

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

**АНТИЧНЫЕ КОНТЕКСТЫ:
ДИСЦИПЛИНАРНЫЕ
И МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ
СТРАТЕГИИ**

Коллективная монография

Нижний Новгород
2021

УДК 82.09
ББК Ш83.3(0)
А 21

Ответственные редакторы:
д.филол.н., профессор Т.А. Шарыпина
д.филол.н., профессор И.К. Полуяхтова
д.филол.н., профессор М.К. Меньщикова

Рецензенты:

Шастина Е.М., д.филол.н., профессор кафедры немецкой филологии Елабужского института (филиала) Казанского (Приволжского) федерального университета;

Ильченко Н.М., д.филол.н., профессор кафедры русской и зарубежной филологии Нижегородского государственного педагогического университета имени Козьмы Минина.

А 21 **Античные контексты: дисциплинарные и междисциплинарные стратегии.** – Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2021. 438 с.

ISBN 978-5-91326-684-2

Коллективная монография «Античные контексты: дисциплинарные и междисциплинарные стратегии» продолжает серию изданий кафедры зарубежной литературы ННГУ и посвящена 60-летию со дня основания кафедры. Настоящая монография дает комплексное освещение проблем преподавания и изучения дисциплин античного цикла, акцентируя внимание на таких направлениях, как роль древних языков в общепрофессиональной подготовке гуманитариев и студентов-медиков; античные и национальные мифы как объект комплексного филологического изучения; изучение опыта различных вузов в преподавании дисциплин античного цикла; античные традиции в западноевропейской и русской художественной литературе.

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

Оформление обложки
д.филол.н., доцент О.С. Наумчик

ISBN 978-5-91326-684-2

УДК 82.09
ББК Ш83.3(0)

© Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского», 2021

© Коллектив авторов, 2021

СОДЕРЖАНИЕ

К юбилею кафедры зарубежной литературы Университета Лобачевского (Т.А. Шарыпина, Нижний Новгород, М.К. Меньщикова, Нижний Новгород).....6

Вместо предисловия: Возвращение (ЕПІСТРОФН) к пантохронным языкам европейской цивилизации (М.Н. Славягинская, Москва) 11

РАЗДЕЛ 1. ДИСЦИПЛИНЫ АНТИЧНОГО ЦИКЛА В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ И ДУХОВНОМ РАЗВИТИИ СТУДЕНТОВ – ГУМАНИТАРИЕВ20

- 1.1. Аксиология (медленных) перечтений: «Тускуланские беседы» Цицерона (М.Ф. Надъярных, Москва).....20
- 1.2. О русской традиции передачи древнегреческих географических названий (Е.В. Приходько, Москва)..... 34
- 1.3. Формирование комплексной лингвистической компетенции при обучении переводу: этимологический аспект (М.Ю. Авдонина, Н.И. Жабо, Москва).....51
- 1.4. Опыт преподавания дисциплины античного цикла в петрозаводском государственном университете (Е.П. Литинская, А.Ю. Нилова, А.А. Скоропадская, Петрозаводск)58
- 1.5. Система работы с умениями и навыками анализа текста в рамках преподавания истории античной литературы (Н.Э. Сейбель, Челябинск)67
- 1.6. Роль тренингов в преподавании древних языков (Н.Ю. Сивкина, Нижний Новгород).....73
- 1.7. Опыт преподавания дисциплины «Древние языки и культуры» в Университете «Дубна» (М.В. Волощенко, Дубна) 79
- 1.8. Латинская терминология дисциплин антикриминального блока в учебном словаре юриста (Н.Г. Нечипуренко, Е.В. Грищенко, Л.П. Чумакова, А.В. Чумаков, Новосибирск)87
- 1.9. Преподавание античной риторики в системе современного медиаобразования (Е.А. Осьминина, Москва).....95
- 1.10. Латинский язык в профессиональной подготовке переводчиков (И.Н. Никулина, Е.А. Марченко, Донецк).....103
- 1.11. Взгляды профессора Т.Г. Мальчуковой на рецепцию античного наследия в русской культуре (Е. К. Агапитова, Петрозаводск)111
- 1.12. Учёный-классик et classica aeterna (Л.М. Тихонова, Т.А. Индирякова, Ульяновск) 118

РАЗДЕЛ 2. РОЛЬ ДРЕВНИХ ЯЗЫКОВ В ОБЩЕПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ СТУДЕНТОВ-МЕДИКОВ 126

- 2.1. Системно-грамматический подход к изучению анатомической терминологии (из опыта преподавания) (Н.С. Патрикеева, Е.В. Патрикеева, Киров) 126
- 2.2. Лексико-семантическое поле «безумие» в латинском языке (Н.И. Данилина, Саратов).....133
- 2.3. Место субстантивных композитов, образованных сложением с финальными компонентами греко-латинского происхождения, в структуре словообразовательного поля клинических композитных терминов (М.И. Носачёва, Саратов)141
- 2.4. Типология мотивационно-номинативных признаков латинских названий лекарственных растений (М.Н. Лазарева, Пермь).....151

2.5. Подготовка учебного пособия по фармацевтической латинской терминологии для студентов медицинских вузов: принципы отбора материала и его подачи (А.В. Тихомирова, Екатеринбург).....	159
2.6. Эксплицитные конструкции с побудительной модальностью в латинском рецепте XVII в. (О.Г. Олехнович, Екатеринбург)	165
2.7. О некоторых методических приемах в обучении латинскому языку студентов-медиков (О.Н. Анциферова, Екатеринбург)	173
2.8. Квазипрофессиональная задача как средство мотивации к изучению ветеринарной латыни (Е.А. Абросимова, Омск)	181
2.9. Творческая внеаудиторная работа со студентами I курса ветеринарного факультета в период дистанционного обучения: конкурс рисунков “VITA BREVIS, ARS LONGA” (Е.М. Кирюхина, Нижний Новгород).....	195
РАЗДЕЛ 3. АНТИЧНЫЕ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ МИФЫ КАК ОБЪЕКТ КОМПЛЕКСНОГО МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ	202
3.1. Эльсхаймер, Рубенс, Рембрандт: живописные интерпретации мифа о Филемоне и Бавкиде (С.С. Акимов, Нижний Новгород)	202
3.2. Мифологема Орфея в античной культурной традиции (Е.В. Гнездилова, Москва)	213
3.3. Миф о Троянской войне как ключ к «эксегетическому» роману «Херей и Каллироя» Харитона (Т.В. Михайлова, Москва)	219
3.4. Траговка мифологического сюжета и образа героини в трагедии М.И. Цветаевой «Федра» (Т.Н. Васильчикова, Ульяновск).....	229
3.5. Античный код в поэме М.М. Пришвина «Фацелия» (А.В. Дехтяренко, Петрозаводск)	235
3.6. Специфика художественной интерпретации библейских сюжетов в пьесе А. Вампилова «Старший сын» (Е.А. Шаронова, Саранск).....	244
3.7. Функции мифосферы в повести Д.У. Джонс «Игра» (О.С. Наумчик, Нижний Новгород).....	248
3.8. Танец как мифопоэтический феномен в романе Д.Г. Лоуренса «Пернатый змей» (В.И. Кравченко, Ростов-на-Дону)	255
3.9. Мифологема лабиринта в «Ложной слепоте» Питера Уоттса (И.Б. Казакова, Самара).....	264
3.10. Архаическое мышление в новейшей русской новеллистике (Л.Г. Хорева, Москва)	273
3.11. Античная мифология как источник «научной поэзии» (Е.В. Каледина, Санкт-Петербург).....	279
РАЗДЕЛ 4. АНТИЧНЫЕ ТРАДИЦИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ	288
4.1. Речи Цицерона в «Риторике» М.В. Ломоносова (Е.В. Антонец, Москва)	288
4.2. Размеры первой части сборника стихотворений Катуллы в переводе А. Фета (стихотворения I–LX) (Н.С. Алимова, Санкт-Петербург)	297
4.3. Влияние античной традиции на символику пространства в книге стихотворений Поля Верлена «Галантные празднества» (А.А. Рубан, Новозыбков)	305
4.4. «Послеполуденный отдых фавна» В. Нижинского: история хореографического эксперимента (Ю.Л. Цветков, Иваново)	317
4.5. О функциях латинских цитат в антикварной готике (А.А. Липинская, Санкт-Петербург).....	325

4.6. Функции античной образности в «весеннем» цикле стихотворений Ильи Семеновко-Басина (Е.А. Разумовская, Саратов)	332
4.7. Образы гармостов в романе В.Т. Шукина «Красные плащи» (Е.А. Казеева, Саранск)	337

**РАЗДЕЛ 5. АНТИЧНЫЕ СЮЖЕТЫ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
НОВОГО И НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ** 348

5.1. Образ Петрония в кино и литературе (Т.Ф. Теперик, Москва)	348
5.2. Античные источники сюжета о «кольце Гига» и их интерпретация в драматургической версии Фридриха Геббеля (М.К. Меньщикова, Нижний Новгород)	355
5.3. Античные темы, мотивы и образы в творчестве Теодора Дойблера (1876–1934) (Т.В. Кудрявцева, Москва)	361
5.4. Крымский миф в проблемном поле романа Л. Улицкой «Медея и её дети» (Т.А. Шарыпина, Нижний Новгород)	368
5.5. Поиск прогрессивной модели мира на примере оппозиции Колхиды и Коринфа (по роману К. Вольф «Медея», 1996) (М.В. Мельникова, Москва)	382
5.6. Переосмысление древнегреческого мифа о Кассандре в литературе конца XX столетия («Кассандра» К. Вольф, «Путь Кассандры» Ю. Вознесенской) (О.Ю. Осьмухина, Е.А. Белоглазова, Саранск)	389
5.7. Поэтика травестирования в античных пьесах Ж. Кокто (В.И. Даскал, Москва)	400
5.8. Сюжет «Антигоны» Софокла в интерпретации Камилы Шамси (на материале романа «Домашний огонь») (О.А. Королева, Нижний Новгород)	408
5.9. Рецепция сюжета об Оресте и Электре в рассказе Урсулы Ле Гуин «Дочь Од- рена» (К.В. Суркова, Нижний Новгород)	415
5.10. Интерпретация образа Люцифера и истории падения ангелов в романе А. Дембски-Боудена «Первый еретик» (Е.В. Васильев, Нижний Новгород)	423
Сведения об авторах	433

К ЮБИЛЕЮ КАФЕДРЫ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ УНИВЕРСИТЕТА ЛОБАЧЕВСКОГО

Представленная вниманию читателей монография посвящена юбилею кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Университета Лобачевского. Кафедра образована в 1961 году и была первой в Поволжье самостоятельной кафедрой зарубежной литературы. Ее создателем был доктор филологических наук профессор **Серафим Андреевич Орлов**, выдающийся педагог-просветитель, краевед, поэт, переводчик, известный не только в России исследователь англоязычной литературы. В 1939 году он выступил с предложением об открытии в здании бывшего лицея Пушкинского музея. Его деятельность в этом направлении в городе Горьком невозможно переоценить. Еще в 30-е годы он выступил с инициативой открытия «Домика Каширова» – и музей был открыт. При его участии были организованы знаменитые «Болдинские чтения», а его книга «Болдинская осень» (1962) давно стала библиографической редкостью. Особенное место в жизни С.А. Орлова занимает создание музея Н.А. Добролюбова. Серьезные воспитательные цели преследовал С.А. Орлов и работая над созданием сценариев для документальных фильмов «Болдинская осень» (Моснаучфильм, совместно с А. Белокуровым), «Шекспировские места в Англии» (ГГУ им. Н.И. Лобачевского), «Город Горький» (К 750-летию города, Куйбышевская киностудия). С.А. Орлов был блистательным лектором, более 20 лет заместителем председателя Горьковской областной организации общества «Знание». Он читал лекции не только в СССР, но и за рубежом: в Англии, Чехословакии, Греции, Польше, Венгрии, ОАР. В Германии его мастерство лектора было оценено «Медалью Гумбольдта», врученной ректором Берлинского университета. Но особенно теплое признание было даровано ему со стороны его учеников, студентов и аспирантов, всегда остающихся в плену обаяния его личности.

Вторым заведующим стала **Ирина Васильевна Киреева**, руководившая кафедрой более десяти лет (1980–1991), доктор наук, профессор, видный специалист в области современной американской литературы. С 1991 по 2001 год кафедру возглавляла доктор филологических наук, профессор **Инна Константиновна Полуяхтова**, крупнейший исследователь итальянской литературы и западноевропейской словесности эпохи Романтизма. С 2002 года работой кафедры руководит доктор филологических наук, профессор **Татьяна Александровна Шарьпина**, специалист в области германистики, в сферу ее научных интересов входит изучение проблем мифотворчества и мифопоэтики в зарубежной литературе XVIII–XX веков, а также проблема взаимодействия и синтеза искусств.

При Серафиме Андреевиче Орлове сложилось основное научное направление кафедры – проблема традиции и взаимовлияния в литературах Западной Европы и Америки XIX–XX веков, что позволило впоследствии внести вклад в методологию таких исследовательских направлений, как «Диахронический анализ национальной когнитивной картины мира в западноевропейской литературе XIX–XXI вв.» (2010–2015), а также «Исследование кодов национальной идентичности в европейском литературном сознании Нового и Новейшего времени» (с 2015 г.). Проблема национальной идентичности в европейском социокультурном пространстве приобретает особую остроту на рубеже конца XX – начала XXI вв., а изучение её превратилось в одно из магистральных направлений социально-гуманитарных наук. В русле

названных научных направлений с 2013 года кафедра зарубежной литературы проводит конференции, посвященные изучению национальных кодов в западноевропейской и русской словесности («Национальные коды в европейских литературах XIX–XXI вв.»), на которых в ряду прочих обсуждаются такие проблемы, как рецепция инокультурного кода в западноевропейском литературном сознании, поиск национальной идентичности и национальные приоритеты, а также интеграция образов иного искусства в литературном произведении и проблема «чужого» языка в пространстве литературы. В 2015 г. при кафедре зарубежной литературы и тесном сотрудничестве с Институтом мировой литературы им. А.М. Горького РАН была создана Научно-исследовательская лаборатория «Изучение национально-культурных кодов русской идентичности в контексте европейской ментальности на рубеже XX–XXI вв.».

