutus est dicens* ‘сказал, говоря’ (41:1), *loquitur dicens* ‘говорит, заявляя’ (48:1), *proclamat dicens* ‘объявляет, говоря’ (51:1), *attendite quid Osee loquatur <...> dicens* ‘слушайте, что Осия говорит, сказав’ (52:2) и др.). Здесь можно усматривать влияние евангельской модели введения прямой речи, заключающейся в сочетании финитной и причастной форм глаголов речи в одном предложении применительно к одному подлежащему. Ср., напр., в Мф. 13:3: *καὶ ἐλάλησεν αὐτοῖς πολλὰ ἐν παραβολαῖς λέγων*, букв. ‘и **сказал** им многое в притчах **говорящий**’ (Вульгата: *et locutus est eis multa in parabolis dicens*).

Для организации собственной патетической речи вне цитат Гильда также пользуется однотипными конструкциями, напр., строит длинный ряд риторических вопросов (69:1–74:4) или использует синтаксический (и образный) параллелизм на уровне всего текста. В качестве примера подобного параллелизма стоит упомянуть фрагменты (27:1) и (66:1-7). Так, в 27-й главе автор DEB контрастно изображает моральное состояние бриттов: *reges habet Britannia, sed tyrannos; iudices habet, sed impios* ‘есть в Британии короли, но [они] тираны; есть и судьи, но нечестивые’ и т. д. Автор снова обращается к этому приёму 38 глав спустя с той же целью – напомнить читателю о моральной трагедии страны (причём порядок членов предложения повторен почти без изменений): *sacerdotes habet Britannia, sed insipientes; quam plurimos ministros, sed impudentes* ‘есть в Британии священники, но неразумные; столь многочисленные служители, но бесстыжие’ и далее. Использование одной конструкции на большой текстовой дистанции имплицитно своего рода «синтаксическое самоцитирование», так что само нагромождение антитез подталкивает читателя вспомнить содержание более ранней главы: активизируется «сверхфразовая память» читателя, так что два далеко отстоящих друг от друга фрагмента в читательском восприятии сближаются. В этом также можно усматривать тенденцию текста DEB к преодолению своей линейности.

Показательно, что многие формализованные метаязыковые конструкции Гильды – «речевые оговорки», «маркеры цитирования», «синтаксическое самоцитирование» – коррелируют с употреблением эkkлeзиологических грeцизмов. Так, в вышеуказанном фрагменте (66:1-7) читатель встречает традиционные *apostolus, cathedra pestilens* ‘седалище губительное’ (ср. Пс. 1:1), *angelus, episcopatus, presbyterium* ‘пресвитерство’ и др. Особенно красноречиво эта корреляция обнаруживается в сравнении, напр., с пересказом политической (не церковной!) истории (13–17), где на одну главу приходится лишь 1-2 грeцизма (напр., *epistola* ‘письмо’ в 15:1).

Из описанного наблюдения следует, что грeцизмы автора *DEB* неотъемлемо участвуют в организации фразового и сверхфразового синтаксиса (в первую очередь в силу их терминологизированности). Лексическое наполнение создаваемых Гильдой сверхфразовых конструкций, как и организация самих этих конструкций, коренится в ориентированности автора на Библию, так что обличительная проповедь принимает черты не только исторического очерка, но и экзегетического трактата. Автор *DEB* наполняет сверхфразовые синтагматические модели библейской лексической парадигмой, так что на определённом этапе анализа текст можно рассматривать как «сетку ключевых слов».

Стоит также отметить, что в тексте *DEB* есть абзац (2:1), который может быть рассмотрен как «свёрнутая» парадигма дальнейшего повествования, своего рода оглавление: *sed ante promissum deo volente pauca de situ, de contumacia, de subiectione, de rebellionem <...> dicere conamur* ‘но прежде заявленного постараемся по милости Божией рассказать о местности, о непокорности [бриттов – А.К.], о покорении, о восстании’ и далее. На этот абзац приходится 4 грeцизма, из них два эkkлeзиологических: *martyr, haeresis, tyrannus, epistola*. В этом абзаце автор попытался в каталогообразном виде обозначить ключевые микротемы дальнейшего повествования; судя по его лексическому наполнению, ядро авторской терминологии (а следовательно, прогностически – и каждый случай её актуализации в тексте) насыщено грeцизмами.

Стилистические особенности *DEB* как лексического, так и синтаксического (сверхфразового) порядка органически выведены из авторского подхода к построению текста, а именно – из цитирования Библии, в котором автор видит главный инструмент донесения своей мысли до адресата. Очевидно, такая настойчивость в апелляции к Писанию свидетельствует о том, что Гильда воспринимал Писание как окончательный авторитет как для себя, так и для адресата.

Вокруг цитирования автор выстраивает сверхфразовые синтаксические ряды, которые позволяют в общих чертах сохранить композицию библейской книги. В силу преимущественной ориентации автора на цитирование и пересказ библейского текста эти ряды парадигматически моногенны как с вводящими цитаты немногосложными (обыкновенно двусложными) выражениями типа *loquitur dicens* 'говорит, сказав', так и с некоторыми лексическими группами, в частности с грецизмами, заимствованными в разные периоды развития литературной латыни. Авторский стиль, таким образом, обладает внутренней парадигматической непротиворечивой цельностью, выявляемой на основании сличения результатов синтаксического (сверхфразового) и лексического анализа. Опора на Библию является для автора не поверхностным техническим решением, а мировоззренческим постулатом, что видно из единства всего стиля как в синтаксическом, так и в лексическом аспектах.

Вышесказанное можно рассматривать также в приложении к педагогической практике. Как показывает анализ, сверхфразовый уровень организации текста (в том числе рассматриваемый в терминах лингвистики текста: **когезия, когерентность** и др.) является одним из приоритетных уровней анализа для выявления единства стиля при проведении филологического анализа текста на семинарах. Рассмотрение сверхфразовых средств создания текстуальности позволяет на основе конкретного лингвистического материала постулировать вопросы, касающиеся непосредственно стилевых и жанровых особенностей текста, благодаря чему студенты получают возможность дифференцировать круг проблем (в частности, отграничить собственно лингвистические проблемы от историко-литературных). Последнее, в свою очередь, непосредственным образом влияет на формирование умения компетентно осуществлять анализ текста на древнем языке, а равно и на способность учащегося на основании проведённого анализа составлять представление о месте изучаемого памятника в литературном процессе.

Таким образом, лингвистическое рассмотрение композиции древнего текста позволяет достичь более дифференцированного и в то же время полного понимания текста студентами, чем традиционный обособленный анализ лексики и синтаксиса предложения, устоявшийся в семинарской практике последних десятилетий, так как сверхфразовый уровень текста является интегрирующим и текстоформирующим. Рассматривая межфразовые и межстрофные⁴ отношения в тексте, студент не рискует перестать воспринимать его как цельный текст, что может служить своего рода компенсацией в

сравнении с анализом «по отрывкам». Сверхфразовый анализ может занять своё релевантное место в системе компетенций филолога-классика.

Примечания

1. Наличие налаженного контакта бриттов как с Ирландией, так и с Галлией, прежде всего с Арморикой (Бретанью), не вызывает сомнений. Об этом свидетельствует, в частности, настойчивость, с которой житийная традиция кельтских святых описывает путешествия последних в Бретань (репрезентативное критическое издание житий см. в 4-томном сборнике «*Lives of the British Saints*» [7]). О том же говорят рукописи жития Гильды, приписывая Гильде основание бретонского монастыря Сан-Жильдас-де-Рюи.

2. *Hisperica Famina* («Гесперийские речения») – художественный текст, написанный ок. VII в. в Ирландии (см. билингвальное издание с переводом Д. Шабельникова [8]). Текст *DEB* регулярно анализируется в сравнении с этим памятником (напр., в вышеуказанных работах Фр. Кэрлуэгана, М. Лапиджа, Н. Райта, в издании Д. Шабельникова). «Британника» выделяет восходящий к «Речениям...» «гесперийский стиль» в средневековой латинской литературе [9].

3. В круглых скобках даются ссылки на *DEB* по главам и параграфам в издании М. Винтерботтома [10].

4. Здесь я имею в виду термин «прозаическая строфа» (Г. Солганик), вариант термина «сверхфразовое единство» (также «сложное синтаксическое целое»), который также входит в терминологический аппарат лингвистики текста. См., напр., классическую работу И. Гальперина [11, с. 51–73], особенно следующий фрагмент: «предложение, как это уже упоминалось, не является единицей текста. Единицей текста является более крупное единство, объединяющее ряд предложений – это сверхфразовое единство (СФЕ) <...>. Если абстрагироваться от конкретных речевых воплощений, то в отрезках больших, чем предложение, обнаруживаются свои типологические закономерности, возводящие их в ранг единиц языка. Конечно, эти закономерности не столь ригористичны в СФЕ, как в предложении. Это сказывается и в более независимом положении отдельных частей по отношению друг к другу и к целому, и в более свободном взаимоположении этих частей и в некоторых других формах следования предложений. Однако сверхфразовое единство всё же сковано какими-то ограничениями, наложенными самой системой языка» [там же, с. 67–68].

Список литературы

1. Davies W. *Wales in the Early Middle Ages*. Leicester: Leicester University Press, 1982. 263 p.
2. O'Sullivan T.D. *The De Excidio of Gildas. Its authenticity and date*. Leiden: The Trustees of Columbia University in the City of New York, 1978. 201 p.
3. Morris J. *Historical Introduction // Gildas: The Ruin of Britain and Other Works / ed. and tr. by M. Winterbottom*. London, Chichester: Phillimore & Co. LTD., 1978. P. 1–4.
4. Lapidge M. *Gildas's Education and the Latin Culture of Sub-Roman Britain // Gildas: New Approaches / ed. by M. Lapidge and D. Dumville. (Studies in Celtic History; 5)*. Woodbridge, Suffolk: Boydell Press, 1984. P. 27–50.

5. Kerlouégan Fr. Le de excidio Britanniae de Gildas. Les destinées de la culture latine dans l'île de Bretagne au VI^e siècle. Paris: Éditions de la Sorbonne, 1987. 574 p.
6. Wright N. Gildas's Prose Style and its Origins // Gildas: New Approaches / ed. by M. Lapidge and D. Dumville. (Studies in Celtic History; 5). Woodbridge, Suffolk: Boydell Press, 1984. P. 107–128.
7. The Lives of the British Saints / by S. Baring-Gould and J. Fisher. London: the Honourable Society of Cymmrodorion. 1907–1913. Vol. I–IV. 480 p.
8. Гесперийские речения / замысел, перевод Д.Б. Шабельникова под ред. А.С. Солопова. СПб.: Алетейя, 2000. 375 с.
9. Hisperic style / Encyclopædia Britannica. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.britannica.com/art/Hisperic-style> (дата обращения 7.5.2023)
10. Gildas: The Ruin of Britain and Other Works / ed. and tr. by M. Winterbottom. London, Chichester: Phillimore & Co. LTD., 1978. 163 p.
11. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981. 138 с.

THE STYLE OF THE “DE EXCIDIO BRITANNIAE”: ITS VOCABULARY AND SYNTAX

A.S. Kuprin

The chapter deals with the stylistic features of the «De excidio Britanniae» ascribed to a sixth century author Gildas. The research method is based on a complex stylistic analysis with emphasis on the superphrasal syntax and its connection with the vocabulary, i. e. on the linguistic base of the text composition. Some examples of a cohesion devices analysis are given. The text represents an inner integrity of the author's style, which is based on the Bible quotations. Gildas's regular appeal to the biblical text makes him use formalised superphrasal constructions, as well as ecclesiological terms, huge part of which consists of grecisms. Applying the results of our analysis to the pedagogical sphere, it should be stated that the superphrasal level of the text is the most prioritized one during the students' analytical practice of an ancient text analysis.

Keywords: Gildas, Roman Britain, Britons, superphrasal syntax, text composition, cohesion devices, grecisms.

4.4. ЛАТИНСКИЕ СЛОВА В ТЕКСТАХ НОВОСТНЫХ САЙТОВ НА АНГЛИЙСКОМ И ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКАХ

© М.Ю. Авдонина, Н.И. Жабо

Исследование посвящено заимствованиям из латинского языка нетерминологического характера. Цель: выявление в языке СМИ латинизмов и грецизмов в их оригинальной форме. Материал: новостные сайты 2020-х годов на английском и французском языках. Методы: фронтальный поиск, семантический, стилистический, контекстный анализ. Выявлено регулярное употребление более 60 слов и выражений, как интернациональных (*sine qua non*), так и специфичных для одного языка: *tantrum*, *gravitas* (англ.), *sapharnaüm* (франц.),

окказионализмы (*veni vidi et bientôt partie*), латинизация (*motus et bouche cousue, ventribus*), введение известными лицами (выражение *un Français lambda* введено Макроном, а его характер выражается словом *hubris*). Выводы: во французских новостях такие единицы используются намного чаще; их выбор из синонимического ряда обусловлен стремлением к выразительности.

Ключевые слова: заимствования, английский язык, французский язык, латинизмы, новости, язык СМИ, ассимиляция, неологизмы, юмор.

Исследование посвящено вопросу актуальности использования латинизмов в современном англо- и франкоязычном медиа дискурсе. Актуальность темы подтверждается многочисленными обсуждениями латинизмов в прессе, например: список 47 латинских выражений (20.04.2023, www.parismatch.com/1732294), квизы портала lalanguefrancaise.com или статья «Открыта охота на латынь» – насмешливый отзыв в журнале «Пари-Матч» от 07.04.2021 на замену римских цифр на арабские в подписях к экспонатам музея Карнавале, в которой автор собрал выражения, которые употребляют все образованные французы: *a contrario, ad patres, alea jacta est, alter ego, a minima, a posteriori, a priori, casus belli, de profundis, ex abrupto, ipso facto, nec plus ultra, numerus clausus, post-mortem, primus inter pares, sic, sic transit gloria, sine die, stricto sensu, tabula rasa, vulgum pecus*.

Словарь Meriam-Webster в конце 2022 года в статье «'In Vino Veritas' and Other Latin Phrases to Live By» (14.10.2022, www.merriam-webster.com) привел двенадцать своих «любимых» (*favorite*) выражений, в которые включил (в скобках – их частотность в Google на май 2023 г.): 1. «*In vino veritas*» (3 780 000); 2. «*Amor vincit omnia*» (95 000); 3. «*Carpe diem*» (20 200 000); 4. «*Utile dulci*» (95 000); 5. «*Semper fidelis*» (2 170 000); 6. «*Caveat emptor*» (2 670 000); 7. «*Post hoc, ergo propter hoc*» (277 000); 8. «*Per angusta ad augusta*» (33 900); 9. «*Si monumentum requiris, circumspice*» (14 100); 10. «*Aere perennius*» (116 000); 11. «*Sic semper tyrannis*» (211 000); 12. «*Veni, vidi, vici*» (3 170 000). При этом авторы привели в пример нарочито старинные высказывания, например, цитату от 1592 г. Такой выбор, как нам представляется, имел целью позабавить читателя и побудить его к самостоятельному поиску в интернете. Всего три (№ 1, 3, 12) из двенадцати выражений были хорошо знакомы всем преподавателями иностранного языка Медицинского факультета РУДН и факультета заочного обучения МГЛУ (в опросе участвовали около 40 человек). Как минимум шесть – незнакомы. Были правильно переведены № 2, 5, 7, 11. Важные для англоязычной культуры №9 – изречение на плите могилы строителя собора Св. Павла в Лондоне – и № 6 (о продаже недвижимости) неизвестны не только нам, но французам, поэтому в новостях о США дается

синоним-толкование: *acheteurs et vendeurs faites attention* и *l'acheteur averti* (<https://l-express.ca/defauts-latents/>). В заголовке новости может содержаться и полный перевод, например, № 9 «*Citation latine: Si Monumentum Requiris Circumspice (Si vous cherchez son monument, regardez autour) Tentures*» (<https://www.redbubble.com/32653122>) о дизайне интерьера. Употребление в литературе № 4 и № 10 стало объектом больших исследований (Жозе Ласада [1] и Реми Браг [2]); № 8 – это цитата из пьесы Виктора Гюго «Эрнани» (1830), а № 5 издавна является девизом городов, кораблей и др.

Выражения, вновь вступающие в общественное сознание, сразу получают в изучаемых языках калькированную форму. Так произошло в 2010 г. с оформлением выражения «*the black swan*» / «*le cygne noir*» / «черный лебедь» Нассима Н. Талеба [3]. Изречение Ювенала («*rara avis in terris nigroque simillima cygno*») была принята в научных кругах Лондона XVI в. как утверждение невозможности идеи, а после обнаружения в Австралии черных лебедей стало, напротив, обозначать то, что предполагаемая невозможность может быть позже опровергнута.

Фронтальный поиск в новостных сайтах позволил нам выявить регулярное употребление более 60 слов и выражений, как интернациональных (*sine qua non*), так и специфичных для одного языка. Из списка Ренцо Този [4] мы отобрали лексические единицы – не-термины, которые, во-первых, встречаются в интернете более миллиона раз и во-вторых, употребляются без комментариев во французских и англоязычных СМИ.

Классификация латинизмов строилась по предложенной нами ранее схеме пяти этапов ассимиляции заимствований [5, с. 17–22]. В данном случае нас интересовали полностью ассимилированные заимствования, то есть пятый этап, на котором происходит включение лексических единиц в общение, не касающееся тематики античного мира.

Первый критерий полной ассимиляции – это наличие определения, пусть иногда и шутливого, например: *hubris: Excessive pride, the sort of thing Zeus zaps you for* (высокомерие: Чрезмерная гордыня, за которую Зевс бьет вас – *Здесь и далее перевод наш. М.А.*). В русском языке при переводе на кириллицу слово получило две формы хибрис / гюбрис, причем обе крайне неблагозвучные. В английском и французском языках буква *u*, в целях однозначного соответствия звуку, была заменена на *u*:

«*Aujourd'hui, l'hubris désigne le comportement d'Emmanuel Macron*» (<https://www.lemonde.fr>) / «*Conceit morphed into hubris when, after his election, he seemingly claimed the mantle of Napoleon*» (02.09.2021, <https://www.newstatesman.com>).

Как видно из примеров, слово прочно вошло в язык новостей благодаря тому, что так критически называют манеру действий и характер президента Франции (журналисты сравнивают его с Ксерксом, Наполеоном).

Второй критерий: процесс словообразования, например: «20.04.2023. This may be interpreted as Europe being uncoordinated, even **hubristic**» (<https://carnegieeurope.eu/89580>).

В данной части исследования мы не рассматриваем производные.

Третий критерий: процесс формирования полисемии. Например, выражение *alter ego* в словаре Multitran [6], казалось бы, имеет удовлетворительные эквиваленты альтер-эго / ‘второе “Я” с вариантами единомышленник; близкий друг; самый близкий друг и единомышленник; особо близкое существо; самый близкий человек. Однако среди значений следует выделить и не-синонимы: ‘скрытая сторона характера’, ‘другая ипостась’ (another aspect of one's self); неразлучный друг (an inseparable friend); дублёр; заместитель; digital alter ego – цифровой двойник; скрытые желания; принцип alter ego: обязанность фирмы осуществлять контроль за филиалами; ego-alter theory ‘теория Я’.

В новостях апреля 2023 г. в материалах о президентских выборах в США 2024 г актуализировано именно значение ‘скрытая сторона характера’: Джо Байден прославляется как герой фэнтези с глазами-красными лазерами, сжимающий молнии в руках. Например:

«President Biden's 2024 reelection campaign team has embraced his **darker alter ego** – "Dark Brandon," **featuring beaming red laser eyes**» (<https://www.washingtonpost.com/>).

Слова приобретают значения, не существующие в языке и вытекающие из ассоциаций современности. Сейчас можно выделить два значения *tabula rasa*: 1) ‘идея о младенце, рождаемом без знаний, и мы вкладываем в него, что захотим’, 2) ‘начать ‘с чистого листа’ – о событиях, эмоциях’. В новостях на английском мы видим это выражение как оценку действий, например: «urban planning, another tabula rasa project» (<https://montrealgazette.com/>) и в контекстах, связанных с философией познания.

В новостях на французском языке раскрывается близость истории и культуры Франции к Древнему Риму. Выражение *tabula rasa* используется в латинской форме редко:

«07.28.2022. Que vous ayez ou non **fait «tabula rasa»** de vos leçons de langues anciennes, Le Figaro vous propose «a minima» de redécouvrir cinq locutions que vous employez sans cesse!» (‘Забыли вы свои уроки древних языков или помните, Le Figaro предлагает вам как минимум заново открыть для себя пять выражений, которые вы постоянно используете!’). Дело в том, что французы

очень часто употребляют в новостях *faire table rase*, но в другом значении: ‘tout effacer: on repart de zéro, on arase les rancœurs les plus profondes pour construire du nouveau’ (‘Стереть все: мы начинаем с нуля, мы забываем самые глубокие обиды, чтобы построить что-то новое’) [7].

Оба изучаемых языка выявляют тенденцию к грамматическому переоформлению и субстантивации латинизмов. В английском языке случаев субстантивации значительно больше, чем во французском: a sine qua none for / une condition sine qua non pour.

Во французском языке при субстантивации *mea culpa* местоименное прилагательное и существительное женского рода нейтрализуются по категории рода и превращаются в аналитическое слово мужского рода: «**Ce mea culpa** intervient après une intervention de Lu Shaye, ambassadeur de Chine en France» (<https://fr.news.yahoo.com/211616787>).

Четвертый критерий – это наличие каких-либо коннотаций, не имеющих в античном мире.

Слово *tantrum* ‘вспышка гнева’ значительно повысило свою частотность и получило юмористическую коннотацию, после того как все СМИ употребили это слово при описании нервного срыва принца Луи, вынужденного в четыре года слишком долго стоять на трибуне на Юбилее королевы 2 июня 2022.

Выражение *modus operandi* в новостных сайтах приобрело коннотацию ‘преступление, жульничество’ и часто употребляется вместе с его синонимом *arnaque*:

Des bandes itinérantes ont élaboré **un modus operandi** très violent pour s’emparer de montres de luxe (<https://www.dhnet.be/actu/624f1b6dd8ad5826486a44b8>, Мобильные банды разработали очень жестокий способ захвата роскошных часов).

Пятый критерий – людическая функция. Устойчивое выражение **Veni, vidi, vici** является ярким примером того, что французы называют «détournements» (‘переделки’). В новостных сайтах третий компонент заменяется: «**Veni, vidi, Vinci...** History of art trips are back on!» (30.11.2022); «Money Talks. **Veni, vidi, VC** – the new age of venture capital» (<https://www.economist.com/2021/11/24/>); «**Veni, Vidi, Vinca**» (21.04.2021, <https://vineyardgazette.com/news/>); «**Veni, vidi, bici**: Is Rome ready for a cycling 'revolution'?» (21.04.2021, <https://timesofmalta.com/866289>), добавляются слова с подобным финальным слогом: Versace, Beachi и так далее (см. другие переделки Veni, vidi, vici [8]). В феврале 2022 г. скандально известная К. Тобира, бывший министр юстиции, официально объявила, что выставляет свою кандидатуру на пост президента, победила на праймариз (la primaire populaire) и вышла из гонки:

«Christiane Taubira, veni vidi et bientôt partie (11/02/2022, <https://www.lexpress.fr/politique/2167910.html> – Пришла, увидела и скоро ушла). Шутка содержала двойную игру слов, так как она получила оценку хорошо с плюсом (avec la mention « bien + »), что обыграно в слове *bientôt*.

Одной из сходных переделок является латинизация обычных слов.

Самое распространенное – **motus!** ‘не проболтайся, молчи!’ – образовано прибавлением окончания к довольно необычному по этимологии слову *mot* ‘слово’ (заменившего во французском языке слово *parole*). В новостях **motus!** является приказом молчать, пишется с восклицательным знаком или, что гораздо чаще, входит в выражение «**motus et bouche cousue**», имеющие в русском языке стилистически разные эквиваленты: держать рот на замке; держать язык за зубами; набрать в рот воды; знать не знаю, ведать не ведаю; ни гугу!; не проболтайся!; тихо!; молчи! Например: Gobin, **motus et bouche cousue** en conférence de presse (27.04.2023, <https://www.zinfos-moris.com/a35635.html>).

Некоторые новости на самом деле имеют рекламные цели. В таком случае может вводиться неологизм-латинизм, например: «Santé: un jardin pour **anticiper les allergies**. À Poitiers, la ville a créé un **pollinarium**, une sorte de jardin qui permet de suivre en temps réel les périodes **d'émission de pollen**» (<https://www.francetvinfo.fr/sante/5768951.html>, ‘Здоровье: сад для предотвращения аллергии. В городе Пуатье создан поллинарий, своего рода сад, который позволяет в режиме реального времени отслеживать периоды выброса пыльцы’). В этом тексте сначала называется функция нового вида сада, затем вводится его название-латинизм и для подкрепления добавляется слово *pollen* (‘пыльца’). Заметим, что Академия Франции не заинтересована в закреплении таких слов и стремится найти общеупотребительные эквиваленты. Следует отметить, что это универсальный прием для привлечения клиентов (в Москве не так давно был создан «**Москвариум**»). Добавим, что в русском языке есть давняя традиция придумывать шуточные псевдолатинские формы: студиозус, свинтус, свинтус грандиозус, оболтус, медикус вульгарис, хомо советикус.

В новостях есть и цитаты из французских застольных песен (*chansons paillardes.com*), например: «Allez, le 2 Pierrots, porte ton verre au **frontibus**, au **nasibus**, au **mentibus**, au **ventribus**, au **sexibus** et glou et glou et glou...» (<https://www.lapresse.ca/2020-11-10/.php> Ну же, 2 Пьеро, неси свой стакан ко лбу, к носу, к подбородку, к животу, к низу живота, и буль-буль-буль...).

Латинизм **hic** ‘проблема, подвох’ часто употребляется как выражение тревоги или сарказма: «10.04.2022 Les sondages «sortie des urnes»... **Le hic** c'est qu'en France et en 2022, ces études d'opinion n'existent pas».

(https://www.liberation.fr/20220410_4, ‘Опросы на "экзит-полах"... Проблема в том, что во Франции в 2022 году этих опросов не существует’).

Высокий стиль **non grata** вполне уместен в новости о запрете криптовалюты: Le litecoin: une **cryptomonnaie non grata** en Corée du Sud (21.06.2022, <https://journalducoin.com/>).

Но это слово часто встречается и в бытовых новостях. Например: «the **partner-non-grata** decided to put them on twice to make up for it» (<https://nypost.com/2023/03/14/2778078>): муж забыл купить лотерейный билетик, был выгнан из дому и решил исправиться – купил и заполнил одинаково два, и семья выиграла по миллиону на каждый билет. Дипломатический термин **non-grata** здесь сочетается с просторечиями **to make up for it, hubby** и др.

Академики и составители словарей стремятся хранить традиции графического оформления латинизмов. Английский язык сохраняет некоторые латинские формы записи, например, **momentum** (‘скорость движения; инерция’): Joyce’s momentums carried him out of bounds (<https://nypost.com/2022/06/25/>); **chimaera**: «05.04.2022 Running after a chimaera» (<https://www.france24.com/>); **litmus** (‘лакмус’): Nigerian election a litmus test for democracy (April 27, 2023 <https://www.ualberta.ca/folio/2023/04/>); **gravitas** (‘серьезность’): I can see the gravitas on the faces of my colleagues because they take this seriously. А французский язык предпочитает общеупотребимые формы слова, соответственно: **élan** или **la dynamique; chimère; du papier de tournesol; gravité** или **du sérieux**.

Часто одно слово «тянет за собой» по ассоциации по смежности целый ряд латинизмов, например (о второй вакцинации): «Les experts de l'OMS recommandent deux doses à six mois d'intervalle pour les femmes de plus de 21 ans. **Idem** pour les "personnes immunodéprimées" dans cette **quasi terra incognita**» (<https://www.liberation.fr/>, 02.05.2022).

Однако новая ситуация в информационном пространстве многое меняет.

Et cetera (калька с древнегреческого «καὶ τὰ ἕτερα» – «и остальные предметы»). Cetera – это форма множественного числа среднего рода слова cēterus. В средневековой латыни – **et cetera desunt**. В словарях находим «**Et cetera, cætera, et caetera, etcétéra**, сокращенно *etc.* Применялся также амперсанд (франц. l'esperluette): **&/c., &c., ou &ca5**, ныне вышедший из употребления [9–12]. По мнению Мориса Гревиса [10], написание *et cætera* ошибочно и проистекает из смешения лигатур æ наклонного и œ; надеемся, что будет исключено из готовящегося к 2024 году 9-го издания Академического словаря. Заметим, что носители французского и английского языка произносят

это слово как [ek-se-te-ra] (<https://en.wiktionary.org/wiki/ekcetera>), уподобляя его привычному началу *exe*- многих слов.

Это одно из самых выразительных заимствований из латыни, так оно приобрело самостоятельную стилистическую ценность. В устной речи его часто дублируют, тогда оно синонимично графическому знаку многоточия, паузе, эллипсису.

В заголовках новостей мы встречаем и цитату **aux armes et cætera**, это название песни Сержа Генсбура (**Aux armes et cætera**, 1979) – начало слов припева «Марсельезы».

Например, шутливая заметка о сдаче в полицию незарегистрированного оружия:

«Pendant une semaine, à Agen, Marmande et Villeneuve, c'est **aux armes et cætera**» (<https://www.sudouest.fr/faits-divers/13134229.php>).

В 2020-е годы чаще допускаются изменения, а точнее, приближенное к нормам французского языка написание латинизмов, например, для избегания графической омонимии предлоги в выражениях **a posteriori**, **a priori**, **a contrario** и др. оформляются с диакритическим знаком à: «L'année dernière, à cause de la pandémie de Covid-19, la cérémonie s'est déroulée en petit comité, **à contrario** de l'année 2019» (<https://www.gala.fr/492818>).

В свою очередь, новости на английском языке стали допускать нелатинское оформление множественного числа (см. https://esl.wiki/ru/grammar/plural_of_foreign_words): прибавление **-s** к форме единственного числа на **-um** и к форме множественного числа на **-a**. Это легко обнаруживается на сайтах Reverso (<https://context.reverso.net/>) и Linguee (<https://www.linguee.ru/>), например: [...] issues, including street children and child labour and asked for more information on efforts to address these **two phenomenons** (daccess-ods.un.org); There is a positive trend to move upwards to the previous **maximums**; More than 11 Million views on Social **Medias**! (<https://www.superenduro.org/>); Sima Taparia travels to New York and Miami and Nasik and Delhi to share '**bio datas**' of young men and women who want to be married (<https://mintgenie.livemint.com/news/151682833954110>).

Вторым источником при поиске таких упрощенных форм являются отклики читателей на публикации онлайн новостей. Например (о хоккее): «Oh video review. For most, an absolute nightmare and a destroyer of **momentums**. For me? VERY funny» (<https://www.davyjoneslockerroom.com/kraken-game-7-recap-win-bjorkstrand/>).

Полностью вышли из употребления в новостных сайтах формы **fora** (от forum), **memoranda** (от memorandum), **uteri** (замена на uterus) и др. И даже в

самых академичных новостях грибы (**fungi**) имеют вариант **funguses**, а воронкообразные водовороты в океанах **vortices** → **vortexes**. Например: «Some ocean plastic ends up in one of five major gyres, systems of ocean currents that corral marine garbage into their **vortexes**» (13.10.2022, <https://www.climate.columbia.edu/>). Любители кактусов колеблются (**cactus** – **cacti** / **cactuses**). По нашему мнению, авторы новостей о кактусах больше, чем ученые-экологи желают проявить свою научную компетенцию.

Французы, как показывает список случаев употребления наукообразных латинизмов, более склонны такому демонстрированию своей эрудиции, нежели англоязычные авторы медиадискурса: **ad hoc** ('для данного случая') «...poussant les acteurs intéressés à former des consortiums **ad hoc**» (<https://www.lesechos.fr/1938572>); **ad hominem** ('персонально'): «J'appelle chacun et chacune, et notamment M. Mélenchon **ad hominem**, à condamner ces violences». (<https://www.sudouest.fr/10789714.php>); **ad nauseam** ('до отвращения'): «un spectacle morbide, commenté **ad nauseam** sur les réseaux sociaux» (<https://www.liberation.fr/20220429>); **bis repetita** ('повтор'): «L'élection présidentielle 2022. Macron – Le Pen, **bis repetita** 10 avril 2022» (<https://www.if-saint-etienne.fr/>) и др.

Можно предположить, что все же не все читатели так хорошо знают латынь, потому что часто мы видим в одной и той же новости и латинизм и обычное слово. Например, **in extremis** / **le dernier moment**: «03.03.2022. Fin du suspens... **in extremis**. Emmanuel Macron va annoncer sa candidature à l'élection présidentielle, confirmant les informations de plusieurs **médias**. ...le chef de l'Etat aura attendu **le dernier moment** pour officialiser sa candidature à un second mandat, que les candidats doivent formaliser avant vendredi 18 heures» (<https://www.nouvelobs.com/.OBS55225/>).

Конкурирующие формы в одном и том же тексте выражают тождественное содержание, то есть это не синонимы (слова, имеющие сходное значение, но отличающиеся нюансами смысла, стилистики [13]), а сознательный выбор. Этому мы считаем необходимым учить наших студентов [14].

Благодаря постоянной критике и насмешкам над Э. Макроном, его научные формы выражения своих мыслей распространились довольно широко, например, он употребил термин «лямбда» для обозначения среднестатистического француза. Во французском языке лямбда также означает «любой», как в выражении **un individu lambda**. Это значение исходит из сленга Политехнической школы (одного из ведущих вузов Франции), где «лямбда-рейтинг» (**la cote lambda**) традиционно присваивается студенту, чье место в рейтинге ровно посередине списка данного выпуска, так как сама буква –

одиннадцатая из тридцати в алфавите. Теперь в новостях мы находим расширение сочетаемости этого слова: «10.03.2023. Une mobilisation sans faille des syndicats et des **Français lambda**» (christ59200); «un **citoyen lambda** peut espérer...» (<https://www.jeanmarcmorandini.com/529485.html>).

В школе все французы обучаются построению выступления, что включает и синонимический ряд вводных слов для логико-коммуникативной рамки высказывания, в том числе **primo secundo tertio** для «во-первых, во-вторых, в-третьих». Например: La stratégie s'appuie sur **trois principes**. **Primo**: orienter le trafic sur les axes principaux. **Secundo**: favoriser la mobilité piétonne et cycliste. **Tertio**: encourager l'utilisation des parkings collectifs. (02.12.2022. <https://www.lematin.ch/256310364974/>). Англоязычные новостники такими словами не пользуются.