В настоящее время кафедра зарубежной литературы наряду с основным научным направлением развивает и новые, в частности **миф и литературное сознание XX – начала XXI вв.**. Сформировалась известная в отечественной науке и за ее пределами научная школа по изучению мифа и мифопоэтики. Становление научной школы начинается с докторской диссертации заведующей кафедрой зарубежной литературы, доктора филологических наук, профессора Татьяны Александровны Шарыпиной «Восприятие Античности в литературном сознании Германии XX в. (Троянский цикл мифов)». В отечественной науке это была первая монографическая работа, исследовавшая рецепцию античной сюжетной и образной системы, античного мировоззрения в литературно-эстетическом и философском поиске немецких писателей XX века, где также прослеживалась взаимосвязь рецепции Античности в литературном сознании Германии XX в. с философскими идеями Ф. Ницше, О. Шпенглера, З. Фрейда, К. Г. Юнга, теоретиков немецкого и французского экзистенциализма (М. Хайдеггера, К. Ясперса, Ж.-П. Сартра, А. Камю). За период более 20 лет сотрудники и аспиранты кафедры (М.К. Меньщикова, О.С. Наумчик (Потапова), Е.Г. Нефедова (Прошина), А.Ю. Колесников, Ю.Н. Бучилина, А.С. Матвеева и др.), многие из которых являются учениками Т.А. Шарыпиной, защитили диссертационные работы по проблемам мифа и мифопоэтики. В 2020 году научным коллективом кафедры (Т.А. Шарыпина, М.К. Меньщикова, О.С. Наумчик, О.А. Королева) был создан онлайн-курс «Игра и миф в общественном сознании эпохи цифровизации», а также издана коллективная монография.

Еще одно научное направление кафедры – **филологическое обеспечение искусствознания**, в русле которого, начиная с 2009 года ежегодно проводятся молодёжные научно-практические семинары «Литература и проблема интеграции искусств», работа которых определяется такими аспектами, как интеграция образов иного искусства в литературном произведении, междисциплинарность как тенденция современного сознания: взаимодействие искусства и науки в современной культуре, полифоничная природа театрального искусства, синтез как философский принцип искусства XX – начала XXI вв. и законы взаимодействия разных видов искусства. В 2019 г. при кафедре зарубежной литературы открыта новая дополнительная образовательная программа «Кросс-культурные коммуникации в парадигме искусствознания».

Кафедра осуществляет эффективное взаимодействие с ведущими научными учреждениями России и зарубежья, в том числе с Московским государственным университетом, ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, Казанским федеральным универ-

ситетом, Национальным исследовательским Мордовским госуниверситетом им. Н.П. Огарева, Балтийским федеральным университетом им. Иммануила Канта, а также с Институтом Неофилологии Естественноно-гуманитарного университета в г. Седльце (Польша), сотрудники которого принимают участие в работе НИЛ при кафедре зарубежной литературы ННГУ, и Варминско-Мазурским университетом в Ольштыне (Польша), Варшавским университетом. В 2017 году с названными университетами Польской республики были заключены Договоры о сотрудничестве.

Особое внимание на кафедре уделяется проблемам преподавания и изучения дисциплин античного цикла. **Приволжский центр греко-латинской лингвокультурологии** был учрежден на базе кафедры зарубежной литературы Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского (руководитель – зав. кафедрой зарубежной литературы, профессор Т.А. Шарыпина) решением Президиума Научно-методического Совета по филологии учебно-методического объединения по классическому университетскому образованию от 17 апреля 2002 г. Центр создан благодаря горячей поддержке и неоценимой помощи Марины Николаевны Славятинской, всю свою жизнь посвятившей служению классической филологии. Филологический факультет ННГУ, а ныне Институт филологии и журналистики Университета Лобачевского имеет свои давние традиции в преподавании античных дисциплин. Одним из первых заместителей декана историко-филологического факультета был выдающийся русский мыслитель, крупнейший философ XX века, всемирно известный теперь Алексей Федорович Лосев. Видный исследователь античности Владимир Григорьевич Борухович преподавал в Нижегородском университете 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 на факультете с начала 50-х до середины 80-х гг.

Главная задача, поставленная перед Центром, связана с научно-методическим обеспечением подготовки, переподготовки и повышения квалификации педагогических кадров в области преподавания дисциплин классического (античного) цикла, а с 2019 г., а также в связи с развитием в Университете Лобачевского медицинского направления, медицинской латыни и основ греко-латинской терминологии для специальности «Лечебное дело» и «Стоматология» Института биологии и биомедицины ННГУ. В этом контексте возникала необходимость расширения целей и задач работы существующего центра, что отражается в уточнении его названия: «Центр греко-латинской культурологии и медицинского лингво-профессионального развития». Начиная с 2003 года, на базе кафедры зарубежной литературы ННГУ проводятся Поволжские научно-методические семинары (с 2021 г. – конференции) по проблемам преподавания и изучения дисциплин античного цикла, работа которых проходит по следующим направлениям: античные традиции в западноевропейской и российской художественной культуре; проблемы преподавания дисциплин классического цикла в системе базового гуманитарного образования; роль древних языков в общепрофессиональной подготовке гуманитариев. Особое место в работе семинара отведено античным и национальным мифам как объекту вузовского преподавания и комплексного филологического изучения, выработаны методики анализа мифопоэтики художественных произведений XIX–XX веков. Предметом для обсуждения также стали такие актуальные вопросы, как новые методики работы со студентами негосударственных и коммерческих вузов, вопросы кон-

троля знаний с целью выработки общих критериев и проблемы модернизации программ, изучение опыта различных вузов в преподавании античных дисциплин с целью дальнейшего внедрения в учебный процесс других учебных заведений.

Работа Центра и проведение конференции также помогает в реализации творческого потенциала студентов-медиков, а также студентов естественнонаучных специальностей ННГУ через проведение различных креативных практикумов, что расширяет их лингвокругозор и способствует успешному усвоению латинского языка и основ терминологии. Кроме того, работа центра со студентами естественнонаучных и медицинских специальностей направлена и на расширение общегуманитарного кругозора, т.к. каждый врач, как записано в квалификационной карте этой специальности, – это специалист с широким университетским образованием, подразумевающим не только узкоспециальную подготовку, но и овладение знаниями и ценностями гуманитарного и общекультурного уровня. Деятельность кафедры и центра направлены на повышение качества подготовки студентов, магистров и аспирантов в области изучения дисциплин античного цикла, вклад Центра в консолидацию филологов, изучающих древние языки и античную культуру, а также в популяризацию знаний в этой области среди студентов-гуманитариев и общестественности Нижнего Новгорода.

Слушателями и участниками конференции становятся не только преподаватели вузов Поволжья, но и преподаватели школ, гимназий, училищ Нижнего Новгорода и районных центров. Это особенно важно, поскольку в последнее десятилетие не только вузы, но и школы, гимназии обращают серьёзное внимание на преподавание античных дисциплин (в гимназиях преподают не только латинский язык, но и греческий, введение в классическую филологию), так что встаёт проблема кадров. Конференция выполняет определенные функции повышения квалификации для молодых преподавателей, которые также имеют возможность обсудить во время работы секций свои научные и методические находки. В 2019 г. при кафедре зарубежной литературы на базе регионального центра также открыты две программы ФПК профессиональной переподготовки «Дисциплины античного цикла в системе современного учебного процесса» и «Преподавание дисциплин античного цикла в системе гуманитарного и медицинского образования».

За прошедшие годы выросла аудитория участников семинара (конференции). В его работе принимают участие преподаватели из Москвы, Санкт-Петербурга, Киева, Петрозаводска, Казани, Вологды, Ижевска, Уфы, Саранска, Саратова, Самары, Ульяновска, Тольятти, Твери, Елабуги, Коломны, Нижнего Новгорода, Чебоксар, Богородска, Иваново, Йошкар-Олы, Арзамаса. Укрепились связи различных вузов Поволжья и других регионов, сформировалась постоянная, очень активная и творческая аудитория. Тесные контакты сложились с коллективом Петрозаводского госуниверситета, преподаватели которого (ученики Т.Г. Мальчуковой) неизменно принимают участие во всех мероприятиях Приволжского центра. Частые гости и друзья Центра – коллектив СПбГМА им. И. И. Мечникова. Весьма продуктивны контакты Центра с кафедрой классической филологии Московский государственный университет, преподавателями Санкт-Петербургской Государственной медицинской академии, Российским новым университетом, Свято-Тихоновским Богословским институтом, Саратовским госуниверситетом, Самарским госуниверситетом, Казанским госуниверситетом, Нижегородской духовной семинарией и многими другими учебными заведениями. Материалы Поволжских семинаров издава-

лись в сборниках «Experimenta Lucifera», а также в Вестнике ННГУ им. Н.И. Лобачевского и коллективных монографиях.

Кафедра зарубежной литературы почти десять лет принимает участие в проведении европейского тестирования по латинскому и древнегреческому языкам (уровни Vestibulum и Ianua), осуществляемого ассоциацией Euroclassica. С 2018 года под руководством преподавателей кафедры студенты ИФИЖ принимают участие в фестивале Греко-латинской культуры, который ежегодно проводит университет 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. В 2018 г. студенты ИФИЖ с преподавателями кафедры зарубежной литературы в рамках договора о сотрудничестве с Центром греческой культуры в Нижнем Новгороде приняли участие в мероприятиях, посвященных подписанию Соглашения о побратимстве между Нижним Новгородом и Ираклионом (Греция), а также связанных с открытием Греко-русской экономической палаты в Нижнем Новгороде. В рамках первых культурных взаимодействий между Нижним Новгородом и Ираклионом как городами-побратимами стало открытие художественной выставки живописи и скульптуры «Путь единства» греческого художника Павлоса Арзуманидиса.

Опыт работы Приволжского центра греко-латинской лингвокультурологии и позволил кафедре зарубежной литературы Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского лицензировать в 2008 г. магистерскую программу «Античная литература», а затем в 2018 г. пройти аккредитацию в рамках общей программы «Филология».

Ответственный редактор, доктор филологических наук, профессор,
зав. кафедрой зарубежной литературы Национального исследовательского
Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского

Т.А. Шарыпина

Ответственный редактор, доктор филологических наук,
профессор кафедры зарубежной литературы Национального исследовательского
Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского

М.К. Меньщикова

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ: ВОЗВРАЩЕНИЕ (ЕПІСТРОФН) К ПАНТОХРОННЫМ ЯЗЫКАМ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ

© *М.Н. Славятинская*

Современная эпоха в жизни человечества получила название «глобализм» (от лат. *globus* «шар», *globus terrarum* «земной шар»). Этим словом обозначается тенденция объединить экономику, образование, национальные интересы в единую мировую систему.

В сущности, глобализм есть последний вариант идеи мирового господства. Напомним об Александре Македонском (356–323 гг. до н.э.), который стремился обеспечить Македонии мировое господство. Позднее он появился в Аравии, затем в Месопотамии и т.д. Этот тип глобализма можно назвать геополитическим.

С возникновением христианства начинает формироваться религиозный глобализм. Слово «католик/кафолик» происходит от выражения «καθ' ὅλον τὸν κόσμον» и обозначает тенденцию распространить христианство по всему миру (Крестовые походы Средневековья и др.). Напомним об идее «Москва – Третий Рим». Далее вспомним идею «мировой революции» в первые годы советской власти, что можно назвать социальным глобализмом.

Сейчас наступила эпоха экономического и цивилизационного глобализма. Его можно охарактеризовать следующим образом: «Глобализация есть многомерный, объективный процесс становления глобальной общности людей в масштабе всего человечества в единстве с природной сферой планеты Земля, замещения локальных, изолированных форм и норм жизнедеятельности людей общемировыми, формирования единообразия, взаимодействия и взаимообусловленности различных сторон жизни отдельных континентов, стран, народов и людей в рамках единого мира, в условиях распространения принципов свободы личности, а также открытости и устранения барьеров на пути к установлению материальных, интеллектуальных, духовных, этических, эстетических и иных форм общения между людьми» [1, с. 14].

Из приведенного определения глобализма следует, казалось бы, сделать вывод о его абсолютно положительном воздействии. Но при анализе проблемы «глобализм и культуры», «глобализм и национальные культуры» обнаруживаются не только положительные, но и отрицательные стороны.

К положительным следует отнести сознание более открытых обществ, а тем самым сближение народов и культур. Глобализм содействует более легкому передвижению из страны в страну, тем самым облегчает изучение иностранных языков, деятельность музеев и других культурных объектов, способствует взаимообогащению культур.

В то же время с гораздо большей силой глобализм нивелирует культурную самобытность, а самое главное – с упорством насаждает этические и нравственные нормы, которые несовместимы с нормами того или иного народа, чем способствует конфликтам культур.

Эта сторона глобализма особенно опасна для полиэтнической России. Об опасностях, которые подстерегают полиэтническую Россию, задолго до формирования глобализма предупреждал известный русский философ Г.П. Федотов в статье «Будет ли существовать Россия»: «Мы как-то проморгали тот факт, что величайшая империя Европы и Азии строилась национальным меньшинством, которое свою культуру и свою государственную волю налагало на целый этнографический материк. Мы говорим со справедливой гордостью, что эта гегемония России почти для всех (только не западных) ее народов была счастливой судьбой, что она дала им возможность приобщиться к всечеловеческой культуре, какой являлась культура русская. Но подрастающие дети, усыновленные нами, не хотят знать вскормившей их школы и тянутся кто куда – к западу и к востоку, к Польше, Турции или к интернациональному геометрическому месту – т.е. к духовному небытию» [2, с. 451].

Между тем в последние десятилетия идет постоянная редукция изучения фундамента русской культуры – греко-латино-славянского наследия в российском образовании, что несправедливо по отношению к Российской цивилизации в целом.

Для того, чтобы показать невозможность искоренения греко-латино-славянского мира из духовной культуры России, приведем некоторые примеры.

1. ГРЕЧЕСКИЙ ЛОГОС.

Всем известно начало Евангелия от Иоанна: «В начале было Слово, и Слово было у Бога...». Хотя словари древнегреческого языка первым значением лексемы дают перевод «слово, речь», однако на разные языки оно переводится по-разному, и также различно понимается и второй стих. Обобщению этих различных точек зрения посвятил свою статью известный украинский академик Андрей Александрович Белецкий (1911–1995) в статье «Ошибки святого Иеронима».

«...Ни в коем случае не отрицая его заслуг и достоинств (св. Иеронима – *М.С.*), мы хотим указать на одно роковое недоразумение, связанное с его переводом с греческого на латинский Евангелия от Иоанна.