В рекламных новостных сообщениях об интересных для путешественников новых местах во Франции выражение **nec plus ultra** ('дальше некуда') в качестве риторического вопроса оживляет описание, например: «Un sentier descend vers la fontaine où des jeunes filles jettent des épingles pour trouver un époux. **Nec plus ultra** ? Vous pouvez faire sonner la cloche du beffroi près de la maison du gardien. Le Faouët, nature sauvage et architecture gothique» (26.08.2021. <https://www.ouest-france.fr/bretagne/le-faouet-56320/>, 'Тропинка спускается к источнику, в который девушки бросают заколки, чтобы найти мужа. Что еще? Вы можете позвонить в колокол на колокольне возле дома смотрителя. Ле Фауэ, дикая природа и готическая архитектура').

В новостях могут встретиться и имена собственные и топонимы в переносном значении. Например: «10.08.2022.Christophe Ruggia conteste les faits, regrettant avoir "commis l'erreur de **jouer les Pygmalion**» (<https://www.francetvinfo.fr/5362021.html>); «Bragg **to cross the Rubicon** and divide the nation by indicting Trump» (<https://nypost.com/author/rich-lowry/>) и др. Но лишь немногие из них сохраняют латинские окончания. Одно из таких слов – *sapharnaïm* (франц.) Слово во французском языке приобрело экзотическое написание для того, чтобы **-au-** читалось не как [o], а как [ay]. В рыбацьем посёлке Капернауме (лат. Sapharnaum от евр. kafar nahum), согласно Священному писанию, Иисус Христос проповедовал и обрёл пятерых из своих апостолов. Как оттопонимическое имя нарицательное оно имеет в словарях два значения: 1. (Familier) Lieu qui renferme beaucoup d'objets entassés confusément; 2. (Sens figuré) Fouillis, amas confus (1. (разговорное) Место, в котором беспорядочно свалено множество предметов; 2. (образно) Беспорядок, беспорядочная куча. Действительно, библейское значение не включено в семантику этого слова в новостях. В первом значении это характеристика

беспорядка в квартире (где произошло преступление): «L'appartement d'Agde. **Un capharnaüm sans nom**» (<https://france3-regions.francetvinfo.fr/2751730>, 'Квартира в Агде. Нет слов, чтобы описать беспорядок'). Развитие второго значения дает возможность описывать этим словом впечатление от места сбора протестующих: «le pont Saint-Jacques bloqué durant plus d'une heure par des opposants à la réforme des retraites. Il régnait comme un air de capharnaüm hier après-midi entre les deux rives du Cher à Montluçon». <https://www.lamontagne.fr/montlucon-03100/14279347/>, 'мост Сен-Жак более часа блокировали противники пенсионной реформы. Вчера днем на мосту между двумя берегами Шер в Монлюсоне царил атмосфера полного хаоса').

Мы обнаружили это слово и как топоним, так же оторванный от первичного библейского значения и выражающий образ жутких условий жизни на родине, в антитезе к жизни во Франции: «... estiment que les migrants viennent faire bonne chère en France et sont partis d'un **Capharnaüm vers l'Eldorado**» (<https://www.le7.info/article/21402-retropedalage-et-absence-bienvenue-en-france>, 'считают, что мигранты приезжают во Францию, чтобы жить хорошо, они едут из ужасного ужаса в рай').

В современном обществе заметна тенденции к употреблению латинских слов и выражений в медиа дискурсе, что обусловлено стремлением к выразительности и к тому, чтобы показать себя высокообразованным человеком.. Изменения семантики заимствований следуют постоянно. Новостные сайты на английском и французском языках отражают переход единиц научного языка и высокого стиля в нейтральную и разговорную лексику, и позволяют изучать их семантические, формальные и функциональные изменения методом контекстуально-ситуативного анализа. Во французских новостях такие единицы используются намного чаще, чем в английском языке.

Список литературы

1. Losada J. M. Fortunes et infortunes du précepte horatien utile dulci dans la littérature française: essai d'interprétation du Classicisme à la Modernité. // *Çédille, revista de estudios franceses*, 2019, n° 15. P. 333–354. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cedille.webs.ull.es/15/14losada.pdf> (дата обращения: 20.04.2023)

2. Brague R. L'immortalité de l'oeuvre. D'Horace à Pouchkine. F. Leca Mercier (ed.), *La Lettre et l'Esprit. Hommage à Pierre Cahné*, Paris, Presses de la Sorbonne. P. 241–252

3. Taleb N. N. *The Black Swan: The Impact of the Highly Improbable*. London. Penguin / New York, NY: Random House. 2010. 401 p.

4. Tosi R. *Dictionnaire des sentences grecques et latines*, préface par Umberto Eco. Milan, Jérôme Millon, 2010. 1788 p.

5. Авдонина М. Ю., Жабо Н. И., Сдобнова Ю. Н. Предмет, понятие и образ: русские слова во французской культуре XXI века // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2018. № 11 (804). С. 11–23.
6. Alter ego. Multitran. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.multitran.com/m.exe?l1=1&l2=2&s=alter+ego&l2> (дата обращения: 20.04.2023).
7. Mouchotte L. Cinq expressions latines que nous utilisons tous les jours. Le Figaro. 07.28.2022. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.lefigaro.fr/langue-francaise/> (дата обращения: 28.04.2023).
8. Veni, vidi, vici. Détournements. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://fr.wikipedia.org/wiki/Veni,_vidi,_vici (дата обращения: 20.04.2023).
9. Dictionnaire Larousse. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/> (дата обращения: 20.02.2023).
10. Grevisse M. Le Bon Usage. De Boeck–Duculot, 1993, 1762 p.
11. Et cetera. Banque de dépannage linguistique, Office québécois de la langue française [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/> (дата обращения: 20.04.2023).
12. Brown L. The New Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles. Oxford [Eng.]: Clarendon. 1993. Volume 1: A-M. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://archive.org/details/newshorteroxford00lesl> (дата обращения: 20.04.2023).
13. Апресян Ю. Д. Лексическая семантика: синонимические средства языка. Избранные труды. Т. 1. М. : Школа «Языки русской культуры» РАН, 1995. 472 с.
14. Авдонина М. Ю., Жабо Н. И. Формирование комплексной лингвистической компетенции при обучении переводу: этимологический аспект // Коллективная монография. Античные контексты: дисциплинарные и междисциплинарные стратегии. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2021. С. 51-58.

GREEK AND LATIN WORDS IN TEXTS OF NEWS SITES IN ENGLISH AND FRENCH

M.Yu. Avdonina, N. I. Zhabo

The chapter is devoted to non-terminological borrowings from Latin and Greek. The purpose of the study is to identify Latinisms and Greekisms in their original form in the media language. News websites of the 2020s in English and French have become the material of the research. Methods: frontal search, semantic, stylistic, contextual analysis. The regular use of more than 60 words and expressions have been revealed, both international (*sine qua non*) and specific to one language: *tantrum*, *gravitas* (English), *capharnaïm* (French), occasionalisms (*veni vidi et bientôt partie*), latinization (*motus et bouche cousue*, *ventribus*), introduction by famous persons (the expression *un Français lambda* was introduced by Macron, and his own character is expressed by the word *hubris*). Conclusions: in French news such units are used much more frequently; their choice from the synonymic series is due to the desire for expressiveness.

Keywords: borrowings, English, French, Latinisms, news, media language, assimilation, neologisms, humor.

4.5. ИЗ ОПЫТА ПРОВЕДЕНИЯ СТУДЕНЧЕСКОЙ ОЛИМПИАДЫ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «ДРЕВНИЕ ЯЗЫКИ И КУЛЬТУРЫ» В НГЛУ ИМ. Н.А. ДОБРОЛЮБОВА

© А.М. Брагова

В НГЛУ ежегодно проводится внутривузовская олимпиада по античной истории, культуре и латинскому языку со студентами первого курса. Олимпиада состоит из трех конкурсов для участников и одного конкурса для зрителей. Для первого конкурса участники заранее готовят поэтический или прозаический отрывок, песню или диалог / полилог на латинском языке. Во время второго конкурса студенты читают небольшой латинский текст без подготовки. Третий конкурс проходит письменно и представляет собой лексическое задание. Конкурс для зрителей состоит из задания «Сентенции-перевертыши», а также викторины по античной истории и культуре. Задания олимпиады, несомненно, способствуют формированию языковой и историко-культурологической компетенций по дисциплине «Древние языки и культуры».

Ключевые слова: олимпиада, ВУЗ, НГЛУ, латинский язык, античная история, античная культура, компетенция.

Наряду с аудиторными занятиями и самостоятельной работой студента немаловажную роль играет его внеучебная деятельность [1, с. 36], которая имеет разную направленность (учебную, научную, воспитательную) и способствует формированию различных компетенций. В главе речь пойдет о проведении ежегодной офлайн-олимпиады по античной истории, культуре и латинскому языку в рамках дисциплины «Древние языки и культуры» на базе Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова.

Имеется ряд публикаций, посвященных проведению студенческих олимпиад по латинскому языку и античной культуре в России. Начиная с 1995 г, регулярно проводятся олимпиады по латинскому языку в ВУЗах Москвы и Санкт-Петербурга [2]. С 2007 г. будущие врачи и фармацевты принимают участие во Всероссийской интернет-олимпиаде по латинскому языку и основам терминологии, появившейся благодаря сотрудничеству преподавателей медицинской латыни ряда российских вузов [3]. В Кемеровском государственном медицинском университете также проводится внутривузовская студенческая олимпиада по медицинской латыни (в очном формате и в виртуальном обучающей среде LMS MOODLE), которая состоит из вводной викторины по истории медицины, разделов по анатомической, клинической и фармацевтической терминологии и из индивидуального конкурса. В Нижнем Новгороде, кроме олимпиады в НГЛУ, регулярно проводятся олимпиады по латинскому языку и античной культуре и в других

ВУЗах: на историческом и философском факультетах НГПУ с 1992 г. и ветеринарном факультете НГСХА с 2015 г. В НГСХА, например, при проведении олимпиады делается упор на командные конкурсы творческой (приветствие команды, инсценированное представление и др.) и интеллектуальной направленности (работа с афоризмами, исправление ошибок в тексте и др.), в том числе связанные с латинской терминологией, необходимой для студентов ветеринарного факультета [4]. В ННГУ ежегодно проводится День латинского языка, античной и средневековой культуры, и это даже больше, чем олимпиада, хотя по диапазону заданий такое мероприятие вполне сопоставимо с олимпиадой. На одном из таких Дней мне посчастливилось присутствовать при прохождении мной повышения квалификации на кафедре зарубежной литературы в марте-апреле 2012 г. Несомненно, список студенческих олимпиад не ограничивается упомянутыми. Креативность российских преподавателей древних языков вызывает неподдельный интерес и заслуживает уважения.

В НГЛУ внутривузовская олимпиада по античной истории, культуре и латинскому языку проводится среди студентов первого курса лингвистических, филологических и педагогических направлений подготовки с 2006 года, т.е. более 15 лет. Олимпиада состоит из трех конкурсов для участников и одного конкурса для зрителей.

Для первого конкурса участники заранее готовят поэтический или прозаический отрывок, песню, диалог или сценку на латинском языке. Для данного конкурса студенты охотно выбирают оды Горация, любовную лирику Катулла, отрывки из «Искусства любви» Овидия, эпиграммы Марциала, реже выбирают Тибулла или Проперция. Всегда вызывают интерес басни Федра. Что касается прозы, ее выбирают реже, т.к. учить наизусть прозу сложнее. Тем не менее, участники олимпиад успешно декламируют выдержки из речей Цицерона, «Записок о галльской войне» Цезаря, читают адаптированные тексты об истории Рима из сочинения Ливия «От основания города». Студенты также готовят диалоги и сценки («Разговор отца с сыном», «В школе», «Красная Шапочка» и др.). Кроме того, для данного конкурса студенты часто выбирают песни. Пользуются особенной популярностью такие как «Прекрасное далеко» (“*Mirabile futurum*”), «Я спросил у ясеня» (“*Fraxinum rogaveram*”) и «Ой, да не вечер» (“*Oh, non est vesper*”), реже выбирают песни из сборника «Кармина Бурана» (“*Carmina Burana*”), песню “*Stabat Mater dolorosa*”, рождественскую песню «Звонят колокольчики» (“*Tinniat*”) и др. За декламацию наизусть и артистизм в данном конкурсе студенты получают 1 дополнительный балл. Задание второго конкурса для участников – неподготовленное чтение

прозаического латинского текста из 50 слов – проверяет умение читать, т.е. знания по латинской фонетике. Содержание текстов связано с историей и культурой Древней Греции и Рима. Используются тексты об известных людях античности (Солоне, Эскулапе, Геродоте, Александре Македонском и его отце Филиппе и др.), о персонажах античных мифов (Крезе, Энее и др.), о народах античного мира (римлянах, сабинах, карфагенянах и др.), о территориальных образованиях (Риме, Британии, Карфагене, Скифии и др.). Третий конкурс проводится в письменном виде и проверяет знания участников по латинской лексике. Лексический конкурс ограничен по времени (10 минут) и состоит из нескольких заданий: из игрового задания «Лесенка», когда нужно написать слово в начальной форме, которое бы начиналось с последней буквы заданного слова (*vita – ago – igno* и т.д.), из написания слов, относящихся к одной части речи (нужно написать только существительные первого склонения в начальной форме или только глаголы первого спряжения в форме инфинитива и т.д.), из написания слов в начальной форме из букв заданного слова (из букв слова *Thermopylae* можно образовать слова *ala, Rhea, thermae* и др.).

Подсчет баллов осуществляется строго по правилам: первый конкурс дает участнику олимпиады 5 баллов плюс 1 дополнительный балл за артистизм / выученный наизусть текст. За второй конкурс можно набрать 5 баллов. В первом и втором конкурсах за каждую фонетическую ошибку снимается 0,2 балла. В третьем конкурсе за каждое правильное слово дается 0,2 балла.

В то время как один преподаватель проводит письменное задание для участников, второй проводит конкурс для зрителей. Он состоит из задания «Сентенции-перевертыши» и викторины по античной истории и культуре. В первом задании называются крылатые выражения, компоненты которых являются антонимами изученных латинских афоризмов, например, «Он ушел, он не увидел, он проиграл», и зрители должны догадаться, что подразумевается выражение «Пришел, увидел, победил». Балл дается при условии, что названо и само латинское выражение “*Veni, vidi, vici*”, а не только русский перевод. Викторина по античной истории и культуре «Загадки про античность в картинках» состоит из 50 вопросов, за правильный ответ на каждый из этих вопросов / части вопроса зритель получает 1 балл. Например, нужно назвать изображенного бога и прокомментировать его атрибуты и одеяние; найти соответствие между греческими и римскими богами; назвать мифического героя, изображенного на картинке, и рассказать о его подвигах; распознать, на какой из фотографий изображена Афродита Книдская, а на какой – Милосская; определить, где какой архитектурный ордер; назвать храм и его архитектурный ордер; назвать скульптуру и ее автора, а также определить ее принадлежность к

периоду в истории античного искусства; назвать состязания, входящие в Олимпийские игры; охарактеризовать воззрения изображенных на фотографии философов и историков; назвать область на географической карте, где жили латины; определить, в честь кого названы месяцы, и т.д.

Победители олимпиады получают памятные призы (книги, канцтовары, сувенирную продукцию НГЛУ и др.), дипломы победителей и дополнительные баллы за текущую работу в виде 5 баллов за участие плюс 5 баллов за победу (в НГЛУ действует положение о балльно-рейтинговой системе оценивания знаний студентов, согласно которому студенты должны набрать 100 баллов в результате освоения дисциплины, которые затем конвертируются в отметку по пятибалльной шкале оценивания). Зрители получают 1 балл за то, что поддержали участников и пришли на мероприятие, и 5 баллов, если победили в конкурсе для зрителей. Надо отметить, что указанное положение об олимпиаде было разработано совместно с моей коллегой, доцентом Еленой Вадимовной Соболевой, которая много лет является членом оргкомитета данной олимпиады.

Скажем несколько слов о степени вовлеченности студентов в данное мероприятие. Как правило, ребята с удовольствием откликаются на предложение принять в нем участие. Мероприятие не затянуто, проводится в энергичном темпе за 1,5–2 часа. Это позволяет ребятам не устать и уже в день проведения олимпиады получить награду в случае победы. Предусмотрены также дипломы для участников (по запросу). Наконец, отдельно выдается приз зрительских симпатий тому участнику, который понравился публике более всего (решение принимается на основании интенсивности аплодисментов). В разные годы количество студентов, принимающих участие в олимпиаде, разное: от 12 до 67 чел. в зависимости от года проведения олимпиады. Результаты олимпиад публикуются на страничке кафедры на сайте НГЛУ с указанием краткой информации о мероприятии и фотографиями участников.

Как мы считаем, участие в олимпиаде способствует повышению мотивации студентов к изучению дисциплины «Древние языки и культуры». Благодаря повторению правил латинской фонетики и латинских лексических единиц при подготовке участников к олимпиаде формируется языковая компетенция по указанной дисциплине. Студенты-зрители, которым заранее сообщается тематика конкурса для зрителей, повторяют лекционный материал и читают книги из основного и дополнительного списка литературы по античной культуре и истории. Так формируется историко-культурологическая компетенция.

Список литературы

1. Вахитова Г.Х. Предметные олимпиады как способ повышения качества образования студентов педагогических вузов // Научно-педагогическое обозрение. 2013. 1 (1). С. 36–39. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_19099838_57102181.pdf (дата обращения: 20.04.2023).
2. Олимпиады по латинскому языку. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://librarius-narod.ru/pro/olympiads.php> (дата обращения: 20.04.2023).
3. Тихонова Л.М. Опыт проведения интернет-олимпиад по медицинской и фармацевтической латыни // Методические и лингвистические аспекты греко-латинской медицинской терминологии. Материалы Всероссийской научно-учебно-методической конференции. СПб: Первый Санкт-Петербургский государственный медицинский университет, 2016. С. 226–231. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_28186449_28506142.pdf (дата обращения: 20.04.2023).
4. Кирюхин Д.В. Олимпиада по латинскому языку и античной культуре как средство формирования творческого потенциала студентов-первокурсников // Интернет-журнал «Мир науки». 2018. № 2. Том 6. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_35215288_54247109.pdf (дата обращения: 20.04.2023).

FROM THE EXPERIENCE OF ORGANISING AN OLYMPIAD FOR STUDENTS ON THE DISCIPLINE “ANCIENT LANGUAGES AND CULTURES” AT LINGUISTICS UNIVERSITY OF NIZHNY NOVGOROD

A.M. Bragova

An annual intra-university Olympiad in ancient history, culture and Latin is held with first-year students in LUNN. The Olympiad consists of three competitions for participants and one competition for spectators. For the first competition participants prepare in advance a poetic or prose extract, a song or a dialogue / polylogue in Latin. During the second competition, students read a short Latin text without preparation. The third competition is held in writing and it is a lexical task. The competition for spectators consists of the task “Aphorisms-shifters”, as well as a quiz on ancient history and culture. The tasks of the Olympiad surely contribute to the formation of linguistic and historical-culturological competences in the discipline “Ancient languages and cultures”.

Keywords: Olympiad, university, LUNN, Latin language, ancient history, ancient culture, competence.

4.6. THE COMIC LATIN GRAMMAR: ПОПЫТКА ПОСТРОЕНИЯ УЧЕБНИКА ЛАТИНСКОГО ЯЗЫКА НА ОСНОВЕ РАЗВЛЕКАТЕЛЬНЫХ МЕТОДИК

© Ю.Н. Варнаева

В главе анализируется «Комическая латинская грамматика» 1840 г. Персиваля Ли. Изложение правил в ней носит развлекательный, шуточный характер. Представлялось интересным проследить, насколько такая методика способствует изучению материала. Автор книги использует прием иронического повествования, подобно Ч. Диккенсу и У. Теккерею, а также стихи для запоминания, загадки, песни. Кроме того, объяснения снабжены карикатурами и комическими гравюрами Джона Лича, английского художника XIX в. Такой подход делает рассказ о грамматике латинского языка увлекательным и остроумным. Однако, на наш взгляд, выучить таким способом латинский язык вряд ли возможно, особенно в XXI в. Это издание в большей степени представляет интерес с культурно-исторической точки зрения, так как представляет живой памятник Викторианского времени, «Комической эпохи».

Ключевые слова: латинский язык, методика преподавания латинского языка, английская литература и публицистика XIX в.

«Комическая латинская грамматика» («The Comic Latin Grammar») была издана в 1840 г. в Лондоне издательством Чарльза Тилта. Ее автором является английский сатирик (по совместительству хирург) Персиваль Ли (Percival Leigh, 1813-1889). Им выпущены также другие произведения: «Комическая грамматика английского языка: новое и остроумное издание» («Comic English Grammar: a new and facetious introduction to the English tongue», 1840), «Джек, убийца (покоритель) великанов» («Jack the giant killer», 1843), «Комическая арифметика» («Comic arithmetic», 1844), «Комическая грамматика английского языка» («Comic English Grammar: An Introduction to the English Tongue», 1848), «Бэнджамин Дизраэли. Граф Биконсфильд» («Benjamin Disraeli. Earl of Beaconsfield, K.G.», 1878). Иллюстратором «Комической латинской грамматики» стал Джон Лич (John Leech, 1817-1854), впоследствии прославившийся не только как художник-карикатурист, но и как гравёр по дереву, а также автор серий рисунков «Комическая история Англии» («Comic History of England», 1847-1848), «Комическая история Рима» («Comic History of Rome», 1852). По всей видимости, в середине XIX в. такие «комические» издания были особенно востребованы. Дж.Лич иллюстрировал «Рождественскую песнь» Ч.Диккенса и сотрудничал до конца своей жизни с юмористическим журналом «Панч». В «Комической латинской грамматике» ему принадлежат небольшие карикатуры с латинскими подписями и гравюры на

целый разворот листа. Собственно, с апелляции к подобной гравюре и начинается предисловие автора перед вторым изданием. Персиваль Ли выражает особенную благодарность художнику и отдает ему должное в мастерстве изображения собственной персоны, ибо первая карикатура – на самого Ли: «О справедливости метафорического комплимента, выраженного в изображении головы, говорить не автору; с его изысканностью и деликатностью ему слишком сложно выразить эти чувства. Привычная задумчивость приподнятых бровей, смешанная с минутной веселостью всего остального лица, является одним из самых удачных моментов в картине и столь же соответствует природе, сколь и характерна для искусства»¹ [1, с. 11]. Данный отрывок является не только характеристикой художественных способностей Дж. Лича, но и образцом стиля, которым отличается язык автора. Здесь можно говорить об особом изяществе, блеске речи Персиваля Ли, благодаря которым чтение становится увлекательным. К этим качествам также присоединяется остроумие и ирония, что хорошо видно по началу предисловия: «Большая книга, гласит старая пословица, - большое зло; а большое предисловие, гласит новая пословица, - большая скука. Поэтому в наши намерения не входит много распространяться по данному поводу; особенно с учетом того, что длинная речь, предваряющая небольшой том, подобна сорокавосемифунтовому удару в дверь свинарника»² [1, с.13 (2)]. В таком духе следуют «комические» описания, касающиеся латинского языка.

Нужно отдать автору должное, он основательно подошел к вопросу о том, насколько правомерно к такому серьёзному и древнему предмету подходить с «комической» стороны. В предисловии даны вполне убедительные причины: «Однако для большинства мальчиков латынь гораздо меньше похожа на хлеб, чем на лекарство; особенно на сурьму³, ипекакуану⁴ и подобные медикаменты. Следовательно, его следует давать в чем –то приятном на вкус и способном удержать его в уме – в том, что врачи называют приятным связующим веществом»⁵ [1, с. 15-16 (4-5)]. Это и является целью и задачей издания: «Это мы и пытались изобрести – и, если нам удастся замаскировать вкус лекарств, не разрушая их полезных свойств, мы полностью осуществим наш замысел. Есть несколько особенно неприятных таблеток, настоек и болусов, которые мы не смогли подсластить и в которые по этой причине не пытались вмешиваться. За эти упущения мы должны попросить о небольшом снисхождении»⁶ [1, с. 15 (5)]. «Комическая латинская грамматика» сравнивается автором с шотландским мармеладом, который должен подсластить горький путь учения, стать приятным десертом. На наш взгляд, это указывает на то, что подобное изложение материала не подразумевалось автором как основной учебный

материал, скорее как приятное дополнение, которое должно вызвать положительные эмоции и сделать приятным то, что обычно воспринимается как некое неизбежное зло в классической системе обучения.

Особенно приятным представляется заключение предисловия, обращенное к прекрасному полу (тогда как все шутки и остроты ориентированы на школьников и учеников мужского пола): «Одно слово в заключение. Шествие интеллекта не ограничивается мужским полом; представительницы прекрасной части человечества теперь пополняют своей численностью и украшают своим обликом научное и литературное сообщество. Но путь познания иногда слишком труден для их нежных ножек. Мы не претендуем на то, чтобы усыпать его для них розами; мы не одарены поэзией – нет, мы даже не можем обещать им брюссельский ковер⁷; – но если незамысловатый собор шуток⁸ будет служить изменению их направления, мы выставляем его здесь для их удобства, чтобы таким образом они могли беспрепятственно и приятно совершить свое безопасное восхождение к храму Минервы и муз»⁹ [1, с. 16 (6)]. Середина XIX в. отражает смену парадигмы общественных отношений, когда в интеллектуальном отношении представители обоих полов воспринимаются равноправными, способными в равной степени достигнуть прекрасных результатов, а также обладают хорошим восприятием юмора.

Непривычная для «комических» изданий основательность продолжает сопровождать автора и новый раздел «Комической латинской грамматики» – введение. Его он посвящает старшему поколению. Можно сказать, что он переходит на «язык науки», столь близкий людям, умудренным жизненным опытом и знаниями, поскольку приводит целую классификацию эпох, чтобы легитимизировать свой подход: «Когда мы рассматриваем прогресс цивилизации и усовершенствования, мы обнаруживаем, что все эпохи, в свою очередь, характеризовались той или иной отличительной особенностью. Не говоря уже о Золотом веке, Серебряном веке, Железном веке и так далее, о которых, при всем возможном уважении к поэтам, едва ли можно сказать, что они чего-то стоят в серьезном споре; совершенно ясно, что эпоха Августа, Средние века, Елизаветинская эпоха и эпоха королевы Анны, все они были очень непохожи друг на друга в отношении особого тона чувств, который отличал общественное сознание в каждом из них. Подобным же образом настоящее (которое впоследствии, вероятно, будет названо викторианской эпохой¹⁰) очень непохоже на все, что ему предшествовало. Его можно назвать эпохой комизма»¹¹ [1, 17-18 (7-8)]. Вероятно, такая обширная аргументация давала понять недоверчиво настроенным читателям, что «комизм» будет использоваться со всей серьезностью и пользой, которые неоспоримы для

любого здравомыслящего человека. Помимо интеллектуального уровня, Персиваль Ли апеллировал и к эмоциям: «Правда в том, что люди устали плакать, и им гораздо приятнее смеяться. Возвышенное вышло из моды; смешное – в моде»¹² [1, с. 22 (12)]. Кстати, автор ссылается на авторитеты, а именно сравнивает эпоху Байрона и Шелли с временем автора «Записок Пиквикского клуба», отдавая последнему большую дань уважения, так как именно его талант способствовал во многом укреплению юмора в литературе и обществе, в то время как первые «набросили мокрое одеяло на душу человека»¹³.

После такого «извинительного» введения автор переходит к рассмотрению латинской грамматики. Здесь поражает и восхищает лингвистическая сторона изложения материала: писать о Языке особым языком. Стиль автора можно было бы сравнить с произведениями и Ч. Диккенса, и У. Теккерея. Это не сухой метаязык учебников, а яркий и насыщенный образами язык публицистики и художественной литературы: «Латынь бывает трех видов: истинная латынь, или хорошая латынь; собачья (испорченная, «кухонная», ломаная) латынь; и воровская латынь. Истинная латынь, или хорошая латынь, - это язык, на котором говорили древние римляне. Собачья (ломаная) латынь - это латынь, на которой ученики сочиняют свои первые стихи и сочинения, и которая иногда используется в университетах Оксфорда и Кембриджа, но гораздо чаще в Эдинбурге, Абердине и Глазго... Воровская латынь, более известная под названием сленг, широко используется среди определенного класса юристов, которые пренебрегают различием между *meum* и *tuum*. Более того, это составляет значительную часть привычного дискурса большинства молодых людей в наше время, особенно клерков юристов и студентов-медиков»¹⁴ [1, с. 25-26 (15-16)]. Автор считает, что все эти виды латыни должны включаться в рассмотрение «комической» грамматики. Более того, он объясняет с помощью примеров, что называют сленгом, и приводит карикатурное изображение сленгового выражения («a heavy swell» - «солидная шишка»).

Самым интересным представляется объяснение грамматического материала: как можно сделать интересным то, что все привыкли воспринимать по определенным стандартам? Например, совершенно естественным и непреложным является начать объяснение латинской грамматики с алфавита. Но Персиваль Ли отделяется шуткой: «Если бы Тоби, ученому поросенку, захотелось произнести свой алфавит на латыни, он бы сделал это, убрав букву W из английского алфавита. Действительно, это то, что, как говорят, он на самом деле совершил. Таким образом, латинские буквы напоминают нам о самом большом возрасте, которого, по мнению светской дамы, она когда-либо

достигала, - между двадцатью и тридцатью годами»¹⁵ [1, с. 27 (17)]. Вместо привычной таблички с алфавитом на странице – карикатурный рисунок ученого поросенка Тоби. Наверное, это и есть то самое освобождение от стереотипов и барьеров, которые укоренились за многовековое преподавание предмета в массовом сознании и мешают получать удовольствие от процесса узнавания нового материала. Это своего рода «карнавализация» традиционного преподавания латыни, когда происходит смешение «верха и низа», выворачивание привычного мира «наизнанку», вложение нового смысла в примелькавшиеся и ставшие эмоционально обезличенными слова и фразы. Персиваль Ли приводит достаточно много выражений из латинского языка, но, как и Франсуа Рабле в своем знаменитом романе¹⁶, он ни разу не возвращается к догматически выстроенным примерам. Это всегда что-то неожиданное, неординарное. Например, дифтонг он сравнивает с супружеской парой и называет ее «человеческим дифтонгом»: «В подобной манере, *ei*, который в целом произносится как *i*, и *ae* и *oe*, звучащие как *e*, можно сказать, проявляют нечто вроде аналогии с супружеской парой. Человеческий дифтонг, женщина Смит + мужчина Браун, называются только Браун»¹⁷ [1, с. 28-19 (18-19)]. Или: «Причина, как сказал шут в «Короле Лире», почему семь звезд не больше, чем семь – это прекрасная причина – потому что их не восемь. Это основание шута; но мы (как многие другие комментаторы) не можем дать лучшего [объяснения], почему частей речи не больше восьми – потому что их не девять»¹⁸ [1, с. 29 (19)]. Неслучайно здесь приведено в пример произведение У. Шекспира. Его герои из простого народа всегда отличались оптимизмом, мудростью, парадоксальным мышлением и своеобразным чувством юмора. Данный пассаж напоминает не только речи шута из «Короля Лира», но и гробовщика из «Гамлета»¹⁹.

Таким же оригинальным является объяснение, что такое имя существительное и имя прилагательное: «Существительное – это имя, будь то христианское имя или фамилия - наименование принца, свиньи, блина или столба. Что бы ни было – это имя. Имена делятся на существительные и прилагательные. Имя существительное сам себе герольд (глашатай, трубач) и говорит само за себя без помощи какого –либо другого слова - *brassica*, капуста; *sartor*, портной; *medicus*, врач; *vetula*, старуха; *venenum*, яд... Прилагательное подобно младенцу, которого ведут за собой, оно не может идти само по себе. Его всегда нужно присоединять к предмету, природу или качество которого оно демонстрирует – например, *lectio longa*, долгий урок; *magnus aper*, большой кабан; *pinguis puer*, толстый мальчик; *maser puer*, худощавый мальчик»²⁰ [1,

с. 30 (20)]. Здесь отчетливо прослеживается адресация материала самому молодому поколению, кто не знаком с лингвистической терминологией.

• Русскоязычному читателю более интригующим будет объяснение падежной системы латинского языка, так как в современном английском языке она отсутствует и должна вызывать много вопросов у учащихся: «Существительные имеют шесть падежей в каждом числе (то есть шесть в одном и полдюжины в другом), но могут быть поставлены только в один из них одновременно. Таким образом, они обозначаются как именительный, родительный, дательный, винительный, звательный и аблатив. Именительный падеж стоит перед глаголом, как лошадь перед телегой, «лейтенант перед старцем» и суперинтендант полиции перед инспектором. Он отвечает на вопрос, кто или что; например, кто читает нравоучения (бранится)? *magister iurgatur*, учитель читает нравоучения (бранится)»²¹ [1, с. 32 (22)]. Нет смысла приводить объяснения всех падежей, нужно остановиться только на самых ярких. Такое остроумное объяснение было дано Дательному падежу: «Дательный падеж известен по знакам *to* или *for* и отвечает на вопрос, кому, или для чего; например, К кому я протягиваю свои руки? *Protendo manus magistro* – Я протягиваю свои руки учителю. В этом месте нам предлагается подумать, что приятнее – латынь или ферула на концах наших пальцев»²² [1, с. 32 (22)]. Ферула в переводе с латинского – прут, розга. В XIX в. в школах были допустимы разные телесные наказания учеников, в том числе в случае ошибки или плохого поведения мальчиков били розгами по пальцам. Автор моделирует хорошо знакомую читателю XIX в. ситуацию не просто так, а с тем, чтобы вызвать те или иные эмоциональные отклики на грамматический материал, которые помогут зафиксировать информацию в памяти, создать связующие нити между древним языком и настоящим, в котором живут читатели. Блестящим комментарием к Дательному падежу является следующий: «Обратите внимание, что дательный падеж означает «отдавать». Школьные учителя очень часто пишутся в дательном падеже, но их щедрость проявляется главным образом в награждении тем, что называется «обезьяньим пособием»²³; то есть больше пинками, затрепинами по уху, шлепками, палочными ударами, розгами и штрафными заданиями, чем монетами»²⁴ [1, 32-33 (22-23)]. Данное выражение является аллюзией на художественный текст – приключенческий роман «Приключения Питера Симпла» Марриета Фредерика, вероятно, популярный у мальчишеской аудитории, что не могло не вызвать одобрительной улыбки у юных читателей. В целом, видно, что автор искренне хотел заинтересовать аудиторию в предмете и использовал богатый арсенал средств. В описание предмета вкладывалась та содержательная составляющая, которой

подчас не хватало при формальном, схоластическом изучении грамматических правил и парадигм склонения и спряжения соответствующих частей речи. Безусловно, латинский язык представляет собой нечто большее, чем таблицы и бесконечная зубрежка, это настоящий культурный код, это язык, представляющий в законсервированном виде жизнь древних римлян. Он был когда-то такой же остроумный, живой, гибкий и эмоциональный, как современный читателям английский. И, вероятно, автор смог это показать в своем издании. Он смог поставить себя на место среднестатистического школьника и при этом сохранить ясность ума, четкость целей и мудрость взрослого. Особенно трогательно выглядит включение песен, стихов и загадок в издание. Парадигма склонения существительных и прилагательных предлагалась в форме какого-нибудь незамысловатого стиха, где главное было запомнить формы латинского слова как пример. Загадки представляли собой каламбуры и языковую игру, основанную как на реалиях латинского, так и английского языка (например, при объяснении местоименных прилагательных):

Вопрос: В каком случае/падеже ячменное зерно (*grain*), соединенное с прилагательным, будет обозначать название животного?

Ответ: В дательном падеже от *unus – uni-corn* (*corn* – синоним *grain*)²⁵ [1, с. 41 (31)].

Или давалась известная цитата на латинском языке и к ней остроумный вопрос:

Uni nimirum tibi recte semper erunt res. (Hor. Sat. lib. II. 2. 106.)

(пер. «Для тебя одного, конечно, все всегда будет хорошо»)

Вопрос: Почему приведенный выше стих (*verse*) подобен всей природе?

Ответ: Потому что это *uni-verse* (вселенная)²⁶ [1, с. 41 (31)].

В чем-то такие загадки перекликаются с детским фольклором, что дает возможность читателям блеснуть остроумием в своем ученическом сообществе.

На данный момент такой вид подачи материала кажется несколько сложным, множество отсылок связаны с реалиями своего времени, некоторые обороты воспринимаются как нарочито изящные или остроумные. Порекомендовать данное пособие в качестве мотивации в изучении латинского языка, наверное, уже можно очень избирательно. Но, потеряв в методическом отношении, книга приобрела многое в культурно-историческом. Это живой памятник «викторианской эпохи», поданный через призму латинского языка. В нем много «маячков» - ушедших в прошлое деталей той атмосферы, которая когда-то отражала современные на тот момент интересы. По этим деталям можно лучше понять людей, живших тогда, изучить, что их интересовало, проникнуться их юмором, создать образ «Комической эпохи» времен Ч. Диккенса и У. Теккерея,

изучить язык того времени (английский и специфические примеры из латинского). Всё это делает «Комическую латинскую грамматику» настоящей находкой для изучения специалистами-филологами.

Примечания

1. «Of the justness of the metaphorical compliment implied in the delineation of the head, it is not for the author to speak; of its exquisiteness and delicacy, his sense is too strong for expression. The habitual pensiveness of the elevated eyebrows, mingled with the momentary gaiety of the rest of the countenance, is one of the most successful points in the picture, and is as true to nature as it is indicative of art» [1, с. 11].

2. «A GREAT book, says an old proverb, is a great evil; and a great preface, says a new one, is a great bore. It is not, therefore, our intention to expatiate largely on the present occasion; especially since a long discourse prefixed to a small volume, is like a forty-eight pounder at the door of a pig-stye» [1, с. 13 (2)].

3. Вплоть до начала XX века сурьма применялась как отхаркивающее и антипаразитарное средство.

4. Ипекакуана – рвотный корень. Разные лекарственные формы этого растения применялись в XIX в. как отхаркивающее при кашле, а в больших концентрациях как рвотное средство.

5. «Latin, however, is a great deal less like bread, to most boys, than it is like physic; especially antimony, ipecacuanha, and similar medicines. It ought, therefore, to be given in something palatable and capable of causing it to be retained by the –mind –in what physicians call a pleasant vehicle» [1, с. 15-16 (4-5)].

6. «This we have endeavoured to invent –and if we have disguised the flavour of the drugs without destroying their virtues, we shall have entirely accomplished our design. There are a few particularly nasty pills, draughts, and boluses, which we could find no means of sweetening; and with which, on that account, we have not attempted to meddle. For these omissions we must request some little indulgence» [1, с. 15 (5)].

7. Брюссельский ковер – ковер машинного производства, вероятно, красочного цветочного орнамента, вошедший в моду в начале XIX в.

8. Вероятно, здесь игра слов: Kidderminster (kid – шутка, minster – собор). Киддерминстер – большой рынок, исторический город, приход в Вустершире.

9. «One word in conclusion. The march of intellect is not confined to the male sex; the fairer part of the creation are now augmenting by their numbers, and adorning by their countenance, the scientific and literary train. But the path of learning is sometimes too rugged for their tender feet. We pretend not to strew it for them with roses; we are not poetically given –nay, we cannot even promise them a Brussels carpet; –but if a plain Kidderminster will serve their turn, we here display one for their accommodation, that thus smoothly and pleasantly they may make their safe ascent to the temple of Minerva and the Muses» [1, с. 16 (6)].

10. Предположение оказалось верным. Период правления королевы Виктории (1847–1901), действительно, получил такое название.

11. «When we consider the progress of civilization and refinement, we find that all ages have in turn been characterized by some one distinctive peculiarity or other. To say nothing of the

Golden Age, the Silver Age, the Iron Age, and so forth, which, with all possible respect for the poets, can scarcely be said to be worth much in a grave argument; it is quite clear that the Augustan Age, the Middle Ages, the Elizabethan Age, and the Age of Queen Anne, were all of them very different, one from the other, in regard to the peculiar tone of feeling which distinguished the public mind in each of them. In like manner, the present (which will hereafter probably be called the Victorian Age) is very unlike all that have preceded it. It may be termed the Age of Comicality» [1, 17-18 (7-8)].

12. «The truth is, that people are tired of crying, and find it much more agreeable to laugh. The sublime is out of fashion; the ridiculous is in vogue» [1, c. 22 (12)].

13. «threw a wet blanket on the spirits of men» [1, c. 19 (9)].

14. «Of Latin there are three kinds: Latin Proper, or good Latin; Dog Latin; and Thieves' Latin. Latin Proper, or good Latin, is the language which was spoken by the ancient Romans. Dog Latin is the Latin in which boys compose their first verses and themes, and which is occasionally employed at the Universities of Oxford and Cambridge, but much more frequently at Edinburgh, Aberdeen, and Glasgow... Thieves' Latin, more commonly known by the name of slang, is much in use among a certain class of conveyancers, who disregard the distinctions of *meum* and *tuum*. Furthermore, it constitutes a great part of the familiar discourse of most young men in modern times, particularly lawyers' clerks and medical students» [1, c. 25-26 (15-16)].

15. «If Toby, the learned pig, had been desired to say his alphabet in Latin, he would have done it by taking away the W from the English alphabet. Indeed, this is what he is said to have actually done. The Latin letters, therefore, remind us of the greatest age that a fashionable lady ever confesses she has attained to, –being between twenty and thirty» [1, c. 27 (17)].

16. Франсуа Рабле в романе «Гаргантюа и Пантагрюэль» постоянно экспериментирует с языком, соединяя нейтральные слова в необычные сочетания, придавая им абсурдный, комический характер. Каждое событие в романе он изображает с непривычного ракурса, нигде не повторяясь и не становясь предсказуемым. Наоборот, он распаляет воображение французского читателя, намеренно разрушая привычные фразы. Это М.М. Бахтин в своем исследовании «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» называет «карнавализацией» речи. Слова освобождаются от традиционных значений и становятся открыты для новых смыслов, для языкотворчества.

17. «In like manner, *ei*, which is generally pronounced *i*, and *æ* and *œ*, sounded like *e* may be said to exhibit something like an analogy to a married couple. The human diphthong, *Smith female* + *Brown male*, is called *Brown only*» [1, c. 28-19 (18-19)].

18. «The reason, says the fool in *King Lear*, why the seven stars are no more than seven –is a pretty reason –because they are not eight. This is a fool's reason; but we (like many other commentators) cannot give a better one, why the Parts of Speech are no more than eight –because they are not nine» [1, c.29 (19)].

19. Пример языковой игры в разговоре Гамлета с могильщиком (акт V, сцена I).

20. «A noun is a name, –whether it be a Christian name, or a sur-name –the name of a prince, a pig, a pancake, or a post. Whatever is –is a noun. Nouns are divided into substantives and adjectives. A noun substantive is its own trumpeter, and speaks for itself without assistance from any other word –*brassica*, a cabbage; *sartor*, a tailor; *medicus*, a physician; *vetula*, an old woman; *venenuin*, posion. An adjective is like an infant in leading strings; it cannot go alone. It always requires to be joined to a substantive, of which it shows the nature or quality –as *lectio longa*, a long lesson; *magnus aper*, a great boar; *pinguis puer*, a fat boy ; *macer puer*, a lean boy» [1, c.30 (20)].

21. «Nouns have six cases in each number, (that is, six of one and half a dozen of the other) but can only be put in one of them at a time. They are thus ticketed –nominative, genitive, dative, accusative, vocative, and ablative. The nominative case comes before the verb, as the horse does before the cart, the ‘lieutenant before the ancient’, and the superintendant of police before the inspector. It answers to the question, who or what; as, who jaws? magister jurgatur, the master jaws» [1, с.32 (22)].

22. «The dative case is known by the signs to or for, and answers to the question, to whom, or to or for what; as, To whom do I hold out my hands? Protendo manus magistro – I hold out my hands to the master. In this place we are called upon to consider, whether it be more agreeable to have Latin or the ferula at our fingers’ ends» [1, с.32 (22)].

23. Выражение «monkey’ allowance» примерно означают «побои вместо платы»: «When you get on board you’ll find monkey’s allowance - more kicks than halfpence». (Fr. Marryat, ‘Peter Simple’, ch. II) – Когда ты станешь матросом, для тебя настанет райское житье: платить тебе будут не звонкой монетой, а оплеухами. (Марриет Фредерик, «Приключения Питера Симпла», ч.2).

24. «Observe that dative means giving. School- masters are very often in the dative case –but their generosity is chiefly exercised in bestowing what is termed monkey's allowance; that is, if not more kicks, more boxes on the ear, more spats, more canings, birchings, and impositions, than halfpence» [1, 32-33 (22-23)].

25. «Q[uestion]. In what case will a grain of barley joined to an adjective stand for the name of an animal? A[nswer]. In the dative case of unus –uni-corn» [1, с. 41 (31)].

26. «Uni nimirum tibi recte semper erunt res. (Hor. Sat. lib. II. 2. 106). Q[uestion]. Why is the above verse like all nature? A[nswer]. Because it is an uni-vevse» [1, с. 41 (31)].

Список литературы

1. Leigh P. The Comic Latin Grammar: A new and facetious Introduction to the Latin tongue. // London: Charles Tilt, 1840. – p. 204.

THE COMIC LATIN GRAMMAR: AN ATTEMPT OF CONSTRUCTION A LATIN LANGUAGE TEXTBOOK BASED ON ENTERTAINING TECHNIQUES

Yu.N. Varpaeva

The chapter analyzes Percival Lee's "Comic Latin Grammar" of 1840. The presentation of the rules in it is entertaining, humorous in nature. It seemed interesting to observe how such a technique contributes to the study of the material. The author of the book uses the technique of ironic narration, like Ch. Dickens and W. Thackeray, as well as poems for memorization, riddles, songs. In addition, the explanations are provided with cartoons and comic engravings by John Leach, an English painter of the XIX century. This approach makes the story about the grammar of the Latin language fascinating and witty. However, in our opinion, it is hardly possible to learn Latin in this way, especially in the XXI century. This publication is more of interest from a cultural and historical point of view, as it represents a living monument of the Victorian time, the "Comic Era".

Keywords: Latin language, methods of teaching Latin, English literature and journalism of the XIX century.

4.7. МИФОЛОГИЗМЫ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ИЗУЧЕНИЯ ЛАТИНСКОГО ЯЗЫКА В МЕДИЦИНСКОМ ВУЗЕ: ИХ ФУНКЦИИ И ВОЗМОЖНОСТИ

© О.В. Моргунова

В главе рассматривается роль мифологизмов в изучении латинского языка и терминологии в медвузе, их использование в медицине. Цель работы – выявить функции мифологизмов и области их применения студентами-медиками. Методы исследования: семантико-этимологический, дескриптивный, статистический. Основные результаты работы: описано функционирование мифологизмов в таких сферах, как медицина, медицинский бизнес, социальная коммуникация и культура. Выводы: наиболее востребованные группы мифологизмов в медицине – клиническая и анатомическая терминология. Появление новых мифологизмов уместно при номинации медицинских организаций, лекарств. Наиболее важные функции – пробуждение у студентов интереса к латинскому языку и медицине, запоминаемость терминов и узнаваемость реалий.

Ключевые слова: медицинские мифологизмы, латинский, древнегреческий языки, этимология, семантика, мотивация, методика преподавания латинского языка.

В настоящее время в преподавании иностранных языков нередко используется лингвокультурологический подход. Согласно ему студенты изучают не только язык, но и культуру другой страны [1–3]. Использование культурологической информации в освоении иностранного языка позволяет установить связь языка с национальными представлениями и духовными ценностями. Такой подход имеет коммуникативную значимость, формирует языковую компетентность, повышает у студентов уровень эрудированности. На наш взгляд, лингвокультурологический подход применим и при изучении других дисциплин: историческая справка о происхождении терминов, лингвокультурная информация актуализируют у студентов эвристические способности.

Изучение латинского языка как основы медицинской терминологии нередко требует обращения к лингвокультурной информации. Это позволяет понять смысл наименований и сформировать образные ассоциации.

Особой лингвокультурной ценностью в медицине обладают мифологизмы. Под мифологизмами мы понимаем термины, наименования и выражения, вошедшие в медицинскую сферу из мифов. Мифологизмы могут совпадать с именами мифологических персонажей (*Атлант, Панацея, Асклепий*), подчеркивать особенности их внешности (мед. голова Медузы), характера (комплекс Медеи), биографии (ахиллесова пята). Подобные наименования рассматривались в лингвистике с точки зрения этимологии, семантики [4–8 и др.], однако они недостаточно освещены в рамках медицинской

лингводидактики, чем обусловлена актуальность данной работы. Объектом нашего исследования стали как латинские, так и русифицированные мифологизмы (ср. голова Медузы и *caput Medusae*).

Путем фронтального просмотра источников было отобрано более 250 латинских и русских мифологизмов. В результате анализа были выявлены три основных сферы, в которых используются мифологизмы студентами-медиками и медицинскими специалистами: медицина (наука и образование), медицинский бизнес, социальная коммуникация и культура. В зависимости от сферы употребления различаются функции мифологизмов и возможности их использования. Обратимся к областям применения интересующих нас наименований.

• **Медицинская наука, медицинское образование**

В медицинской науке мифологизмы встречаются в анатомической, клинической и фармацевтической терминологии. Студенты знакомятся с данной терминологией на первом курсе, изучая анатомию и латинский язык. В дальнейшем данные термины используются в профессиональной коммуникации и при чтении медицинской литературы.

В анатомии мифологизмы номинируют органы и части тела человека. В основном это термины, образованные от имён мифологических персонажей.

Самой многочисленной является группа словосочетаний, в состав которых входит имя собственное мифологического персонажа и название части его тела: бугорок Венеры (лат. *mons Veneris*) – лобковый бугор у женщин (ранее – табуированное название, от имени богини любви Венеры); аммонов рог (лат. *cornu Ammonis*) – возвышение, расположенное в полости нижнего рога бокового желудочка головного мозга. Аммон – верховный др.-египет. бог с головой барана. Человеческий орган, название которого образовано от имени *Аммон*, по форме напоминает бараний рог. В анатомии также используется синоним этого термина, восходящий к мифологии: гиппокамп (лат. *hippocampus*, от греч. *hipp-* – лошадь, *campus* – морское чудовище). Гиппокамп считался царём рыб и был похож на морскую лошадь с рыбьим хвостом. В основе анатомического термина лежит метафора (сходство по внешнему виду). Ещё один пример – ахиллово сухожилие (лат. *tendo Achilli*); синоним – пяточное сухожилие (лат. *tendo calcaneus*). Ахилл – персонаж др.-греч. мифологии, у которого было единственное уязвимое место – пята. Несмотря на то, что ахиллово сухожилие является самым мощным у человека, оно нередко травмируется (перенос качества). Общеизвестный русифицированный фразеологизм ахиллесова пята помогает студентам-медикам идентифицировать местоположение ахиллова сухожилия.

Встречаются однословные термины-мифологизмы: например, Atlas (атлант) – первый шейный позвонок. Он поддерживает череп так же, как др.-греч. мифологический персонаж Атлант держал небосвод в наказание за участие в войне титанов против богов (сходство по функции).

В анатомической терминологии мифологизмы могут быть представлены как морфемы: лат. *arachnoidea mater cerebri* (паутинная мозговая оболочка). Появление латинского названия, возможно, связано с именем древнегреческой мифологической героини – ткачихи Арахны, которая бросила вызов богине Афине и за это была превращена в паука [8]. В русском термине мифологическая основа утрачена.

В редких случаях анатомические мифологизмы не связаны с именами мифологических персонажей и указывают на атрибуты мифологического сюжета: решётчатый лабиринт (лат. *labyrinthus ethmoidalis*) – составная часть решётчатой кости черепа, по изгибам напоминающая лабиринт, в который был заключен Минотавр (получеловек-полубык) (метафора по форме). Отмечаются и смешанные мифологизмы (имя персонажа + атрибут мифологического сюжета): адамово яблоко (*rotum Adami*) – кадык. Название связано с библейской легендой о яблоке, съеденном Адамом (метафора по форме).

Рассмотренные нами клинические мифологизмы, в отличие от анатомических терминов, образованы только от имен мифологических персонажей и встречаются в терминах в качестве терминопредметов: венерофобия (лат. *venerephobia*) – боязнь заразиться венерической болезнью, от имени др.-греч. богини любви Венеры; демономания (лат. *daemonomania*) – помешательство, при котором больной считает себя одержимым бесом, от греч. *daemon* – злой дух; гиперсомния (лат. *hypersomnia*) – от имени римского бога сна Сомнуса. Однако отмечаются лексемы-мифологизмы в составе многословных терминов (комплекс Медеи – стремление убить своих детей, чтобы отомстить мужу, от имени колхидской колдуньи Медеи) [4].

Чаще всего клинические мифологизмы номинируют психические расстройства. Среди них – навязчивые состояния (гипнофобия (лат. *hypnophobia*) – боязнь заснуть из-за опасения смерти во сне, от имени др.-греч. бога сна Гипноса), болезненные склонности (геомания (лат. *geomania*) – кратковременные приступы, связанные с поеданием людьми почвы, от греч. *geo* – Гея, Земля; Гея – богиня земли), комплексы (комплекс Афины-Паллады – нарушение социального и гендерного самоопределения женщины, от имени др.-греч. богини войны и мудрости Афины). Также мифологизмы могут маркировать когнитивные расстройства (амнезия (лат. *amnesia*) – частичная или

полная потеря памяти, от имени др.-греч. богини Мнемосины, олицетворяющей память) [4].

Редко в клинической терминологии встречаются мифологизмы, называющие симптомы и соматические болезни (никталгия (*nyctalgia*, от др.-греч. *nyct-* – ночь) – боль, возникающая во время сна, Никта в др.-греч. мифологии – персонификация ночи; голова Медузы (*caput Medusae*) – варикозное расширение вен передней брюшной стенки, от имени др.-греч. существа Медузы-Горгоны; рус. венерические заболевания), манипуляции (ахиллотомия (лат. *achillotomia*) – рассечение ахиллова сухожилия через маленький прокол кожи для лечения косолапости у детей), дисциплины (сомнология (лат. *somnologia*) – наука о сне, от имени римского бога сна Сомнуса; психиатрия (лат. *psychiatria*) – врачевание души, от имени др.-греч. мифологической героини Психея, олицетворяющей душу человека; гигиена (лат. *hygiene*) – учение о здоровом образе и здоровых условиях жизни, от имени Гигеи – дочери др.-греч. бога медицины Асклепия), диагностические методы (ахиллов рефлекс – сокращение икроножных мышц при ударе молоточком по ахиллову сухожилию).

В большинстве рассмотренных клинических терминов этимологическая связь терминологических элементов с мифонимами вторична: такие терминологические элементы образованы от морфем, составляющих нарицательные лексемы (*nyct* – ночь, *somn* – сон). Мифологический персонаж в терминологических элементах и названиях психологических комплексов выступает символом клинического объекта, характеристики и т. д.

Клинические мифологизмы могут быть образованы от анатомических терминов и указывать на органы или ткани человеческого организма (ср. ахиллотомия и ахиллово сухожилие). Некоторые клинические мифологизмы, подобно анатомическим, являются метафорическими, в основе которых лежит образ (внешнее сходство) (голова Медузы).

Если в эпоху Возрождения для специалистов анатомические и клинические мифологизмы обладали образностью и позволяли представить номинируемый объект наглядно, то в настоящее время эта образность утрачена, а на первый план выходят информативность, точность, однозначность терминов. На протяжении всего периода употребления таких терминов сохраняются их номинирующая, идентифицирующая функции (выделение медицинских реалий из ряда подобных, что обеспечивает их узнавание).

Анатомические и клинические мифологические термины имеют так называемую «специализацию»: номинируют реалии из определенного раздела анатомии (в основном строение головного мозга) и клиники (чаще всего

психические расстройства). Такая «специализация» служит для студентов своеобразным тематическим навигатором.

Следующий медицинский раздел, в котором встречаются мифологизмы, – фармацевтика (наименования лекарственных растений и препаратов).

В ботанических названиях растений, как правило, мифологизмом является родовое наименование, образованное от имени мифологического персонажа: ср. адонис весенний (лат. *Adonis vernalis*), от имени юноши Адониса, из крови которого вырос цветок; лат. *Mentha* – мята, от имени др.-греч. нимфы Минфы, возлюбленной бога подземного царства Аида, супруга которого превратила Минфу в мяту; лат. *Helianthus* – подсолнух (буквально – цветок солнца), от имени др.-греч. бога солнца Гелиоса [10]. Латинские названия растений пришли в фармацевтику из мифов, в которых мифологические персонажи были превращены в данные растения. Название *Helianthus* может быть образовано от имени мифологического персонажа на основе метафоры (цвет и форма цветка напоминают солнце). В фитониме есть и символическая семантика (благодаря соотношению с именем мифологического персонажа – символом жизни).

Мифологизмы могут присутствовать либо только в латинских названиях (*Mentha*, рус. мята от глагола мять), либо и в латинских, и в русских наименованиях: заимствованиях из латыни (адонис весенний), кальках (подсолнух).

Отметим, что в русских народных номинациях растений также активно используются мифологизмы (особенно в говорах), в которых библейские образы символизируют здоровье, исцеление: ср. богородка, богородская трава – тимьян ползучий (чабрец) (новосиб., краснояр., Ср. Урал и др.); адамово ребро (сходство с ребром), адамов корень – горичник: «От головы пьют. Выкопашешь корень, настоишь на самогоне – доброе лекарство от простуды получается» (Ср. Урал); Иисуса Христа копьё – растение *Veronica longifolia*, вероника длиннолистная (тобол.) [12].

Знакомство с подобными названиями вызывает у студентов интерес к фитонимам и к лингвистике в целом. Формирование ассоциативных цепочек (фитонимы – мифонимы – символика) закрепляет в памяти информацию о внешнем виде и свойствах растений.

- **Медицинский бизнес**

Студенты-медики встречают мифологизмы в наименованиях лекарственных средств (чаще – торговых). Рассмотрим подобные названия в данном разделе [10; 13–14]:

1) гормональные препараты: ср. «Афродор» («*Afrodorum*») – регулятор потенции, от имени др.-греч. богини любви и красоты Афродиты; «Диане-5»

(«Diane-35») – антиандрогенное средство, от имени др.-греч. богини-девственницы Дианы; афродизиак (лат. Aphrodisiacum, любовный, посвященный Афродите) – стимулятор полового влечения;

2) антидепрессанты: «Аурорикс» («Aurorix») – антидепрессант, от имени древнеримской богини утренней зари Авроры;

3) наркотные, седативные средства: «Морфин» («Morphinum»), от имени др.-греч. бога сна Морфея; «Калипсол» («Calypsolum»), от имени др.-греч. нимфы Калипсо, удерживавшей в плену Одиссея благодаря чарам; эфир (Aether), от др.-греч. имени Эфира – сына Эреба (вечного мрака) и Никты (богини ночи);

4) дезинфицирующие средства: «Телесфор» («Telesphorum», с др.-греч. – приносящий пользу), от имени др.-греч. бога исцеления, сына Асклепия;

5) средства от морской и воздушной болезни: «Нептусан» («Neptusanum»), от имени древнеримского морского бога Нептуна; «Дэдалон» («Daedalonum»), от имени др.-греч. мифологического персонажа Дедала, сделавшего крылья;

6) биодобавки: «Нептун» – моновитамины (кальций, фосфор).

Подобные названия препаратов через символ (имя мифологического персонажа, наделенного определенными полномочиями) указывают на область применения лекарства, его действие. Торговые наименования ориентированы на потребителя: мифологизмы в силу своей эстетичности и связи с медицинской традицией привлекают внимание потребителей и хорошо запоминаются.

В последнее время в России появляется множество частных медицинских организаций (аптек, стоматологий, медицинских центров и лабораторий). Для их номинации могут использоваться русифицированные названия, восходящие к именам персонажей или объектов из античной мифологии. Приведем примеры [11]:

1) стоматологические клиники в Екатеринбурге: «Олимпия» (от названия горы Олимп, на которой, согласно др.-греч. мифологии, жили боги) – символическое название, указывающее на высокий уровень медицинских услуг; «Гелиос» указывает на др.-греч. бога Солнца (всевидящий и всезнающий), а значит, формирует положительную оценку у адресата; название «Аполлония» связано с именем др.-греч. бога Аполлона – покровителя искусств;

2) медицинские центры (МЦ): «Асклепий» (Владивосток), от имени др.-греч. бога врачевания, «который обладал даром лечить даже самых безнадежных больных. В древности при храмах Асклепия была основана профессиональная медицина» (с официального сайта МЦ); «Панацея»

(Екатеринбург), от имени др.-греч. покровительницы лекарственного лечения Панацеи;

3) профильные МЦ: «Телесфор» (Екатеринбург) – от имени др.-греч. бога выздоровления Телесфор (профиль – наркология); клиника «Гармония» (Екатеринбург), от имени др.-греч. богини согласия, которая способствует счастливому браку (профиль клиники – женское здоровье, репродукция человека); «Гигея» (Чебоксары), от имени дочери др.-греч. бога врачевания Асклепия (профиль клиники – женское здоровье). Гигея считается богиней здоровья и профилактики заболеваний (ср. термин гигиена), однако номинатор акцентирует внимание на профиле клиники благодаря выбору женского персонажа, «отвечающего» за здоровье. Приведем еще примеры: салон красоты «Бестия» (Нижний Новгород), «Best&Я» (Екатеринбург), от лат. *bestia* – зверь, название может отсылать к мифологическому бестиарию. В последнем примере происходит контаминация лат. *bestia* с англ. *best* – лучший, благодаря чему возникают ассоциации: лучший салон красоты и я или лучшая я. «ОрФея» – ортопедический центр (Екатеринбург): название появилось в результате контаминации имени др.-греч. полубога Орфей и слова фея (в западноевропейской сказочной литературе – волшебный женский персонаж);

4) аптеки: «Медея» (Екатеринбург), от имени колхидской колдуньи, умевшей готовить снадобья; «Орфей» (г. Дятьково, Брянская область), от имени др.-греч. полубога Орфея.

Мифологические персонажи, с которыми связаны названия медицинских учреждений, призваны символизировать выздоровление, а также оказание медицинских услуг на высоком уровне, профиль клиники («Гармония»). Подобные названия, вызывающие положительные ассоциации, привлекательны для клиентов.

Мифологические названия медицинских организаций выполняют эстетическую функцию, нередко подчеркивают связь с историей, а значит, фундаментальность и медицинскую преемственность («Асклепий», «Телесфор»).

Стоит отметить, что в последнее время выбор мифологизмов для номинации организаций (в частности – медицинских) во многом случаен. Номинаторы ориентируются на благозвучность названий, не учитывая исходные мифологические коннотации. Такие наименования, как «Медея» или «Бестия», отсылают к отрицательным и враждебным мифологическим персонажам, а значит, должны иметь негативные ассоциации (Медея – колдунья, которая готовила яды; бестия – мифологическое чудовище, в рус. языке – плут, пройдоха). По всей видимости, в народном сознании утрачиваются мифологические и – шире – лингвокультурные коннотации. Им на смену приходят новые,

придуманые номинатором: благодаря игре слов создается положительный ассоциативный фон для наименований («Бестия» и англ. best).

- **Социальная коммуникация и культура**

Студенты-медики на практических занятиях и на внеучебных мероприятиях по латинскому языку (факультатив, конкурс плакатов, олимпиады, научные работы в рамках конференций, Неделя латинского языка – творческий конкурс) знакомятся не только с медицинскими наименованиями, фразеологизмами и афоризмами, отсылающими к античным мифам, но и открывают для себя мифологизмы в современных европейских литературных языках: ср. рус. фурия – разъяренная женщина, панацея – универсальное средство; яблоко раздора, двуликий Янус). Такая лингвокультурная подготовка развивает эрудицию и коммуникативные навыки, раскрывает эвристические возможности и способствует целостному восприятию культур. Языковая эрудиция формирует системное, аналитическое мышление, что необходимо будущему медицинскому специалисту. В частности, лингвокультурологическая подготовка поможет будущим медикам избежать ошибочного выбора мифологизмов при номинации медицинских организаций или лекарственных препаратов.

Обращение к античным мифам в процессе обучения позволяет студентам развивать творческий подход к освоению информации (в рамках Недели латинского языка сочинение стихотворений с вкраплением мифологических выражений, мифотворчество: к примеру, вымышленные персонажи медицинской сценки, названные клиническими терминологическими элементами со значением боль – Альгия, Одиноя, Агра).

Чтобы определить значимость медицинских мифологизмов для студентов, нами было проведено анкетирование среди первокурсников УГМУ всех факультетов (Екатеринбург) (опрошено около 100 человек). Практически все студенты смогли дать определение мифологизмам и привести примеры из медицины. Все опрошенные считают, что мифологизмы в медицине нужны и выполняют мнемотехническую функцию. Также отмечено, что медицинские мифологизмы выполняют коммуникативную функцию в среде медиков и позволяют зашифровать информацию от непосвященных. 60 % опрошенных считают, что возможности создания и применения медицинских мифологизмов ограничены количеством общеизвестных мифологических персонажей и уже сложившейся терминосистемой, 40 % – ограничений в употреблении и создании мифологизмов не находят. Практически все опрошенные отмечают, что замена медицинских мифологизмов на другие термины не нужна, поскольку не следует разрушать терминологическую традицию. Потеря ассоциаций с мифологическими персонажами, по мнению студентов, ухудшит запоминание названий медицинских реалий.

Обращение к медицинским мифологизмам в процессе обучения вызывает у студентов интерес и побуждает их к глубокому изучению медицины и латинского языка. Благодаря узнаваемости мифологических персонажей, символичности и образности мифологизмов подобные термины хорошо запоминаются.

В медицинской науке для мифологизмов характерны номинативная, идентифицирующая, мнемотехническая, ранее – табуистическая функции. В среде специалистов мифологические термины выполняют коммуникативную функцию (язык посвященных). Клинические и анатомические мифологизмы наиболее востребованы, поскольку активно употребляются в медицинской литературе и хорошо знакомы студентам медицинских вузов. Возможности создания и употребления мифологизмов ограничены терминологической традицией, количеством узнаваемых мифологических персонажей, а также слабой мифологической подготовкой современного народного сознания.

В медицинском бизнесе мифологизмы выполняют эстетическую, символическую, прагматическую функции (наименования ориентированы на потребителей). Возможности создания и использования мифологизмов в этой сфере ограничены знанием античных мифов и лингвокультурных коннотаций (номинатором и адресатом).

Языковые связи мифологизмов развивают у студентов системное мышление, а выявление лингвокультурных коннотаций формирует у них творческий подход к изучению материала и лингвокультурные компетенции.

В рамках социальной коммуникации и культуры обращение студентов к античным мифам повышает уровень эрудиции и развивает коммуникативные навыки.

Список литературы

1. Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Язык и культура: Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного. М.: Русский язык, 1990. 246 с.
2. Дигина О.Л. Влияние лингвокультурологического подхода на формирование межкультурной коммуникации в обучении иностранному языку // *Lingua mobilis*. 2009. № 4(18). С. 99–105.
3. Дейкина А.Д., Левушкина О.Н. Роль лингвокультурологического подхода в методике преподавания русского языка как родного, как иностранного и как неродного // *Вестник РУДН. Серия «Вопросы образования: языки и специальность»*. 2012. № 4. С. 23–28.
4. Тритенко Т.В. Толковый словарь мифологических терминов клинической психологии. Учеб. пособие / Под ред. В.Ф. Новодрановой. М.: Клио, 2015. 170 с.

5. Науменко В.А., Пигалева И.Р., Анисимова М.Г. Античность в анатомической терминологии латинского языка // International Journal of Humanities Sciences. Филологические науки. 2022. Vol. 2–1 (65). С. 128–131.

6. Козловский А.А. Мифологизмы в медицинской терминологии // Молодежь, наука, медицина: Материалы 62-ой Всерос. межвуз. студенч. науч. конф. с междунар. участием с проведением открытого конкурса на лучшую студенческую научную работу. Тверь, ТГМА: 2016. С. 237.

7. Стафилова М.В., Моргунова (Атрошенко) О.В. Медицинские термины-мифологизмы, обозначающие психические расстройства // Актуальные вопросы современной медицинской науки и здравоохранения: Материалы VI Междунар. науч.-практ. конф. молодых учёных и студентов, посвящённой году науки и технологий. В 3 т. Екатеринбург: УГМУ, 2021. Т. 3. С. 397–402.

8. Капусняк А.О. Мифологические ассоциации в латинских медицинских терминах // Романо-германская филология и межкультурная коммуникация: Межвуз. сб. науч. работ студентов, магистрантов, аспирантов. Белгород: Политерра, 2018. Вып. 2. С. 180–183.

9. Арнаудов Г.Д. Медицинская терминология на пяти языках: Latinum, Русский, English, Francais, Deutsch / Пер. с болг. проф. В.В. Завьялова. София: Медицина и физкультура, 1969. 1031 с.

10. Архипова И.С., Олехнович О.Г. Латинский язык и основы медицинской терминологии. Учеб. пособие по латинскому языку. Екатеринбург: УГМА, 2013. 218 с.

11. Яндекс Карты. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://yandex.ru/maps/> (дата обращения: 10.05.2023).

12. Родионова И.В. Имена библейско-христианской традиции в русских народных говорах. Дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2000. 251 с.

13. Шпаковская О.С., Яковец С.А., Капитула Л.С. Мифологизмы в фармацевтической терминологии // Инновации в медицине и фармации. 2015. С. 993–995.

14. Энциклопедия лекарств РЛС. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.rlsnet.ru/> (дата обращения: 10.05.2023).

MYTHOLOGISMS THROUGH THE LATIN STUDY AT A MEDICAL UNIVERSITY: THEIR FUNCTIONS AND POSSIBILITIES

O.V. Morgunova

The chapter discusses the role of mythologisms in the study of the Latin language and terminology at a medical university, their use in medicine. The purpose of the work is to identify the functions of mythologisms and the areas of their application by medical students. Research methods are semantic-etymological, descriptive, statistical. Main results: the functioning of mythologisms in such areas as medicine, medical business, social communication and culture is described. Conclusions: the most popular groups of mythologisms in medicine are related to clinical and anatomical terminology. The appearance of new mythologisms is appropriate for the nomination of medical organizations, medicines. The most important functions are awakening students' interest in the Latin language and medicine, memorability of terms and recognizability of realities.