У переводчиков (и не только наших) сложилась определенная тенденция отождествления греческого слова LOGOS с нашей лексической единицей «слово». Дальше пойдет речь о начальных строках Евангелия от Иоанна. Мы намерены доказать, что это традиционное отождествление не является единственно возможным и не соответствует общему содержанию греческого текста.

В словарной статье наиболее авторитетного греческо-английского словаря (H.G. Liddell – R. Scott, A. Greek–English Lexicon. Oxford, v.11, pp. 1057–1059) семантический диапазон слова LOGOS характеризуется многими значениями (с подробными уточнениями и примерами). Среди них наиболее существенные следу-

ющие: 1) учет, расчет, счет; 2) оценка, соображение, важность; 3) отношение, соответствие, пропорция; 4) мера; 5) объяснение, основа, основание; 6) причина, повод; 7) речь, например, в суде, на собрании; 8) словесное выражение; 9) слово или мудрость Бога, олицетворенное как его участие в сотворении мира и управлении миром.

Последнее из перечисленных здесь значений непосредственно связано с латинским переводом святого Иеронима и назначается, чтобы как-то оправдать его. Это значение не выводится из дохристианских греческих текстов. Из приведенного здесь перечисления значений греческого слова LOGOS становится очевидным, что оно не соответствует по своим значениям нашей лексической единице «слово». Хотя слово LOGOS содержит в себе основу глагола *legein* («говорить»), оно не обозначало выделенного из текста отдельного слова. Что касается значения нашей лексической единицы «слово», то ему в известной степени соответствует греческое *lexis* (от него у нас «лексика», «лексикон», «лексикология») [...]

Замена греческого «логоса» латинским – это первая ошибка святого Иеронима.

Слово LOGOS по своему происхождению связанное с глаголом *legein*, с самого начала не обозначало отдельного слова, отдельной лексической единицы. Если учесть весь его семантический диапазон, то, кроме предложенного здесь значения – «первооснова, первопричина», – лучше всего было бы оставить его в его греческой форме, и тогда перевод первых строк Евангелия от Иоанна был бы: «В начале был Логос и Логос был соотнесен с Богом и Бог был Логосом». Конечно, при этом слово логос нуждалось бы в надлежащих объяснениях» [4, с. 105–107].

2. ЛАТИНСКАЯ RELIGIO.

В современных словарях слово «религия» определяется следующим образом:

«(от лат. *religio* – благочестие, набожность, святыня) – мировоззрение и мироощущение, а также соответствующее поведение, определяемое верой в существование *Бога*, божества; чувство связанности, зависимости и долженствования по отношению к тайной силе, дающей опору и достойной поклонения» [5].

«Толковый словарь иноязычных слов» добавляет к латинскому слову его перевод «совестливость», что заставляет задуматься об исторических изменениях значения этого слова: «Религия (польск. *religia* < лат. *religio* совестливость)». Одна из форм общественного сознания – совокупность представлений, основанных на вере в высшие силы и существа (богов, духов), которые являются предметом поклонения» [6].

Латинско-русский словарь [7] приводит целый ряд значений *religio*, даже, казалось бы, противоположных: от «почитание богов» до «преступление».

Анализ значения лексемы в «Словаре индоевропейских социальных терминов» Э. Бенвениста [8] указывает на необходимость учета и словообразования термина, и на наличие в латинском глаголе паронимов, различающихся долготой и краткостью корневого гласного, и на особенности его редукции.

Сюда присоединяются и латинские тексты, в которых получает различные значения. Приведем подробный анализ слова у Э. Бенвениста:

«Латинское *religio* до сих пор в европейских языках остается единственным и устойчивым словом, для которого никогда не предлагалось ни эквивалента, ни замены.

Что же обозначает *religio*? Об этом спорят со времен античности. Уже древние не могли прийти к единому мнению; нет единства и в Новое время. Все колеблется между двумя объяснениями, каждое из которых раз за разом находит поддержку и все новых защитников, но ни одно из них, как кажется, не позволяет сделать окончательный выбор. Эти точки зрения представлены одна – Цицероном, который в тексте, приводимом ниже, относит *religio* к *legere*, другая – Лактанцием и Тертуллианом, объясняющими *religio* глаголом *ligare* «связывать». До наших дней исследователи колеблются между *legere* и *ligare*.

Здесь возможно упомянуть только основные исследования. К объяснению Цицерона присоединяется В. Отто (Otto, 1909, 1911), за которым последовал и Й. Гофманн (Hofmann, 1938). Напротив, словарь Эрну-Мейе отчетливо высказывается в пользу связей с *religare*, так же как и статья в *Realencyclopaedie* Паули-Виссопы. Другие колеблются: В. Фоулер приводит хорошее описание значения слова *religio*, но, говоря об этимологии, цитирует мнение Конвея (Conway): «можно отстаивать и то и другое объяснение» (Fowler, 1908).

Приведем текст Цицерона, который должен главенствовать при любом суждении (*De natura deorum* II, 28, 72): *Qui autem omnia quae ad cultum deorum pertinerent diligenter retractarent et tanquam relegerent, sunt dicti religiosi ex relegendo ut elegantes ex eligendo, ex diligendo diligentes. Nunc enim in verbis omnibus inest vis legend eadem quae in religioso* «Те же, кто добросовестно и многократно переработали (*retractarent*) и словно заново собрали (*relegerent*) все, что связано с почитанием богов, именуются *religiosi* от *relegere*, так же как *elegantes* от *eligere* и *diligentes* от *diligere* [*elegantes* «изысканные, разборчивые», *eligere* «действовать с разбором»; *diligentes* «усердные, внимательные», *diligere* «высоко ценить, любить» – *Прим. перев.*].

Напротив, для Лактанция религия есть «связь» благочестия, которая нас связывает с божеством: *vinculo pietatis obstructi et religati sumus*. Мнение Лактанция принял Кобберт, определяющий *religio* «как силу, действующую извне на человека, как табу, наложенное на определенные временные промежутки, местности, предметы; этими табу человек лишается своей воли и оказывается «связан», опутан».

Прежде всего следует спросить себя, что же значит *religio* на самом деле, пересмотреть устойчивые и показательные примеры употребления. Достаточно привести несколько наиболее ярких. Изначально *religio* не обозначает «религию» в полном объеме, это совершенно ясно.

Отрывок из утерянной трагедии архаического Л. Акция сохранил два стиха:

Nunc, Calcas, finem religionum fac: desiste exercitum
Morari meque ab domuitione, tuo obscene omine

(Non. 357,6 = Astyanax fr. V. Ribbeck) /

«Теперь, Калхант, положи конец своим *religiones*: перестань удерживать твоим зловещим предсказанием войско и меня от возвращения домой».

Religiones божественного Калханта, порожденные зловещим предсказанием, вынуждают армию оставаться на месте и не дают герою вернуться домой. Очевидно, *religio* – термин, в языке авгуров обозначающий «препятствие, относящееся к *omina*», т. е. внутреннее расположение. Та же доминирующая черта в значении *religio* проявляется и в «светских» употреблении слова.

У Плавта (Plaut., *Curculio* 350): *vocat me ad cenam; religio fuit, denegare volui* / «он зовет меня на обед, но мне было неловко (*religio fuit*), я хотел отказаться»; у Теренция (Andr., 941) Хремил сталкивается с молодой девушкой, своей собственной дочерью, которую он считает потерянной; он медлит ее признать: *At mihi unus scrupulus restat, qui me male habet* / «Одно у меня остается затруднение, причиняющее мне боль», – говорит он, а другой ему отвечает: *Dignus es cum tua religione, odio: nodum in scripo quaeris* / «Ты со своей *religio* заслужил ненависть: ты ищешь затруднений, где их нет (букв. ищешь гнездо на палке)». *Religio* повторяет значение *scrupulus*. Отсюда и выражение *religio est* «нельзя», а также *religioni est* или *religio tenet* с инфинитивной конструкцией: *religioni est quibusdam porta Carmentali egredi* (Fest., 285 M) / «некоторым воспрещается (в подобных обстоятельствах) выходить через Карментальские ворота».

В классическую эпоху это употребление устойчиво. Например, во время выборов первый сборщик голосов внезапно умирает. Вся процедура должна бы приостановиться, но Гракх решает ее тем не менее продолжить, хотя и замечая, *rem illam in religionem populo venisse* / «это обстоятельство возбуждает в народе «беспокойство», затруднение» (Cicero, *Nat. deorum*, II, 4, 10). Это – частое слово у Тита Ливия, нередко в связи с религиозными феноменами: *quod demovendis statu suo sacris religionem facere posset* / «что могло создать препятствия для смены мест ряда культов» (Liv. IX, 29, 10): намек на наказание Потитиев, которые забросили культ Геракла: *adeo minimis etiam rebus parva religio inserit deos* / «насколько даже малое затруднение заставляет богов вмешаться и в мелкие дела» (Liv. XXVII, 23, 2).

Культе Цереры, говорит Цицерон, должен исполняться с величайшей богобоязненностью и вниманием к ритуалу, согласно мнению предков: *Sacra Cereris summa maiores nostril religion confici caerimoniaque voluerunt* (Cicero, *Balb.* 24, 55).

В итоге получается, что *religio* – это сомнение, удерживающее человека; внутреннее препятствие какому-то действию, а не чувство, побуждающее к действию или заставляющее исполнять обряд. Нам кажется, что это значение, неизменно проявляющееся в древних употреблении слова, настоятельно требует того единственного понимания *religio*, которое дает Цицерон, сближая *religio* с *legere*.

Рассмотрим ближе форму слова *religio*. Возможно ли попросту объяснить *religio* через глагол *ligāre*? Ответить можно отрицательно по многим соображениям.

1) От *ligāre* никогда не существовало абстрактного существительного **ligio*, абстрактное существительное от *religare* звучит как *religatio*, и напротив, есть свидетельство, выводящее слово *legio* из *legere*.

2) Недостаточно учитывается, что абстрактные существительные на *-io* образуются обычно от глаголов 3-его, а не 1-го спряжения, например: *ex-cidio*, *regio*, *dicio*, *usucapio*, *legi-rupio* (<*rumpere*), *de-liquio* (<*linquere*), *oblivio* (<**oblivere*, *obliuisci*), а также *legio*. [...]

Действительно, *legere* «собирать, возвращать к исходному виду, признавать» имеет множество конкретных приложений, и в частности с различными предлогами служит для обозначения умственных качеств, настроений и чувств. Противоположное значение выражается *neg-ligo* «не обращать внимания на»: *diligo* – это «собирать, отделяя по предпочтению; выделять; отличать; почитать; любить», *intelligo* – «собирать, отбирая; удерживать в мыслях; понимать»; сам разум разве не есть способность отбора и синтеза?

Из этих сближений можно вывести значение *religere* «вновь собирать», т. е. «вновь собрать для нового выбора, вернуться к предыдущей попытке». По словам Нигидия Фигула, насколько подобает быть *religens* – проявлять заботу о религиозных вещах, – настолько же дурно быть *religious* – быть чересчур разборчивым в мелочах. Вновь начинать прежде сделанный выбор (*retractare*, говорит Цицерон), пересматривать решение, которое из него следует, – таков собственный смысл *religio*. Он указывает на внутреннюю расположенность, а не на объективные свойства различных вещей или на совокупность верований и культовой практики. Римская *religio* изначально по сути своей субъективна. И не случайно только у христианских писателей впервые появляется объяснение *religio* из *religāre*, на котором настаивает Лактанций: *nomen religionis a vinculo pietatis esse deductum, quod hominem sibi Deus religaverit et pietate constrinxerit* / «слово *religio* выводится из уз благочестия, поскольку Бог *присоединяет* к себе человека *узами* и привязывает его к себе благочестием». Таким образом изменилось само содержание религии. Для христианина – и это характерно – по сравнению с языческим культом новая вера есть связь, основанная на благочестии, зависимость верующего от Бога, обязательство в этимологическом смысле этого слова (*об-взательство). Восприятие слова *religio* перестраивалось на основе идей о связи, которую устанавливает человек с Богом; мысль, совершенно отличная от заложенной в старой римской *religio*, тем не менее подготовившей современное восприятие. Вот то основное, что показывает и употребление, и сама форма слова применительно к истории и истокам слова *religio*.

Анализ содержания слова *religio* позволяет осветить слово, которое уже у самих римлян стало противоположностью первого: *superstitio*. Действительно, можно

сказать, что понятие «религия» по контрасту вызывает понятие «суеверие» – *superstitio*.

Это любопытное понятие могло возникнуть только в рамках такой культуры и в такую эпоху, когда разум уже мог освободиться от религии настолько, чтобы оценить обычные и преувеличенные формы верований или культов» [8, с. 396–398].

3. ДРЕВНЕ-(ЦЕРКОВНО-)СЛАВЯНСКИЙ ЯЗЫК.

О многосложности древне-(церковно-)славянского языка Н.А. Мещерский в свое время писал: «Сложившийся главным образом в качестве языка переводной церковной письменности, древнеславянский литературно-письменный язык органически впитал в себя все достижения высокой речевой культуры средневекового византийского общества. Греческий язык византийской эпохи послужил непосредственной моделью при формировании литературно-письменного языка древних славян, в первую очередь в сфере лексики и словообразования, фразеологии и синтаксиса. При этом надо помнить, что сам греческий язык византийской эпохи является не только прямым наследником античных речевых ценностей, но и языком, впитавшим в себя богатство древних языков Востока – египетского, сирийского, древнееврейского. И все это неисчислимое речевое богатство было передано греческим языком его прямому наследнику, как бы усыновленному им – древнеславянскому литературному языку. И восточные славяне, восприняв в X в. церковную книжность на древнеславянском языке от своих старших по культуре братьев, славян южных и отчасти западных, моравских, стали тем самым обладателями этого славяно-эллинского речевого сокровища [9, с. 39–40].

В древнеславянском (церковнославянском) языке лексика объединила слова из: 1) древнееврейского, 2) латинского, 3) греческого языка. Рассмотрим несколько примеров:

А) Аминь. Др. русск. и ст.-слав. аминь, греч. ἀμήν, amen = подлинно, истинно; аминь перешло к христианам от евреев. Как в синагогах, так и у первых христиан, молившиеся после благословения произносили в подтверждение «аминь». Употребляется для большей силы утверждения. Встречается в Евангелии 26 раз. Слово это часто употреблялось в нашей древней письменности: почти нет ни одного сказания, ни одной повести, которая бы в XVI в. не заканчивалась словом «аминь». Аминь здесь не более, как след позднейшего обычая писцов заканчивать им, не отделяя сказки от были, всякий свой книгописный труд. Эту особенность можно наблюдать и во множестве книгописаний западных литератур, где также средневековые сказания и повести завершаются словом amen [10, с. 14–15].