Keywords: medical mythologisms, Latin, ancient Greek, etymology, semantics, motivation, methods of teaching Latin.

4.8. К ВОПРОСУ О ПОРЯДКЕ СЛОВ В МНОГОСЛОВНЫХ АНАТОМИЧЕСКИХ ТЕРМИНАХ С СОГЛАСОВАННЫМИ И НЕСОГЛАСОВАННЫМИ ОПРЕДЕЛЕНИЯМИ

© М.И. Носачёва

В главе рассматриваются многословные анатомические термины с согласованными и несогласованными определениями, относящимися к главному слову. Цель исследования – выявление моделей терминов и уточнение правил, влияющих на порядок расположения определений. Методы: описательно-аналитический, количественная методика. Основные результаты. 64 % трёхсловных терминов образованы по модели «(Существительное + прилагательное) в именительном падеже + Существительное в родительном падеже». В 40,3% четырёхсловных терминов прилагательные, относящиеся к главному слову, располагаются на втором и последнем месте. Согласованное определение всегда следуют непосредственно за терминами *processus, facies, margo, membrana, tunica, tela, sulcus, gyrus, substantia* и в большинстве случаев за терминами *musculus, ligamentum, pars, lobus, fascia, arteria, vena*. Выводы: тенденции, влияющие на порядок слов, необходимо применять с учётом строения анатомического объекта и выявленных формальных признаков и исключений.

Ключевые слова: многословные анатомические термины, согласованные определения, несогласованные определения, порядок слов.

Во время изучения анатомической терминологии в курсе «Латинский язык» студенты испытывают затруднения при переводе многословных терминов с согласованными и несогласованными определениями, относящимися к главному слову. В учебниках и пособиях можно найти перечень правил и тенденций, определяющих порядок слов [1, с. 38; 2, с. 53–54, 73–74; 3, с. 43–44; 4, с. 42], так, отмечается, что на последнем месте располагается определение, имеющее уточняющий характер, однако у студентов часто возникает вопрос, какое из определений является уточняющим. Настоящая работа представляет собой попытку конкретизации данных тенденций с учётом анатомических характеристик объектов номинации, выявление исключений из правил, а также формулирование формальных признаков и приёмов, позволяющих определить порядок слов в подобных терминах.

В ходе исследования из международной анатомической номенклатуры [5] проведена сплошная выборка многословных анатомических терминов с согласованными и несогласованными определениями, относящимися к главному слову словосочетания. Всего выявлено 378 трёхсловных, 129 четырёхсловных, 15 пятисловных словосочетаний и 1 шестисловный термин. Среди трёхсловных терминов преобладают термины с согласованным определением непосредственно после главного слова. По данной модели –

«(Существительное + прилагательное) в именительном падеже + существительное в родительном падеже» (далее – модель 1) – построены 242 термина (64%). 136 терминов образованы по модели «Существительное в именительном падеже + существительное в родительном падеже + прилагательное в именительном падеже» (далее – модель 2). Модели терминов, состоящих более чем из 3 слов, базируются на указанных выше моделях.

Общие тенденции целесообразно уточнить применительно к конкретным терминам, рассмотрев их в рамках того раздела анатомической номенклатуры, в котором они встречаются, а также с учётом их связи с номенклатурными единицами других разделов, поскольку только системный подход к анатомо-гистологической номенклатуре позволяет уяснить место каждого терминологического словосочетания в системе анатомических терминов, что в свою очередь во многом влияет на порядок слов в них.

В связи с этим изложение построено следующим образом: терминологические словосочетания рассматриваются в рамках конкретного раздела анатомической номенклатуры, при этом при комментировании примеров приводятся термины как этого раздела, так и, при необходимости, других разделов. Далее даются общие выводы, уточняются тенденции, определяющие порядок слов в терминах. В заключение приводятся некоторые приёмы и рекомендации по работе с подобными терминами.

Общая анатомия

В данном разделе выявлено 25 трёхсловных и 2 четырёхсловных термина. Среди трёхсловных терминов преобладают единицы, образованные по модели 2 (14 терминов). В большинстве терминов главным словом является *regio*, а само словосочетание обозначает ту или иную область тела человека (*regio brachii*, *regio femoris*), далее располагается прилагательное, уточняющее её положение относительно условных проекций основных осей на поверхности тела, например *regio brachii anterior* и *regio brachii posterior*.

11 терминов образованы по модели 1. Сочетание существительного и прилагательного в них следует рассматривать как *nomen generale* (например *margo lateralis*), а уточняющий характер имеет несогласованное определение: *margo lateralis pedis* (ср. *margo lateralis orbitae*; *margo lateralis scapulae*; *margo lateralis humeri*; *margo lateralis renis*).

В двух четырёхсловных терминах – *arcus pedis transversus proximalis* и *arcus pedis transversus distalis* – прилагательные характеризуют словосочетание *arcus pedis transversus*, противопоставленное термину *arcus pedis longitudinalis*, что объясняет данный порядок слов.

Кости; система скелета

В данном разделе выявлено 29 трёхсловных терминов, из них 20 построены по модели 2. В четырёх терминах – *medulla ossium flava* и *medulla ossium rubra*; *centrum ossificationis primarium* и *centrum ossificationis secundarium* – сочетания существительных обозначают единое понятие (костный мозг, центр окостенения), более общее, чем всё терминологическое словосочетание, а прилагательное выполняет уточняющую функцию. То же относится к терминам *basis cranii interna* и *basis cranii externa*; *fossa cranii anterior*, *fossa cranii media* и *fossa cranii posterior*; *meatus nasi medius*; *meatus nasi inferior*; *meatus nasi communis* и др.

9 терминов построены по модели 1, например: *processus styloideus radii* и *processus styloideus ulnae*. Порядок слов в терминах *arcus anterior atlantis* и *arcus posterior atlantis* не объясним с точки зрения действующих правил и является исключением, что может обуславливаться традицией, удобством произношения или другими причинами [2, с. 74]. Недостаточно информации и для объяснения порядка слов в терминах *massa lateralis atlantis*, *periosteum externum cranii*, *crista choanalis vomeris*, *pars cuneiformis vomeris*.

Соединения

В данном разделе выявлено 18 трёхсловных и 8 четырёхсловных терминов. 5 трёхсловных терминов образованы по модели 2. Преобладают термины с несогласованным определением на последнем месте (модель 1) (13 единиц).

При номинации связок, суставов, мембран и вспомогательных элементов связочного аппарата согласованное определение, характеризующее связку по направлению волокон, следует сразу за главным существительным: *ligamentum transversum humeri*, *ligamentum transversum genus*. Однако в термине *ligamenta tarsi interossea* прилагательное занимает последнюю позицию, поскольку термин рассматривается в системе других терминов, обозначающих связки плюсны: *ligamenta tarsi dorsalia / plantaria*.

В четырёх четырёхсловных терминах согласованное определение располагается на последнем месте, уточняя значение словосочетания: *ligamentum capitis costae radiatum / intraarticulare*. 4 термина включают по два согласованных определения, при этом одно из них располагается сразу за главным словом, а второе – на последнем месте, поскольку уточняет словосочетание в целом: *ligamentum transversum scapulae superius / inferius*. Такая модель – с согласованными определениями в именительном падеже на втором и последнем месте, образующими как бы «рамочную конструкцию» – распространена в терминологии.

Мышцы; мышечная система

В данном разделе выявлены 58 трёхсловных, 41 четырёхсловный, 12 пятисловных и 1 шестисловный термин. Среди трёхсловных терминов преобладают словосочетания, образованные по модели 1 (43 единицы).

Наименования мышц

В качестве объекта номинации выступает мышца, характеризующаяся с точки зрения её формы (квадратные, треугольные, круглые и т.д.), направления волокон (прямые, косые, поперечные) или размера (длинные, широкая, короткие). В качестве *nomina generalia* функционируют такие единицы, как: *musculus fusiformis*, *musculus rectus*. Указанное объясняет порядок следования определений в подобных терминологических словосочетаниях: сначала располагается согласованное определение, с которым главное слово образует смысловое единство, затем – уточняющее определение, выраженное существительным в родительном падеже: *musculus orbicularis oculi* и *musculus orbicularis oris*; *musculus quadratus lumborum*, *musculus quadratus femoris* и *musculus quadratus plantae*.

Некоторые мышцы подразделяются на несколько отделов, в этом случае несогласованное определение, указывая на конкретный отдел именуемой мышцы, имеет уточняющий характер и располагается на последнем месте. Так, в длиннейшей мышце топографически различаются 3 отдела: *musculus longissimus thoracis*, *musculus longissimus cervicis / colli* и *musculus longissimus capitis*. Подобным образом построены наименования подвздошно-рёберной, остистой, полуостистой, межкостистых и многораздельных мышц.

В термине *musculi dorsi proprii* уточняющий характер имеет прилагательное *proprii* (собственные, или аутохтонные, мышцы противопоставляются поверхностным).

Из 28 четырёхсловных терминов один термин включает согласованное определение на втором месте и два несогласованных определения: *musculi externi bulbi oculi*. В остальных словосочетаниях имеются одно несогласованное и два согласованных определения. В четырёх терминах сначала располагается согласованное определение, характеризующее мышцу по направлению волокон, затем – несогласованное определение, относящее мышцу к той или иной области тела, далее – прилагательное, уточняющее расположение мышцы: *musculus rectus capitis anterior / lateralis*. Подобный порядок слов характерен и для пятисловных терминов *musculus rectus capitis posterior major / minor*, в которых прилагательные *major / minor* уточняют значение четырёхсловного термина.

Однако в терминах, именующих наружную и внутреннюю косые мышцы живота, порядок слов отличается от рассмотренного – сначала следуют оба согласованных, затем несогласованное определение – *musculus obliquus externus abdominis* и *musculus obliquus internus abdominis*. Данный порядок слов наблюдается также в следующих четырёхсловных и пятисловных терминах: *musculi intertransversarii anteriores cervicis / colli*; *musculi intertransversarii posteriores laterales cervicis / colli*; *musculi intertransversarii laterales lumborum*; *musculi intertransversarii mediales lumborum* и др. – прилагательные, уточняющие локализацию анатомического объекта, вопреки общей тенденции располагаются не на последнем месте словосочетания, поскольку данные мышцы относятся к разным областям тела человека: межпоперечные мышцы шеи и межпоперечные мышцы поясницы.

В 18 четырёхсловных и 4 пятисловных терминах – наименованиях мышц по функции после главного слова следует приложение, указывающее на функцию мышцы, на третьем месте – несогласованное определение, относящее мышцу к той или иной области тела, далее – уточняющее определение (в пятисловных терминах) и на последнем – прилагательное, характеризующее локализацию мышцы, её размер или глубину залегания: *musculus flexor digitorum superficialis / profundus*; *musculus extensor carpi radialis brevis / longus*.

Вспомогательный аппарат – фасции и связки

В анатомии различаются собственные фасции, покрывающие отдельную мышцу, и поверхностные фасции, поэтому в терминах *fascia propria musculi*; *fascia propria organi* прилагательное *propria* следует сразу за главным словом, а на последнем месте располагается несогласованное определение, имеющее уточняющий характер. Такой же порядок слов фиксируется, например, в терминах *fascia dorsalis manus* и *fascia dorsalis pedis*.

При именовании фасций, покрывающих мышцы живота или таза, в качестве уточняющего определения выступает прилагательное, указывающее, какие органы и листки брюшины / таза выстилаются данной фасцией – *fascia abdominis visceralis / parietalis*. В четырёхсловных терминах с двумя несогласованными определениями наблюдается нарушение общей тенденции постановки прилагательных, обозначающих локализацию объекта: например *fascia superior / inferior diaphragmatis pelvis*. Термины – именования фасциального ложа построены по модели 2: *compartimentum brachii anterius / posterius* и др.

При именовании перегородок на втором месте располагается согласованное определение, обозначающее основную характеристику перегородки (межмышечная перегородка), затем несогласованное определение,

указывающее на часть тела, на последнем месте – согласованное определение, уточняющее словосочетание в целом: *septum intermusculare brachii mediale/laterale*. В двух пятисловных и одном шестисловном термине определения, дающие основную характеристику мышечной сумки (подсухожильная), располагаются на втором месте; определения, обозначающее локализацию, – на последнем месте: *bursa subtendinea muscui gastrocnemii lateralis / medialis*; *bursa subtendinea muscui bicipitis femoris inferior*.

Спланхнология

В подразделе «**Пищеварительная система**» выявлено 35 трёхсловных и 5 четырёхсловных терминов. Среди трёхсловных терминов преобладают термины, построенные по модели 1 (26 единиц). В отношении терминов, именующих мышцы и связки, действуют тенденции, сформулированные выше. Такой же порядок слов наблюдается в терминологических словосочетаниях, именующих оболочки: существительное и прилагательное обозначают единое понятие (*tunica mucosa, tunica muscularis*), затем следует несогласованное определение – название органа: *tunica mucosa oris u tunica mucosa linguae*.

Обозначают смысловое единство и словосочетания с главными существительными *pars* (*pars nasalis* – выделяется в лобной кости и в глотке, *pars costalis, pars oralis* и т.д.) и *foramen* (*foramen caecum*). Существительное в родительном падеже – название органа имеет уточняющий характер и замыкает словосочетание: *pars nasalis pharyngis, foramen caecum linguae*. Однако если прилагательное обозначает локализацию объекта или размер, то именно оно является уточняющим и располагается на последнем месте: *pars hepatis sinistra*. В термине *cavitas oris propria* уточняющим определением является прилагательное *propria*, конкретизирующее понятие, обозначаемое словосочетанием *cavitas oris* – полость рта подразделяется на *vestibulum oris* и *cavitas oris propria*. Порядок слов в четырёхсловных терминах – наименованиях мышц по функции идентичен описанному в разделе «Миология».

В подразделе «**Дыхательная система**» выявлено 10 трёхсловных терминов, из них 8 образованы по модели 2. Прилагательное, указывающее на пространственные отношения анатомических объектов располагается на последнем месте: *concha nasi suprema / superior / media / inferior*. В 2 терминах сочетание прилагательного, характеризующего структуру объекта, с главным существительным образует смысловое единство, а в качестве уточняющего выступает несогласованное определение: *membrana fibroelastica laryngis*.

В подразделах «**Выделительная система**» и «**Мочеполовая система**» выявлено 34 трёхсловных и 12 четырёхсловных терминов. 23 трёхсловных термина образованы по модели 1: *tunica vaginalis testis*. В терминах,

образованных по модели 2, в качестве уточняющих определений выступают прилагательные-антонимы, обозначающие локализацию анатомического объекта, например: *columna rugarum anterior / posterior*.

При наименовании связок действуют указанные выше тенденции. В термине *ligamentum ovarii proprium* уточняющую роль играет прилагательное, поскольку собственная связка яичника противопоставляется другим связкам, являющимся частями маточных связок.

Четырёхсловные термины образованы по разным моделям и включают разное количество согласованных и несогласованных определений. В двух терминах единственное прилагательное, обозначающее глубину расположения мышцы (поверхностная / глубокая), замыкает словосочетание: *musculus trigoni vesicae superficialis / profundus*. В шести терминах одно прилагательное следует сразу за главным словом, другое обозначает локализацию объекта / глубину залегания мышцы и располагается на последнем месте: *musculus transversus perinei superficialis / profundus*.

В двух терминах на втором месте располагается несогласованное определение, затем следуют два прилагательных: *ostium urethrae internum accipiente* и *ostium urethrae internum evacuate*. Термины *ostium urethrae internum* и *ostium urethrae externum* существуют как отдельные номенклатурные единицы, поэтому в четырёхсловных терминах на последнем месте располагается прилагательное, характеризующее термин в целом. Один четырёхсловный термин представляет собой наименование мышцы по функции – *musculus sphincter urethrae externus*. В одном четырёхсловном термине оба согласованных определения располагаются сразу после главного слова, а несогласованное определение – на последнее место: *trigonum parietale laterale pelvis*.

Сердечнососудистая и лимфоидная системы

В данном разделе выявлено 74 трёхсловных термина и 31 четырёхсловный термин.

Абсолютное большинство трёхсловных терминов (55 единиц) образованы по модели 1; 19 терминов – по модели 2. Согласованное определение располагается на последнем месте при обозначении локализации объекта или его размера: *vena cordis magna / parva*. В терминах, образованных по модели 1, сочетание прилагательного с главным существительным обозначает смысловое единство, характеризуя артерии и вены по их размеру или глубине расположения, на последнем месте располагается несогласованное определение, именуемое орган или часть тела: *arteria profunda linguae; arteria profunda brachii; arteria profunda femoris*.

Модели четырёхсловных терминов разнообразны. 3 термина образованы по модели «Существительное в именительном падеже + (существительное + прилагательное в родительном падеже) + прилагательное в именительном падеже»: *ramus corporis callosi dorsalis*. В терминах с двумя согласованными определениями в именительном падеже прилагательные располагаются на втором и последнем месте словосочетания: *arteria circumflexa humeri anterior / posterior* (10 терминов), однако в 8-ми терминах порядок слов не соответствует данной тенденции: прилагательные, обозначающие локализацию, следуют сразу за главным словом, замыкает словосочетание несогласованное определение: *arteria superior lateralis / medialis genus*. Такой же порядок слов свойственен 10 терминам с уточняющими несогласованными определениями *rete venosum dorsale manus / pedis*.

Нервная система

В данном разделе выявлено 58 трёхсловных, 22 четырёхсловных и 3 пятисловных термина. 19 трёхсловных терминов образованы по модели 2; 39 терминов – по модели 1. В терминах, построенных по модели 2, прилагательные, имеющие уточняющий характер, обозначают локализацию анатомического объекта в пространстве, размер, направление волокон: *nucleus raphes magnus / medianus / posterior* и др. В словосочетании *fibrae arcuatae cerebri* прилагательное, обозначающее форму, располагается сразу за главным словом.

В большинстве терминов прилагательное следует непосредственно за главным словом, например в названиях веществ: *substantia nigra, substantia alba, substantia grisea*, на последнем месте – несогласованное определение (*substantia nigra / alba / grisea thalami*). Как известно, в трёх терминах – именовании мозговых оболочек – прилагательное предшествует существительному: *dura / pia / arachnoidea mater encephali*.

В терминах, именующих ядра таламуса, прилагательные, обозначающие локализацию, располагаются вопреки общим тенденциям не на последнем месте, а сразу за главным словом: *nuclei anteriores / posteriores thalami*. Это может быть объяснено анатомическим строением таламуса, в котором медиальная мозговая пластинка белого вещества разделяет три зоны нейронов: медиальную дорсальную, переднюю и латеральную. Сочетания *nuclei anteriores, nuclei dorsales, nuclei posteriores* обозначают единые понятия, а на последнем месте располагается несогласованное определение *thalami* (термину *nuclei posteriores thalami* противопоставляется термин *nucleus posterior hypothalami*, что также свидетельствует об уточняющем характере несогласованного определения).

В одной паре терминов прилагательные, имеющие уточняющий характер, вопреки тенденциям следуют за главным словом: *gyrus longus insulae* и *gyri breves insulae*.

3 четырёхсловных термина образованы по модели «Существительное в именительном падеже + (существительное + прилагательное в родительном падеже) + прилагательное в именительном падеже», например: *nervus tractus olfactorii lateralis*.

Остальные термины включают два согласованных определения в именительном падеже, одно из которых располагается сразу за главным словом, а другое, обозначающее локализацию объекта в пространстве, на последнем месте: *nervus cutaneus antebrachii lateralis/medialis*. По данной модели образованы и пятисловные термины с тремя согласованными определениями в именительном падеже: *nervus cutaneus brachii lateralis inferior / superior*. В одном четырёхсловном термине несогласованное определение, конкретизирующее термин в целом, стоит на последнем месте: *nervi digitales dorsales pedis*. Один термин включает согласованное определение, располагающееся за главным словом, и два несогласованных определения: *facies superolateralis hemispherii cerebri*. По данной модели образован и пятисловный термин *facies medialis et inferior hemispherii cerebri*. Два четырёхсловных термина включают два согласованных определения в именительном падеже на последнем месте: *nucleus amygdalae basalis lateralis / medialis*.

Органы чувств

В данном разделе выявлено 37 трёхсловных и 8 четырёхсловных терминов. Среди трёхсловных терминов 16 образованы по модели 2; 21 – по модели 1. В терминах, образованных по модели 2, прилагательные обозначают локализацию анатомического объекта в пространстве или его размеры: *axis bulbi externus / internus* и др. Ко второй группе относятся термины-названия оболочек, пластинок: *tunica conjunctiva bulbi / palpebrarum; lamina cribrosa sclerae* (*lamina cribrosa* есть и в решётчатой кости черепа). В качестве единого понятия рассматривается и *corpus adiposum*, на последнем месте располагается несогласованное определение *corpus adiposum orbitae* (ср. *corpus adiposum buccae*).

8 четырёхсловных терминов построены по модели «(Существительное + прилагательное) в именительном падеже + существительное в родительном падеже + прилагательное в именительном падеже», т.е. трёхсловный термин обозначает единое понятие, а прилагательное, указывающее на локализацию

объекта в пространстве, располагается в конце словосочетания: *venula temporalis retinae superior / inferior*.

Подведём итоги. Среди трёхсловных терминов преобладает модель 1, однако в разных разделах анатомической номенклатуры соотношение терминов, образованных по моделям 1 и 2, различно. Термины, построенные по модели 2, доминируют в разделах «Общая анатомия» (56%), «Кости, система скелета» (69%), «Дыхательная система» (80%). В остальных разделах отмечается преобладание терминов, образованных по модели 1: «Соединения» – 72,2%, «Мышечная система» – 74,1%, «Пищеварительная система» – 74,3%, «Выделительная и мочеполовая системы» – 67,6%, «Сердечнососудистая система» – 74,3%, «Нервная система» – 67,2%, «Органы чувств» – 56,8%. В разделе «Общая анатомия» в большинстве словосочетаний главным словом является термин *regio*, а терминологические словосочетания обозначают различные области тела с последующим уточнением их локализации. В разделах «Кости: система скелета» и «Дыхательная система» уточняющую функцию также выполняют прилагательные (ямка черепа – передняя, средняя или задняя). В разделах «Соединения» и «Мышечная система» термины называют связки и мышцы, мембраны, фасции, сумки и т.д.. Прилагательное всегда следует сразу за главным словом, если характеризует связку или мышцу по форме, размеру, направлению волокон, несогласованное определение уточняет расположение именуемого анатомического объекта или принадлежность к тому или иному органу. В подразделах «Пищеварительная система» и «Выделительная и мочеполовая системы» термины, называющие мышцы и связки, оболочки пищеварительных органов, части или доли органа (носовая часть, глоточная часть, квадратная доля), подчиняются указанным выше тенденциям, однако если прилагательное обозначает локализацию, то оно располагается на последнем месте (ср. *lobus quadratus hepatis*, но *lobus hepatis sinister*). В разделе «Сердечнососудистая система» все трёхсловные термины – наименования артерий и вен – построены по модели 1 с согласованным определением на втором месте, за исключением тех, в которых прилагательные обозначают локализацию артерии / вены относительно проекций основных осей на поверхности тела или размер: *vena cordis magna*; *venae pontis laterales*. В разделе «Нервная система» по модели 1 образованы термины – наименования веществ (черное, белое, серое) и названия ядер таламуса; в разделе «Органы чувств» – названия оболочек, пластин, частей органа.

Среди четырёхсловных терминов 40,3% составляют словосочетания, образованные по модели «(Существительное + прилагательное) в именительном падеже + существительное в родительном падеже +

прилагательное в именительном падеже». Они доминируют среди четырёхсловных терминов, включающих два прилагательных в именительном падеже. Тенденции при постановке слов в четырёхсловных, пятисловных и шестисловных терминах в целом совпадают с таковыми, сформулированными для трёхсловных словосочетаний, однако здесь также встречаются исключения из правил.

В заключении предложим некоторые формальные правила, рекомендации и приёмы, облегчающие правильную постановку слов в многословных анатомических терминах.

1) Прилагательное в именительном падеже всегда следует сразу за существительными *processus, facies, margo, trigonum, membrana, tunica, tela, sulcus, gyrus, substantia*.

2) Прилагательное в именительном падеже в большинстве случаев следует сразу за существительными *musculus, ligamentum, pars, lobus, fascia, arteria, vena*.

3) Если прилагательное обозначает локализацию анатомического объекта относительно условных проекций осей на поверхность тела, то оно стоит на последнем месте, но имеется ряд исключений: *arcus anterior/posterior atlantis; nuclei anteriores / posteriores thalami; nucleus posterior hypothalami; periosteum externum cranii; pars posterior hepatis; plica posterior faucium; arteria superior lateralis / medialis genus; fascia superior / inferior diaphragmatis pelvis; musculi intertransversarii anteriores cervicis / colli* и некоторые другие.

4) Если есть «парный» антонимичный термин, то на последнем месте стоит то из определений, которое путём подстановки можно «поменять» на другое (подстановочная проба), например: *vena profunda linguae / faciei; ligamenta tarsi dorsalia / plantaria*. Однако следует помнить об исключениях, когда определение как будто имеет уточняющий характер, но располагается на втором месте, например: *margo lateralis / medialis pedis*. Сочетание существительного и прилагательного в этих терминах обозначает смысловое единство и поэтому неделимо, а термины следует рассматривать в системе номенклатурных единиц других разделов.

Таким образом, сложный вопрос о порядке слов в терминах с согласованными и несогласованными определениями может быть решён только при рассмотрении каждого термина в системе других номенклатурных единиц с учётом анатомических характеристик именуемых объектов, а сформулированные на основе анализа терминов формальные признаки и приёмы могут облегчить работу с подобными терминами.

Список литературы

1. Чернявский М.Н. Латинский язык и основы медицинской терминологии: учеб. / М.Н. Чернявский, Е.П. Тверковкина, Л.М. Окатова и др. Под общ. ред. М.Н. Чернявского. 2-е изд., перераб. и доп. Минск : Вышэйшая школа, 1989. 352 с.
2. Нечай М.Н. Латинский язык для лечебных факультетов : учеб. пособие / М.Н. Нечай. Ростов н/Д: Феникс, 2007. 477 с. (Медицина)
3. Цисык А.З. Латинский язык и медицинская терминология: учеб. / А.З. Цисык, Е.С. Швайко; под ред. А.З. Цисыка. Минск: РИПО, 2019. 361 с.
4. Данилина Н.И. Латинский язык и основы медицинской терминологии: учебно-методическое пособие / Н.И. Данилина; Саратовский государственный медицинский университет имени В.И. Разумовского. 5-е изд., перераб. и доп. Саратов: Сарат. гос. мед. ун-т, 2022. 167 с.
5. Terminologia Anatomica = Международная анатомическая терминология (с официальным списком русских эквивалентов) / РАНК; Всероссийское научное общество анатомов, гистологов и эмбриологов; под ред. Л.Л. Колесникова. М.: Медицина, 2003. XII, 409 с.

ON THE ISSUE OF THE WORD ORDER IN MULTIWORD ANATOMICAL TERMS WITH COORDINATED AND UNCOORDINATED DEFINITIONS

M.I. Nosacheva

The chapter is devoted to multiword anatomical terms with coordinated and uncoordinated definitions. The purpose of the research is determining the main models of the terms and refining the rules relevant to the word order. The study has utilized the descriptive-analytical method, the quantitative methods. Results: 64% of the terms consisting of 3 words are built according to the model “(Noun + Adjective) in the Nominative case + Noun in the Genitive case”. In four word terms the adjectives in the Nominative are usually placed on the second and last positions. Coordinated definitions always follow the terms *processus*, *facies*, *margo*, *membrana*, *tunica*, *tela*, *sulcus*, *gyrus*, *substantia*, and almost always – the terms *musculus*, *ligamentum*, *pars*, *lobus*, *fascia*, *arteria*, *vena*. Conclusions: Tendencies relevant to the word order should be used taking account of the nominated anatomical object and the detected formal features and exceptions.

Keywords: multiword anatomical terms, coordinated definitions, uncoordinated definitions, word order.

4.9. ЛАТИНСКИЕ ДЕВИЗЫ В МЕДИЦИНЕ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

© Н.И. Данилина, П.И. Габрелян

Цель: проанализировать существующие медицинские девизы на латинском языке и продемонстрировать возможности их использования в современном вузе. Методы: сбор материала, реальный комментарий, классификация. Девизы медицины как социального

института возникли в античности, в наши дни стали крылатыми выражениями. Девизы отдельных медицинских образовательных организаций принимались в XX–XXI вв.; девизы на латинском языке имеют 15 отечественных медицинских вузов. Девизы этой группы могут отражать как профиль учебного заведения, так и принятые его членами этические и социальные ценности. Наряду с крылатыми выражениями в этой сфере используются специально составленные лозунги. Латинские медицинские девизы в современном вузе могут использоваться в основных документах, архитектуре, представительстве в социальных сетях, во внеаудиторной работе студентов.

Ключевые слова: девиз, медицина, медицинский университет, латинский язык, крылатые выражения.

Задумываться о своих жизненных принципах и целях свойственно человеку любой эпохи и любой культуры. Античная культура богата изречениями, которые стали «крылатыми» и дожили до наших дней, потому что идеи, заложенные в них, отвечали стремлениям людей многих поколений. Но человек стремится не только присоединиться к ценностям и принципам, существовавшим до него, но и сформулировать собственные, донести их до окружающих. Так рождаются девизы. История знает множество девизов на разных языках, и одним из значимых в этой сфере является латинский. Выражение личного или коллективного кредо с помощью латинского языка уходит корнями в средневековье, когда девиз часто становился элементом герба (фамильного, территориального, корпоративного – как правило, университетского). Нередки были и девизы, принимаемые вне «привязки» к гербу. Традиция такого рода девизов в англоязычных странах непрерывна, в России же она появилась с возникновением дворянства и надолго прервалась с его исчезновением как класса. Однако в XX–XXI в. удастся заметить ее возрождение. Наблюдения над проявлением этого процесса мы хотим предложить читателю, т.к. полагаем, что информация такого рода может быть полезна студентам, желающим увидеть «в реальном действии» язык, который они изучают преимущественно как базу профессиональной терминологии. Цель исследования, таким образом, – проанализировать существующие медицинские девизы на латинском языке и продемонстрировать возможности их использования в современном вузе.

Материалом для исторической части работы послужила сплошная выборка из словарей латинских крылатых выражений [1–3], для современной – статья [4] и сайты отечественных медицинских университетов; сведения обзорного характера почерпнуты также из источников [5–9]. Всего проанализировано 210 девизов, функционирующих в настоящее время, из которых 27 имеет отношение к медицине. Основные методы – реальный комментарий, анализ культурного контекста, элементы количественного анализа.

Изучая латинские девизы, мы установили, что по статусу обладателя они подразделяются на территориальные, корпоративные и личные (или фамильные). Из проанализированных девизов территориальные составляют 58 (28%), корпоративные, включая медицинские, – 87 (41%), личные и семейные – 63 (30%). Медицинские девизы по статусу обладателя принадлежат к числу корпоративных, по способу создания абсолютное большинство (90%) является цитатами. В то же время они неоднородны по своей сути и могут быть разделены на две группы: 1) девизы медицины как социального института и отдельных ее отраслей; 2) девизы медицинских организаций.

Медицина – один из древнейших социальных институтов, который уже в античности сформировался как самостоятельный, отличный от других (например, жречества). В античности же складываются и принципы профессиональной медицинской этики, закрепленные специальными клятвами, самой известной из которых является клятва Гиппократова. Многие сентенции античных медиков, дожившие до наших дней, широко известны и рассматриваются авторами соответствующих сборников как девизы. В данную группу мы включили 14 выражений.

Авторство трех принадлежит Гиппократу: *Noli nocere* ‘Не навреди’; *Bene dignoscitur, bene curatur* ‘Что хорошо распознается, хорошо лечится’; *Contraria contrariis curantur* ‘Противоположное лечится противоположным’; *Medice, cura aegrotum, non morbum* ‘Врач, лечи больного, а не болезнь’. Английский перевод девиза *Noli nocere* стал заглавием мирового бестселлера британского нейрохирурга Генри Марша, где автор повествует о собственном опыте в нейрохирургии, о влиянии состояния пациентов и персонала на ход лечения, о морально-этической стороне врачебной деятельности. Данное выражение используется и в перифразированном варианте: *Ne noceas, si juvare non potes* ‘Не вреди, если не можешь помочь’. Перифраз вышеприведенной гиппократовой цитаты, не менее известное крылатое выражение, *Similia similibus curantur* ‘Подобное излечивается подобным’ стал девизом гомеопатии, т.к. именно это крылатое выражение взял эпиграфом к своему труду «Органон врачебного искусства» немецкий врач С. Ганеман (1755–1843) – основоположник данного направления медицины. Фраза *Medica tuto, cito, jucunde* ‘Лечи быстро, безопасно, приятно’ принадлежит Асклеиаду Вифинскому (128–56 гг. до н.э.) – древнегреческому врачу и философу, приверженцу медицинской системы, основанной на атомистике, которую можно считать предвестием молекулярной медицины. Асклеиад известен также своим вкладом в психотерапию и физическую терапию. Из анонимных сентенций отметим: *Summum bonum medicinae sanitas* ‘Высшее благо медицины

– здоровье’, *Medica mente non medicamentis* ‘Лечи умом, а не лекарствами’ и *Animine salus* ‘Здоровье <даруется> свыше’. Последнее выражение, будучи девизом, в то же время имеет и иронический смысл, ассоциируясь с известным средневековым анекдотом о плохом враче, который надеется только на то, что больному поможет бог.

Отдельно следует упомянуть выражение *Aliis inserviendo consumor* ‘Служа другим, расточаю себя’. Оно сопутствует эмблеме в виде горящей свечи и приводится во многих собраниях символов и эмблем, издававшихся в Европе и в России с XVI в. По своему происхождению оно не относится непосредственно к медицине и используется, в частности, в личной символике российского дворянства. Однако именно эту фразу избрал своим девизом знаменитый голландский врач XVII в. Николас ван Тульп, что сделало ее популярной в медицинских кругах. Интересна и судьба выражения *Mens sana in corpore sano* ‘В здоровом теле здоровый дух’, которое тоже возникло вне медицинского дискурса. Как известно, мысль Ювенала состояла в том, что тела римлян здоровы, но нужно оздоровить души. В современном, сокращенном, варианте смысл меняется на противоположный: души здоровы, необходимо поддерживать телесное здоровье.

Два выражения выступают как девизы не медицины в целом, а анатомии; они традиционно присутствуют в анатомических театрах: *Nosce te ipsum* ‘Познай самого себя’ и *Hic locus est, ubi mors gaudet succurrere vitae* ‘Вот место, где смерть охотно помогает жизни’. Выражение *Nosce te ipsum* при своем возникновении относилось к философии и было начертано на храме Аполлона [1], однако, поскольку Аполлон считался покровителем не только изящных искусств, но и медицины, анатомы еще в средние века воспользовались этой максимой как своим девизом, в частности, на нее ссылается автор стихотворного предисловия к анатомическому труду итальянского анатома-превезалиста А. Бенедетти [6]. Смысл второго изречения в том, что студенты-медики изучают нормальную и патологическую анатомию на трупном материале, чтобы тем самым приобрести знания для блага – лечения живых. Это изречение украшает здание анатомического театра в Париже.

В группу девизов медицинских организаций (всего в этой группе 13 девизов) мы отнесли девиз Медицинской службы королевских сухопутных войск Великобритании *In arduis fidelis* ‘Верный в трудных обстоятельствах’ и девизы медицинских образовательных организаций. К последним принадлежат девизы Королевского колледжа анестезиологов *Divinum sedare dolorem* ‘Божественное дело – успокаивать боль’ и Королевского колледжа хирургов в Эдинбурге *Hinc sanitas* ‘Отсюда здоровье»’ (крылатые выражения

неустановленного авторства), а также девизы 15-ти отечественных медицинских университетов, которые рассмотрим подробнее.

Часть девизов напрямую фиксирует профиль учебного заведения: *Hinc sanitas* ‘Отсюда здоровье’ (МГМСУ им. А.И. Евдокимова), *Medicina ars nobilissima* ‘Медицина – величайшее из искусств’ (сокращенная цитата из Гиппократ; СПбГМУ им. акад. И.П. Павлова и Рязанский ГМУ), *Symbolum sanitatis* ‘Символ здоровья’ (Волгоградский ГМУ), *Non est census super censum salutis corporis* ‘Нет ничего ценнее здоровья тела’ (цитата из Ветхого завета; Дальневосточный ГМУ). В отдельных случаях девизами университетов становятся известные медицинские девизы: *Noli nocere* (Луганский ГМУ), *Aliis inserviando consumor* (Тюменский ГМУ). Образовательный характер организаций подчеркивают девизы *Docendo discimus* ‘Обучая, мы учимся’ (популярное крылатое выражение, часто используется в роли корпоративного и фамильного девиза; Смоленский ГМУ), *Cognitio, verum, perfectum* ‘Знание, истина, совершенство’ (Курский ГМУ), *Eruditio et Heredium* ‘Знание и наследие’ (Саратовский ГМУ, официальный девиз). Смысловой многоплановостью характеризуется неофициальный девиз Саратовского ГМУ в соцсетях: *Docemus. Curamus. Traditiones servamus* ‘Учим. Лечим. Сохраняем традиции’. Девиз Первого МГМУ им. И.М. Сеченова отражает вклад университета в отечественное медицинское образование: *Primus inter pares* ‘Первый среди равных’. Девиз отчасти обыгрывает номер университета. Свообразными характеристиками учебных заведений являются и девизы *Ex oriente lux* ‘Свет с востока’ (Сибирский ГМУ) и *Vive, Vive, Alma mater!* (Донецкий национальный медицинский университет им. М. Горького). В остальных проанализированных девизах отражены различные ценности, принимаемые сотрудниками и студентами как актуальные. Так, гуманизм и терпение, издавна сопутствующие профессии врача, представлены крылатыми выражениями: *Arte et humanitate, labore et scientia* ‘Искусством и человеколюбием, трудом и знанием’ (СПбГМУ им. И.И. Мечникова), *Labore et scientia, humanitate et arte* (Самарский ГМУ), *Debes ergo potes* ‘Должен, значит, можешь’ (Тихоокеанский ГМУ). Заметим, что девизы Волгоградского, Курского и Саратовского университетов, в отличие от остальных девизов данной группы, не представляют собой цитат, а являются специально составленными лозунгами.

Далее мы хотим остановиться на возможностях использования латинских девизов в современных учебных заведениях и обратиться к опыту Саратовского ГМУ. Официальный девиз университета *Eruditio et Heredium* принят в 2021 г., что еще раз подтверждает современное возрождение традиции латинских

девизов. Неофициальный девиз, используемый в соцсетях, *Docemus. Curamus. Traditiones servamus*, до 2021 г. существовал только на русском языке, затем был переведен на латинский. Эти слова являются подлинным отражением деятельности университета с вековой историей и монументальными традициями получения качественного высшего медицинского образования (Саратовский университет основан в 1909 г. в составе единственного факультета – медицинского). Девизы дополняют декларируемые уставом положения о высшей ценности здоровья и личности учеников и сотрудников, об академической свободе, о всесторонней поддержке самых передовых научных знаний, инноваций и творчества. Кроме двух девизов, немало латинских изречений хранят сами стены университета. Так, крылатые выражения, сегодня используемые в качестве девизов, можно увидеть в виде лепнины в корпусах дореволюционной постройки. Такой декор – это не только украшение, но и отражение иногда – функциональной принадлежности учебных комнат, чаще – духа заведения. Надпись *Hic locus est, ubi mors gaudet succurrere vitae* присутствует в анатомической лекционной аудитории. Выражение *Mens sana in corpore sano* представлено в виде лепнины в аудитории, занимаемой ныне кафедрой нормальной анатомии. Девизы и лозунги в стенах университета важны как для преподавателей и студентов, так и для абитуриентов. Они дают возможность почувствовать, чем живет университет и люди в нём и решить для себя, готов ли ты для обучения великому искусству – медицине. Коллекция творческих работ студентов – иллюстрации к латинским крылатым выражениям – представлена в виде стенгазет на кафедре русского и латинского языков. В 2018 г. сборник латинских крылатых изречений, включающий и медицинские девизы, с иллюстрациями студентов был издан в издательстве СГМУ [10]. Из медицинских девизов здесь находим *Aliis inserviando consumor*, *Noli nocere*, *Mens sana in corpora sano*. Из афоризмов, используемых как девиз в науке, часто иллюстрируют выражение *Scientia potentia est* ‘Знание – сила’.

Таким образом, мы установили, что медицина, наряду со спортом и образованием, выступает одной из ведущих социальных сфер, где принято использовать корпоративные девизы на латинском языке. Специфика медицинских корпоративных девизов состоит в их делении на общие девизы медицины как социального института и девизы отдельных медицинских организаций, преимущественно образовательных. Девизы медицины как социального института уходят корнями в античность и давно стали крылатыми выражениями. В нашей стране латинские девизы имеют 15 медицинских университетов. Девизы этой группы могут отражать как профиль учебного

заведения, так и принятые его членами этические и социальные ценности; именно в этой группе встречаются девизы, не являющиеся крылатыми выражениями. На примере Саратовского ГМУ мы продемонстрировали возможности использования латинских медицинских девизов в современном вузе: в его основных документах, архитектуре, представительстве в социальных сетях, во внеаудиторной работе студентов.

Список литературы

1. Бабичев Н.Т., Боровской Я.М. *Словарь латинских крылатых слов*. М.: Русский язык 1988. 960 с.
2. Душенко К.В., Багриновский Д.Ю. *Большой словарь латинских цитат и выражений*. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dokumen.pub/2-nbsped-9785389129832.html> (дата обращения 12.12.22).
3. Корнеев А.Н. *3000 латинских крылатых выражений*. Донецк: ООО ПКФ «БАО» 2011. 304 с.
4. Якобчук А.В. *Omniium artium medicina nobilissima: девизы медицинских учебных заведений* // Восточнославянская филология. Языкознание. 2018. № 6(32). С. 239–245.
5. Геральдика.ру. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://geraldika.ru> (дата обращения 12.12.22).
6. Данилина Н.И. *Философские основы анатомической концепции А. Бенедетти* // *Clio Anatomica*. Симферополь: Издательский дом КФУ им. В.И. Вернадского, 2021. С. 145–151.
7. Девизы стран. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.ph4.ru/info_kods.php?kod=slogan (дата обращения 12.12.22).
8. Тройницкий С.Н. *Гербовые девизы русского, польского, финляндского и прибалтийского дворянства*. СПб.: Сирис 1910. 54 с.
9. Шукунда С.З. *Латынь – язык государственных символов США (официальные девизы американских штатов)* // *Филологический аспект*. 2017. №6(26). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://scipress.ru/philology/articles/latyn-yazyk-gosudarstvennykh-simvolov-ssha-ofitsialnye-devizy-amerikanskikh-shtatov.html> (дата обращения 12.12.22).
10. *Словарь-минимум латинских крылатых выражений для студентов медицинских вузов* / сост. Н.И. Данилина, Н.А. Дёмина. Саратов: Изд-во Саратов. гос. мед. ун-та 2018. 58 с.

LATIN MOTTO IN MEDICINE: HISTORY AND MODERNITY

N.I. Danilina, P.I. Gabrelyan

The purpose of the study is to analyze the existing medical mottos in Latin, to demonstrate the possibilities of using Latin mottos at a modern university. The mottos of medicine as a social institution originated in antiquity, nowadays they have become catchphrases. The mottos of individual medical educational organizations were adopted in the XX–XXI centuries; 15 Russian medical universities have mottos in Latin. The mottos of this group can represent both the profile of the educational institution and the ethical and social values adopted by its members. Alongside with catchphrases related to medicine directly and indirectly, specially composed slogans are used in this

area. Latin medical mottos at a modern university can be used in basic documents, architecture, representation in social networks, in extracurricular work of students.

Keywords: motto, medicine, medical university, Latin, catchphrases.

4.10. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ АНТРОПОНИМИЧЕСКОЙ ЧАСТИ В РЕЦЕПТАХ XVII ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ ДОКУМЕНТОВ «АПТЕКАРСКОГО ПРИКАЗА»)

© *О.Г. Олехнович*

В главе на примере рукописных латинских рецептов XVII века описана антропонимическая часть, в которой, как правило, представлено собственное имя или другие лексические единицы, идентифицирующие больного. Основная цель работы – определить антропонимические модели, найти графические, грамматические, лексические и синтаксические варианты представления лица, на имя которого выписывался рецепт. Нами были выявлены основные разновидности адаптации русских антропонимов и их аналогов на латинском языке. Поскольку рецепты в основном выписывались для государственных деятелей и их родственников, а также для лиц, так или иначе связанных с государственной деятельностью, в состав антропонима помимо собственного имени входило наименование титула, чина, сана государственного служащего. Для высокопоставленных особ номены нередко дополнялись высокочтимыми эпитетами.

Ключевые слова: Аптекарский Приказ, антропоним, рецепт, латинский язык.

В период XVII века в России отмечается влияние латинской культуры. «Знание латинского языка распространяется среди привилегированных слоёв духовенства, разночинной интеллигенции и дворян» [1, с. 562]. Медицина в России была, пожалуй, единственной дисциплиной, где в большей степени доминировал латинский язык. В XVII веке в рамках делового текста в качестве медицинской документации появились совершенно новые жанры: сказка, рецепт, роспись, опись. Все они заполнялись на латинском языке. Это в полной мере относилось к рецепту – новому медицинскому документу того периода, который полностью выписывался на латинском языке. Он отличался относительной устойчивостью своей структуры.

Для исследования использовались рукописные рецепты Аптекарского Приказа XVII века, хранящиеся в Российском государственном архиве древних актов (РГАДА) в г. Москве (Фонд 143, оп. 2, 1629–1716 гг.) [2].

В РГАДА хранится более трех тысяч рецептов на латинском языке различного объема, прописанных врачами иностранного происхождения. Они составлялись по определенному сценарию в основном для государственных деятелей и их родственников, а также для лиц, так или иначе, связанных с

государственной деятельностью. Собственное имя и другие лексемы, указывающие на лицо, на имя которого выписывался рецепт, были представлены в антропонимической части, если таковая имелась в составе формуляра документа.

Несмотря на то, что рецепт как жанр документа активно использовался в медицинской практике в России и имел относительную устойчивость, в период XVII века он еще не отличался единой структурой, в большей степени её определял автор. В основном это врач-иностранец, который активно использовал свои индивидуальные возможности (знания, опыт, национальные традиции). Врачи придерживались определённых правил, но заполняли документы далеко не всегда одинаково.

Это нашло отражение в антропонимической части рецепта, которая, как правило, является завершающей частью документа. Условно ее называют *Nomen aegroti* 'имя больного', она представляет собой лексические единицы, обозначающие собственное имя *больного*. Действительно, практически во всех рецептах фигурирует фамилия и имя больного, а для наиболее знатных особ добавляется отчество. Нередко в качестве приложения используются другие лексические параметры, дополняющие представления о больном. Но все-таки главными являются антропологические.

Поскольку абсолютно все рецепты выписывались только на латинском языке, представленная информация о больном не была исключением и также записывалась на латинском языке. Оформлялась она не однообразно. Различные варианты записи личного имени обусловлены не только несовершенной системой личных имен представленного периода, но и рядом экстралингвистических ситуаций. В документах происходит своего рода антропологическая адаптация, которая приводит к созданию адаптированного имени, представляющего собою русское имя, записанное на латинском языке в соответствии с ее фонетической, орфографической, морфологической системами и омонимическими моделями.

Рассмотрим основные виды адаптации антропонимов и других названий, представленных в антропологической части различных рецептов.

Графическая адаптация осуществляется методом транслитерации и представляет собой вынужденную антропонимическую трансформацию ввиду различий орфографических систем латинского и русского языков. Русские имена в основном без видимых изменений сохраняются в том виде, в каком они фигурируют в русском языке, но записанные буквами латинского алфавита – Анна > *Anna*, Петр > *Petr*, Наталия > *Natalia*, Богдан > *Bogdan*, Роман > *Roman*, Тихон > *Tichon*, Мария > *Maria*.

Удобные для восприятия знаки легко читаются и адаптируются, но для некоторых находятся варианты – Иван > *Iwan* и *Ivan*, София > *Sophia* и *Sofia*. В некоторых случаях непредсказуемо заменяются русские буквы *к* – то на *k* (*Kurakin*), то на *c* (*Prascovia*); *ц* – на *c* (*Princ*) и на *z* (*Golizin*). Для передачи русской буквы *и* отмечаются латинские буквы *i* и *y* (*michajl*, *Kjyrill*). Замены букв практически никак не отражаются на произношении русских имен.

Несколько сложнее проходит *фонологическая адаптация* русских номенов. Желаемое произношение не всегда достигается ввиду некоторых фонологических различий русского и латинского языков. Фонологическая адаптация может только в некоторой степени приблизить правильное произношение оригинального имени. Основная проблема с подобными именами состоит в том, что их произношение и употребление представляют определенные трудности для иностранцев, которые должны записать антропонимы на латинском языке.

Особенно это касается передачи русских слов для отсутствующих в латинском языке знаков. В этом случае обычно используются сочетания букв, реже отдельные буквы, фонетически мало соответствующие русским. Особенно уязвимыми в этом отношении оказались гласные переднего ряда, которые обозначались несколькими вариантами: буква *я* – *ja* (*Jakowlewicz*) // *e* (*Knes*) // *ya* (*Boyarin*); *ё* – *io* (*potiomkin*) // *ÿe* (*Pÿetr*) // *oe* (*Foeder*); буква *е* – *e* // *ie* // *æ* (*Alexiewnæ*). Графема *æ* является лигатурой латинского дифтонга и встречается только во флективной части. Иностранцы не различали *и* (*Kÿrill*) и *ы* (*Narisckin*), поэтому при произношении мы не всегда отмечаем этнически правильный вариант.

Что касается согласных, то модификации подвергаются следующие буквы: *в* – *f* (*Michailofna*) // *ff* (*Streschnoff*) // *u* (*paulouicz*) // *w* (*Jakowlewicz*); *з* – *s* (*Wosnizinu*) // *z* (*Zotov*); *ф* – *ph* (*Phedorowna*) // *th* (*Martha*) // *f* (*Fedorowicz*); *ч* – *cz* (*Czerkaskj*) // *ч* (рус.) (*Fedorowicz*) // *zch* (*Alexiewhizch*) // *tz* (*Ivanowitz*) // *th* (*Maximowith*).

В результате в некоторых случаях произошло фонетическое искажение этнических имен. Количество вариантов увеличивается за счет графических знаков, отсутствующих в латинском языке.

Некоторые знаки выдают происхождение их авторов – по привычке многие врачи используют буквы, характерные для родного языка. Прежде всего, это касается немецкого умлаута. Например, вместо латинского *y* используется немецкий *ÿ* (*michajl*), вместо русского *я* – *ä* (*Knäs*). Немецкие графемы фигурируют в сочетаниях – так, для передачи русской буквы *ё* используется *ÿe*.

Нередко фонологическая адаптация сопровождается явлением гиперкоррекции. Это связано, прежде всего, с несовершенной орфографией в период XVII века. Мы отмечаем не только некорректную замену букв (**Илья** > *Eliya*), но и частое отсутствие некоторых обязательных для написания знаков.

Этимологическая адаптация основана на семантическом тождестве. Ей подвергаются в основном личные имена, восходящие к библейским текстам и составляющие большой пласт антропонимикона обеих культур. Имея разное орфографическое оформление и произношение, они узнаваемы и имеют эквивалентные формы. Легко адаптируются в иноязычной среде также имена, заимствованные из европейских языков и получившие распространение как в европейской, так и русской культурах. Главная особенность таких имен состоит в том, что они являются родственными с этимологической точки зрения, но не идентичными: **Яков** > *Jacob*, **Василий** > *Basilio*, **Федор** > *Theodor*, **Михаил** > *Michael*, **Екатерина** > *Catharina*, **Петр** > *Peter*, **Елизавета** > *Elisabetha*; **Степан** > *Stephan*; **Матвеевич** > *Mateowicz* и др.

Морфологическая адаптация осуществляется посредством следующих структурных изменений этнических имен:

Сокращение имени. Подобные сокращения достигаются усечениями букв или слогов: *Andre* вместо *Andrej*; *Wasil* вместо *Wasilij*; *Czerkaskj* вместо *Czerkaskij* и др.

Удлинение имени в основном отмечаются за счет полногласных конструкций – **Прасковья** > *Parascowia*; **Владимир** > *Wolodimer*; удвоения согласных – **Лев** > *Leoff*; добавление букв – **Леонтьевич** > *lewontewicz*; **Лев** > *Leoff* и др.

Рассмотрим структуру клишированных конструкций антропонимической части и флективное поведение используемых в них слов.

В конструкциях *без предлога* мы находим флективные формы, где лексемы принимают русские окончания дат. падежа ед. ч. – *Okolnicemu Wasiliu Semenowithu Wolinskomu* [2, оп. 2, ед. хр. 1068, л. 112] ‘окольниковому Василию Семеновичу Волынскому’.

Кроме того, в рецептах используются сокращения и, если судить по полным формам слова, которые с ним согласуются, то предпочтение автора чаще всего отдается флективным формам – *Alexandr. Petrow. Prosorowskomu* [2, оп. 2, ед. хр. 1555, л. 7]. Реже встречаются конструкции, в которых отсутствует флексия – *D[omi]n[o] Kyrill Poliochtowicz Nariskin* [2, оп. 2, ед. хр. 1068, л. 185] ‘господину `Кириллу Полуектовичу Нарышкину’.

В конструкциях *с предлогами* мы находим несколько вариантов – русский предлог *для*; латинский предлог *pro* в значении ‘для’ и в том же значении английский *for*.

Использование русского предлога становится основанием для грамматического оформления форм слов русскими окончаниями род. падежа в латинском графическом оформлении – *Dla Wielmoznego Boiarina Bogdana Mathweowiza* (Хитрово) [2, оп. 2, ед. хр. 1068, л. 7].

При использовании латинского предлога *pro* в значении ‘для’ наблюдается несколько вариантов, когда склоняются все компоненты словосочетания, приобретая латинские окончания, и, когда склоняются отдельные слова, остальные – остаются в форме им. падежа (*pro Ill^{ss}mo Duce michaj^{lo} ywanowicz Likow*).

Некоторые англоязычные доктора часто используют английский предлог *for* ‘для’. При этом, грамматически слова не изменяются, но при этом они графически трансформируются на английский манер – *for Golova Lopochine, For lord Eliae Danelodye, for Michael protopope*.

Реже используются другие предлоги, да и носят опосредованный характер. Например, латинский предлог *ad* в значении *в* указывает не на лицо, а на место, где это лицо может находиться – *ad Cameram Serenissimae Zareownae Nataliae Alexeownae* [2, оп. 2, ед. хр. 1555, л. 21] ‘в комнату Светлейшей Царевне Наталье Алексеевне’

В абсолютном большинстве рецептов используется формула, состоящая из трех компонентов – имя + отчество + фамилия. Именно в таком порядке составленный антропоним был средством идентификации личности в русской традиции. Подобное наименование было официальным только для высокопоставленных лиц (*illustrissimorum*). В рецептах трехкомпонентные наименования использовались для родственников государственных деятелей, а также для лиц, так или иначе связанных с государственной деятельностью – например, для подъячих (канцелярских служащих в государственных приказных учреждениях). Согласно русской антропонимической формуле в качестве среднего имени выступает отчество, являющееся ее обязательным элементом для важных и знатных особ в отличие от европейского именования. В документах в основном отмечается транслитерированное отчество: *Nataliae Alexeownae* [2, оп. 2, ед. хр. 1555, л. 21].

Наконец, рассмотрим наиболее частотные модели антропонимической части рецепта. Единой устойчивой модели мы не находим, встречаем близкие, похожие друг на друга, но все-таки различные конструкции.

1. предлог + имя + отчество + фамилия – *Dla Wasila Stephanowicza Botwinowa* [2, оп. 2, ед. хр. 1068, л. 144] ‘для Василия Степановича Ботвиньева (подьячего Тайных Дел)’; *Dla Terenteia Maximowicza Tolobecowa* [2, оп. 2, ед. хр. 1068, л. 132] ‘Для Терентия Максимовича Толобекова’.

Часто полное имя сопровождается предлогом *pro* с сокращением *Dno* < от *Domino* ‘для господина’, которое подчеркивало важную роль в государственной деятельности – *pro D[omi]no Boris Gawrilowich Juszkow* [2, оп. 2, ед. хр. 1068, л. 176] ‘для господина Бориса Гавриловича Юшкова’, который был стольником, т.е. имел придворный чин.

2. предлог + должность + фамилия – *Dla Borisa Gawrilowa* [2, оп. 2, ед. хр. 1068, л. 147] ‘для Бориса Гаврилова’; *p[ro] D[omi]no stolnika Lutochina* [2, оп. 2, ед. хр. 1068, л. 173] ‘для стольника Лутохина’, *Dla Sokolnika Terenteia Maximowicza Tolobecowa* [2, оп. 2, ед. хр. 1068, л. 106] ‘Для сокольника Терентия Максимовича Толобекова’.

3. предлог + имя + отчество – *pro D[omi]no Pana Andreia Artemonowicha* [оп. 2, ед. хр. 1068, 175] ‘для господина `Андрея Артемоновича’;’. Фамилии в таких моделях отсутствовали намеренно, чтобы подчеркнуть особую известность указываемого лица, а использование высокочтимых эпитетов в виде прилагательных превосходной степени проявляла особое уважение и преклонение перед ними – *Pro Illustrissimo D[omi]no Bogdana Mathweiwicza* [2, оп. 2, ед. хр. 1068, 136] ‘для знатного (высокородного) боярина Богдана Матвеевича’

4. предлог + должность + имя + фамилия *pro Podiaczego Tainich Diel Borisa Gawrilowa* [2, оп. 2, ед. хр. 1068, л. 169] ‘для подьячего Тайных Дел Бориса Гаврилова’

Для самых высокопоставленных пациентов не всегда указывались даже собственные имена – *Pro Serenissima Nostra [Imperatrice]*. ‘Для Светлейшей Нашей Императрице’. Прилагательное превосходной степени *serenissima* < от лат. *serenus* ‘ясный светлый’ [3, с. 922]. Кроме него встречаются другие почтенные эпитеты – *reverendissimus* < от лат. *reverendus, -a, -um* ‘почтенный’ [3, с. 671] – *pro reverendissimo Dno Patriarcha Alexandreysci* [2, оп. 2, ед. хр. 737, л. 4]; *sanctissimus* < от лат. *sanctus, -a, -um* ‘святой’ [3, с. 873] *pro Sanctissimo patriarcha Alexandtino* [2, оп. 2, ед. хр. 737, л. 9].

Отметим использование в антропонимической части рецепта разных конструкций для одного и того же лица: для подьячего Тайных Дел Бориса Гаврилова модель без указания должности – *Dla Wasila Stephanowicza Botwinowa* [2, оп. 2, ед. хр. 1068, л. 144] и с указанием должности – *Dla Podiaczego Wasila Stephanowicza Botwiniewa* [2, оп. 2, ед. хр. 1068, л. 145]; для

боярина Богдана Матвеевича Хитрово без фамилии и разного рода эпитетов – *Dla Boiarina Bogdana Mateowicza* [2, оп. 2, ед. хр. 1068, л. 126] ‘для боярина Богдана Матвеевича’ и более развернутая формула – *Dla Wielmoznego Boiarina Bogdana Mathweiewicza Chitrogo* [2, оп. 2, ед. хр. 1068, л. 130] ‘для знатного (высокородного) боярина Богдана Матвеевича Хитрово’.

Очень редко мы встречаем дополнения, в которых обычно указываются авторы распоряжений на разрешение прописи рецепта – *po ukazu okolniczoho Artamona Sergejowicza poslu wielikomu knez nikita ywanowiczu Adoyowskomu* [2, оп. 2, ед. хр. 1068, л. 157] ‘по указу окольного Артамона Сергеевича полномочному послу князю Никите Ивановичу Одоевскому’. Такая надпись была необходима, поскольку рецепты прописывались не каждому.

Итоги периода XVII века были определяющими для дальнейшего развития языка рецепта. Новый жанр медицинской документации стал способом выражения повторяющихся медицинских ситуаций. Это коснулось антропонимической части (*Nomen aegoti*), которая постепенно принимала свои отличительные особенности со своими характерными номинативными особенностями, выполняя свою особую терминологическую роль в языке медицины рассматриваемого периода.

В антропонимической части большая вариативность на всех языковых уровнях, непоследовательность номинации от экономичных до громоздких наименований предоставляла возможность для выбора. Нами были выявлены основные разновидности адаптации русских антропонимов и их аналогов на латинском языке. Поскольку рецепты в основном выписывались для государственных деятелей и их родственников, а также для лиц, так или иначе связанных с государственной деятельностью, в состав антропонима помимо собственного имени входило наименование титула, чина, сана государственного служащего. Для высокопоставленных особ номены нередко дополнялись высокочтимыми эпитетами. Несмотря на запись антропонима на латинском языке собственные имена сохраняют национальный характер и не отходят от русской этнокультурной традиции.

Список литературы

1. Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX веков. М.: Высшая школа, 1982. 562 с.
2. Российский Государственный Архив Древних актов (РГДА). Фонд 143. Аптекарский приказ. (1629–1716).
3. Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь М.: Русский язык, 1976. 1096 с.

**REPRESENTATION OF THE ANTHROPONYMIC PART
IN THE PRESCRIPTIONS OF THE 17th CENTURY
(BASED ON THE DOCUMENTS OF THE “PHARMACEUTICAL ORDER”)**

O.G. Olekhnovich

The chapter describes the anthroponymic part of prescriptions using the example of handwritten Latin prescriptions of the 17th century where, as a rule, a proper name or other lexical units identifying the patient are presented. The main purpose of the research is to determine anthroponymic models, to find graphic, grammatical, lexical and syntactic options for representing the person in whose name the prescription was written. We have identified the main types of adaptation of Russian anthroponyms and their analogues in Latin. Since prescriptions were mainly written out for statesmen and their relatives, as well as for persons somehow connected with state activities, the anthroponym included the title, rank, dignity of a civil servant in addition to his proper name. For high-ranking persons, nomens were often supplemented with highly respected epithets.

Keywords: Pharmaceutical Order, anthroponym, prescription, Latin language.

**4.11. АББРЕВИАТУРЫ В СОСТАВЕ ЛАТИНСКИХ ФАРМАКОНИМОВ:
СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
И СПОСОБЫ ПЕРЕДАЧИ НА РУССКИЙ ЯЗЫК**

© М.Н. Лазарева

Глава посвящена изучению структурно-семантических особенностей аббревиатурных приложений в составе фармаконимов, функционирующих в номенклатуре лекарственных средств. Целью работы является изучение типологических и структурно-семантических особенностей исследуемых аббревиатур и способов передачи иноязычных аббревиатур на русский язык. Анализ осуществляется с использованием методов структурно-семантического анализа и когнитивно-дискурсивной интерпретации исследуемых единиц. Выявлены структурные типы аббревиатурных приложений. На основе общности предметно-понятийных признаков выделены тематические группы аббревиатур, когнитивная структура которых связана с профессионально значимыми характеристиками лекарственного препарата, и аббревиатур, выполняющих функционально-прагматическую функцию. Установлено, что в основе когнитивной структуры аббревиатур первой тематической группы лежат профессионально значимые признаки, закодированные в виде заимствованных иноязычных аббревиатур, расшифровка которых вызывает затруднение у специалистов. Рассмотрены способы передачи аббревиатурных приложений на русский язык, обозначены направления работы, касающиеся облегчения их восприятия и интерпретации.

Ключевые слова: латинские фармаконимы, аббревиатурные приложения, английские аббревиатуры, способы перевода.

Характерной особенностью современной фармацевтической терминологии является широкое использование аббревиатур. Это обстоятельство связано с

тем, что фармация сегодня является одним из наиболее динамично развивающихся направлений науки и производства. Прогресс науки способствует появлению новых реалий и обозначающих их терминов, а принцип «языковой экономии» является мощным стимулом для аббревиатурной неологизации, которая приводит к увеличению количества и разнообразия сокращений, функционирующих в научной и справочной литературе по фармации.

Работа посвящена изучению аббревиатурных приложений в составе фармаконимов (от др.-греч. *pharmakon* ‘лекарство’ и *онума* ‘имя, название’), которые являются неотъемлемой частью фармацевтической терминологии. Термин «фармаконим» впервые был предложен австрийским лингвистом П. Анрейтером в монографии, посвященной изучению мотивации и структурной типологии наименований лекарств [1].

Изучение аббревиатуры в фармацевтическом дискурсе с точки зрения типологии, предметно-понятийной классификации и особенностей функционирования в научных текстах уже было предметом ряда исследований [2–4]. Краткость формы и ёмкость содержания объясняет высокую востребованность аббревиатур при создании торговых наименований ЛС. Включение аббревиатурных приложений в состав фармаконимов дает возможность в компрессированной форме предоставить специалисту максимум дополнительной информации о лекарственном препарате. Аббревиатурные приложения являются примером языковой экономии, цель которой состоит в повышении эффективности профессиональной коммуникации.

Несмотря на то, что изучению фармаконимов посвящено немало работ [5–7], проблемы мотивированности и когнитивной структуры аббревиатур, входящих в их состав, до сих пор не привлекали внимание исследователей. Вместе с тем, в условиях параллельного функционирования фармаконимов на латинском и русском языках изучение когнитивного аспекта аббревиатурных приложений, несущих дополнительную профессионально значимую информацию о ЛС, и способов их перевода на русский язык необходимо для успешного и полноценного профессионального общения.

Объектом исследования явилась когнитивно-коммуникативная функция аббревиатур, входящих в качестве приложений в состав фармаконимов, которые функционируют в современной номенклатуре лекарственных средств (ЛС). Цель исследования – рассмотреть типологические и структурно-семантические особенности исследуемых аббревиатур и способы передачи иноязычных аббревиатур на русский язык.

В ходе исследования использовался метод сплошной выборки фармаконимов с аббревиатурными приложениями из современных справочников лекарственных средств [8–9], а также методы структурно-семантического и компонентного анализа языковых единиц. Всего было проанализировано свыше 15000 латинских и русских наименований ЛС, из которых выборка фармаконимов с аббревиатурами составила около 500 наименований.

Вопрос типологии аббревиатур достаточно хорошо освещен в лингвистической литературе [10–13]. Поскольку аббревиатура – явление многогранное и неоднозначное, единой классификации аббревиатур не существует. Чаще всего, аббревиатуры делят на три группы: графические, лексические и синтаксические. В составе фармаконимов преобладают лексические аббревиатуры, которые представляют собой сложносокращенные слова, образованные путем сокращения исходных словосочетаний.

Анализ аббревиатур с точки зрения структурной типологии показал, что наиболее распространённым типом являются инициальные аббревиатуры, представленные первыми буквами компонентов исходного прототипа. Наиболее продуктивными являются одно-, двух- и трехкомпонентные сокращения: **Prestarium A** (<лат. *Argininum* ‘аргинин’ (новая соль действующего вещества)), **Akriderm GC** (<лат. *Gentamycinum+Clotrimasolum* ‘гентамицин+клотримазол’), **Mirapex ER** (<англ. *extended release* ‘длительное высвобождение’), **Levitra ODT** (<англ. *orally dispersed tablets* ‘быстрорастворимые во рту таблетки’).

С точки зрения произношения инициальные аббревиатуры-приложения представлены:

– звуковыми аббревиатурами, или акронимами, состоящими из начальных звуков отдельных слов или компонентов сложных слов исходного словосочетания: **Adelat OROS** (<англ. *oral osmotic system* ‘пероральная осмотическая система’), **Betaloc ZOK** (<англ. *zero order kinetics* ‘кинетика нулевого порядка’), **Nifecard GITS** (<англ. *gastrointestinal therapeutic system* ‘желудочно-кишечная терапевтическая система’), **Verapamil SODAS** (<англ. *spheroidal oral drug-absorbtion system* ‘сфероидальная пероральная система всасывания лекарств’), **Suprima-LOR** (<греч. *larynx+otos+rhinos* ‘горло+ухо+нос’);

– буквенными (алфавитными) аббревиатурами, которые читаются по названию начальных букв отдельных слов или компонентов сложных слов: **Inderal LA** (<англ. *long acting* ‘длительное действие’), **Nifecard XL** (<лат. *extra-*

longus ‘сверхдлительный’); **Cordaflex RD** (<франц. *retard-dépot* ‘модифицированное (контролируемое) высвобождение’).

– Кроме инициальных, можно выделить и другие способы сокращения словоформ, которые используются при образовании фармаконимов:

– усечение (сокращение) длинных словоформ, как правило, удалением конца слова: **Ferretab comp** (<лат. *complex* ‘комплексный’), **Clindacin B prolong** (<лат. *Butoconazole+prolong (atus)* ‘бутоконазол+продолженный’), **Maltofer Fol** (<лат. *acidum folicum* ‘фолиевая кислота’);

– слияние или стяжение (объединение частей одного слова или словосочетания): **Calmirex tabs** (<англ. *tablets* ‘таблетки’), **Claritin RediTabs** (<англ. *ready tablets* ‘быстро(действующие) таблетки’), **Rispolept Quiklet**, **Amoxiclav quicktab** (<англ. *quick* ‘быстро(растворимый)’ + *tablet* ‘таблетка’);

– аббревиатуры смешанного типа, которые представляют сочетание начальной части (буквы) слова с усеченным словом: **Vizarsin Q-Tab**, **Aminosteril N-Нера**.