Б) Господь. м., род.п. *góspoda*, зв.п. *góspodi* с придыхательным γ под влиянием укр.-южнорусск. церковного языка, откуда также с XIV в. написание *ospodь*; укр. Господь, ст.-слав. *gospodь* (по основе на -i, но род., дат. п. ед.ч. *gospoda*, *gospdou* наряду с *gospoda*; болг. *góspód*, сербохорв. *gospòdin*, словен. *gospodín*, др.-чеш.

Hospod. Наряду с этим *господин*, укр. *господин*, ст.-слав. *господинъ*, греч. *κύριος*, болг. *господин*, сербохорв. *господин*, словен. *gospodin*, чеш. *hospodin*, др.-польск. *gospodzin*. При этимологии обычно считают исходной формой **gostъpodъ*. Ст.-слав. *господь* могло возникнуть из этой формы только как сокращение титула, обращения. В таком случае ее можно сравнить с лат. *hospes*, род.п. *hospitis* «хозяин; предоставляющий гостеприимство» (Фасмер).

В) Церковь (< τὸ κυριακόν [*oikíon*], οἶ = ἡ Κυριακῆ [*oikía*], ἡς [дом] Господень < κυριακός, ἡ, ὄν: Господний, Господень < ὁ κύριος, οὐ владыка, господин, ὁ Κύριος, οὐ Господь < κύριος, α, οὐ властвующий, могущественный, главный + суффикс [α]к- в относительном значении) – в христианстве название здания, в котором происходит богослужение, или здания религиозной общины; также: в целом название всей совокупности всех христианских общин в стране или вообще на всей земле (иначе – Православная Церковь. Самостоятельная часть единой Православной Церкви, расположенная на определенной территории, называется Поместной Православной Церковью) [11, с. 127–128].

* * *

В 1999 г. известный филолог-классик Ю.А. Шичалин выпустил книгу «Античность – Европа – История» [3], в первой главе которой под названием «Επιστροφή, или Феномен «возвращения» в первой европейской культуре» он анализировал тенденцию возвращения к своим началам – историческим и метафизическим – в Античности. Точно также в данное время следует вернуться к своим первоначалам: эллино/греческому, римско/латинскому и славяно/древнерусскому языковому миру.

Фундаментом русской культуры был фундамент греко-латинского мира, а примечательной особенностью Российской цивилизации стало приобщение еще и славяно-древнерусского мира. Непонимание значимости греко-латино-славянского языкового мира в формировании менталитета у учащихся и преподавателей России приводит к утрате представления о глубинных основах Российской цивилизации.

Наша общая задача – вернуть в систему российского образования (особенно школьного) хотя бы самый начальный уровень изучения (алфавит – письмо – чтение) древнегреческого, латинского и старославянского языков в целях сохранения основ уникальной Российской цивилизации.

Список литературы

1. Барлыбаев Х.А. Глобализация: вопросы теории и практики // Век глобализации. 2008. № 2. С. 12–20.
2. О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского зарубежья. М.: Наука, 1990. 528 с.
3. Шичалин Ю.А. Античность – Европа – История. М., 1999. 207 с.
4. Белецкий А. А. Ошибки святого Иеронима // COLLEGIUM. Международный научно-художественный журнал. 1993, № 1. С. 104–107.

5. Философский энциклопедический словарь. М. 2010. 840 с.
6. Толковый словарь иноязычных слов / Под ред. Л.П. Крысина М., 2010. 846 с.
7. Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. М.: Русский язык, 1976. 1096 с.
8. Бенвенист Э. Словарь индоевропейских социальных терминов / Пер. с французского. Под общ. ред. Ю.С. Степанова. М.: Прогресс, 1995. 453 с.
9. Мещерский Н.А. История русского литературного языка. Л. 1981. 279 с.
10. Полный церковно-славянский словарь в 2 т. / Сост. Гр. Дьяченко. 1899 (Переиздание: Изд. Отдел Московского Патриархата. М. 1993). 1120 с.
11. Малинаускене Н.К. Краткий этимологический словарь церковной лексики греческого происхождения. Изд-во Сретенского монастыря. М., 2018. 140 с.
12. Ксенофонт Афинский. Сократические сочинения. М.- Л., Академия. 1935. 419 с.

ДИСЦИПЛИНЫ АНТИЧНОГО ЦИКЛА В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ И ДУХОВНОМ РАЗВИТИИ СТУДЕНТОВ-ГУМАНИТАРИЕВ

1.1. АКСИОЛОГИЯ (МЕДЛЕННЫХ) ПЕРЕЧТЕНИЙ: «ТУСКУЛАНСКИЕ БЕСЕДЫ» ЦИЦЕРОНА

© М.Ф. Надъярных

Глава сконцентрирована на функциональной, смысловой, ценностной выделенности мотива изобретения (*inventio*) в «Тускуланских беседах», где этот мотив наделяется структурообразующими, системообразующими функциями, стягивает к себе иные мотивы и образы: мотив пути, мотивы движения, познания и самопознания как движения души, образ души как подвижной сущности, мотив открытия Бога и божественной динамической устроенности мира. Анализ текста Цицерона опирается на рассмотрение некоторых ракурсов инвенционной парадигмы в историко-культурной перспективе с уделением особого внимания «топосу изобретателя», понятию *inventio* в риторике, диалектике и мнемонике, проблеме комбинаторики. Такая перспектива позволяет наметить контуры переосмысления известного тезиса о воспитании – культивировании – души в системе инвенционной аксиологии, на принципах которой строится развиваемый Цицероном метод создания римской философии.

Ключевые слова: *inventio*, *inventor*, *traditio*, *res*, изобретение, изобретатель, традиция, вещь, дар, синтез, риторика, философия, дидактика, культура, Цицерон.

«Тускуланские беседы» – текст, заряженный особой энергетикой совершенства. Здесь совершенство литературной – риторической – слаженности слов проявляет совершенный – философский – путь поиска и обретения человеческого и человеческого совершенства, способного неустанно осуществлять себя вопреки всем страстям и всем невзгодам изменчивого мира.

В начале первой книги «Бесед» («О презрении к смерти») говорится: «Так как смысл и учение всех наук, которые указывают человеку верный путь в жизни, содержится в овладении тою мудростью, которая у греков называется философией, то ее-то я и почел нужным изложить здесь на латинском языке. Конечно, философии можно научиться и от самих греков – как по книгам, так и от учителей, – но я всегда был того мнения, что наши римские соотечественники во всем как сами умели делать открытия (*omnia nostros aut invenisse per se sapientius*) не хуже греков, так и заимствованное от греков

умели улучшать и совершенствовать, если находили это достойным своих стараний» [1, с. 207–208]¹. Ценность приобщения к философии будет заново подтверждена в финале последней, пятой Книги «Бесед» («О самодовлеющей добродетели») в сугубо персоналистском контексте личного жизненного опыта самого Цицерона: «...Давайте сохраним в памяти беседы этих пяти дней. Я хочу даже записать их – могу ли я лучше использовать свой досуг, каков бы он ни был? – и послать моему Бруту эти новые пять книг, потому что это он не только подтолкнул, но и принудил меня заниматься философией. Насколько полезны эти занятия для других, не мне судить, для меня же это было среди обступивших меня невзгод и тягчайших горестей единственное облегчение в моей участи (*alia nulla potuit inveniri levatio*) [1, с. 358]².

Но вот в чем проблема. В приведенных цитатах повторяется не только слово «философия», постоянно звучащее во всех книгах «Тускуланских бесед». Здесь повторяется еще одно очень важное слово. Это глагол *invenire*, на месте которого в русском переводе в первом случае стоит словосочетание «делать открытия», во втором же случае этот латинский глагол исчезает вовсе.

Попробуем задаться вопросом: можно ли считать случайным повтор того или иного слова в рамочной конструкции, которая традиционно обозначает границу истоков смыслового самоосуществления текста и подводит итоги такому смысловому развертыванию? Конечно, нет. Напротив, к такого рода повторам надо быть особенно внимательным, тем более, если речь идет о тексте, задуманном его автором как образцовый. Тем более, если речь идет о словах, занимающих выделенное место в истории словесности, в истории идей, в концептуальном поле культуры. А глагол *invenire*³, повторенный Цицероном в зачине и финале «Тускуланских бесед», как и иные слова (*inventio, inventum, inventor...*), восходящие к индо-европейскому корню *-g^wen и реализовавшие свою историческую судьбу в системе морфосемантических модификаций, обусловленных префиксом *in*, укоренившиеся в латыни, а затем в самых различных европейских языках, явственно вписывается в систему «ключевых слов» европейского сознания.

В недавней статье, посвященной проблеме канона и канонизации, уже затрагивалось традиционное понимание *inventio*-изобретения и обращалось внимание на фигурирующий в системе топике Э.Р.Курциуса «топос изобретателя» [3]. Возникновение этого топоса фиксировалось Курциусом с IV в. до н.э., а среди наиболее репрезентативных источников Курциус называл «Естественную историю» Плиния Старшего, труды Клементя Александрийского, Гуго Сент-Викторского, образцовый для эпохи Возрождения трактат Полидора Вергилия де Урбино «*De inventoribus rerum* и др. [4, с. 220–221]. «Топос

изобретателя» представлял весь человеческий мир всецело изобретенным (не случайно, у Плиния Старшего в VII книге «Натуральной Истории» темой изобретений и «топосом изобретателя» завершается «репрезентация» человечности как таковой): ухоженная, облагороженная, культивируемая в человеческом мире природа, в которую уже вошло земледелие, предстает как изобретение; изобретениями являются все ремесла и науки-искусства, города, средства передвижения, все предметы быта, все окружающие человека вещи. И практически невозможно назвать жанр традиционной словесности, где не рассказывалось бы об изобретениях. Темы и мотивы изобретения представлены в разнообразных компендиумах, риторических и исторических трактатах, в эпосе, лирике, драме, ранних формах романа, в дидактической прозе и в дидактической поэзии, в поэтологических текстах.

В изобретении как принципе и изобретении как предметной реальности (*res*) как будто сохранялась память о мифопоэтическом тождестве слов и вещей, в равной мере подлежащих поиску и обретению-нахождению, и особым образом сопрягалось физическое и метафизическое, обозначались возможность и метод открытия сокрытого, включая скрытые – сокровенные – истины. Э.Р. Курциус, кстати, специально отмечал, что напряженное внимание к изобретениям и изобретателям было характерно для дидактических текстов, создатели которых в обязательном порядке останавливались на фигурах и именах легендарных или реальных «изобретателей» свободных и иных «наук-искусств» (*ars*)⁴. И вот что примечательно: «топос изобретателя» изначально обладал особой открытостью, предполагал возможность появления новых изобретений и имен новых изобретателей. Таковым, например, стало возникшее в Средние века благодаря Раймонду Луллию искусство изобретения-открытия-познания истины, воплощенное в его трактате «*De ars magna inveniendi veritatem*», комбинаторно-синтетически сочетавшем различные (восточные и западные) ветви знания, объединявшем в своем истоке логику с мистическим озарением⁵. Парадигма «изобретений» предполагает это парадоксальное сочетание логики и мистики, предельного рационализма и интуиции, как предполагает она и возможное преобразование «вымыслов» в «реальность»⁶. Парадигма изобретений, изначально выстраивающаяся вокруг идеи движения, предполагает и постоянную готовность к изменению мировосприятия, к постоянному смещению или рекомбинации смыслов.

Но вот в чем проблема: в русском языке отчего-то не прижились ни латинские слова, связанные с инвенционным сводом смыслов, ни связанные с ними слова самых разных европейских языков. Более того, системность инвенционной семиосферы странным образом в принципе подчас ускользала и

продолжает ускользать от русскоязычного восприятия. И отчего-то совершенно не воспринимала инвенционность как некоторую специфическую культурную парадигму или как один из компонентов развивающейся системы топики отечественная школа перевода (в том числе школа перевода античных классических текстов, средневековых текстов, более поздних текстов, написанных не только на латыни, но и на множестве европейских языков). А потому в русских переводах утрачивались и утрачиваются интертекстуальные переключки множества текстов, ориентированных идеей *inventio*–изобретения, системно воспроизводящих инвенционные мотивы, сконцентрированных на репрезентации культуртворческих, созидательных актов как изобретений. В русских переводах инвенционные мотивы распределяются по лексемам с совершенно различной изначальной семантикой, а подчас и вовсе скрадываются, исчезают в выбранном тем или иным переводчиком регистре передачи значений слов *invenire*, *inventio*, *inventor* и т.д. Так, например, развертывание инвенционного сюжета (развертывание мотивов изобретения) полностью выпадает из русского перевода «Георгик» Вергилия, из поэмы «О природе вещей» Лукреция, из переводов Овидия, Плиния Старшего и т.д., и т.д.

Скрадывается инвенционный сюжет и в переводах Цицерона, в переводе «Тускуланских бесед» в том числе.

Между тем, восстановление континуума традиционных смыслов изобретения и изобретательности пожалуй что немислимо без «Тускуланских бесед». Ведь именно в этом тексте Цицерона кропотливо и любовно собирается в подвижную целостность множество инвенционных топосов и мотивов: здесь *inventio* являет себя здесь в единстве с памятью-*memoria* как особая сила (*vis*) души, позволяющая открывать сокрытое, давать имена, обозначать пути звезд и познавать порядок жизненного пути, продвигаться от простых ремесел и природных дарований к возвышенным наукам-искусствам (вот только в переводе от этой подвижной целостности не остается и следа). Ср.: «А что сказать наконец о той способности (*vis*) души, которая исследует скрытое, которая называется *догадкой* (*inventio*) и размышлением (*excogitatio*)? Разве от этой земной, смертной и хрупкой природы – деяния того, кто первый дал названия всем вещам (Пифагор считал это делом высочайшей мудрости), или кто собрал рассеянных по земле людей и обратил их к общественной жизни, или кто уложил в немногие знаки букв все звуки речи, казавшиеся бесчисленными, или кто разметил движения планет, их порывы вперед и остановки? Все они – великие люди, равно как и их предшественники, которые *ввели в обиход* (*invenerunt*) и земные плоды, и одежду, и жилища,

и жизненные удобства, и защиту от диких зверей, – ведь именно это смягчило нас, воспитало и позволило перейти от необходимости к изяществу. Так и услада для слуха *отыскалась (est inventa)* в сочетании различных по природе своей звуков; так и звезды мы стали наблюдать как неподвижные, так и подвижные («планеты» – блуждающие, как их называют); и кто узрел душой их круговорот и прочие движения, тот доказал, что душа его подобна душе того, кто вывел в небе эту постройку» [1, с. 228]⁷. И пожалуй что именно в контексте этого панегирика изобретательности, в контексте понимания изобретения как силы души, восприятия «плодов земных» (*fruges*) как «изобретенных» должен прочитываться известнейший тезис о воспитании – культивировании – души, при интерпретации которого никоим образом нельзя забывать, что культивирование земли (земледелие) принадлежит к сфере изобретений, описывается в инвенционной парадигме, которую последовательно воспроизводит Цицерон.