Особенностью данных сокращений является их независимость от морфемного членения: от слова может отсекаться как полноценный морф, так и произвольная часть корневого морфа.

Анализ аббревиатурных приложений, проведенный на основании общности предметно-понятийных признаков, позволил выделить две основные тематические группы: 1) аббревиатуры, когнитивная структура которых связана с профессионально значимыми (фармацевтическими) характеристиками ЛС, и 2) аббревиатуры, выполняющие функционально-прагматическую функцию, в частности, содержащие рекламную информацию о фирме-производителе ЛС.

Важной характеристикой аббревиатур является их мотивированность, при этом мотивация аббревиатуры обусловлена исходным словосочетанием (прототипом) и контекстом. В процессе компрессии развёрнутого термина в универб эксплицитная модель (прототип) заменяется имплицитной (аббревиатурой) [14, с. 27].

На основе структурно-семантического анализа исходных слов или словосочетаний, являющихся прототипами аббревиатур первой тематической группы, были выделены следующие признаки, лежащие в основе их когнитивной структуры:

– фармакологические свойства (длительность действия, контролируемое высвобождение лекарственного вещества): **Adalat SL** <англ. *short-long form* ‘двухфазное высвобождение’, **Adalat PA** <англ. *prolonged action* ‘продолженное действие’, **Ritalin SR** <англ. *sustained (slow) release*

‘замедленное высвобождение’, Iohexol **TR** <англ. *timed release* ‘контролируемое высвобождение’;

– лекарственная форма: Calmirex **tabs** <англ. *tablets* ‘таблетки’, Torendo **Q-Tab**, Amoxiclav **quicktab**, Tempra **Quiclets** <англ. *quick* ‘быстро(растворимый)’+ *tablet* ‘таблетка’, Levitra **ODT** <англ. *orally disintegrating tablet, orodispersible tablet* ‘орально диспергируемая (быстрорастворимая во рту) таблетка’, Diclonat **P** <лат. *pulvis* ‘порошок’, Nitroderm **STT** <лат. *systema therapeuticum transdermale* ‘система терапевтическая трансдермальная’;

– усовершенствованный состав (включение дополнительного действующего вещества / веществ по сравнению с первоначальным составом): Kuterid **G** <лат. *Gentamycinum* ‘гентамицин’), Pylobact **AM** <лат. *Amoxocillinum* ‘амоксициллин’, Roxatenz-**Inda** <лат. *Indapamidum* ‘индапамид’, Rimpin **IPZ** <лат. *Isoniazidum+Pyrazinamidum* ‘изониазид+пиразинамид’, Fosfogliv **URSO** <лат. *Acidum ursodesoxycholicum* ‘урсодезоксихолевая кислота’, Mezum **Pro**, Relief **Pro** <лат. *pro-* ‘движение вперед, продвижение’;

– количество приемов в день: Preductal **OD**, Cifran **OD** <англ. *once daily* ‘один раз в день’;

– способ приема или лечения: Megacillin **oral** <лат. *peroralis* ‘пероральный, через рот’, Dianeal **PD** <лат. *dialysis peritonealis* ‘перитонеальный диализ’;

– орган-мишень, на который направлено действие ЛС: Vertum **ORL** <греч. *otos+rhinos +larynx* ‘ухо + нос + горло’, Sialor **rino** <греч. *rhinos* ‘нос’, Aminoplasmal **Непа** <лат. *hepar* ‘печень’;

– заболевание (инфекция), против которой направлено действие ЛС: **D.T.Vax** <лат. *diphtheria* ‘дифтерия’, *tetanus* ‘столбняк’, *vaccinum* ‘вакцина.

В ряде случаев аббревиатурные приложения представляют собой комбинацию нескольких признаков:

– фармакологические свойства и лекарственная форма: Ibuprom **Sprint Caps** <англ. *sprint* ‘пролонгированное действие’ + *capsules* ‘капсулы’;

– фармакологические свойства и состав: Omez **DCR** <лат. *Domperidonum* ‘домперидон’ + англ. *controlled release* ‘контролируемое высвобождение’;

– способ введения и лекарственная форма: Surfactant **BL** <лат. *bolus* ‘болюсное (струйное внутривенное) введение’+ *lyophilisatum* ‘лиофилизат (порошок для приготовления раствора);

– фирма-производитель и лекарственная форма: Nitro **POHL infus** <*G.POHL-BOSKAMP* (Германия) + лат. *infusum* ‘настой’.

Приведенные примеры дают основания назвать аббревиацию одной из продуктивных моделей образования фармаконимов, способствующей

повышению эффективности профессиональной коммуникации. Вместе с тем, успешному функционированию аббревиатур препятствуют некоторые сложности, обусловленные тем, что обмен профессиональной информацией осуществляется в условиях письменной коммуникации на английском языке, который в силу исторических, социальных и экономических причин оказал большое влияние на формирование фармацевтической терминологии в русском языке [15, с. 33].

Прежде всего это влияние выражается в заимствовании значительного количества англоязычных терминов и терминологических аббревиатур, проникновение которых в национальную номенклатуру ЛС затрудняет их восприятие и адекватное понимание. Анализ справочников лекарственных средств, в которых функционируют латинизированные и русскоязычные фармаконимы с аббревиатурными приложениями, заимствованными из английского языка, свидетельствует об отсутствии единого подхода к их оформлению и способам передачи на русский язык.

Аббревиатурные приложения в составе фармаконимов, несущие в «закодированном виде» важную для специалиста информацию, представляют собой особый лингво-когнитивный комплекс и требуют специальных знаний при их интерпретации. При этом специалист, столкнувшись с аббревиатурой, «должен обладать не только фоновыми знаниями, составляющими профессиональный опыт, но и знаниями языка, т.е. понимать, как образуются аббревиатуры, каким образом они соотносятся с полной формой знака, подвергающегося сокращению, и расшифровываются, и то, в чем состоит отличие употребления тех или иных типов аббревиатур и способов их ввода в текст» [16, с. 112].

Процесс расшифровки аббревиатур заключается в выявлении стоящего за ним научного понятия и требует понимания роли аббревиатуры для репрезентации научного содержания, реконструкция которого происходит в ментальном пространстве специалиста при работе с информацией. Сложности, связанные с процессом декодирования англоязычных аббревиатур, прежде всего обусловлены отсутствием в русском языке терминологической аббревиатуры, обозначающей то или иное специальное понятие.

В основе когнитивной структуры английских аббревиатур лежит механизм компрессии, при котором исходное словосочетание ««сворачивается» до информативно значимых элементов, которыми являются начала слов либо первые звукобуквы слов, составляющих словосочетание» [17, с. 9]. Другими словами, английская аббревиатура в составе фармаконима является символом

стоящего за ней научного понятия, которое актуализируется в соответствующем контексте.

При переводе фармаконимов на русский язык передача сокращений осуществляется различными способами: транслитерации, транскрибирования, полного заимствования английского сокращения в буквах латинского алфавита или создания русской аббревиатуры на основе перевода полной формы английского прототипа.

Анализ материала показывает, что в подавляющем большинстве случаев передача английских аббревиатур осуществляется с помощью транслитерации: Индерал **ЛА** (от англ. *LA* <*long-acting*), Метапролол **СА** (от англ. *SA* <*sustained action*), Никардия **СД** (от англ. *CD* <*controlled delivery*), Изоптин **СР** (от англ. *SR* <*sustained release*), Нифекард **ХЛ** (от лат. *XL* <*extra long*), Алтиазем **РР** (англ. *RR* <*rapid-retard*); Адалат **ПА** (от англ. *PA* <*prolonged action*), Вальпарин **ХР** (от англ. *XR* <*extended release*), Нифедипин **ГИТС** (от англ. *GITS* <*gastro-intestinal therapeutic system*), Беталок **ЗОК** (от англ. *ZOK* <*zero-order kinetics*). Этот способ не применяется, когда русский вариант сокращения может вызвать ложные ассоциации с русским значащим словом. В данном случае аббревиатурное приложение сохраняет исходную англоязычную форму: Верапамил **SODAS**.

В некоторых случаях при передаче аббревируемой формы одного и того же исходного слова наряду с транслитерацией, используется транскрибирование: Торендо **Ку-таб** и Риссет **Квитаб** (от англ. *Q-Tab* и *Quitab* <*quick* ‘быстро(растворимый)’ + *tablet* ‘таблетка’), Тегретол **ЦР** (от англ. *CR* <*controlled release*). Приведённые примеры свидетельствуют также о том, что транскрибированные аббревиатуры передают произношение букв, принятое в латинском, а не английском языке, что свидетельствует о приоритете латинского языка для русскоязычных участников профессиональной коммуникации.

Способы транслитерации и транскрибирования широко используются также при переводе на русский язык фармаконимов с аббревиатурными приложениями второй тематической группы, которые в сжатом виде несут информацию о фирме-производителе ЛС: Глюкобай < *Gluco-bay* (Bayer, Германия), Лозартан-ТАД < *Losartan-TAD* (TAD PHARMA, Германия), Цетиризин ДС < *Cetirizine DC* (DANAPHA Pharmaceutical, Joint Stock Company, Вьетнам), Диацереин-Мак < *Diacerein-Mak* (Macleods Pharmaceuticals, Индия), Кветиапин Сан < *Quetiapine Sun* (Sun Pharmaceutical Industries, Индия) и др.

Транслитерированные и транскрибированные аббревиатуры, сохраняя формальную оболочку исходного буквосочетания, выполняют номинативную

функцию, но не раскрывают когнитивную структуру прототипа. Наиболее адекватная передача содержательного компонента аббревиатурных приложений, когнитивная структура которых содержит профессионально значимую информацию, осуществляется с помощью эквивалентного русского сокращения, созданного на основе перевода исходного иноязычного словосочетания. В этом случае включается механизм декомпрессии, направленный на поиск более эффективного способа актуализации научного понятия средствами русского языка.

Русскоязычная аббревиатура, являясь вариантом развернутого многокомпонентного термина, может быть представлена:

а) вновь созданным русским сокращением, символизирующим научное понятие, лежащее в основе прототипа **Осмо-Адалат** (пероральная осмотическая система) <англ. *Adelat OROS* (oral osmotic system), Нитродерм **ТТС** (трансдермальная терапевтическая система) <лат. *Nitroderm STT* (systema therapeuticum transdermale);

б) первыми буквами перевода компонентов исходных словосочетаний: Предуктал **МВ** (модифицированное высвобождение) <англ. *Preductal MR* (modified release).

При этом одно и то же английское сокращение в русском языке может быть представлено двумя вариантами, например, **ER** ‘extended release’ > **ПВ** ‘пролонгированное высвобождение’ и **ПД** ‘пролонгированное действие’: Разадин **ПВ** < *Razadyne ER* и Мирапекс **ПД** < *Mirapex ER*;

Результат проведенного исследования позволяет сделать вывод о том, что аббревиатура как особый когнитивный комплекс является важнейшим средством передачи и хранения информации в научной сфере, связанной с разработкой, производством и оборотом лекарственных средств. Вместе с тем, расшифровка аббревиатур, являющихся ассоциативными символами научных понятий, нередко вызывает затруднения, связанные с тем, что многие иноязычные сокращения, функционирующие в современной научной и справочной литературе по фармации, не имеют адекватной русскоязычной аббревиатуры и не находят отражения в словарях.

Создание специализированного словаря фармацевтических сокращений, а также разработка регламентаций, касающихся процессов номинации и стандартизации аббревиатур, направленных на упорядочение их образования и облегчение восприятия, будет способствовать повышению эффективности профессиональной коммуникации и расширению научных знаний специалистов в области медицины и фармации.

Список литературы

1. Anreiter P. Pharmakonyme: Benennungsmotive und Strukturtypologie von Arzneimittelnamen. Wien: Ed. Praesens, 2002. 461 p.
2. Барбашева С.С., Куркина А.В. Классификационный потенциал фармацевтических аббревиатур, используемых в специальной литературе (на материале английского языка) // *Фундаментальные исследования*. 2014. № 12. С. 205–210. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/> (дата обращения 07.03.2023).
3. Лазарева М.Н. Аббревиатура в фармацевтическом дискурсе: классификация, типология, особенности функционирования в русскоязычных текстах // *Терминология и знание. Материалы V Международного симпозиума (Москва, 3-5 июня, 2016 г.)* Отв. редактор – докт. филол. наук С.Д. Шелов. М., 2017. С.334–346.
4. Дрокин С.М. Основные типы и модели создания английских фармацевтических терминов-аббревиатур // *Филология: научные исследования*. 2022. № 7 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=36763 (дата обращения 07.04.2023).
5. Березникова Р. Е., Дремова Н. Б., Коржавых Э. А. Особенности формирования торговых наименований лекарственных средств – брендов XX века // *Ремедиум. Журнал о российском рынке лекарств и медицинской технике*, 2005. № 12. С. 9–14.
6. Селезнева Л.В., Тортунова И.А., Люликова А.В. Фармаконим как маркетинговый феномен информационно-коммуникационного пространства // *Верхневолжский филологический вестник*. 2018. №2 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/farmakonim-kak-marketingovyy-fenomen-informatsionno-kommunikatsi-onnogo-prostranstva> (дата обращения 07.04.2023).
7. Ситдикова А.В. Специфические способы словообразования современных торговых названий лекарственных препаратов // *Вестник ТГГПУ*. 2021. №3 (65) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsificheskie-sposoby-slovoobrazovaniya-sovremennyh-torgovyh-nazvaniy-lekarstvennyh-preparatov> (дата обращения: 08.04.2023).
8. Справочник лекарств РЛС. Москва, 2021-2022 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rlsnet.ru> (дата обращения 03.02.2023).
9. Справочник лекарственных препаратов Видаль. Москва, 2022 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.vidal.ru>. (дата обращения 03.02.2023).
10. Алексеев Д.И. Буквенные аббревиатуры и их классификация // *Ученые записки Мелекесского гос. пед. ин-та. Мелекесс*, 1958. Т. 1. Вып. 1. С. 41–67.
11. Борисов В.В. Аббревиация и акронимия. Военные и научно-технические сокращения в иностранных языках. М.: Воениздат, 1972. 320 с.
12. Дюжикова Е.А. Аббревиация сравнительно со словосложением (на материале современного английского языка): автореф. дис... доктора филол. наук: 10.02.04. М., 1997. 96 с.
13. Медникова Э.М., Шеляховская А. А. К типологии аббревиатур // *Вопросы оптимизации естественных коммуникативных систем*. М.: Изд-во МГУ, 1971. С. 107–123.
14. Кубрякова Е.С. Язык и знание: на пути получения знаний о языке: части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.

15. Миронов А.Н., Бунятян Н.Д., Саканян Е.И., Губарева О.Н., Матюшин А.А. К вопросу о гармонизации фармацевтической терминологии // Ведомости Научного центра экспертизы средств медицинского применения. 2013. №2. С. 33-37 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-garmonizatsii-farmatsevticheskoy-termino-logii> (дата обращения 25.04.2023).

16. Барбашева С. С., Рожкова Т. В. Когнитивные основания медицинских терминов-аббревиатур // Вестник СамГУ. 2013. №8.1 (109) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kognitivnye-osnovaniya-meditsinskih-terminov-abbreviatur> (дата обращения 25.04.2023).

17. Мустафинова Э.А. Аббревиация в русском языке: когнитивный аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Барнаул, 2001. 24 с.

ABBREVIATIONS IN LATIN PHARMACONYMS: STRUCTURAL-SEMANTIC FEATURES AND WAYS OF TRANSMISSION INTO RUSSIAN

M.N. Lazareva

The chapter is devoted to the study of structural and semantic features of abbreviated applications as part of pharmaconyms functioning in the nomenclature of medicines. The purpose of the work is to study the typological and structural-semantic features of the studied abbreviations and ways of transferring foreign-language abbreviations into Russian. The analysis is carried out using the methods of structural-semantic analysis and cognitive-discursive interpretation of the units under study. The most common structural types of abbreviated applications have been identified. Based on the commonality of subject-conceptual features, two thematic groups are distinguished: abbreviations, the cognitive structure of which is associated with professionally significant characteristics of the drug, and abbreviations that perform a functional-pragmatic function. It is established that the cognitive structure of the abbreviations of the first thematic group is based on professionally significant signs encoded in the form of borrowed English abbreviations, the decoding of which causes difficulty for specialists. The ways of transferring foreign-language abbreviated applications into Russian are considered, the areas of work related to facilitating their perception and interpretation are indicated.

Keywords: Latin pharmaconyms, abbreviated applications, English abbreviations, translation methods.

4.12. ВОСПРИЯТИЕ АНАТОМИЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ СТУДЕНТАМИ МЕДИЦИНСКИХ И НЕМЕДИЦИНСКИХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ

© С.Л. Мишланова, О.Б. Бурдина

Владение терминологией является непременным условием формирования профессиональных компетенций. Однако единой методики оценки терминологической компетенции специалистов различных предметных областей не разработано. На материале анатомических терминов предложены параметры оценки терминологической компетенции.

Изучено восприятие анатомических терминов студентами медицинских и немедицинских специальностей с помощью свободного ассоциативного эксперимента, проведён сопоставительный анализ ассоциативных полей. Выявлено различие ассоциативных полей студентов медицинских и немедицинских специальностей, определены стратегии восприятия анатомического термина.

Ключевые слова: терминологическая компетенция, восприятие термина, ассоциативное поле, профессиональная метафора.

В современной антропоцентрической парадигме актуальным становится не столько систематизация готового знания, сколько изучение процессов познания, порождения нового, в том числе неэкспертного, личностного знания. В связи с этим особый интерес приобретают сопоставительные исследования восприятия терминов специалистами-профессионалами и неспециалистами, т.е. пользователями с различными уровнями профессиональной компетенции, в том числе терминологической. Одним из методов, позволяющих изучать способность и готовность к восприятию и пониманию терминов, является психолингвистический ассоциативный эксперимент. Реакции, полученные в ходе ассоциативного эксперимента, структурируются в виде ассоциативных полей [1], сопоставительный анализ которых обнаруживает особенности восприятия терминов в разных группах информантов.

Цель настоящего исследования – изучить восприятие медицинских (анатомических) терминов студентами медицинских и немедицинских специальностей.

В соответствии с поставленной целью был проведен психолингвистический эксперимент по изучению особенностей восприятия анатомических терминов. Информантам нужно было записать ассоциации, возникающие у них при предъявлении стимула. Стимул предъявлялся информантам устно, а реакции были получены в письменном виде. Эксперимент был ограничен во времени. В исследовании принимали участие 400 студентов, из них 100 студентов-медиков и 300 студентов немедицинских специальностей, т.е. студенты географического, юридического и филологического факультетов.

Вопросы определения терминологической компетенции, особенностей ее формирования, структуры, дескрипторов и параметров оценки получили детальную разработку в рамках компетентностного подхода [2; 3; 4; 5, 6, 7]. Терминологическая компетенция определяется как способности человека с помощью терминов выражать, понимать и создавать специальное знание [5, с. 7]. В ряде случаев терминологическая компетенция рассматривается в соотношении с понятием терминологической компетентности, причем последняя входит в еще более емкое понятие – профессиональную

компетентность [8, с. 5]. Терминологическая компетентность – это «способность и готовность специалиста грамотно применять терминологию при решении профессиональных задач, используя при этом минимальный объем личностных, материальных, временных и других ресурсов», представляющая собой «единство трех компонентов: предметно-познавательного, интеллектуально-рефлексивного и коммуникативно-языкового» [8, с. 5]. Отметим, что как терминологическая компетенция, так и терминологическая компетентность обеспечивают способность и готовность к осуществлению профессиональной коммуникации – двуединства восприятия и порождения речи, т.е., соответственно, восприятия и порождения терминов. В настоящем исследовании мы рассматриваем только рецептивный аспект терминологической компетентности, который соотносится с ее первым, или «предметно-познавательным, компонентом, который проявляется в виде узнавания термина, отнесения его соответствующей предметной области, воспроизведение дефиниции термина вне контекста источника» [8, с. 5].

В качестве стимульного материала в исследовании использованы анатомические термины. Специфика анатомической терминологии определяется особенностями анатомии как предметной сферы. Предметом анатомии человека являются форма и строение человеческого организма, поэтому ее терминология носит инвентаризационный, номенклатурный характер, что в свою очередь проявляется в мотивированности терминов, образованных путем терминологизации общеупотребительной лексики. Семантический способ терминообразования обуславливает наличие в анатомической терминологии так называемых профессиональных метафор, т.е. «созданное в профессиональном дискурсе словосочетание, состоящее из слова / слов из терминологической сферы и лексемы литературного/бытового дискурса» [9, с. 3]. Более того, возможна дальнейшая дифференциация профессиональной метафоры в зависимости от предметной сферы ее функционирования, в частности, выделение медицинской метафоры, т.е. феномена, включающего в себя элемент (слово) из медицинского дискурса и лексему из литературного языка [9, с. 3]. Иными словами, для анатомической терминологии характерно больше количество профессиональных метафор.

Оставляя за рамками данной статьи вопросы формирования метафорической компетенции (Л.М. Алексеева, А.В. Главатских, Е.В. Ермакова, С.Л. Мишланова, Е.В. Морозова, М.В. Суворова, Т.И. Уткина, M. Azuma, J. Littlemore, G. Low, S. Turner, O'Reily), отметим, что рассмотрение метафоры в качестве универсального механизма мышления, позволяющего познавать новое с опорой на уже освоенное, известное является основой

метафорического моделирования концептуальной системы человека и ее языковой репрезентации, в том числе терминологической. Метафорическая модель представляет собой двуединство понятийных областей – области-цели и области-источника; область-источник как известное и, как правило, конкретное понятие проецируется на область-цель, т.е. на новые, абстрактные понятия, облегчая их освоение и понимание [9]. Метафорическая модель изоморфным образом предстает в структуре профессиональной медицинской метафоры, в которой область-цель репрезентирована медицинским термином-элементом, а область-источник – общеязыковым. Таким образом, профессиональные метафоры представляют собой составные термины, образованные при сочетании семантического и синтаксического способов. Вслед за В.Н. Прохоровой можно выделить три структурно-семантические группы профессиональных метафор: термины, аналогичные фразеологизмам-сращениям; составные термины с определяемым-термином и метафоризированным определяющим; составные термины с метафоризированным определяемым [10, с. 61 - 63]. В нашем исследовании в качестве стимулов были использованы профессиональные метафоры третьего типа.

Обратимся к рассмотрению стимульного материала. Как уже было отмечено ранее, в качестве стимулов для проведения ассоциативного эксперимента из анатомической терминологии были отобраны профессиональные метафоры, или составные термины, в качестве определяемого включающие метафоризированное существительное, а в качестве определяющего – прилагательные или существительные в косвенном падеже. Анатомические термины (10), их эквиваленты на латинском языке и дефиниции (на основе данных [11, 12, 13]) представлены в таблице 1.

Таблица 1

**Анатомические термины, их эквиваленты
на латинском языке и дефиниции**

Русский термин	Латинский термин	Дефиниция
анатомическая табакерка	<i>fovea radialis</i> ; син.: лучевая ямка	Треугольное углубление у основания большого пальца между сухожилием его длинного разгибателя и сухожилиями его короткого разгибателя и длинной отводящей мышцы
бронхиальное дерево	<i>arbor bronchialis</i>	Система бронхов, по которой воздух из трахеи попадает в легкие; включает главные, долевые, сегментарные, субсегментарные бронхи, а также бронхиолы (дольковые, терминальные и респираторные)

Русский термин	Латинский термин	Дефиниция
лобная чешуя	<i>squama frontalis</i>	Лобная чешуя – покровная кость, имеет вид пластинки, выпуклой снаружи и вогнутой изнутри. Она окостеневаает из двух точек окостенения, заметных даже у взрослого на наружной поверхности, <i>facies externa</i> , в виде двух лобных бугров, <i>tubera frontalia</i> .
почечная лоханка	<i>pelvis renalis</i>	Воронковидная полость, образующаяся в почке посредством слияния больших почечных чашечек; служит для собирания мочи из почечных канальцев. Перистальтич. сокращение мышц стенки П. л. обеспечивает движение мочи
крестцовый рог	<i>cornu sacrale</i> , syn. <i>cornu coccygeus</i>	Крестцовые позвонки срастаются у взрослого в единую кость – крестец. Крестец, <i>os sacrum (sacrale)</i> , имеет форму клина, располагается под последним поясничным позвонком и участвует в образовании задней стенки малого таза
привратник желудка	<i>pylorus</i>	Суженная правая часть желудка в месте его перехода в двенадцатиперстную кишку. Привратник снабжен круговой мышцей сфинктером привратника (<i>pyloric sphincter</i>), сокращения которой приводят к закрытию отверстия канала привратника
слепое пятно	<i>punctum caecum</i>	Область на сетчатке, имеющаяся в глазу здорового человека (и всех зрячих хордовых животных), не чувствительная к свету. Нервные волокна от рецепторов к слепому пятну идут поверх сетчатки и собираются в зрительный нерв, который проходит сквозь сетчатку на другую её сторону и потому в этом месте отсутствуют светочувствительные рецепторы
перепончатый лабиринт	<i>labyrinthus membranaceus</i>	Система сообщающихся полостей и каналов с соединительнотканной стенкой, расположенных в костном лабиринте; включает эллиптический и сферический мешочки, три перепончатых полукружных протока и улитковый проток
пирамидальный тракт	<i>tractus corticospinalis (pyramidalis)</i> син. пирамидный путь	Проводит двигательные волевые импульсы к мышцам туловища и конечностей. <...> волокна пирамидального тракта идут в составе лучистого венца, а затем проходят через внутреннюю капсулу, занимая передние две трети ее задней ножки, причем волокна для верхней конечности идут спереди волокон для нижней конечности. Далее они проходят через ножку мозга, <i>pedunculus cerebri</i> , а оттуда через мост в продолговатый мозг

Русский термин	Латинский термин	Дефиниция
тазовый пояс	<i>cingulum membri inferioris, syn. cingulum pelvicum</i>	Часть скелета, служащая у позвоночных животных и у человека, для соединения свободной нижней (задней) конечности с туловищем. Т. п. состоит из трех костей: подвздошной (<i>os ilium</i>), седалищной (<i>os ischii</i>) и лобковой (<i>os pubis</i>)

Как показывают данные таблицы, большинство используемых в исследовании стимулов (9) образовано по синтаксической модели «прилагательное + существительное»: анатомическая табакерка, бронхиальное дерево, крестцовый рог, лобная чешуя, перепончатый лабиринт, пирамидальный тракт, почечная лоханка, слепое пятно, тазовый пояс. Один термин образован по синтаксической модели «существительное + существительное в косвенном падеже»: привратник желудка.

Метафорическая репрезентация анатомических объектов реализуется следующими метафорическими моделями: артефактной (табакерка, лоханка, пояс, лабиринт), анималистической (рог, чешуя), растительной (дерево), антропоморфной (привратник), пространственной (пятно, тракт).

При восприятии стимулов фиксируются реакции респондентов, совокупность которых составляет ассоциативное поле (АП). Учитывая специфику используемых в исследовании стимулов – анатомических терминов, точнее, профессиональных метафор – мы применили для структурирования полученных АП матрицу, составленную нами ранее при изучении метафорической компетенции [14]. При восприятии профессиональной метафоры реакции могут соотноситься с дефиницией (D), областью-целью, или научным компонентом (S), областью-источником, или ненаучным компонентом (N). В качестве реакций могут порождаться новые понятия, соотносимые с обоими компонентами стимула (S + N). Кроме того, могут быть получены отказы и/или неадекватные реакции (R).

Рассмотрим примеры каждой группы реакций. Так, на стимул *анатомическая табакерка* были получены реакции, соотносимые с дефиницией (кисть, запястье, мышцы кисти); репрезентирующие научный компонент (анатомия, кости, скелет); репрезентирующие ненаучный компонент (табак, сигара, пепел); представляющие собой новое, но не медицинское понятие (анатомический инструмент, шкатулка с человеческими органами, ящик для трупов), а также отказы. На стимул *лобная чешуя* были получены реакции, соотносимые с дефиницией (лобная кость, *squama frontalis*); репрезентирующие научный компонент (череп, лоб, голова, кость);

репрезентирующие ненаучный компонент (чешуя, чешуя рыбы, змея, рептилия, ящерица, крокодил, динозавр, русалка, ихтиандр); представляющие собой новое, но не медицинское понятие (кожа на голове, челка, уши, морщины, защита, третий глаз), а также отказы. На стимул *тазовый пояс* были получены реакции, соотносимые с дефиницией (место прикрепления нижних конечностей, пояс нижних конечностей); репрезентирующие научный компонент (таз, кость, поясница, копчик, сустав, бедра, ягодицы, медицина); репрезентирующие ненаучный компонент (ремень, Ореон, карате, пояс из собачьей шерсти); представляющие собой новое, но не медицинское понятие (скрытое место, ночь, сумка, сантиметр, талия, песочные часы, экватор, осьминог), а также отказы.

АП всех респондентов, участвующих в исследовании, представлено на рисунке 1. Как видим, ядро АП составляют реакции, отражающие научный компонент стимулов (54 %). Околоядерную зону АП образуют реакции, репрезентирующие ненаучный компонент стимула (27 %). Ближняя периферия АП представлена реакциями, соотносимыми с дефиницией стимулов и отказами (по 8 % соответственно), дальняя периферия – новыми понятиями (3 %). Следовательно, анатомические термины-метафоры распознавались респондентами как научные понятия более чем в половине случаев, хотя с дефиницией соотносились сравнительно редко. На метафорический, ненаучный компонент респонденты ориентировались в два раза реже, чем на научный. Самой непродуктивной оказалась попытка создания нового понятия на основе двух компонентов стимула.

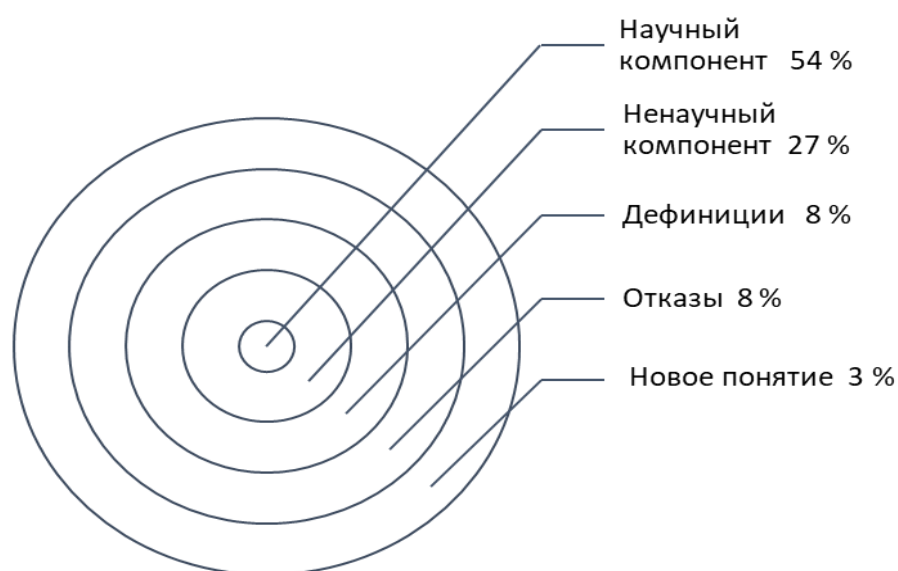


Рис. 1. АП всех респондентов, участвующих в исследовании (%)
 Соотношение АП студентов медицинских и немедицинских специальностей
 представлено на рисунке 2

Ассоциативные поля студентов медицинских и немедицинских специальностей (%)

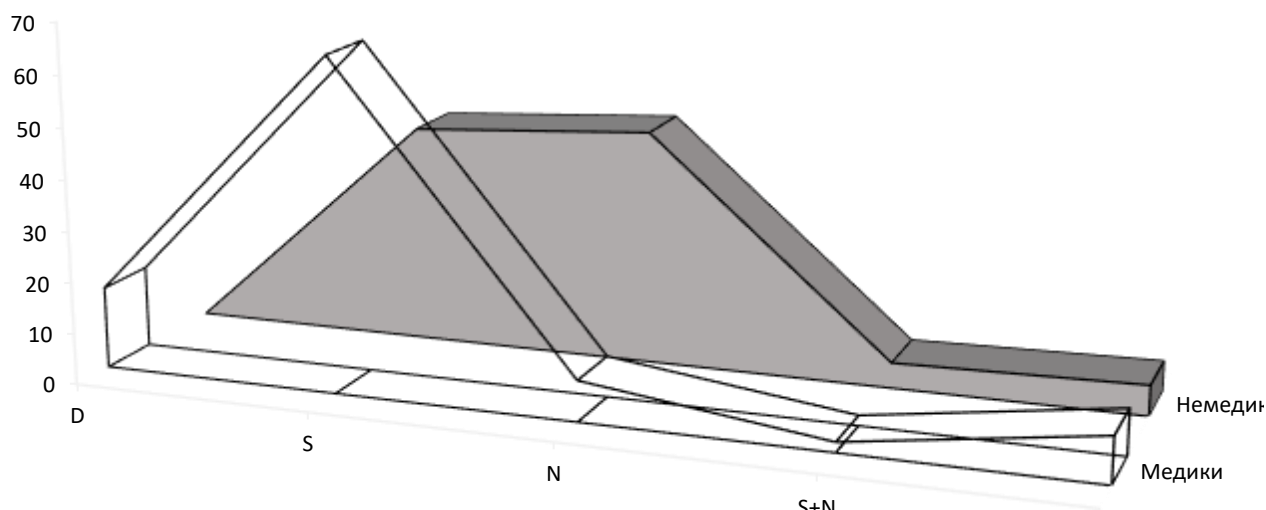


Рис. 2. АП студентов медицинских и немедицинских специальностей (%)

Очевидно, что представленные на рисунке АП двух групп респондентов имеют существенные отличия. Так ядро АП медиков составляют реакции, отражающие научный компонент стимулов (65 %), а ядро АП студентов немедицинских специальностей – реакции, отражающие ненаучный компонент стимулов (46 %). Следует отметить, что количество реакций, репрезентирующих научный компонент стимулов в группе немедиков, почти равно ядру их АП (43 %), однако в этом АП отсутствуют дефиниции терминов. Количество дефиниций составляет вторую по величине группу реакций АП медиков (16 %), а группа реакций, репрезентирующих ненаучный компонент стимулов, в этом АП низкая (8 %). Немногочисленной является группа новых понятий, образованных на основе обоих компонентов стимулов: в АП медиков она является самой низкой и составляет 2 %, а в АП немедиков – 5 %. Количество отказов в АП медиков превосходит аналогичный показатель в АП немедиков (9 % и 6 % соответственно). Отметим, что проведение ассоциативного эксперимента всегда предполагает погрешность, связанную с рядом факторов, тем не менее «если в реакциях закономерным образом проявляется некоторая устойчивая тенденция, это значит, что данная характеристика процесса упорядочивания <...> характерна потенциально для всех задействованных в эксперименте людей. Другое дело, что вероятность её проявления в каждой ситуации использования данного слова (в общении)

может отличаться от её усреднённого показателя, выявленного экспериментом» [15].

В результате проведённого эксперимента мы пришли к некоторым выводам:

1. Представленные данные свидетельствуют о том, что студенты-медики продемонстрировали способность распознавать в профессиональной метафоре анатомическое понятие с опорой на оба компонента стимула, т.е. соотносить стимул с дефиниций, однако в большинстве случаев они давали реакции только на «научный» компонент стимула, связанный со специальным знанием. Студенты-медики обладают терминологической компетенцией, что позволяет им соотносить стимул с предметной областью, однако она находится в стадии формирования.

2. Студенты немедицинских специальностей также стремились распознать в предложенном стимуле специальное медицинское понятие, поэтому в данной группе респондентов реакции на «научный» компонент стимула составляют вторую по величине группу их АП. Максимальное количество реакций студентов-немедиков получено на обыденный, ненаучный компонент анатомического термина.

3. В то же время часть респондентов обеих групп предложила собственную образную интерпретацию стимулов, причем в АП студентов-немедиков таких реакций оказалось в два раза больше, по сравнению с АП студентов-медиков. Избегание опоры на обыденный компонент студентами-медиками, возможно, обусловило большее количество отказов в их АП, по сравнению с АП студентов немедицинских специальностей.

Необходимо подчеркнуть, что доминирование реакций на обыденный компонент профессиональной метафоры в АП студентов-немедиков свидетельствует о низком уровне их терминологической компетенции, однако в этом АП отказов оказалось меньше, чем в АП медиков. По-видимому, опора на известный компонент стимула является стратегией восприятия термина неспециалистами в данной предметной сфере, что необходимо учитывать при формировании терминологической компетенции.

Список литературы

1. Караулов Ю.Н. Активная грамматика и ассоциативно-вербальная сеть. М.: ИРЯ РАН, 1999. 180 с.
2. Алексеева Л.М., Мишланова С.Л. Медицинский дискурс: теоретические основы и принципы анализа. Пермь: Изд-во ПГУ, 2002. 200 с.
3. Алексеева Л.М., Мишланова С.Л. Актуальные вопросы терминоведения: терминологическая компетенция // Когнитивные исследования языка. 2018. № 35. С. 473–479.

4. Алексеева Л.М., Мишланова С.Л. Когнитивно-дискурсивные аспекты терминологической компетенции // Когнитивные исследования языка. 2019. № 37. С. 383-388.
5. Алексеева Л.М., Мишланова С.Л., Бурдина О.Б. Терминологическая компетенция как основа знания, познания и профессиональной коммуникации // Методические и лингвистические аспекты греко-латинской медицинской терминологии: материалы научно-учебно-методической конференции (18-20 октября 2016). СПб.: Первый Санкт-Петербургский государственный медицинский университет им. И.П. Павлова, 2016. С. 7–12.
6. Бурдина О.Б. Формирование коммуникативных и профессиональных компетенций при знакомстве с культурными реалиями страны изучаемого языка (на примере обучения РКИ арабских студентов в фармацевтическом вузе) // Русский язык как иностранный в современных социокультурных условиях: состояние и перспективы. Сборник материалов II международной научно-практической конференции. Тунис: Университет Карфагена – Высший институт языков Туниса. 2017. С. 53-58 (0,42 п. л.).
7. Бордовская Н.В., Кошкина Е.А. Терминологическая компетентность специалиста: проявление и уровни развития // Человек и образование. 2016. №3(48). С. 4–11.
8. Зубкова О.С. Лингвосемиотика профессиональной метафоры: автореф. дисс.... д-ра филол. наук, Курск, 2011. 49 с.
9. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М.: Едиториал УРСС, 2004. 256 с.
10. Прохорова В. Н. Русская терминология: Лексико-семантическое образование. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1996. 125 с.
11. Ресурсы по анатомии и радиологии: для практикующих врачей, студентов и преподавателей // Анатомия, медицинская визуализация и электронное обучение для специалистов в области здравоохранения – IMAIOSURL [Электронный ресурс]. URL: <https://www.imaios.com/ru> (дата обращения 29.04.2023).
12. Медицинский латинско-русский словарь анатомических терминов – онлайн [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kakras.ru/mobile/latin-anatomic-dictionary.html> (дата обращения 29.04.2023).
13. Казачёнок Т.Г. Анатомический словарь: латинско-русский, русско-латинский. М.: ВЕДИ, 2010. 413 с.
14. Мишланова С. Л., Хохлова Е. Д. Метафорическая компетенция у студентов языковых и неязыковых специальностей // Иностранные языки в контексте культуры. Межвузовский сборник статей по материалам конференций. Пермь, 2012. С. 188–194.
15. Яковлев А.А. ОБ Одном методологическом изъяне при проведении свободного ассоциативного эксперимента // Вестник НГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2018. Том 16, № 4. С. 16–25.

PERCEPTION OF ANATOMICAL TERMS BY MEDICAL AND NON-MEDICAL STUDENTS

S.L. Mishlanova, O.B. Burdina

Terminological competence is an indispensable condition for the formation of professional competencies. However, a unified methodology for assessing the terminological competence of specialists in various subject areas has not been developed. The parameters for assessing

terminological competence based on the material of anatomical terms have been proposed. The perception of anatomical terms by students of medical and non-medical specialties was studied using a free association method, and a comparative analysis of associative fields was carried out. The difference between the associative fields of medical and non-medical students is revealed, strategies for the perception of the anatomical term are determined.

Keywords: terminological competence, term perception, associative field, professional metaphor.

4.13. СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ И МОРФЕМНЫЙ АНАЛИЗ НА ЗАНЯТИЯХ ПО ЛАТИНСКОМУ ЯЗЫКУ В МЕДИЦИНСКОМ ВУЗЕ

© О.Н. Анциферова

В главе речь идет о практике преподавания латинского языка в медицинском вузе. Отмечается то, что авторы учебных пособий различное внимание уделяют морфемному и словообразовательному анализу. Цель: выявить типы упражнений, связанные с морфемным и словообразовательным анализом, в учебниках латинского языка для медицинских вузов; представить дидактические материалы, уместные в практике обучения студентов медицинской латыни. Используются аналитический, сравнительный и описательный методы. Основные результаты и выводы: вниманию практикующих преподавателей предлагаются наглядные материалы, включающие примеры словообразовательных цепочек, а также структурные модели сложных слов с вычленением повторяющегося первого словообразовательного элемента. Приведены примеры типичных и возможных упражнений по морфемике и словообразованию. Подчеркивается связь словообразования со словоизменением, то есть с морфологией латинского языка.

Ключевые слова: латинский язык в медицинском вузе, методика преподавания латинского языка, дидактические материалы, морфемный анализ, словообразовательный анализ.

Как известно, на занятиях по латинскому языку в медицинском вузе словообразовательному и морфемному анализу уделяется определенное внимание. Это связано с тем, что латинский язык сформировал богатый словообразовательный инструментарий, позволяющий создавать емкие по смыслу и лаконичные по форме слова. Значительное количество словообразовательных элементов латинского и греческого происхождения обрели статус международных словообразовательных единиц.

Заметим, что системных работ, посвященных латинскому словообразованию, незначительное количество, поскольку в то время, когда создавались латинские грамматики, не были последовательно разграничены понятия морфемного состава слова и его словообразовательной структуры, а также не существовало методики словообразовательного анализа [1, с. 11; 2, с. 124]. Среди современных фундаментальных работ по именному латинскому

словообразованию следует назвать труды В.Ф. Новодрановой, И.А. Большакова, А.А. Дурново [2, с. 124].

К частным задачам обучения студентов-медиков латинскому языку относится формирование умения различать продуктивные деривационные модели, усвоение минимума частотных корневых и аффиксальных словообразовательных элементов, а также развитие способности находить связь между значением слова и его морфемным составом.

Известно, что навыки морфемного и словообразовательного анализа формируются в средней школе на занятиях по русскому языку и затем находят применение на занятиях по латинскому языку в медицинском вузе.

Обычно уже на первых занятиях обращается внимание на то, что в словарный состав латинского языка входят три основные группы слов: 1) непроизводные слова (*verba primitiva*), 2) производные слова (*verba derivata*), 3) сложные слова (*verba composita*).

В ряде учебно-методических пособий материал по словообразованию связывается с изучением грамматики латинского языка и тематически оформляется так: основные суффиксы существительных 1-го склонения; суффиксы существительных 2-го склонения; суффиксы прилагательных 1–2-го склонений; суффиксы существительных мужского рода 3-го склонения и т. п. Попутно приводится перечень наиболее употребительных латинских приставок, рекомендуемых для заучивания.

Подчеркнем, что в современных учебниках латинского языка для медицинских вузов вопросам словообразования уделяется различная доля внимания. Как известно, наиболее последовательно и подробно словообразовательные процессы описаны в учебниках М.Н. Чернявского. Таковы упражнения, нацеленные на вычленение в производном слове непосредственных составляющих. Приведем примеры таких упражнений, применяемых для усвоения анатомической номенклатуры:

Упражнение 1. Вычлените в каждом производном слове его непосредственные составляющие (префикс и производящую основу) и переведите на русский язык:

Infraorbitālis, subclaviculāris, interosseus, intralobulāris, parasternālis, endocervicālis [3, с. 228–229].

Упражнение 2. Сделайте словообразовательный анализ по непосредственным составляющим, переведите:

Tubus, tubūlus, tuba, tubūla, tubālis; bulla, bullōsus; capitūlum, capitālis [4, с. 147].

В ряде учебно-методических пособий преобладают упражнения, нацеленные на формирование умения выделять префиксы и суффиксы в составе слова и в соответствии с морфемным составом правильно переводить латинское слово на русский язык [3, 4, 5, 6, 7, 8, 9]. Приведем примеры таких упражнений:

Упражнение 3. Выделите суффиксы прилагательных, назовите существительные, от которых они образованы.

Образец: palm-ār-is, -e ← palma, -ae f (ладонь).

Buccālis, -e ← ..., cervicālis ← ..., palatinus, -a, -um ← ..., gastrīcus, -a, -um ← ... [5, с. 52].

Упражнение 4. Подберите подходящие приставки и образуйте префиксальные прилагательные:

... orālis, -e (внеротовой), ... oculāris, -e (внутриглазной), ... gingivālis, -e (поддесенный), ... claviculāris, -e (надключичный) [5, с. 53].

Упражнение 5. Выделите суффиксы прилагательных, переведите термины.

Cavitas medullāris, papilla parotidea, ductus hepaticus, arteria meningeal [4, с. 147].

Еще один распространенный в пособиях тип упражнений нацелен на формирование умения образовывать дериваты с использованием известных суффиксов и префиксов. Приведем примеры таких упражнений:

Упражнение 6. Образуйте от существительных, указанных ниже, относительные прилагательные с помощью суффиксов -āl-, -ār-. Переведите их.

Glandūla, -ae f; dorsum, -i n; frons, frontis f; maxilla, -ae f; superficies, -ei f; ulna, -ae f; occiput, -itis n [6, с. 55].

Упражнение 7. Образуйте прилагательные от известных Вам существительных при помощи суффиксов -āl-, -ār-.

Носовой, корневой, зубной, губной, десневой, лобный, щечный, позвоночный [5, с. 52].

Упражнение 8. Переведите прилагательные.

Подзатылочный, надпочечный, загрудинный, подвисочный, надкраевой, заглочный [3, с. 229].

С целью повышения эффективности обучения студентов-медиков латинскому словообразованию предлагаем в дополнение к вышеперечисленным упражнениям использовать иллюстративные (наглядные) материалы, демонстрирующие словообразовательной цепочки. Такие примеры можно представить вниманию обучающегося в виде таблицы. Заметим, что при чтении примеров последовательность стрелок (от одного слова к другому) демонстрирует последовательность образования слов; параллельность стрелок

(от одного слова несколько стрелок) указывает на то, что слово является мотивирующим для ряда мотивированных слов.

Таблица 1

Анатомическая лексика: примеры словообразовательных цепочек

№	Примеры словообразовательных цепочек
1	ala , -ae f (крыло) → alāris , -e (крыловидный, принадлежащий крылу) → alātus , -a, -um (крыловидный, крылатый, имеющий крылья)
2	alveus , -i m (желоб, корыто) → alveolus , -i m (альвеола, ячейка, луночка) → alveolāris , -e (альвеолярный, луночковый, ячеечный)
3	area , -ae f (поле, кружок) → areōla , -ae f (кружочек, венчик, ареола) → areolāris , -e (относящийся к ареоле)
4	arteria , -ae f (артерия) → arteriōsus , -a, -um (артериальный, богатый артериями) → arteriōla , -ae f (артериола, маленькая артерия)
5	articulus , -i m (сустав) → articulāris , -e (суставной) → articulatio , -onis f (сустав)
6	bronchus , -i (бронх) → bronchiālis , -e (бронхиальный) → bronchiolus , -i m (бронхиола)
7	cavus , -a, -um (полый) → cavum , -i n (полость) → caverna , -ae f (пещера) → cavernōsus , -a, -um (пещеристый)
8	costa -ae f (ребро) → costālis , -e (реберный) → intercostālis , -e (межреберный) → subcostālis , -e (подреберный)
9	cutis , -is f (кожа) → cutaneus , -a, -um (кожный) → subcutaneus , -a, -um (подкожный)
10	lingua , -ae f (язык) → linguālis , -e (язычный) → sublinguālis , -e (подъязычный) → lingūla , -ae f (язычок)
11	lobus , -i m (доля) → lobāris , -e (долевой) → intra lobāris , -e (внутридолевой) → lobūlus , -i m (долька) → interlobulāris , -e (междольковый)
12	mus , muris m (мышь) → muscūlus , -i m (мышца; затем опрощение: muscūl-us) → musculāris , -e → intermusculāris , -e (межмышечный), → intramusculāris , -e (внутримышечный) → submusculāris , -e (подмышечный)
13	nasus , -i m (нос) → nasālis , -e (носовой) → paranasālis , -e (околоносовой)
14	nodus , -i m (узел) → nodōsus , -a, -um (нодозный, узловатый) → nodositas , -atis f (узловатость, наличие узла) → nodālis , -e (нодальный) → nodūlus , -i m (узелок) → nodulāris , -e (нодулярный)
15	os , ossis n (кость) → osseus , -a, -um (костный) → interosseus , -a, -um (межкостный) → ossicūlum , -i n (косточка)
16	tuber , -eris n (бугор) → tuberōsus , -a, -um (бугристый) → tuberositas , -atis f (бугристость) → tuberālis , e (бугорный) → tubercūlum , -i n (бугорок) → tuberculāris , -e (бугорковый) → intertuberculāris , -e (межбугорковый)
17	vertebra , -ae f (позвонок) → vertebrālis , -e (позвоночный) → intervertebrālis , -e (меж-позвоночный)
18	vesica , -ae f (пузырь) → vesicālis , -e (пузырный) → vesicūla , -ae f (пузырек) → vesiculōsus , -a, -um (везикулезный) → vesiculāris , -e (везикулярный)

Чтение примеров словообразовательных цепочек не только позволяет студенту осмысленно заучивать слова, но и закрепляет в памяти продуктивные словообразовательные модели, а именно модели слов, образованных суффиксальным и префиксальным способами, а также способом перехода одной части речи в другую (субстантивация). Подчеркнем, что при словообразовательном анализе важно видеть словообразовательные единицы и то, как они соединяются между собой; главным результатом такого анализа является «вскрытие словообразовательной структуры, установление деривационной модели» [1, с. 13–14].

Некоторая доля внимания в учебных пособиях по латинскому языку уделяется сложным словам. Ослабленное внимание к вопросам словосложения отчасти обусловлено утвердившимся мнением о том, что этот способ словообразования наименее продуктивен [2, с. 128]. Напомним, что к словосложению относится такой способ словообразования, при котором новое слово имеет не менее двух полнозначных основ или слов [1, с. 158].

Современные исследователи считают, что вопросы словосложения в латинском языке пока недостаточно изучены и требуют дальнейшей проработки [2, с. 128]. Особенность слов, созданных по модели словосложения, состоит в том, что они могут сочетать в себе элементы латинского и греческого происхождения, и это также заслуживает пристального научного внимания.

В дополнение к имеющимся в учебниках упражнениям предлагаем использовать в качестве иллюстративного материала следующие примеры сложных слов в анатомической номенклатуре.

Таблица 2

Сложные слова в анатомической номенклатуре

№	Первый элемент сложного слова	Примеры сложных слов
1	cost- (costa, -ae f ребро)	costodiaphragmaticus , -a, -um (реберно-диафрагмальный) costotransversarius , -a, -um (реберно-поперечный) costovertebrālis , -e (реберно-позвоночный) costoxiphoides , -a, -um (реберно-мечевидный)
2	fibr- (fibra, -ae f волокно)	fibrocartilago , -inis f (волокнистый хрящ) fibrocartilagineus , -a, -um (фиброзно (волокнисто)-хрящевой)
3	gastr- (греч.) (gaster, -tris f желудок)	gastrocolicus , -a, -um (желудочно-ободочнокишечный) gastroduodenālis , -e (желудочно-двенадцатиперстнокишечный) gastrolienālis , -e (желудочно-селезеночный) gastropancreaticus , -a, -um (желудочно-поджелудочножелезистый) gastrophrenicus , -a, -um (желудочно-диафрагмальный)
4	hepar- (hepar, -atis n печень)	hepatocolicus , -a, -um (печеночно-ободочнокишечный) hepatoduodenālis , -e (печеночно-двенадцатиперстнокишечный) hepatogastricus , -a, -um (печеночно-желудочный)

		hepatopancreaticus , -a, -um (печеночно-поджелудочный) hepatorenalis , -e (печеночно-почечный)
5	lymph- (греч.) (lymphā, -ae f лимфа)	lymphonodus , -i m (лимфоузел) lymphonodulus , -i m (лимфоузелок)
6	meso- (греч.) (mesos средний, срединный, промежуточный)	mesoappendix , -icis f (брыжейка червеобразного отростка) mesocranium , -i n (макушка, темя) mesocolon , -i n (брыжейка ободочной кишки) mesoduodenum , -i n (брыжейка двенадцатиперстной кишки) mesogastrium , -i n (чревье, мезогастрий (средняя часть живота, брыжейка желудка)) mesometrium , -i n (брыжейка матки) mesopharynx , -ngis m (мезофаринкс) mesorectum , -i n (брыжейка прямой кишки) mesotendineum , -i n (мезотендиний (брыжейка сухожилия)) mesovarium , -i n (брыжейка яичника) mesovaricus , -a, -um (брыжеечно-яичниковый)
7	nas- (nasus, -i m нос)	nasolabialis , -e (носо-губной) nasopalatinus , -a, -um (носо-нёбный)
8	neo- (греч.) (neos новый, молодой)	neocerebellum , -i n (новый мозжечок, новая часть мозжечка) neocortex , -icis m (новая кора (конечного) мозга) neostriatum , -i m (новая часть полосатого тела)
9	neur- (греч.) (neuron нерв)	neuroblastus , -i m (невробласт; эмбриональная, незрелая нервная клетка) neurocranium , -i n (череп, заключающий мозг; мозговой череп) neurocytus , -i m (нервная клетка) neuroepithelium , -i n (невроэпителий, или нейроэпителий)
10	occipit- (occiput, -itis n затылок)	occipitofrontalis , -e (затылочно-лобный) occipitotemporalis , -e (затылочно-височный)
11	oste- (греч.) (osteon кость)	osteoblastus , -i m (остеобласт; клетка, образующая кость) osteocranium , -i n (костный череп) osteoklastus , -i m (остеокласт; клетка, разрушающая хрящевую ткань)
12	palat- (palatum, -i n нёбо)	palatoethmoidalis , -e (нёбно-решетчатый) palatoglossus , -a, -um (нёбно-язычный) palatamaxillaris , -e (нёбно-верхнечелюстной) palatopharyngeus , -a, -um (нёбно-глоточный) palatovaginalis , -e (нёбно-влагалищный)
13	pancreatic- (pancreaticus, -a, -um относящийся к поджелудочной железе)	pancreaticoduodenalis , -e (поджелудочно-двенадцатиперстно-кишечный) pancreaticolienalis , -e (поджелудочно-селезеночный)
14	thorac- (греч.) (thorax, -acis m грудная клетка, грудь)	thoracodorsalis , -e (грудоспинной) thoracoepigastricus , -a, -um (грудонадчревный) thoracolumbalis , -e (грудопоясничной)
15	thyr- (греч.) (thyreos продолговатый щит)	thyrocervicalis , -e (щито-шейный) thyrohyoideus , -a, -um (щито-подъязычный) thyropharyngeus , -a, -um (щито-глоточный)
16	tympan- (греч.) (tympanum, -i n барабан)	tympanomastoideus , -a, -um (барабанно-сосцевидный) tympanosquamosus , -a, -um (барабанно-чешуйчатый) tympanostapedius , -a, -um (барабанно-стременной)
17	uni-	unicellularis , -e (одноклеточный)

	(в сложных словах означает «одно», от лат. unus, -a, -um один)	unicornis , -e (однорогий) unilaterālis , -e (односторонний) uniloculāris , -e (однозначный, однокамерный, состоящий из одного отделения)
18	vesic- (vesica, -ae f пузырь)	vesicorectālis , -e (пузырно-прямокишечный) vesicouterīnus , -a, -um (пузырно-маточный) vesicovaginālis , -e (пузырно-влагалищный)
19	vestibul- (vestibulum, -i n преддверие)	vestibulocochleāris , -e (преддверно-улитковый) vestibulospinālis , -e (преддверно-спинномозговой)
20	vomer- (vomer, -eris m сошник)	vomeronasālis , -e (сошниково-носовой) vomerovaginālis , -e (сошниково-влагалищный)
21	zygomatic- (zygomaticus, -a, -um скуловой, относящийся к скуле)	zygomaticofaciālis , -e (скуло-лицевой) zygomaticofrontālis , -e (скуло-лобный) zygomaticoorbitālis , -e (скуло-глазничный) zygomaticotemporālis , -e (скуло-височный)

На наш взгляд, использование такой таблицы в качестве наглядного материала помогает студенту запомнить некоторые начальные словообразовательные элементы сложных слов, а также способы перевода таких слов на русский язык. Кроме того, в ходе наблюдений студенты приходят к выводу о том, что в качестве второго компонента данных слов выступают прилагательные и существительные, то есть усваиваются продуктивные словообразовательные модели.

Комментируя примеры, представленные в таблице, полезно обратить внимание на то, что в сфере словосложения заметно влияние греческих сложных слов. Словосложение – область, в которой проявилось «двуязычие, ставшее характерной чертой всех развивающихся в дальнейшем терминологических систем» [1, с. 251]. Именно в греческих сложных словах используется интерфикс -o- (соединительная гласная).

Полагаем, что определенную помощь в освоении анатомической лексики, также могут оказать упражнения, нацеленные на морфемный анализ слова. Напомним, что при морфемном анализе важно идентифицировать морфемы, выяснить, из чего состоит слово [1, с. 13]. Приведем пример такого упражнения:

Упражнение 9. Разделите имена прилагательные на морфемы, переведите слова на русский язык.

Образец: parathyroideus: para-thyr-o-ide-us – околощитовидный.

Interradiculāris, suprachiasmaticus, infraspīnātus, pericardiācus, paramedianus, subcutaneus, infrasternālis, peripharyngeus, coronārius, intrasegmentālis, epigastricus, intrajugulāris, infrahyoideus, suboccipitālis, extracapsulāris, rhomboideus.

Подчеркнем, что внимание к вопросам словообразования полезно для усвоения морфологических особенностей латинских слов, так как словообразование связано со словоизменением. По словам В.Ф. Новодрановой, «суффикс «тянет» за собой определенную флексию» [1, с. 14]. Известно, что словообразовательный тип «участвует в построении морфологических классов, интегрирует отношения между словами, воспроизводится в составе речи» [10, с. 147].

Представленные в данной главе примеры упражнений по морфемике и словообразованию были связаны с анатомической лексикой, однако не менее важна подобная работа при изучении медицинской терминологии в целом. Терминообразовательные возможности заложены в словообразовательных парадигмах и гнездах и играют важную роль для становления терминологической системы [1, с. 287].

Список литературы

1. Новодранова В.Ф. Именное словообразование в латинском языке и его отражение в терминологии. *Laterculi vocum Latinarum et terminorum* / Рос. академия наук; Ин-т языкознания. МГМСУ. М.: Языки славянских культур, 2008. 328 с.
2. Косова Л.Ю., Куриленко Е.Е., Принцева Н.Ю. Именное словообразование латинского языка и его роль в формировании современной медицинской терминологии // Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского Филологические науки. Том 2 (68). № 2. Ч. 1. 2016 г. С. 123–131.
3. Чернявский М.Н. Латинский язык и основы медицинской терминологии: учебник. М.: ЗАО «Шико», 2013. 448 с.
4. Чернявский М.Н., Тверковкина Е.П., Окатова Л.М. и др. Латинский язык и основы медицинской терминологии: учебник. Под общей ред. М.Н. Чернявского. 2-е изд., перераб. и доп. Минск: Высшая школа, 1989. 352 с.
5. Нечай М.Н. Латинский язык и стоматологическая терминология: учебник. Под ред. В.Ф. Новодрановой. 2-е изд., стереотип. М.: КНОРУС, 2021. 320 с.
6. Нечай М.Н. Латинский язык для лечебных факультетов: учебник. 3-е изд., перераб. и доп. М.: КНОРУС, 2022. 350 с.
7. Нечай М.Н. Латинский язык для педиатрических факультетов: учебное пособие. 4-е изд., стер. М.: КНОРУС, 2016. 352 с.
8. Авксентьева А.Г. Латинский язык и основы медицинской терминологии. 4-е изд., испр. и доп. Минск: Новое знание, 2007. 317 с.
9. Архипова И.С., Дрикер М.Б., Олехнович О.Г. и др. *Terminologia medica latina*. Латинская медицинская терминология: учебное пособие по латинскому языку для студентов лечебных факультетов медицинских вузов. Екатеринбург: УГМУ, 2019. 224 с.
10. Березин Ф.М., Головин Б.Н. Общее языкознание: учебное пособие для студентов педагогических институтов. М.: Альянс, 2014. 416 с.

WORD-FORMATION AND MORPHEMIC ANALYSIS IN LATIN LANGUAGE CLASSES AT A MEDICAL UNIVERSITY

O.N. Antsiferova

The chapter is about the practice of teaching Latin at a medical university. It highlights the fact that the authors of textbooks pay attention differently to morphemic and word-formation analysis. The purpose of the study is to identify the types of exercises related to morphemic and word-formation analysis that take place in Latin textbooks for medical universities; present didactic materials relevant to the practice of teaching medical Latin students. Analytical, comparative and descriptive methods were used. Main results and conclusions: visual materials are brought to practicing teachers attention, including examples of word-formation chains, as well as structural models of complex words with the isolation of repeating first word-formation element. Examples of typical and possible exercises in morphemics and word formation are given. The connection of word formation with inflection (with the morphology of the Latin language) is emphasized.

Keywords: Latin at medical university, teaching methods of the Latin language, didactic materials, morphemic analysis, word-formation analysis.

4.14. ВНУТРЕННЯЯ ФОРМА ЛАТИНСКОГО ТЕРМИНА В АСПЕКТЕ ВИЗУАЛЬНОЙ ГРАМОТНОСТИ СТУДЕНТА МЕДИЦИНСКОГО И ВЕТЕРИНАРНОГО ВУЗА

© *Е.А. Абросимова*

Глава посвящена понятию «визуальная грамотность», связанному с клинической наблюдательностью. Материалом работы послужили термины гистологии и изображения микропрепаратов, которые иллюстрируют структурные феномены, названные этими терминами. Целью главы является разработка серии заданий по дисциплине «Латинский язык», связанных с распознаванием визуальной информации, заложенной во внутренней форме латинского гистологического термина, а также в его переводах на английский и русский языки. Задания выстроены с учетом различных видов работы с визуальной информацией и направлены на формирование у будущих специалистов представления о способах отражения действительности в медицине и в ветеринарии, о возможности различных взглядов на один и тот же феномен у врачей, говорящих на разных языках.

Ключевые слова: визуальная грамотность, терминология, гистологический термин, внутренняя форма, образность.

Медицина исторически сформировалась как деятельность, непосредственно связанная с наблюдением, что нашло отражение в профессиональной коммуникации. Так, в медицинской и ветеринарной терминологии функционирует понятие «картина», реализуемое в таких терминах, как *клиническая, морфологическая, рентгенологическая, ультразвуковая картины* и т.д. Такие номинации, с одной стороны, отражают наличие нескольких

измерений патологического процесса, а с другой – тот факт, что работа врача с античных времен и до наших дней во многом связана с распознаванием и анализом визуальных феноменов, что соотносится с представлением о визуальной грамотности, получившим широкое распространение в зарубежной и отечественной педагогике.

В данной статье мы опираемся на определение визуальной грамотности, данное американскими исследователями Р. Брадентом и Дж. Хортином: «Visual literacy is the ability to understand and use images, including the ability to think, learn, and express oneself in terms of images» [1, p. 41] («под визуальной грамотностью понимается компетенция специалиста понимать и использовать изображения, что подразумевает способность думать, учиться и выражать мысли с помощью зрительных образов»). При этом, как отмечают сами авторы, такое определение включает основы визуального обучения, образное мышление и визуальный язык, а также направлено на человека, который должен развивать эти способности: «The definition is intended to incorporate the essentials of visual learning, visual thinking, and visual language. It is also intentionally directed at the individual who must develop these abilities» [1, p. 41]. Вслед за Р. Брадентом и Дж. Хортином современные исследователи включают в понятие визуальной грамотности несколько компонентов: восприятие визуального феномена, конструирование смысла, визуальное мышление, коммуникацию и визуальный язык [2; 3].

К настоящему времени не вызывает сомнения необходимость повышать у студентов медицинских и ветеринарных вузов визуальную грамотность, связанную с клинической наблюдательностью [3; 4; 5]. Приемы, способствующие развитию данной компетенции, связаны с использованием на занятиях произведений искусства, их описанием и интерпретацией, с созданием студентами изображений, например, зарисовыванием тех или иных паттернов (проявлений кожных патологий и т.д.), с работой по поиску и описанию симптомов заболевания у конкретного пациента. Востребованной в современной образовательной практике стала четырехступенчатая методика, позволяющая развивать навыки клинического наблюдения («Four-step method for training clinical observation skills» [6]). Эта программа, основанная на принципах обучения визуальной грамотности, рассмотренных выше, включает собственно наблюдение (Observation) – то есть выявление объективной визуальной информации, интерпретацию (Interpretation) – выводы о значении тех или иных фактов, рефлекссию (Reflection) – оценку выводов и их достоверности с учетом личных убеждений наблюдающего, коммуникацию (Communication) – на данном этапе студентам в рамках группового обсуждения

предлагается поделиться идеями друг с другом, попытаться передать и воспроизвести визуальный феномен по описанию сокурсника [3; 5; 6].

Формированию визуальной грамотности студента-медика, как и студента-ветеринара, по-видимому, должны способствовать учебные курсы и профессионального, и общекультурного цикла. Исследователи приводят примеры работы с изображениями на клинических дисциплинах, иностранном языке, культурологии, истории медицины [3; 4; 5; 6]. При этом важнейшую роль в понимании сути того или иного процесса или явления играют и сами медицинские термины, часто обладающие «живой» внутренней формой и отражающие определенные способы интерпретации действительности. В этом ключе интересным представляется рассмотрение профессиональных наименований в ономаσιологическом аспекте, как отражения процесса и результата практической работы специалиста.

В данной статье предлагается ряд заданий по дисциплине «Латинский язык», связанных с распознаванием визуальной информации, которая сохранилась во внутренней форме медицинского и ветеринарного термина. Как нам представляется, такие задания могут помочь студенту увидеть тот или иной профессиональный феномен глазами его первооткрывателя, а также современного диагноста, для которого внутренняя форма термина становится своеобразным маркером, влияющим на интерпретацию увиденного. Материалом послужили отдельные термины гистологии и цитологии, отобранные по Международной гистологической номенклатуре, а также микрофотографии структурных феноменов, называемых этими терминами.

Гистологическая терминология представляет особый интерес в аспекте внутренней формы, во-первых, из-за «живой» образности (в номинациях отражены сравнения структур тканей и клеток с геометрическими фигурами, различными артефактами, элементами животного и растительного мира), а во-вторых, по причине того, что многие феномены получили латинские названия сравнительно недавно, и эти названия имеют понятную мотивацию: «В отличие от хорошо установленных макро-анатомических латинских терминов, использованных в *Terminologia Anatomica*, многие структуры или структурные компоненты, описываемые в гистологии, не имеют официального латинского термина, и такие термины нужно было создавать» [7, с. 7]. Кроме того, большинство структур, описанных в гистологической номенклатуре, являются общими для ветеринарной и медицинской терминологии.

Представим ряд упражнений, разработанных для будущих «человеческих» и ветеринарных врачей с целью развития визуальной грамотности в рамках дисциплины «Латинский язык».

По-видимому, именно лингвистические дисциплины призваны сформировать у будущих специалистов представление о терминах, внутренняя форма которых отражает визуальный образ. Например, студентам предлагается микрофотография или рисунок аппарата клеточного деления. Внимание акцентируется на феномене *radiatio polaris* (русс. ‘астральные лучи’, ‘полярное сияние’, англ. ‘astral rays’, ‘polar radiation’). Преподаватель собирает мнения обучающихся о наблюдаемых признаках явления, побудивших исследователя создать именно такую номинацию. На этом же изображении можно продемонстрировать *fusus divisionis cellularis* (русс. ‘веретено клеточного деления’, англ. ‘cell division spindle’), дать студентам возможность самим найти на картинке структуру, обозначенную как *веретено*. Кроме того, логичным продолжением такой работы может являться поиск других терминов, мотивированных веретенообразной формой, например, морская раковина *Tibia fusus*.

Образные названия, основанные на визуальном представлении, часто используются для обозначения стадий того или иного процесса. Так, студентам можно показать фотографии, на которых запечатлены этапы развития зуба (*odontogenesis*), и предложить выбрать номинации этих этапов: *status gemmalis* (русс. ‘стадия почки’, англ. ‘bud stage’), *status galearis* (русс. ‘стадия шапочки’, англ. ‘cap stage’), *status campanalis* (русс. ‘стадия колокольчика’, англ. ‘bell stage’). Чтобы распознать данные образы (найти *почку*, *шапочку*, *колокольчик*) на фотографии, требуется определенные навыки абстрактного мышления, упражнением на дополнительное развитие которых может стать самостоятельное изображение рассмотренных феноменов в тетради.

Акцент может быть сделан также на различном переводе визуальных терминов. Например, латинское наименование *spectrum erythrocyti* (лат. *spectrum* – ‘представление, мысленный образ, видение, привидение’) на русский язык в Номенклатуре переведено как ‘тень эритроцита’, а на английский – ‘erythrocyte ghost’ (буквально ‘призрак эритроцита’). Обучающимся демонстрируется микрофотография, на которой запечатлен данный феномен, и предлагается самим дать название эритроциту, лишенному гемоглобина и сохранившему лишь наружный контур мембраны, обсудить эти названия в группе, выбрать наиболее удачные. Официальные наименования приводятся преподавателем в конце данного упражнения.