Изобретение (изобретательность, инвенционность) – это один из ключевых мотивов, наделенный в «Тускуланских беседах» структурообразующими, системообразующими, смыслообразующими функциями, стягивающий к себе иные мотивы и образы: мотив пути, мотивы движения, познания и самопознания как движения души, образ души как подвижной сущности, мотив открытия Бога и божественной динамической устроенности мира. Инвенционные мотивы служат и проявлению-воссозданию динамического образа той самой способности (*ingenium*), которая свойственна римским мудрецам и римскому мировидению по природе, но еще не приобрела системного облика, не была узаконена в качестве искусства-науки. При этом изначально выясняется, что римляне способны к превращению природных дарований в науку-искусство и к (изобретательному) преобразению чужого знания в свое собственное. Именно такова, по мнению Цицерона, латинская риторика, в которой римляне уже не уступают грекам (TD, III). В «Тускуланских беседах» мерцает идея и проблема изобретения римской философии, а автор «Тускуланских бесед» как будто мыслит себя самого как ее возможного изобретателя, то есть как будто вписывает себя в круг тех избранных, кто наделен особым инвенционным даром, тех, кто способен находить, открывать, изобретать слова и вещи и готов наделять-одаривать своими изобретениями, открытиями, находками человеческий мир.

Путь изобретения-создания римской философии изначально мыслится Цицероном как союз (сочетание, комбинация) красноречия и мудрости (TD, IV)⁸, что как будто изначально же предполагает дополнительность риторического и диалектического *inventio*: идеал познания-открытия-обретения смыс-

лов мира соотносится с идеальным нахождением-изобретением слов для воплощения этих смыслов⁹.

Для понимания «Тускуланских бесед» принципиальна более чем важная и для Античности, и для раннего Средневековья риторико-диалектическая дополнительность смыслов *inventio*, подразумевающая взаимодействие открытия-познания смыслов мира и нахождения-познания слов, соответствующих этим вновь открывающимся смыслам. Вот только от современного сознания эта дополнительность подчас ускользает, как ускользает и тот факт, что «изобретение» являлось *общим понятием* не только для риторики и диалектики, но и для диалектики, риторики и мнемоники («искусства памяти» – *ars memoriae / ars memorandi*)¹⁰. Более того, подчас забывается, что в эпоху зрелого Средневековья и именно в связи с понятием *inventio* наметилось разграничение диалектики (как метода изобретательного-инвенционного познания) и риторики (как пути убеждения с помощью образов). Первая граница была проведена в трактате Р.Луллия «Новая риторика», а в полную силу полемика о риторике / диалектике развернулась много позже, во второй половине XVI в., когда Пьер де ла Рамэ, его ученики и последователи приступили к системному пересмотру смыслов риторического канона, ограничив сферу риторики *elocutio* и *pronunciatio (actio)*, – красноречием в узком смысле, призванным к инвентаризации, систематизации, развитию тропов и фигур, а *inventio* и *despositio* стали рассматриваться по принадлежности к диалектике, для обозначения принципов собственно философского познания мира¹¹.

Однако процессы становления общего «эвристического» (в греческом контексте) и «инвенционного» (в латинском контексте) понятийного поля, процессы взаимодействия риторики, диалектики и мнемоники, как и процессы разграничения понятийного поля риторики и диалектики, исследованы далеко не детально. Между тем, последовательная историзация этих процессов явно становится все более актуальной, особенно в контексте новых подходов к исследованию античного и средневекового наследия, в контексте новых интерпретаций традиционного мировосприятия в целом. Такая историзация, на наш взгляд, весьма важна и для новых интерпретаций текстов Цицерона в их риторико-философской и философско-риторической целостности, в их отношении к греческой традиции и к традиции римской.

Проблема традиции в ее современном понимании ни в «Тускуланских беседах», ни в иных текстах Цицерона, конечно, не ставится. Однако в «Тускуланских беседах» – в самом начале первой книги – обозначается логика общения к уже созданным духовным ценностям. Попробуем еще раз перечитать тот фрагмент, где впервые появляется глагол *invenire*: «Конечно, фило-

софии *можно научиться* и от самих греков – как по книгам, так и от учителей (*non quia philosophia Graecis et litteris et doctoribus percipi non posset*), – но я всегда был того мнения, что наши римские соотечественники во всем как сами умели делать открытия не хуже греков, так и *заимствованное* от греков умели улучшать и совершенствовать, если находили это достойным своих стараний (*quam Graecos aut accepta ab illis fecisse meliora, quae quidem digna statuissent, in quibus elaborarent*)» [1, с. 208], – пишет Цицерон, обрамляя мотив римской «изобретательности» мотивами усвоения греческой мудрости, ее принятия и новой обработки (улучшения)¹². Собственно, в «Тускуланских беседах» и будет произведена обработка усвоенной Цицероном греческой философии: собирание самых разнообразных воззрений греческих философов, интерпретируемых и рекомбинируемых в соответствии с собственной жизненной (духовной) позицией Цицерона.

Примечательно, что такое понимающее восприятие греческой философии означает у Цицерона с помощью глагола *accipere*, который может соотноситься с основополагающим для римского права актом, именуемым *traditio res*. Этот акт в свое время привлек внимание М. Мосса при реконструкции реликтов древнейшего понимания дара и был непосредственно соположен с архаическими обязательными тотальными дарами-обменами [13, с. 231–238]. Не пытаясь судить об исторической правоте гипотез Мосса, укажу на то, что, Мосс усматривал семантику архаического дара в понятии *traditio* и в понятии *tradens* – для участника договора, передающего *вещь-res*, наделенную в таких договорах особым статусом вещи «передаваемой» (*tradita*), а возможность приобретения этого статуса определялась теми свойствами и узуальными характеристиками, которыми вещь-*res* обладала в Древнем Риме: «*Res* вначале не должна была быть грубо и только осязаемой вещью, простым и пассивным объектом передачи, которым она стала. Вероятно, наилучшая ее этимология – та, что сравнивает ее с санскритским словом *rah, ratiḥ* – “дар”, “подарок”, “приятная вещь”. *Res* должна была быть прежде всего тем, что доставляет удовольствие кому-нибудь другому» [13, с. 235]¹³. Этимологическая перспектива, открывающая возможное понимание вещи-*res* как «дара» / «подарка» позволила Моссу вовлечь в концептосферу «дара» и адресата передачи, принимающего вещь-*res*: исследователь полагал, что к получателю, именуемому в юридической практике с помощью понятия *accipiens*, применимо также известное римскому праву понятие *reus* [13, с. 237–238].

Возведению древнеримского акта *traditio res* к архаическим обязательным тотальным дарам-обменам способствовало выстраиваемое Моссом своеоб-

разное удвоение дарственных смыслов: дарственные смыслы *traditio* отзывались в дарственных смыслах, обнаруживаемых в слове *res*, а прорисованная этимология, связывающая *res* с санскритскими словами *rah*, *ratih*, к тому же насыщала «торжественный» юридический акт эмоциями (*res*, как *rah* «приятна») и, существенно ритуализуя его, дискурсивно объединяла древнеримский юридический акт со сферой архаического сакрального¹⁴. Эмоциональный метафизический ореол сопутствовал и получателю передаваемой вещи, для которого Мосс устанавливал (или заново открывал, находил, восстанавливал) наименование *reus*, каковому соответствовал обычный «термин» *accipiens*. Значит ли это, что такое терминологическое и правовое значение и исходная правовая связь *accipiens* и *traditio* могли подразумеваться в дальнейшем? Могли припомиаться в привычном для самых разнообразных латинских текстов существительном *accipiens* и в привычном глаголе *accipere*?

То есть в том самом глаголе, который Цицерон проговаривает в начале «Тускуланских бесед». Здесь, в начале «Бесед» есть, кстати, еще один примечательный момент: к рассуждению о ценностях философии Цицерон переходит, указав, что он «освободился от судебных защит» [1, с. 207]. Попробуем предположить, что переходя от «судебных защит» к защите философии как жизненно важной ценности, Цицерон стремится сохранить юридически безоговорочную ценность термина *accipere*, памятно соединенного с ценностными смыслами *traditio res*, вполне соответствующими развивающимся в «Тускуланских беседах» принципам благодарственного восприятия-собирания и передачи знаний, пониманию философии как «вещи» (*res*) изобретаемой и – одновременно – предназначенной дарению (как и иные науки-искусства)¹⁵. А заодно задумаемся о возможном или принципиальном единстве изобретений и традиций, о возможной (или изначальной и существенной) подключенности всех изобретенных и изобретаемых в человеческом мире вещей-смыслов-знаний-*res* к благой дарственной сфере.

Как известно, философское наследие Цицерона издавна являлось предметом непрекращающихся полемик и в части его самостоятельности, оригинальности, и в части отношения к греческой философской традиции, и в части собирания идей из самых разнообразных греческих философских школ, объединение которых до определенного времени оценивалось как эклектика (или даже контаминация), хотя подчас в методе Цицерона все же усматривался особый синкретизм или синтетизм¹⁶. Представляется, что в контексте развиваемой самим Цицероном аксиологии изобретения надо думать именно о синтезе. Но вовсе не о каком-то застывшем синтетическом монолите, в котором уже неразличимы отдельные элементы, из которых выстраивалась но-

вая конструкция, а о динамическом – риторико-философском идеальном инвенционном – синтезе¹⁷. О подвижной синтетике, об изобретательной комбинаторике (или комбинаторной изобретательности), возникающей в соответствии с процессуальными принципами *ars inveniendi*.

Замечу, что зарубежная исследовательская практика рубежа XX–XXI вв. и первых десятилетий XXI в. практически снимает проблему несамостоятельности текстов Цицерона и, одновременно, акцентирует внимание на особенностях его комбинаторно-изобретательного метода, на особенностях подвижно-целостной системы всего его наследия, не разграничиваемого на риторические, эпистолярные, философские и т.д. тексты. В то же время все более явственной становится тенденция скрупулезного перечтения отдельных текстов, в результате которого возникают переоценки отдельных произведений Цицерона. Так, в 2000-е – 2010-е гг. было существенно обновлено исследовательское внимание к «Тускуланским беседам», трактуемым в русле новейшего персонализма, психологизма и антропологического подхода как наиболее личный текст Цицерона, идеально реализующий потенциал воплощения индивидуальных переживаний в системе традиции [20; 21], антропологически отчетливо репрезентирующий проблему человеческих страстей [20; 21], психофизиологического восприятия времени и вечности [22] и т.д. В то же время проявляется специфическая актуальность «Тускуланских бесед», в полной мере соответствующих сугубо современным поискам новых моделей гуманитарного образования и воспитания [20], современным культуртворческим интенциям, ощутимо близким той модели культуры, которую «изобрел» Цицерон [23].

* * *

В данной главе изначально был выбран подход к этому тексту Цицерона как к тексту образцовому, изобретательно-совершенному, идеально вписанному в особую инвенционную парадигму традиционной культуры, что позволило очертить некоторые ракурсы функциональной, смысловой, ценностной выделенности мотива изобретения (*inventio*) в тексте Цицерона. Мотив изобретения, к сожалению практически не проявленный в русском переводе «Тускуланских бесед», является специфически ключевым для этого текста. Таким ключевым мотивом, который связывает вербализованное с невербализованным, собственно текстовое с подтекстным, контекстным, интертекстуальным (в широком смысле) и обустроивает множество ассоциативных полей возможного смысловотворческого и жизнетворческого восприятия «Тускуланских бесед в большом пространстве-времени культуры. Представленные в этой статье рассуждения носят характер предварительного и скорее вопросы-

тельного, чем утвердительного введения в тему изобретательности у Цицерона, но эта тема специфически актуальна для осмысления творчества Цицерона, для ценностной реконструкции актуальных для сегодняшней современности ракурсов традиционного философско-художественного сознания.

Примечания

1. В оригинале: *et cum omnium artium, quae ad rectam vivendi viam pertinerent, ratio et disciplina studio sapientiae, quae philosophia dicitur, contineretur, hoc mihi Latinis litteris inlustrandum putavi, non quia philosophia Graecis et litteris et doctoribus percipi non posset, sed meum semper iudicium fuit omnia nostros aut invenisse per se sapientius quam Graecos aut accepta ab illis fecisse meliora, quae quidem digna statuissent, in quibus elaborarent* (TD I, 1).

2. В оригинале: *Has quinque dierum disputationes memoria comprehendamus. Equidem me etiam conscripturn arbitror—ubi enim melius uti possumus hoc, cuiusmodi est, otio? —, ad Brutumque nostrum hos libros alteros quinque mittemus, a quo non modo impulsus sumus ad philosophiae scriptiones, verum etiam lacessiti. In quo quantum ceteris profuturi simus, non facile dixerim, nostris quidem acerbissimis doloribus variisque et undique circumfusus molestiis alia nulla potuit inveniri levatio* (TD V, 121).

3. Ср. значения, которые дает для глагола *invenire* Латинско-русский словарь И.Х. Дворецкого [2, с. 553]: 1) находить (*vadum Cs; argenti venas C*); наткнуться (*populabundum hostem L*); i. *aliquem domi Pl* застать кого-л. дома; *invenimus in annalibus* (*apud plerosque auctores*) *L* мы находим (читаем) в летописях (у многих авторов); 2) добывать, обретать, получать, стяжать (*nomen C; gloriam ex aliqua re Sl*): *labore inventa bona Ter* трудом нажитое добро; 3) раскрывать, открывать (*conjunctionem C*); вскрывать (*causam C etc.*); разыскивать, отыскивать (*locum, ubi esset Nep*); узнавать (*aliquid ex captivis Cs*); 4) делать возможным (*salutem Sil*): *viam ferro i. T* проложить дорогу мечом; *fata viam invenient V* то, что суждено, проложит себе путь, т.е. от судьбы не уйти; 5) придумывать, выдумывать (*fallaciam Ter*): *non invenio, quid agam O* ума не приложу, что мне делать; *inveniendi copia Q* изобретательность; *se i. разобраться* (в чем-л.) *Sen*: *pec medici se inveniunt Pt* даже врачи не понимают, в чем тут дело; 6) создавать (поэма *O*): *Inventarium inventarium, in [invenio]* опись имущества, инвентарь *Dig, CJ.*; *Inventio inventio, onis f [invenio]* 1) нахождение, находка (*inventiones filiae, sc. Cereris = Proserpinae Ap*); 2) изобретение, открытие (*ignis Vtr; legum Just*); 3) способность изобретать, изобретательность *C, Q, PJ etc.*; *Inventiuncula inventiuncula, ae f [demin. K inventio]* мелкое (незначительное) изобретение *Q.*; *Inventor inventor, oris m [invenio]* изобретатель (*bellicorum tormentorum L*); создатель (*novorum verborum C*); i. *Legis L* законодатель; *Inventrix inventrix, icis f [inventor]* изобретательница, создательница (*oleae Minerva i. V; omnium doctrinarum inventrices Athenae C*); *Inventum inventum, in [invenio]* изобретение, открытие (i. *meum est O*): *inventum Zenonis* Смыслы (взгляды, положения) Зенона; *Phoenicum inventa Prp* финикийская наука, т.е. астрология; *Inventus inventus, (us) m PM= inventum*.

4. Так, обращаясь к историческим смыслам «изобретений», нельзя не думать и о географических открытиях, в том числе о Великих географических открытиях, во времена которых мореплавание еще воспринимается как искусство-изобретение, а слово *inventio* именовало итог реального пути в неизвестность: обретение-открытие путешественниками

и мореплавателями новых земель. Не случайно особый инвенционный ореол выстраивался вокруг «обретения» Нового Света и вокруг фигуры его первооткрывателя Христофора Колумба. И жестокая конкиста Америки как будто полностью соответствовала жестокому смыслу глагола *invenire*, на уровне фразеологизма (*viam ferre invenire*) указывавшего на кровопролитное покорение мира огнем и мечом. А во время ожесточенной полемики о Новом Свете именно способностью к изобретению проверялась человечность индейцев.

5. Позднее (в эпоху Возрождения, в XVII столетии) традиция *Ars inveniendi* Луллия будет преломляться и трансформироваться в трудах Дж. Бруно, Р. Декарта, Г.-В. Лейбница. Ср. формулу изобретения, выведенную Г.-В. Лейбницем в «Об искусстве открытия» («*De ars inveniendi*», 1669): «В искусстве открытия я вижу две части: комбинаторику и аналитику. <...> Строго говоря, аналитика есть исследование, при котором мы рассекаем на части сам предмет с максимально возможной точностью, скрупулезно соблюдая и учитывая положение, связь, форму частей и частей в частях. Синтетика, или комбинаторика, состоит в том, что для объяснения вещи мы привлекаем другие, вне ее находящиеся вещи» [5, с. 395]. Примечательно, что эту формулу предваряет экскурс в анатомию, причем анатомическое рассечение тела весьма отчетливо воплощает (вотелешает, овеществляет и одновременно визуализирует) инвенционную аналитику, опосредованно напоминая о ритуальном рассечении жертвы, о «гротеском теле» и т.п.

6. Не случайно в западной христианской традиции слова *invenire*, *inventio* наделяются сугубо сакральным ореолом. Благодаря Иерониму Стридонскому (усердному читателю Платона и Цицерона) действительная инвенционность является как Новозаветная истина (ср.: «Ищите и обрящите» – «*Querite et invenietes*», Мф. 7:7). А с IV века (и по сей день) словом «инвенция» обозначается нахождение – обретение – святынь (истоки этого смысла исторически соотносятся с «Обретением [invento] Честнаго и Животворящего Креста» Св. царией Еленой). В этом контексте символична история возникновения заглавия известных «Инвенций» И.С. Баха, наделенных этим именем весной 1723 г. в канун праздника Обретения Креста Господня.

7. В оригинале: «*Quid? illa vis quae tandem est quae investigat occulta, quae inventio atque excogitatio dicitur? ex hacne tibi terrena mortaliq; natura et caduca concreta ea videtur? aut qui primus, quod summae sapientiae Pythagorae visum est, omnibus rebus imposuit nomina? aut qui dissipatos homines congregavit et ad societatem vitae convocavit, aut qui sonos vocis, qui infiniti videbantur, paucis litterarum notis terminavit, aut qui errantium stellarum cursus, praegressiones, institutiones notavit? omnes magni; etiam superiores, qui fruges, qui vestitum, qui tecta, qui cultum vitae, qui praesidia contra feras invenerunt, a quibus mansuefacti et exculi a necessariis artificii ad elegantiora defluximus. nam et auribus oblectatio magna parta est inventa et temperata varietate et natura sonorum, et astra suspeximus cum ea quae sunt infixata certis locis, tum illa non re sed vocabulo errantia, quorum conversiones omnisque motus qui animo vidit, is docuit similem animum suum eius esse, qui ea fabricatus esset in caelo» (TD: I, 62). Заметим, что совершенно особого внимания заслуживает упоминающийся в цитированном фрагменте мотив именованя (изобретения имен), не только непосредственно связанный с характерным отождествлением слов и вещей, вещей и знаков, но и, по мнению Тронского, позволяющий проявить мифопоэтические истоки ранних философских концепций: «Для всякой мифологии характерны сказания о “происхождении” той или иной вещи, о “героях-изобретателях”. Имеющиеся в языке “имена” также нуждаются в изобретателе. И хотя*

греческая мифология не приписывает ни одному из своих персонажей подобных функций, самое представление об “установителе имен”, “ономатете” засвидетельствовано философами. Древнепифагорейское изречение гласит: “что мудрее всего? число, а на втором месте тот, кто положил вещам имена”; не раз ссылаются на это представление и Платон. Если даже допустить, что фигура ономатета не восходит к глубокой древности и создана умозрением ранних философов, то ход мысли, приведший к созданию этого образа, все же остается типично мифологическим. Представление об акте установления имени и о неразрывной связи имени с вещью отнюдь не являются взаимоисключающими друг друга: ономатет либо “находит” в вещи ее имя, либо в акте наименования присваивает вещи нечто, становящееся ей отныне присущим; ибо, только получив имя, вещь приобретает полную реальность» [6, с. 9]. На выделенность фигуры «изобретателя имен» позднее особое внимание обращал Вяч. Вс. Иванов [7, с. 45–46]. См. также: [8]. Напомню, что в «Тускуланских беседах» этот мотив фигурирует и в связи с объединяющим идею мудрости с идеей любви именем «философ», изобретателем которого Цицерон считает Пифагора: «Nec vero Pythagoras nominis solum inventor, sed rerum etiam ipsarum amplificator fuit» (TD V, 10). В переводе: «...Пифагор не только придумал слово «философ», он и саму философию распространил шире, чем прежде» [1, с. 326]. В русскоязычной трансляции, к сожалению, теряется не только существительное «изобретатель» (inventor), но и слово «имя» почему-то подменяется словом «слово».

8. Согласно Н.П. Гринцеру, именно эту задачу «соединить мудрость и красноречие, осуществив тем самым свой идеал философа-ритора, идеал в принципе специфически римский» ставит перед собой Цицерон в своих философских произведениях [9, с. 31].

9. Напомню, что Цицерон придавал совершенно особое значение поиску и нахождению латинских аналогов для греческих философских понятий. Ср.: «Проблема латинских эквивалентов греческих категорий – одна из наиболее интересных применительно <...> к наследию Цицерона в целом. Недаром он сам так любил вдаваться в языковые тонкости и подчеркивать удачно найденные им переводы греческих слов (см. «О пределах блага и зла» I 7–10; II 8, 12; III 23; ср. «Тускуланские беседы» IV 21; «Оратор» 61, 67; «Об обязанностях» I 93, 101 и т. д.). Однако, рассматривая особенности такой латинской передачи, часто можно не просто констатировать удачность или нет найденного варианта, но уловить в новом латинском термине следы иного наполнения соответствующего понятия, причина которого иногда в специфически римском взгляде на природу мира и философского знания» [9, с.25].

10. Напомню, что реконструкция традиции «искусства памяти» произошла в 1960-е гг. благодаря трудам Фр. Йейтс: [10]

11. См., напр.: [11, с. 24; 12, с. 20]. Концепция Пьера де ла Рамэ во многом определила позднейшие смыслы *inventio*, дальнейший путь развития всей европейской риторики и путь развития (неминуемого!) антириторизма.

12. Глагол *ассирере*, употребленный Цицероном, предполагает не столько «заимствование», сколько «понимающее восприятие», «принятие» (включая принятие внутрь еды или напитков) и т.д. Ср.: [2, с. 21]

13. Ср. также: «Это вещи сами по себе одушевленные. Это также преимущественно остатки древних обязательных даров, основанных на взаимности; договаривающиеся сто-

рон связаны этими вещами. В это качестве дополнительные обмены условно выражаю это маятниковое движение душ и вещей, перемешанных между собой» [13, с. 231–232].

14. Благодаря обустройству ценностной параллели между римским и ведийским, преодолевается известное противопоставление политизированного и рационального Древнего Рима эмоциональной и изначально «духовной» Древней Греции. Ср. в этом контексте реконструкцию Б.Л. Огибениным «ведийского мира» как «положительного» мира, связующего истинные смыслы «ведийского имени», единственно занимающих «ведийского человека» [14, с. 77]. Ср. также о смыслах ведийских имен у В.В. Бибихина в его давней работе, сконцентрированной на философской реконструкции ведийского «обнаружения сокровенного в явном», на том, что «образование имени, совершается благодаря любви (“дружбе”)» [15, с. 48–58]. Цит. по электронной версии, в которой «учтены основные рукописные добавления, подчеркивания и т.п., сделанные В.Б. в своем экземпляре книги при подготовке курса 1991 г. “Энергия”». URL: <http://www.bibikhin.ru/nama#s2356>.

15. В «Тускуланских беседах» некоторые смыслы динамики передачи знаний (*trādere*), как и некоторые смыслы *res* явственно указывают на сакральную сферу. Глагол *trādere* здесь, в частности, обозначает то, что передается в мистериях, а создание или возникновение или обретение *res* благодарственно соотносится с некоей Божественной силой (*vis*). Ср., напр.: «*si vero scrutari vetera et ex his ea quae scriptores Graeciae prodiderunt eruere coner, ipsi illi maiorum gentium dii qui habentur hinc nobis profecti in caelum reperientur. quare, quorum demonstrantur sepulcra in Graecia; reminiscere, quoniam es initiatus, quae tradantur mysteriis*» (TD, I. XIII. 29) – «Ведь если пойти глубже и всмотреться в то, что сообщают нам греческие писатели, то даже те боги, которые почитаются древнейшими, окажутся взшедшими в небо от нас. Подумай, сколько их гробниц показывают в Греции, вспомни, – ты ведь посвящен! – какие предания сохраняются в таинствах мистерий» [1, с. 218]; «*prorsus haec divina mihi videtur vis, quae tot res efficiat et tantas*» (TD, I. XXVI. 65) – «Право же, только божественная сила, как я думаю, могла совершить столько великого» [1, с. 228]. Слово *res*, звучащее в оригинале, в переводе утрачивается.

16. В русскоязычном исследовательском поле ср., напр.: [16; 12]

17. О взаимодействии, взаимной обусловленности, дополнительности риторики и философии в текстах Цицерона см. обстоятельные труды А. Мишеля [17; 18; 19 и др.].

Список литературы

1. Марк Туллий Цицерон. Тускуланские беседы / пер. М.Л.Гаспарова // Марк Туллий Цицерон. Избранные сочинения. М.: Художественная литература, 1975. 456 с.
2. Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. М.: «Русский язык», 1976. 1096 с.
3. Надъярных М.Ф. «Ars inveniendi» и канон в традиции и современности // Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI вв. Литературный канон в контексте межкультурной коммуникации. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2020. С. 23–34.
4. Курциус Э.Р. Европейская литература и латинское Средневековье. Т. II / Перевод, комментарий Д.С.Колчигина. Под ред. Ф.Б.Успенского. М.: ЯСК, 2021. 624 с.
5. Лейбниц Г.-В. Сочинения: в 4 томах. Т. 3. М.: Мысль, 1984. 734 с.

6. Тронский И.М. Проблемы языка в античной науке. Античные теории языка и стиля / под. ред. О.М. Фрейденберг. М.-Л.: Огиз-Соцгиз, 1936. 344 с.
7. Иванов Вяч.Вс. Очерки по истории семиотики в СССР. М.: Наука, 1976. 304 с.
8. Иванов Вяч.Вс. Ранние восточно-индоевропейские истоки терминов Платона // Платоновский сборник. Т. II. Приложение к Вестнику РХГА. Т. 14. М. – СПб.: РГГУ – РХГА, 2013. С. 39–52.
9. Гринцер Н.П. Римский профиль греческой философии. Предисловие // Марк Туллий Цицерон. О пределах блага и зла. Парадоксы стоиков. М.: РГГУ, 2000. С. 9–38.
10. Йейтс Ф. Искусство памяти. СПб.: Университетская книга, 1997. 480 с.
11. Robrieux J.-J. Éléments de rhétorique et d'argumentation. Paris: Dunod, 1993. 225 p.
12. Perelman Ch. L'Empire rhétorique. Paris: Vrin, 2002. 224 p.
13. Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии / пер. с фр., предисловие, вступит, статья, комментарии А.Б. Гофмана. М.: КДУ, 2011. 416 с.
14. Огибенин Б.Л. Структура мифологических текстов «Ригведы». М.: Наука, 1968. 110 с.
15. Биbihин В.В. *Nāma* // Языковая практика и теория языка» Вып. 1, М., 1974. С. 48–58.
16. Майоров Г.Г. Цицерон как философ // Марк Туллий Цицерон. Философские трактаты. М.: Наука, 1985. С. 5–59.
17. Michel A. Rhétorique et philosophie chez Cicéron. Essais sur les fondements philosophiques de l'art de persuader. Louvain-Paris: Peeters 1960. 768 p.
18. Michel A. Rhétorique et Philosophie dans les Tusculanes // Revue des études latines, t. XXXIX, 1961. P. 158–171.
19. Michel A. Cicéron et la langue philosophique: problèmes d'éthique et d'esthétique // La langue latine, langue de la philosophie. Actes du colloque de Rome (17–19 mai 1990). Rome: École Française de Rome, 1992. P. 77–89.
20. Gildenhard I. Paideia Romana. Cicero's Tusculan Disputations. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 333 p.
21. Lefèvre E. Philosophie unter der Tyrannis. Ciceros Tusculanae Disputationes. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2008. 353 S.
22. Luciani S. Temps et Eternité dans l'œuvre philosophique de Cicéron. Paris: Presse Universitaire de Paris-Sorbonne. coll. «Rome et ses renaissances», 2010. 465 p.
23. Schirm L. Mise en forme et élaboration d'une philosophie romaine dans les Tusculanes de Cicéron: une lecture de l'oeuvre. Rouen: Université de Rouen (Etudes classiques), 2015. 479 p.