Работа с изображением подразумевает анализ его формы, размера, цвета, структуры, расположения основных частей. Рассмотрим в рамках данной статьи задания, направленные на работу с формой и размером.

Форма. Гистологические и цитологические термины могут отражать как простые формы, близкие к геометрическим, так и определенные признаки природных и созданных человеком объектов, что приводит к номинациям с различной степенью образности.

Упражнение на распознавание геометрических форм. Студентам предлагается проанализировать словообразовательную структуру латинских прилагательных *cuboideus*, *prismaticus*, *pyramidalis*, найти существительные, от которых они образованы, определить производящие основы и выделить суффиксы, участвующие в словообразовании: *cubus*, *i*, *m* ‘куб’ + *-ide-* (*-us*); *prisma*, *prismatis* *n* анат. ‘призма’ + *-ic* (*-us*); *pyramis*, *idis* *f* ‘пирамида’ + *-al-* (*-is*). Затем можно попросить обучающихся нарисовать *куб*, *призму*, *пирамиду* и подобрать с помощью поиска в Интернете любые объекты, имеющие соответствующие формы. Далее студентам демонстрируются изображения эпителиальных клеток, в названиях которых отражаются эти формы. Задача обучающихся – сопоставить латинские наименования клеток (*epitheliocytus cuboideus*, *epitheliocytus prismaticus*, *epitheliocytus pyramidalis*) и изображения.

Задание на создание образного названия и распознавание метафорических терминов. Студентам предлагается самим подобрать названия (на русском и латинском языках) к изображениям клеток, имеющих необычную форму: *звездчатого нейрона*, *щеточного нейрона*, *корзинчатого нейрона*, *канделябровидного нейрона*, *перистого астроцита* и т.д. При этом официальные названия приводятся преподавателем только после окончания сбора номинаций от студентов: *neuron stellatum*, *neuron penicillatum*, *neuron corbiforme*, *neuron candelarium*, *astrocytus pennatus*. Можно также построить задание в обратном порядке – предложить обучающимся нарисовать клетки, исходя из номинаций, а затем показать реальные фотографии данных объектов. Это задание интересно вариативностью образов, возникающих у разных людей и под воздействием внутренней формы терминов в официальных языках Номенклатуры. Например, в русском языке паттерном выступает именно *щетка*, в английском эквиваленте слово *brush* обозначает и *щетку*, и *кисть*, в латинском термине отражается скорее образ *кисти*, *кисточки* (особенно если вспомнить другие термины с этой же основой, типа *пенициллин*, *arteria penicillaris* – ‘кисточковая артерия’).

В ряде примеров можно обратить внимание студентов на вариативность перевода, например, латинское словосочетание *bulbus dendriticus* имеет два русских эквивалента: *луковица дендрита* и *обонятельная булава*. Демонстрация изображения данной структуры позволит обучающимся увидеть оба образа

(луковица и булава), запечатленных в названиях, выбрать наиболее точный, с точки зрения студентов, термин.

Размер. Можно предложить следующие задания на определение и сопоставление длины, ширины, величины тех или иных структур гистологии и цитологии.

На изображении – хромосома. Студентам предлагается найти на рисунке *crus breve* и *crus longum* и сопоставить латинские наименования с русскими ('короткое плечо' и 'длинное плечо') и английскими ('short arm' и 'long arm').

Демонстрируются изображения структур клеток: *myofilamentum tenue* (русс. 'тонкий миофиламент', англ. 'thin myofilament') и *myofilamentum crassum* (русс. 'толстый миофиламент', англ. 'thick myofilament'); *neuron stellatum magnum* (русс. 'большой звёздчатый нейрон', англ. 'large stellate neuron') и *neuron stellatum parvum* (русс. 'малый звездчатый нейрон', англ. 'small stellate neuron') и др. Студентам предлагается вспомнить анатомические термины, биологические, клинические термины, содержащие указание на размер, например, *intestinum tenue* и *intestinum crassum* ('толстая и тонкая кишка'), *foramen occipitale magnum* ('большое затылочное отверстие'), *Crassula* ('Толстянка'), *Polygonum tenue* ('Спорыш тонкий'), *Parvoviridae* ('Парвовирусы') и т.д.

В ряде терминов отражается визуальная информация, связанная и с другими признаками, например, с расположением (*neurofibra ascendens* – 'лазящее нервное волокно', англ. 'climbing fibre'), цветом (лат., англ. *corpus luteum* – 'желтое тело', лат., англ. *corpus albicans* – 'беловатое тело'), что также может использоваться при составлении упражнений на распознавание образов.

Итак, в представленных заданиях так или иначе отражаются обозначенные исследователями виды работы с визуальной информацией: выявление, интерпретация, рефлексия (оценка) и коммуникация. Выявление (наблюдение) связано с вычленением особенностей изображения, описанием его формы, размера, цвета и т.д. Интерпретируя картинку и соответствующий ей термин с «живой» внутренней формой, студент смотрит на морфологический визуальный феномен глазами исследователя, фиксирующего яркий признак объекта. Рефлексия и коммуникация проявляются в сопоставлении и обсуждении различных вариантов наименования, сравнения собственных наблюдений с наблюдениями учёных – авторов официальных номинаций и сокурсников.

Безусловно, работа с изображениями гистологических феноменов и профессиональной терминологией требует междисциплинарного подхода, подразумевающего постоянное взаимодействие преподавателей

лингвистических и профильных дисциплин. При этом повышается мотивация студентов к изучению латинского языка, который становится своеобразным ключом к пониманию профессионально значимых феноменов.

Список литературы

1. Bradent R. A., Hortin J. A. Identifying The Theoretical Foundations of Visual Literacy // Journal of Visual Verbal Language. 1982. V. 2. No. 2. P. 37–42.
2. Щипицина Л. Ю. Технологии развития визуальной грамотности при изучении иностранного языка в вузе // Филологический класс. 2022. Т. 27. № 4. С. 195–204.
3. Куламихина И. В., Есмурзаева Ж. Б., Марус М. Л. и др. Педагогические технологии развития визуальной грамотности студентов ветеринарных специальностей в процессе обучения профессионально-ориентированному иностранному языку // Сибирский педагогический журнал. 2020. № 2. С. 103–110.
4. Bardes C. L., Gillers D., Herman A. E. Learning to look: developing clinical observational skills at an art museum // Medical education. 2001. No. 35(12). P. 1157–1161.
5. Панченко Д. В. Развитие визуальной грамотности как инновационное средство обучения будущих врачей в зарубежных медицинских вузах // Наука и школа. 2020. № 4. С. 181–190.
6. Jasani S. K., Saks N. S. Utilizing visual art to enhance the clinical observation skills of medical students // Medical Teacher. 2013. No. 35(7). P 1327–1331.
7. Terminologia histologica. Международные термины по цитологии и гистологии человека с официальным списком русских эквивалентов / Под ред. В. В. Банина, В. Л. Быкова. М.: ГЭОТАР-Медиа, 2009. 272 с.

INTERNAL FORM OF A LATIN TERM IN THE ASPECT OF VISUAL COMPETENCE OF A MEDICAL AND VETERINARY UNIVERSITY STUDENT

E.A. Abrosimova

The chapter is devoted to the concept of "visual literacy" associated with clinical observation. The material of the work is the terms of histology and microphotographs, illustrating the structural phenomena called by these terms. The purpose of the study is to develop a series of tasks in the discipline "Latin" related to the recognition of visual information embedded in the internal form of the Latin term, as well as in its translations into English and Russian. The tasks are structured taking into account different types of work with visual information, explain to future specialists ways of reflecting reality in medicine and veterinary medicine, demonstrate the possibility of different views on the same phenomenon among doctors who speak different languages.

Keywords: visual literacy, terminology, histological term, internal form, imagery.

4.15. СОЗДАНИЕ И ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭЛЕКТРОННЫХ КУРСОВ В ПРЕПОДАВАНИИ МЕДИЦИНСКОЙ ЛАТЫНИ

© Е.А. Провоторова

Латинский язык изучается в качестве обязательной дисциплины на 1 курсе медицинских вузов. Целью исследования было определить, насколько использование электронных курсов может помочь в преподавании и изучении медицинской латыни. В качестве примеров рассматриваются курсы, созданные как на корпоративном электронном ресурсе университета, так и на открытой платформе. Изучаются результаты использования электронных курсов в учебном процессе, оценивается влияние использования подобных курсов на уровень усвоения учебного материала. Делаются выводы об оправданности и перспективах применения данного инструмента в преподавании латинского языка студентам – медикам.

Ключевые слова: латинский язык, медицинская латынь, электронный курс, телекоммуникация, MOOC.

Согласно современным ФГОС ВО и разрабатываемым вузами на их основе учебным программам, латинский язык, наравне с анатомией, химией, математикой, физикой, современным иностранным языком, информатикой, физической культурой, входит в базовый компонент учебной программы для студентов медицинских специальностей первого курса. Несмотря на то, что многие из этих предметов студенты изучали еще во время обучения в школе, сложность материала становится значительно выше. Появляются новые дисциплины (анатомия, гистология и т.д.), с которыми студенты в массе своей ранее не сталкивались (за исключением тех, кто уже закончил какое-либо учебное заведение СПО). И одновременно начинаются занятия латинским языком. Большое количество новых дисциплин часто приводит к тому, что студент-первокурсник не в состоянии уделить достаточно внимания всем учебным дисциплинам. При этом необходимо отметить, что во многих российских вузах учатся студенты, для которых русский язык не является родным. Соответственно, сложность усвоения нового материала для них выше, чем для студентов русскоговорящих. (Если мы посмотрим на национальный состав студентов первого курса Медицинского института Российского университета дружбы народов, который известен своим интернациональным контингентом учащихся, то во втором семестре 2022–2023 учебного года обучение там проходят студенты из 67 иностранных государств). Кроме того, довольно часто иностранные студенты, из-за различных проблем, связанных с оформлением приглашения, визы и т.д., приступают к обучению с опозданием, что многократно усиливает учебную нагрузку.

Еще одним моментом, оказывающим негативное влияние на процесс обучения, является сокращение аудиторных часов, выделяемых на ту или иную учебную дисциплину. Соответственно, не представляется возможным уделять достаточно времени для аудиторного разбора всех тем, входящих в учебную программу. Если же эту программу сократить пропорционально сокращению аудиторных часов, то большой объем материала останется за рамками учебного процесса, что не сможет не понизить уровень получаемых знаний. Чтобы этого избежать, приходится часть учебного материала давать студентам для самостоятельного изучения. Роль самостоятельной работы студентов в учебном процессе растет из года в год. Особенно сильно этот рост можно наблюдать с марта 2020 года. В это время из-за распространения Covid-19 происходит перевод обучения в вузах на дистанционный формат [1]. Отсутствие регулярного личного контакта студент-преподаватель не могло быть полностью компенсировано периодическими онлайн консультациями, несмотря на все плюсы, которые дистанционные технологии приносят в процесс обучения. Эти два фактора – сокращение часов и отсутствие очных занятий – привели к тому, что самостоятельная работа студентов если и не вышла на первый план, то, как минимум, сравнялась по важности с работой во время занятий. В связи с этим возникла необходимость разработать инструменты, которые помогали бы студентам в самостоятельном изучении материала. Один из способов решения данного вопроса – создание и использование в учебном процессе электронных курсов. Размещенные на корпоративных и открытых платформах, данные курсы дают возможность изучить медицинскую латинскую терминологию как студентам-медикам, так и всем желающим. Подобные курсы могут являться обязательным компонентом учебного процесса или рассматриваться как вспомогательный инструмент. Использование таких курсов, как и других электронных образовательных ресурсов, имеет как плюсы, так и минусы, что должно учитываться при определении места онлайн курса в процессе преподавания медицинской латыни [2].

Вначале мы хотим рассмотреть электронные курсы по латинскому языку для студентов-медиков, размещенные на корпоративной информационной платформе РУДН. В Российском университете дружбы народов в учебный процесс уже давно активно интегрируется ТУИС (Телекоммуникационная учебно-информационная система), в основе которой лежит Moodle (Modular Object-Oriented Dynamic Learning Environment). Регламент использования ТУИС в работе университета был утвержден приказом ректора РУДН в 2017 г. [3]. Разработка учебных курсов и размещение их в ТУИС входят в число должностных обязанностей преподавателей. С начала внедрения ТУИС

преподавателям была предоставлена возможность пройти повышение квалификации и получить навыки работы с информационной системой. Данные курсы повышения квалификации работают постоянно и доступны всем сотрудникам университета.

В Медицинском институте РУДН студенты учатся по следующим направлениям – «Лечебное дело», «Биомедицина», «Стоматология», «Фармация», «Сестринское дело». Содержание учебных программ по латинскому языку у студентов данных направлений различаются. Соответственно, для каждого из них был разработан отдельный электронный курс. При этом отличается лишь наполнение курса, но сама структура сохраняется. Рассмотрим кратко, из чего же состоит электронный курс по латинскому языку на примере курса для студентов, обучающихся по направлению «Лечебное дело» [4]. Электронный курс состоит из трёх модулей, каждый из которых посвящен тому или иному разделу латинской медицинской терминологии, изучаемой студентами. В течение первого семестра в Медицинском институте РУДН студенты знакомятся с основами латинской грамматики на базе анатомической терминологии, во втором семестре по 2 месяца выделяется на клиническую и фармацевтическую терминологию. Таким образом, первый модуль (анатомическая терминология) является самым информативным, поскольку именно с него начинается знакомство студентов с латинской медицинской терминологией и грамматикой.

Каждый модуль делится на несколько разделов. В модуле по анатомической терминологии 6 разделов: 1 раздел – латинский алфавит, правила чтения, постановка ударения; 2 раздел – основные грамматические именные категории, существительные 1 и 2 склонения, несогласованное определение; 3 раздел – прилагательные 1 группы, правила согласования существительных и прилагательных; 4 раздел – прилагательные 2 группы, степени сравнения прилагательных; 5 раздел – существительные 3 склонения; 6 раздел – существительные 4 и 5 склонения. В модуле по клинической терминологии 2 раздела: 1 – многословные клинические термины; 2 – клинические термины-элементы греческого происхождения. Модуль, посвященный фармацевтической терминологии, состоит из разделов, в которых разбираются следующие темы: 1 – частотные отрезки в названиях лекарственных средств; 2 – аккумулятив и аблатив в фармацевтической терминологии; 3 – правила оформления рецептурной строки; 4 – латинская химическая терминология; 5 – основные рецептурные сокращения.

Каждый раздел имеет схожую структуру: сначала размещается теоретический материал, затем даются упражнения для самостоятельной

работы студентов, а в конце каждого раздела – задания для контроля уровня усвоения материала. Теоретическая часть может быть оформлена в виде текстового файла, презентации, видеозаписи, при этом видео может размещаться как непосредственно в самом курсе, так и даваться в виде гиперссылки на сторонние ресурсы.

Особое внимание при создании электронного курса ТУИС уделялось разработке тестовых заданий. Их можно разделить на 2 основных блока: тесты для тренировки и самоконтроля и тесты для контрольной проверки преподавателем уровня усвоения студентами учебного материала. Использование тестов для проведения самоконтроля и подготовки представляется нам весьма эффективным, особенно в условиях дистанционного обучения [5]. Студенты медицинских специальностей проходят обучение в очном формате, однако при переводе вузов РФ на дистанционный формат в марте 2020 года студенты-медики активно использовали размещенные в электронном курсе тесты для подготовки к контрольным аттестациям. Правда, следует отметить зависимость частоты использования подобных тестов и уровень успеваемости студента – чаще всего к прохождению тренировочных тестов прибегали студенты, чей уровень знаний являлся достаточно высоким. При этом отмечалось многократное выполнение ими тренировочных заданий, что свидетельствовало о серьезном подходе к изучению и отработке новых тем. Студенты с низкой успеваемостью, как правило, выполняли тренировочные тесты не более одного раза, а чаще – игнорировали данный инструмент самоподготовки в том случае, если за него не начислялись баллы. Тем не менее, использование электронных тестов в качестве инструмента самостоятельной работы представляется обоснованным. Использование же подобных тестов в качестве контрольного инструмента, на наш взгляд, оправдано только в очном формате, поскольку позволяет контролировать самостоятельное выполнение студентами тестовых заданий. Несомненным плюсом является автоматизированная проверка результатов тестирования, что освобождает преподавателя от ручной проверки и позволяет использовать это время с большей продуктивностью. Кроме того, статистические данные о результатах тестирования, которые предоставляет система, позволяют оценить уровень сложности каждого отдельного задания, на основании чего можно осуществлять корректировку учебного процесса, уделяя больше времени тому или иному разделу изучаемого материала.

Помимо курсов, размещенных на корпоративной платформе, преподавателями были разработаны массовые открытые онлайн курсы (МООК), размещенные на платформе Stepik. Первым опытом создания был

курс «Латинский язык. Основы фармацевтической терминологии», опубликованный весной 2020 г. [6] Первичной целевой аудиторией при создании данного курса были студенты РУДН, обучающиеся по направлению «Стоматология». Причина этого лежит в сокращении учебных часов, которые выделены на изучение латинского языка у студентов данного направления. В связи с изменениями учебного плана произошло перераспределение учебной нагрузки, вместо 2 академических часов в 1 и 2 семестре студенты направления «Стоматология» учат латинский язык в 1 семестре 3 часа в неделю. Как следствие, было принято решение разместить один из модулей, а именно – фармацевтическую терминологию, на платформе Stepik для самостоятельного изучения. Подразумевалось, что на аудиторном занятии в середине семестра студентам дается вводная информация о латинской фармацевтической терминологии, а затем в течение 1,5 месяцев студенты самостоятельно изучают учебный материал. Рассмотрим структуру созданного курса. Курс «Латинский язык. Основы фармацевтической терминологии» состоит из 3 разделов.

1 – Рецепт. Правила оформления рецептурной строки.

2 – Латинская химическая терминология.

3 – Проверка знаний.

Темы 1 раздела – основные правила оформления рецептов, номенклатура лекарственных растений, особенности выписывания готовых лекарственных средств, глагольные рецептурные формулировки, предложные конструкции, рецептурные сокращения. В 2 разделе, посвященном латинской химической терминологии, даются основные сведения о латинских названиях химических элементов, наименовании оксидов (пероксидов, гидроксидов), кислот, солей, эфиров, углеводов. Каждая тема структурирована схожим образом: сначала идет видео с объяснением новой темы (видео для создания курса записывалось в профессиональной студии с соблюдением рекомендаций платформы Stepik по формату, продолжительности и т.д.), затем дается текстовый файл с тем же материалом на тот случай, если кто-либо из студентов недостаточно хорошо владеет русским языком и ему трудно воспринимать на слух объяснение преподавателя. Затем следует лексический минимум по разделу в виде латинско-русского и русско-латинского словаря, где приводятся все термины, встречающиеся в упражнениях разбираемой темы. Завершают каждую тему упражнения. К сожалению, возможности данной платформы не столь обширны, как возможности Moodle. На Stepik'е можно делать более 20 видов заданий, однако для наших целей лучше всего подходят задания на ввод правильного ответа «Пропуски». В этих заданиях студент или сам вводит правильный ответ, или выбирает его из списка предложенных вариантов. В

настройках можно установить учитывание регистра, варианты правильного ответа, количество попыток. В конце 1 и 2 модуля были размещены обзорные тесты по материалу этих модулей. В 3 части курса дается итоговый тест по всему материалу.

Перед студентами ставилась задача самостоятельно ознакомиться с материалом электронного курса и подготовиться к сдаче итоговой аттестации, включающей вопросы по фармацевтической терминологии. В качестве дедлайна был установлен срок за 1 неделю до зачета. Скорость изучения курса, частота, регулярность выполнения заданий не регламентировались. За выполнение тестовых заданий студентам начислялись баллы, выполнение упражнений, размещенных в каждом разделе, не оценивалось. Студенты могли видеть, какие ответы в упражнениях являются правильными, исправлять ошибки, но эти ответы не влияли на итоговый результат. При достижении 60 % студентам автоматически формировался сертификат о прохождении курса, при 85 % – сертификат с отличием. В зависимости от количества набранных при прохождении курса баллов студентам выставлялась оценка в журнал успеваемости. Весь курс оценивался в балльно-рейтинговой системе (БРС) в 10 баллов. Соответственно, при прохождении курса на 10 % студент получал 1 балл, при 20 % – 2 балла и т. д. Следует отметить, что изначально оценивались не только итоговые тесты модулей, но все упражнения, затем настройки были изменены модераторами курса. Тот факт, что на результат стало влиять только выполнение тестов, но не текущих упражнений, привело к тому, что многие студенты перестали выполнять упражнения, а сразу переходили к тестам, а поскольку в итоговых тестах было ограничено количество попыток, то результат часто оказывался не слишком высоким. Тем не менее, количество студентов, получающих сертификаты, довольно большое. В течение 1 года после открытия курса (с мая 2020 до мая 2021) обучение на курсе прошли 1099 студентов, из них сертификаты с отличием получили 457 человек, а простые сертификаты – еще 58, то есть примерно половина студентов, обучающихся на курсе, прошли его весьма успешно. Следует уточнить, что точность данных результатов является относительной. Поскольку оценивалась только работа над тестами, нельзя определить, с какой интенсивностью выполнялись текущие задания. В свою очередь, высокие результаты, полученные за выполненные тесты, не говорят о хорошем уровне усвоения материала. При проведении итоговой аттестации по предмету во время сессии выяснилось, что даже полученные сертификаты с отличием не гарантируют, что материал был усвоен. Возникает обоснованное предположение, что и прохождение курса на

Stepik не всегда являлось самостоятельным, особенно с учетом начисления баллов исключительно за итоговые тесты.

Если попытаться подытожить плюсы и минусы использования электронных курсов в процессе изучения латинского языка студентами Медицинского института РУДН, то можно сделать следующие выводы:

Использование электронных курсов позволяет организовать как очную, так и дистанционную работу со студентами, предоставляя им доступ к видео и аудиолекциям, а также размещая гиперссылки на дополнительные ресурсы, позволяя проходить самопроверку с помощью тестовых заданий. [7] Особенно актуально использование таких курсов при организации занятий в смешанных группах, где проходят обучение как российские, так и иностранные студенты.

При разработке электронных курсов по медицинской латыни могут использоваться как корпоративные ресурсы, так и открытые платформы. На основании опыта, приобретенного при создании и апробации курса, мы можем сделать вывод, что Moodle предоставляет больше возможностей для создания качественного курса, чем платформа Stepik. В то же время, на созданные на открытых платформах курсы могут записываться не только студенты определенного вуза, но все желающие, что позволяет повысить доступность образования, что является одним из важных плюсов MOOK.

Использование электронных курсов в преподавании помогает организовать самостоятельную работу студента, ориентируясь на его индивидуальную траекторию обучения, одновременно перераспределяя учебное время и компенсируя недостаток учебных часов возможностью изучить материал с помощью электронного курса [8].

Несмотря на то, что электронные курсы являются очень хорошим инструментом для организации самостоятельной работы студента и проведения самоконтроля, результаты прохождения курса не должны учитываться в балльно-рейтинговой системе и влиять на итоговую оценку студента, поскольку не представляется возможным проверить, самостоятельно или нет были выполнены задания, размещенные в электронном курсе [9].

Список литературы

1. Приказ Министерства науки и высшего образования Российской Федерации от 14 марта 2020 г. № 397. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://minobrnauki.gov.ru/documents/?ELEMENT_ID=18515 (дата обращения 15.04.2023).

2. Казаренков В.И. Использование электронных образовательных ресурсов в профессиональном образовании: преимущества и риски / В.И. Казаренков, М.М. Карнелович, Т.Б. Казаренкова // Вестник Московского университета. Серия 20: Педагогическое образование. 2020. № 4. С. 9–18.

3. Об утверждении Регламента использования Телекоммуникационной учебно-информационной системы в учебном процессе РУДН. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.rudn.ru/storage/u/www/files/documents/2017-05-02_n358.pdf (дата обращения 19.04.2023).

4. Латинский язык. Лечебное дело. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://esystem.rudn.ru/course/view.php?id=18810> (дата обращения 20.04.2023).

5. Провоторова Е. А. Эффективность использования электронных тестов как элемента самоподготовки студентов / Е. А. Провоторова, П. Г. Матухин, О. А. Грачева // Высшая школа: опыт, проблемы, перспективы: материалы XV Международной научно-практической конференции, Москва, 25 июня 2022 года. Москва: Российский университет дружбы народов (РУДН), 2022. С. 422–427.

6. Латинский язык. Основы фармацевтической терминологии. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://stepik.org/72552> (Дата обращения 26.04.2023).

7. Белоглазов А.А., Белоглазова Л.Б., Мальков И.М., и др. Возможности ТУИС И МООК в комплексном решении задач обучения иностранных студентов в российских вузах// Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Информатизация образования. 2020. Т. 17. №1. С. 26–35.

8. Захарова У.С., Танасенко К.И. МООК в высшем образовании: достоинства и недостатки для преподавателей // Вопросы образования. 2019. №3. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/mook-v-vysshem-obrazovanii-dostoinstva-i-nedostatki-dlya-prepodavateley> (дата обращения: 20.04.2023).

9. Провоторова Е. А. Курс по иностранному языку на Stepik как инструмент самоподготовки студентов // Методика преподавания иностранных языков и РКИ: традиции и инновации : Сборник научных трудов VII Международной научно-методической онлайн-конференции, посвященной 87-летию Курского государственного медицинского университета, Курск, 19 апреля 2022 года. – Курск: Курский государственный медицинский университет, 2022. С. 136–141.

PRODUCTION AND USE OF ELECTRONIC COURSES IN TEACHING MEDICAL LATIN

E.A. Provotorova

Latin is examined as a compulsory discipline in the 1st year of medical universities. The purpose of the study was to identify how the use of electronic courses can help in teaching and learning medical Latin. As examples, the courses created both on the corporate electronic resource of the university and on an open platform are considered. The results of the use of electronic courses in the educational process are studied, the impact of the use of such courses on the level of assimilation of educational material is evaluated. Conclusions are drawn about the justification and prospects of using this tool in teaching Latin to medical students.

Keywords: Latin, medical Latin, electronic course, telecommunications, MOOC.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абросимова Екатерина Алексеевна, кандидат филологических наук, доцент, кафедра иностранных языков, Омский государственный аграрный университет им. П.А. Столыпина

Авдони́на Марина Юрьевна, кандидат психологических наук, доцент, кафедра лингвистики и межкультурной коммуникации факультета заочного обучения, Московский государственный лингвистический университет

Акимов Сергей Сергеевич, кандидат искусствоведения, доцент, педагог дополнительного образования, МБУ ДО Школа искусств и ремесел им. А.С. Пушкина «Изограф» (Нижний Новгород)

Антонец Екатерина Владимировна, доктор филологических наук, доцент, кафедра классической филологии, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

Анциферова Ольга Николаевна, кандидат филологических наук, доцент, кафедра иностранных языков и межкультурной коммуникации, Уральский медицинский университет

Белова Анна Павловна, учитель литературы, «Школа "Летово"», методист, отдел методологии и перспективной дидактики, Институт содержания, методов и технологий образования, Московский государственный педагогический университет

Бактыбаева Аннель Тлеумагамбетовна, кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой, кафедра языковых дисциплин Казахского национального медицинского университета им. С. Асфендиярова

Брагова Арина Михайловна, кандидат исторических наук, доцент, кафедра теории и практики французского, испанского и итальянского языков, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова

Бурдина Ольга Борисовна, кандидат филологических наук, доцент, кафедра латинского языка и фармацевтической терминологии, Пермская государственная фармацевтическая академия Минздрава России

Варпаева Юлия Николаевна, кандидат филологических наук, доцент, кафедра литературы народов мира и межкультурной коммуникации, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова

Васильчикова Татьяна Николаевна, доктор филологических наук, профессор, факультет культуры и искусства, Ульяновский государственный университет

Габрелян Полина Ивановна, студентка, педиатрический факультет, Саратовский государственный медицинский университет им. В.И. Разумовского

Гудкова Светлана Петровна, доктор филологических наук, профессор, кафедра русской и зарубежной литературы, Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева

Данилина Наталия Ивановна, доктор филологических наук, профессор, кафедра русского и латинского языков, Саратовский государственный медицинский университет им. В.И. Разумовского

- Дорофеева Юлия Геннадьевна**, кандидат филологических наук, доцент, кафедра русской и зарубежной литературы, Саратовский национальный исследовательский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского
- Дронова Ольга Александровна**, доктор филологических наук, доцент, зав. кафедрой, кафедра русского языка как иностранного, Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина
- Жабо Наталья Ивановна**, кандидат филологических наук, доцент, кафедра иностранных языков, Медицинский институт, Российский университет дружбы народов
- Казакова Ирина Борисовна**, доктор филологических наук, профессор, кафедра философии, истории и теории мировой культуры и искусства, Самарский государственный социально-педагогический университет
- Кравченко Владимир Ильич**, старший преподаватель, кафедра немецкого и французского языков, Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал РГЭУ)
- Кудрявцева Тамара Викторовна**, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Отдел литератур Европы и Америки Новейшего времени, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, ведущий научный сотрудник, Научно-исследовательская лаборатория «Изучение национально-культурных кодов мировой литературы в контексте межкультурной коммуникации», Институт филологии и журналистики Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского
- Кузина Наталья Владимировна**, кандидат исторических наук, доцент, кафедра истории древнего мира и средних веков, Институт международных отношений и мировой истории, Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского
- Куприн Александр Сергеевич**, аспирант, кафедра древних языков и древнехристианской письменности, Богословский факультет, Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет
- Куркина Надежда Валерьевна**, магистрант, Институт филологии и журналистики, Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского
- Лазарева Маргарита Николаевна**, кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой, кафедра латинского языка и фармацевтической терминологии, Пермская государственная фармацевтическая академия
- Литинская Евгения Петровна**, кандидат филологических наук, доцент, кафедра классической филологии, русской литературы и журналистики, Петрозаводский государственный университет
- Михайлова Татьяна Владимировна**, кандидат филологических наук, доцент, кафедра эстетики, истории и теории культуры, ВГИК им. С.А. Герасимова
- Мишланова Светлана Леонидовна**, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой, кафедра лингводидактики, Пермский национальный исследовательский университет
- Моргунова Ольга Валерьевна**, кандидат филологических наук, доцент, кафедра иностранных языков и межкультурной коммуникации, Уральский государственный медицинский университет

- Наумчик Ольга Сергеевна**, доктор филологических наук, профессор, кафедра зарубежной литературы, Институт филологии и журналистики, Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского
- Никулина Инна Николаевна**, кандидат филологических наук, доцент, кафедра зарубежной литературы, Донецкий национальный университет
- Нилова Анна Юрьевна**, кандидат филологических наук, доцент, кафедра классической филологии, русской литературы и журналистики, Петрозаводский государственный университет
- Носачёва Марина Игоревна**, кандидат филологических наук, доцент, кафедра русского и латинского языков, Саратовский государственный медицинский университет им. В.И. Разумовского Минздрава России
- Овчарова Екатерина Эдуардовна**, кандидат экономических наук, доцент, независимый исследователь (Санкт-Петербург)
- Олехнович Ольга Георгиевна**, кандидат филологических наук, доцент, кафедра иностранных языков и межкультурной коммуникации, Уральский государственный медицинский университет
- Осьминина Елена Анатольевна**, доктор филологических наук, профессор, кафедра мировой культуры, Московский государственный лингвистический университет
- Патрикеева Елена Валерьевна**, старший преподаватель, кафедра иностранных языков, Кировский государственный медицинский университет
- Патрикеева Надежда Сергеевна**, старший преподаватель, кафедра иностранных языков, Кировский государственный медицинский университет
- Петри Эльвира Корнеевна**, доктор искусствоведения, доцент, научный сотрудник, Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки
- Приходько Елена Владимировна**, кандидат филологических наук, доцент, кафедра древних языков, исторический факультет, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
- Провоторова Елена Аркадьевна**, старший преподаватель кафедры иностранных языков Медицинского института Российского университета дружбы народов
- Разумовская Елена Александровна**, кандидат филологических наук нет, доцент, кафедра русской и зарубежной литературы, Саратовский национальный исследовательский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского
- Рубан Алла Александровна**, кандидат филологических наук, доцент, кафедра социально-экономических и гуманитарных дисциплин, Брянский государственный им. И.Г. Петровского, филиал в городе Новозыбкове
- Савонина Наталия Анатольевна**, аспирант, кафедра русской и зарубежной литературы, Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва
- Сейбель Наталия Эдуардовна**, доктор филологических наук, профессор, кафедра литературы и методики обучения литературе, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет

- Симонец Марина Семёновна**, старший преподаватель, кафедра зарубежной литературы, Донецкий национальный университет
- Суркова Ксения Вячеславовна**, аспирант, кафедра зарубежной литературы, Институт филологии и журналистики, Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского
- Трушкина Алёна Петровна**, аспирант, кафедра русской и зарубежной литературы, филологический факультет, Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва
- Хозяйкина Анастасия Владимировна**, аспирант, кафедра русской и зарубежной литературы, Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева
- Цветков Юрий Леонидович**, доктор филологических наук, профессор, кафедра зарубежной филологии, Институт гуманитарных наук, Ивановский государственный университет
- Шаронова Елена Александровна**, доктор филологических наук, профессор, кафедра русской и зарубежной литературы, Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва
- Шешунова Светлана Всеволодовна**, доктор филологических наук, профессор, кафедра лингвистики, Государственный университет "Дубна"
- Шарыпина Татьяна Александровна**, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой, кафедра зарубежной литературы, руководитель Научно-исследовательской лаборатории «Изучение национально-культурных кодов мировой литературы в контексте межкультурной коммуникации», Институт филологии и журналистики, Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского
- Шетэля Виктор**, кандидат филологических наук, доцент, Дирекция образовательных программ, Московский городской педагогический университет
- Шолина Надежда Владимировна**, кандидат филологических наук, доцент, кафедра русской и зарубежной филологии, Нижегородский государственный педагогический университет им. К. Минина

**ДИАЛОГ С АНТИЧНОСТЬЮ
В МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОМ КОНТЕКСТЕ**

Коллективная монография

Ответственные редакторы:
д.филол.н., профессор Т.А. Шарыпина,
д.филол.н., профессор М.К. Меньщикова

Оформление обложки
д.филол.н., профессор О.С. Наумчик

Печатается в авторской редакции

Издательство Национального исследовательского
Нижегородского государственного
университета им. Н.И. Лобачевского
603022, Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23

Подписано в печать 31.07.2023. Формат 60×84 1/16.
Бумага офсетная. Печать цифровая. Гарнитура Таймс.
Усл. печ. л. 24. Уч.-изд. л. 25,2
Заказ № 218. Тираж 500 экз.

Отпечатано в типографии ННГУ им. Н.И. Лобачевского
603000, Нижний Новгород, ул. Большая Покровская, 37