**THE AXIOLOGY OF SLOW REREADING:
TUSCULAN DISPUTATIONS BY CICERO**

M.F. Nadyarnykh

The chapter is focused on the functional, semantic, value-based distinction of the motive of the invention (*inventio*) in the «*Tusculanae disputationes*», where this motive is endowed with structure-forming, system-forming functions, pulls together other motives and images: the motive of the path, the motives of movement, cognition and self-knowledge as the movement of the soul, the image of the soul as a mobile entity, the motive for the discovery of God and the divine dynamic arrangement of the world. The analysis of Cicero's text is based on the consideration of some angles of the invention paradigm in a historical and cultural perspective with special atten-

tion to the «topos of the inventor», the concept of inventio in rhetoric, dialectics and mnemonics, and the combinatoric problem's. This perspective allows us to outline the contours of the rethinking of the well-known thesis about the upbringing – cultivation – of the soul in the system of invention axiology, on the principles of which is based the method of creating Roman philosophy developed by Cicero.

Keywords: inventio, inventor, traditio, res, invention, inventor, tradition, thing, gift, synthesis, rhetoric, philosophy, didactics, culture, Cicero.

1.2. О РУССКОЙ ТРАДИЦИИ ПЕРЕДАЧИ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИХ ГЕОГРАФИЧЕСКИХ НАЗВАНИЙ

© *Е.В. Приходько*

За столетия изучения произведений античных авторов русский язык выработал устойчивую строгую традицию передачи древнегреческих топонимов. Однако в последние десятилетия развитие туризма и недостаточная языковая подготовка специалистов по античности подвергли традиционную систему серьезным испытаниям. В результате сейчас в Интернете и в научных работах можно встретить много древнегреческих топонимов, образованных с нарушением русской традиции и даже игнорирующих исходную форму греческого слова. Автор ставит перед собой задачу теоретически осмыслить нормы русской традиции. Последовательно рассматривая фонетическую и морфологическую адаптацию древнегреческих географических названий, она формулирует правила перевода, которых следует придерживаться при использовании в работе древнегреческих топонимов.

Ключевые слова: древнегреческий топоним, заимствования, фонетическая адаптация, морфологическая адаптация, русская традиция перевода.

Процесс заимствования слов из одного языка в другой обретает, пусть и в разной степени, свое место практически во всех сферах человеческой жизни. Попадая в чуждую для себя языковую среду, инородное слово вынуждено адаптироваться к нормам фонетики и морфологии заимствующего языка, и заканчивается эта адаптация только тогда, когда слово перестает уже восприниматься как чуждый элемент и, полностью подчинившись новой языковой системе, функционирует на равных со словами, возникшими внутри этой системы [1].

В отличие от нарицательных существительных географические названия при заимствовании не могут бесследно раствориться в воспринявшем их языке, поскольку продолжают называть города, горы, реки и т.д. другой страны и неустанно демонстрируют свою генетическую связь с ее языком. Поэтому здесь речь может идти не столько о семантической, сколько лишь о фонетической и морфологической адаптации, глубина которой в разных языках не-

редко сильно разнится. В современном мире проблема стандартизации географических названий оказывается настолько серьезной, что ее решением занимается специальная группа экспертов ООН. Нас, однако, будут интересовать топонимы, которые по большей части стали уже достоянием истории и утратили свое место на картах современного мира, а значит, не подлежат официальной стандартизации и продолжают свое «вольное» существование.

С тех давних времен, когда на Руси появились списки произведений античных авторов и началась работа по их переводу, русский язык принялся за адаптацию древнегреческих географических названий. За прошедшие столетия была выработана достаточно четкая система передачи этих топонимов в русскоязычных текстах, причем отличительной чертой утвердившейся традиции, безусловно, следует признать полноценную морфологическую трансформацию топонима, дающую ему возможность иметь все грамматические категории, свойственные обычным русским существительным. Созданная система передавалась в русле общего образования, от учителя к ученикам и через книги, и не требовала теоретического осмысления и выражения в научных формулировках.

Однако последние три десятилетия взорвали сложившийся уклад. Уже отвыкшее от необходимости классического образования общество получило возможность путешествовать по Средиземноморью, и знакомство с памятниками античности, проходящее под руководством туристической индустрии, наполнило головы даже не догадывающихся об этом людей огромным количеством искаженных топонимов. Общение в интернете, не мыслимое сейчас без стремления рассказать о себе и своих поездках, разнесло покалеченные топонимы по всем русскоязычным сайтам, читатели которых также не в состоянии заметить, что произошло с античными названиями в предлагаемом их вниманию тексте.

Если оценивать эту тенденцию в целом, то можно сказать, что основная масса туристов и гидов ориентируется на произношение названия того или иного древнего города в том современном языке, носители которого проживают сейчас рядом с руинами этого города. При этом тот факт, что каждый современный язык по-разному трансформирует античные названия, просто не учитывается, и в результате в русский язык практически насильно вопреки его нормам вносятся варианты древнегреческих топонимов, образованные по нормам других языков.

Приведем несколько примеров. Всем известно, что Зевс и другие эллинские боги жили на горе Олимп. Однако гор с таким названием было много, и одна из них находилась на юго-восточном побережье Ликии – сегодня ее

называют Муса Дагы. У подножия этой горы в древности существовал одноименный город – точнее, он сначала находился на самой горе и лишь в римское время был перенесен на побережье. Руины этого города посещают многие туристы, поскольку к ним легко добраться и на машине по дороге, и на корабле по морю, и все туристы уверенно называют этот город Олимпос, даже не пытаясь сопоставить его название с горой Олимп. Дело в том, что турецкий язык при передаче древнегреческих названий полностью сохраняет форму именительного падежа заимствуемого слова и даже транслитерирует его не в соответствии со своей алфавитной системой, а по нормам латыни. Буква *y* в турецком служит для обозначения согласного звука [j], но в написании топонима *Olympos* она передает ударный гласный [i], как его произносят турки и вслед за ними наши туристы.

Названия городов Миры и Патары в древнегреческом языке были словами среднего рода множественного числа и писались *tà Múra* и *tà Pátara*. Турки тоже пишут и говорят *Muga* и *Patara*, но для слуха русских туристов слова, оканчивающиеся на *-a*, воспринимаются словами женского рода единственного числа, в результате чего Миры превращаются в Миру, а Патары – в Патару.

Топонимы первого склонения на *-η* в турецком заканчиваются на *-e*: *Side*, *Perge* или *Selge*, – и в интернете люди пишут Сиде вместо Сиды, Перге вместо Перга, Сельге вместо Сельга. Бесспорно, если речь идет о современном административном районе муниципального района Манавгат, то он называется Сиде, и вопросов тут нет. Но еще больше не повезло топонимам третьего склонения. Здесь, конечно же, никому и в голову не приходит восстанавливать, в соответствии с русской традицией, зубную основу и женский род, и Фаселида превращается в Фаселис, а Афродисиада в лучшем случае – в Афродисиас. Или у названий со вторым компонентом *-πολις* никто не проводит аналогии с Симферополем или Севастополем, а потому и ликийский город Родиаполь выступает под названием Родиаполис, и крупный фригийский город Гиераполь, расположенный в знаменитом туристическом месте Памуккале, даже в русскоязычных путеводителях зовется чаще всего Хиераполис. Если почитать, например, путеводитель по Турции из серии «Ле Пти Фюте», то, действительно, можно узнать о существовании городов Аперлай, Ариканда, Аспендос, Афродисия, Иераполис, Мира, Олимпос, Патара, Перге, Сиде, Симена, Термессос, Фаселис [2], в то время как их правильные названия выглядят так: Аперлы, Ариканды, Аспенд, Афродисиада, Гиераполь, Миры, Олимп, Патары, Перга, Сиды, Симены, Термесс, Фаселида.

Вся эта и без того весьма неприятная ситуация усугубляется еще и тем, что и среди ученых, занимающихся изучением разных направлений античной жизни, к сожалению, также процветает бездумное отношение к передаче топонимов. Причиной тому может быть как общая невнимательность к именам собственным – мне много раз приходилось наблюдать во время занятий языками, что даже самые ответственные студенты, встретившись в тексте с собственными существительными, не разбирают их грамматическую форму и не выписывают их в свои словарики: мол, и так ведь понятно, – так и ориентация на европейские научные издания, где древнегреческие топонимы даются в соответствии с нормами других языков. Немецкий язык, например, меняет род и число топонимов: Дельфы (οἱ Δελφοί) становятся существительным среднего рода единственного числа – *das Delphi*, а Миры (τὰ Μύρα) существительным женского рода единственного числа – *die Muga*. Кроме того, многие европейские языки не включают топонимы в текст фразы в качестве полноценного члена предложения. При том или ином названии нередко стоит или подразумевается слово «город», «гора», «остров», и все согласование внутри предложения ориентируется только на это слово. Так, в русском языке мы, сохраняя множественное число греческого топонима и согласовывая с ним сказуемое, скажем: «Афины празднуют победу». Но в английском или французском языках глагол остается в единственном числе: *Athens celebrates victory* или *Athènes célèbre la victoire*.

Такая практика использования древнегреческих топонимов в научных текстах не требует от зарубежных ученых, особенно в случае редкого и не имеющего привычного перевода топонима, строгой конкретизации его исходной грамматической формы – его достаточно всего лишь транслитерировать, что недопустимо при написании работы на русском языке. Например, Клавдий Птолемей в «Географии» упоминает ликийский город Κύδνα (V. 3. 5), и поскольку этот топоним включен просто в список городов, расположенных в районе горы Крага, то определить по тексту Птолемея, является ли это слово формой женского рода единственного числа или среднего рода множественного числа (а в Ликии было очень много названий городов в среднем роде множественного числа), оказывается невозможным. Никто из зарубежных исследователей специально не высказывает своего мнения о грамматической форме этого топонима. Я просмотрела много работ на разных языках и убедилась, что все их авторы, давая название города в транслитерированной греческой форме *Cydna* или *Kydna*, ни разу не употребили его так, чтобы стало очевидно его число или род, все согласование в текстах всегда идет со словом «город». Мне же при написании статьи неминуемо надо было опреде-

литься, как писать – Кидна или Кидны, и, поскольку в данном случае оснований для точного решения вопроса не было, я предпочла во избежание ошибки давать оба варианта – Кидна/ы.

Во время пандемии, когда в интернет стали выкладывать материалы разных конференций и студенческих семинаров, я имела возможность убедиться в том, сколь невнимательно относятся к правильной русской форме топонимов даже многие уважаемые преподаватели и ученые. Приведу лишь один пример. В программе научного экскурсионного тура по западным землям Малой Азии, организованного искусствоведами, участникам обещают показать вместо Гиераполя, Афродисиады, Дидим и Патар «Иераполис», «Афродизиас», «Дидиму» и «Патару».

Размышляя над возможными выходами из этого терминологического тупика, я пришла к заключению о том, что настало время теоретически осмыслить русскую традицию передачи древнегреческих географических названий и составить краткое руководство по ее нормам. Бесчинство на полях интернета оно, конечно же, не остановит, но вполне может помочь коллегам-антикникам, а также молодым начинающим историкам и искусствоведам правильно строить свои отношения с древнегреческими топонимами.

Особо следует подчеркнуть, что мы не создаем систему передачи топонимов с нуля. Если на минуту представить, что еще никогда прежде ни одно географическое название не было переведено на русский язык, можно было бы выработать стройную четкую систему, где не было бы никаких разногласий и двойственных моментов. Но в русской культуре эта система складывалась на протяжении нескольких столетий и неминуемо соединила в себе разновременной и отчасти даже противоречивый материал. Поэтому колебания в норме, о которых мы будем говорить, не должны вызывать недоумения, а, напротив, должны восприниматься как полноправная составляющая этой системы.

Материал для проводимого исследования собирался из русскоязычных словарей [3; 4], а также из разных переводов античных авторов – здесь мы укажем из них лишь несколько наиболее объемных и богатых на топонимы трудов [5; 6; 7; 8; 9]. Словарные формы топонимов проверялись по словарю Папе–Бензелера [10], а в случае дополнительной необходимости – по системе поиска в TLG.

Краткое руководство по передаче древнегреческих топонимов в русском языке

Если попытаться сформулировать **основные принципы** передачи древнегреческих топонимов в русском языке, то они будут выглядеть так:

1. Фонетическая адаптация не базируется строго на одном древнегреческом чтении, но соединяет элементы как Эразмова, так и Рейхлинова произношения.

2. Морфологическая адаптация полностью подчиняет заимствуемый топоним нормам русского склонения существительных, при этом исходной формой для трансформации в подавляющем большинстве случаев выступает не форма именительного падежа, а основа слова.

3. Русский язык неизменно оставляет изначальное число древнегреческого топонима.

4. Род топонима в единственном числе лишь частично следует за оригиналом: мужской род сохраняется всегда, женский – только в 1-м склонении и в отдельных типах 3-го склонения, средний род никогда не сохраняется. При смене рода топонимы и женского, и среднего рода переходят в мужской.

Однако механизм действия этих основных принципов требует более детального рассмотрения.

Правила фонетической адаптации удобно представить в виде сводной таблицы:

Буква или дифтонг	Передача в русском	Примеры	
		древнегреческий	Русский
α	а	ἡ Ἀργολίς, αἱ Σάρδεῖς, ἡ Φάρσαλος	Арголида, Сарды, Фарсал
β	б	ὁ Βόσπορος, αἱ Ἄβαι, τὰ Ἄβδηρα	Боспор, Абы, Абдеры
γ	г	τὸ Γάμβριον, ὁ Γράνικος, τὸ Πέργαμον, ἡ Μαγνησία	Гамбрий, Граник, Пергам, Магнесия
	н	αἱ Κεγχρεαί, ὁ Γάγγης	Кенхреи, Ганг
δ	д	τὰ Δίδυμα, ἡ Καλυδών, ἡ Πύδνα, ἡ Δραβήσκος	Дидимы, Калидон, Пидна, Драбеск
ε	э	ἡ Ἐπίδαυρος, ἡ Ἐφεσος	Эпидавр, Эфес
	е	ἡ Κέρκυρα, ἡ Νεμέα	Керкира, Немея
ζ	з	ἡ Ζάκυνθος, ἡ Κύζικος, αἱ Κλαζόμεναι	Закинф, Кизик, Клазомены
η	э	ἡ Ἦπειρος, ἡ Ἴηλις	Эпир, Элида
	е	ἡ Πριήνη, αἱ Μυκῆναι, ἡ Δῆλος	Приена, Микены, Делос

θ	φ	ἡ Θεσσαλία, ἡ Σκυθία, ἡ Κόρινθος, ὁ Μαραθῶν, ἡ Τευθρανία	Фессалия, Скифия, Коринф, Марафон, Тевфрания
	т	ὁ Ἴσθμός, ἡ Ἰθάκη, ἡ Σιθωνία, ἡ Φθία	Истм, Итака, Ситония, Фтия
ι	и	ἡ Ἴωνία, ὁ Ἴστρος, ἡ Αἰθιοπία,	Иония, Истр, Эфиопия
κ	к	ὁ Κιθαιρών, ἡ Κρότων, ἡ Χαλκίς, ἡ Ἀρκαδία, ἡ Μακεδονία	Киферон, Кротон, Халкида, Аркадия, Македония
λ	л	ἡ Λυκία, ἡ Κολχίς, ἡ Κυλικία	Ликия, Колхида, Киликия
	ль	ἡ Τελμησσός, οἱ Δελφοί, ἡ Σέλη, ἡ Μητρόπολις	Тельмесс, Дельфы, Сельга, Метрополь
μ	м	ἡ Μίλητος, ἡ Ἀμαθοῦς, ἡ Ἀμφίπολις	Милет, Амафунт, Амфи-поль
ν	н	τὸ Νότιον, ἡ Στρατονίκη, ἡ Λακεδαιμόνων, ἡ Ἰνδία	Нотий, Стратоникей, Лакедемон, Индия
ξ	кс	ὁ Ξάνθος, ἡ Νάξος, ὁ Ἀράξις	Ксанф, Наксос, Аракс
ο	ο	ὁ Ὀλυμπος, αἱ Ὀρόβιαι, ἡ Λυκαονία	Олимп, Оробии, Ликаония
π	п	ἡ Πισιδία, ἡ Κύπρος, τὸ Παντικέπειον	Писидия, Кипр, Пантикапей
ρ	р	ἡ Ῥόδος, ἡ Σπάρτη, τὰ Μέγαρα, ὁ Ζωστήρ	Родос, Спарта, Мегары, Зостер
σ	с	ἡ Σμύρνα, ἡ Λέσβος, ἡ Σαλαμίς, ἡ Φάσηλις, ἡ Μεσοποταμία	Смирна, Лесбос, Саламин, Фаселида, Месопотамия
τ	т	ἡ Τегέα, τὰ Πάταρα, ὁ Στρυμών, ἡ Ἀτλαντίς	Тегея, Патары, Стримон, Атлантида
υ	и	ἡ Ὑπάτη, ἡ Κίβυρα, τὰ Μύρα, αἱ Καρύαι, ὁ Κάυστρος	Гипата, Кибира, Миры, Карии, Каистр
φ	φ	οἱ Φίλιπποι, ἡ Κολοφών, ἡ Παμφυλία, ἡ Φρυγία, ἡ Σίρνος	Филиппы, Колофон, Памфилия, Фригия, Сифнос
χ	х	ἡ Χερσόνησος, ἡ Οἰχαλία, ἡ Σχερία	Херсонес, Эхалия, Схерия
ψ	пс	ἡ Ψωφίς, τὰ Κύπελα	Псофида, Кипселы
ω	ο	ὁ Ὠκεανός, ἡ Δωδώνη, αἱ Κλεωναί	Океан, Додона, Клеоны
αι	э	ἡ Αἰολίς, ἡ Αἴγειρα, ἡ Αἰτωλία	Эолида, Эгира, Этолия
	е	αἱ Κελαιναί, ὁ Μαϊάνδρος, ἡ Φώκαια, αἱ Πλαταιαί	Келены, Меандр, Фокея, Платеи
ει	е (перед -я и -й)	ἡ Μαντίνεια, ἡ Ἀπάμεια, ὁ Ἀλφειός, τὸ Σίγειον	Мантинейя, Апамея, Алфей, Сигей
	и	ὁ Εἰλισσός, αἱ Εἰρεσίαι, ὁ Νεῖλος, ὁ Πειραιεύς	Илисс, Ирессии, Нил, Пирей
οι	э	ἡ Οἶτη, τὰ Οἰνόανδα	Эта, Эноанды

	е	ἡ Εὔβοια, τὸ Ροίτειον	Эвбея, Ретей
αυ	ав	ἡ Ἀδλίς, ὁ Ταῦρος, ἡ Ἰσαυρία	Авлида, Тавр, Исаврия
ευ	эв	ὁ Εὐρυμέδων, ὁ Εὐρώτας	Эвримедонт, Эврот
	ев	ἡ Ἐλευσίς, τὰ Λευκτρα, ἡ Πλευρών	Элевсин, Левктры, Плеврон
ου	у	τὸ Σούνιον, ἡ Σελινοῦς, ἡ Σοῦρα	Суний, Селинунт, Сура
	г	ὁ Ἐλικὼν, ὁ Ἄλυς, ἡ Ἡρακλεία, ὁ Ὀπλίας, τὸ Ἱμεραῖον, ὁ Αἴψων	Геликон, Галис, Гераклея, Гоплий, Гимерей, Гемон
двойной согласный	двойной согласный	ἡ Ἐδεσσα, ἡ Ἀπολλωνία, ἡ Καππαδοκία, ἡ Ἀττική, ἡ Σαγαλασσός, ὁ Κρομμύων, ἡ Πελοπόννησος	Эдесса, Аполлония, Каппадокия, Аттика, Сагаласс, Кроммион, Пелопоннес

Как видим, многие согласные имеют лишь один вариант передачи и не требуют дополнительных комментариев. Пожалуй, самый сложный вопрос возникает здесь в связи с буквой т(х)етой, которая обозначала глухой придыхательных звук [th], не имеющий соответствия в русском языке. В большинстве устоявшихся в русском языке топонимов место этой буквы занимает буква *φ*: Афины, Фессалия, Фракия, Скифия, Эфиопия, Афон, Киферон, Марафон, Тиринф, Коринф, Ксанф и т.д. Поэтому и в не столь известных названиях правильнее было бы писать букву *φ*: Фасос, Тевфрания, Фера, Феспии, Фиатиры. По аналогии с Коринфом и Ксанфом все топонимы на *-νθος* тоже необходимо давать через *φ*: ἡ Ζάκυνθος – Закинф, ἡ Κήρινθος – Керинф, ἡ Ὀλυνθος – Олинф, ἡ Πέρινθος – Перинф, ἡ Ἄκανθος – Аканф, ὁ Κύνθος – Кинф и т.д. Однако в словаре И.Х. Дворецкого многие топонимы с т(х)етой – как этой группы, так и другие, написаны через *т*: Керинт, Перинт, Акант, Кинт, Тасос, Тевтрания, Тера, Теспии, Тиатиры – что следует, скорее, признать нарушением нормы. Передача топонима через *т* допустима в двух случаях: либо когда буква *т* уже закреплена традицией: Истм, Итака, Сетония, – либо когда использование *φ* создает трудности в произношении слова: ἡ Φθία – Фтия.

Буква бета должна передаваться через *б*: Боспор, Абы, Абдеры, Эвбея, Кибира, Иберия, Оробии, Лесбос, Алабанды и т.д. Однако есть несколько общепринятых топонимов, где вместо *б* утвердилась буква *в*: Фивы, Ливия, Вавилон, Севастополь.

Буква гамма в соответствии с нормой фонетики древнегреческого языка транслитерируется в русском либо как *г*: Гамбрий, Граник, Пергам, Магнесия,

Эгира, Фригия, Тегея, Перга, – либо в позиции перед заднеязычными согласными (γ , κ , χ , ζ) – как *и*: Кенхреи, Ганг, Дронгил, Лангон, Менинкс.

Буква лямбда в большинстве случаев передается через букву *л*: Ликия, Лидия, Памфилия, Киликия, Колхида, Лимиры. Но, оказавшись в позиции после гласного и перед согласным, а также в исходе сложных топонимов со вторым компонентом – $\rho\lambda\iota\varsigma$ может смягчаться в произношении, что выражается появлением на письме мягкого знака: Дельфы, Тельмесс, Альпены, Пельты, Кельбесс, Сельга, Родиаполь, Метрополь, Неаполь.

Звук [s] в древнегреческом языке не озвончался даже в интервокальной позиции, поэтому сигму правильнее транслитерировать через *с*, а не через *з*: Писидия, Мисия, Месопотамия, Фаселида, Магнесия, Асоп, Эфес. Исключением из этого правила оказываются слова ἡ Ἀσία – Азия и ὁ Καύκασος – Кавказ, где традиция закрепила вариант с озвончением.

Адаптируя древнегреческие топонимы, русский язык, как правило, сохраняет геминацию согласных: Эдесса, Пессинунт, Фессалия, Аполлония, Киллена, Геллеспонт, Каппадокия, Филиппы, Аттика, Кроммион, Пелопоннес. Неоднозначно, однако, решается вопрос со словами 2-го склонения с практической основой на две сигмы. Русский язык обычно сохраняет у заимствованных существительных геминированный согласный *с* в исходе слова: нарцисс, пресс, компромисс, класс, прогресс, стресс, эксцесс, босс, кросс. Также у нас есть свои топонимы с такой концовкой: Мелекесс (город в Ульяновской области) или Миасс (город и река в Челябинской области). Поэтому ничего, казалось бы, не препятствует тому, чтобы сохранить двойную сигму древнегреческих топонимов: Кносс, Идебесс, Акалисс, Тиберисс, Лирнесс, Тимнесс, Сагаласс, Термесс, Ариасс, Педнелисс. Однако есть отдельные очень употребительные топонимы, которые в русской традиции одну букву *с* все же утратили: Парнас и Галикарнас. Но здесь надо учитывать и тот факт, что «догреческая топонимия, восходящая к анатолийскому слою с -ss-, имеет варианты с $\sigma\sigma$ и σ » [11, с. 152], и топонимы ὁ Παρνασσός и ἡ Ἀλικαρνασσός могли и в древнегреческом языке писаться с одной сигмой.

В системе гласных возникающая вариативность в написании топонимов обуславливается в первую очередь позицией в начале или в середине слова. Если для альфы, иоты, омикрона, ипсилона и омеги этот момент оказывается не принципиальным, и они всегда транслитерируются только одной буквой – тут следует обратить внимание на то, что для ипсилона это будет буква *и*, а не *ю*, – то эпсилон и эта в начале слова передаются через *э*, а в середине слова через *е*: Эпидавр, Эфес, Экбатаны, Эпир, Элида и Керкира, Немея, Тегея, Фермопилы, Приена, Микены, Делос, Пеней, Милет. При этом несколько

очень употребительных топонимов демонстрируют нам византийское чтение эти как *и*: Афины, Крит, Фивы.

Дифтонги *ав* и *ов* имеют только один вариант передачи независимо от позиции в слове, при этом *ав* всегда транслитерируется как *ав*: Авлида, Авсония, Эпидавр, Тавр, Исаврия, Кавн – а *ов* как *у*: Суний, Селинунт, Сура, Лусы. Дифтонг *ев* в начале слова передается как *эв*, а в середине – как *ев*: Эвримедонт, Эврот, Эвбея, Эврип, но Элевсин, Левктры, Плеврон, Тевфрания, Левкада. Исключениями являются слова ἡ Εὐρώπη – Европа и ὁ Εὐφράτης – Евфрат, начинающиеся с буквы *е*, и исключением такого же типа только из следующего правила оказывается слово ἡ Αἴγυπτος – Египет. Дифтонги *αι* и *οι* в русской традиции, как это ни печально, совпали по написанию: в начале слова их место занимает буква *э*: Эолида, Эгира, Этолия, Эги, Эфиопия и Эта, Эноанды, Энунт, Энофиты, Эхалия – а в середине *е*: Келены, Меандр, Меотида, Фокея, Платей, Херонея и Эвбея, Ретей, Мелибея. Нарушается это правило одним из самых знаменитых топонимов: название города ἡ Τροία всегда звучит по-русски как Троя. Кстати, именно по такому же принципу – то есть как *е(я)* и *е(й)* – передается у нас дифтонг *ει* в позиции перед гласным: Мантинея, Апамея, Зедея, Коронея, Стратоникея, Алфей, Пеней, Сперхей, Сигей, – в то время как во всех остальных случаях, и в начале, и в середине слова, его следует писать как *и*: Илисс, Ирессии, Нил, Пирей, Эгира, Эпир. Однако написание через *и* проникает и в позицию перед гласным, примером чему такие топонимы как Александрия и Антиохия, а некоторые топонимы активно встречаются в обоих вариантах: Селевкея и Селевкия, Лаодикея и Лаодикия, Лебадея и Лебадия.

Густое придыхание в русских заимствованиях передается через согласный *г*: Геллеспонт, Геликон, Галис, Гераклея, Гоплий, Гиераполь, Гимерей, Гемон. Но слово ἡ Ἐλλάς – Эллада вошло в русский язык без придыхания.

Теперь обратимся к **морфологической адаптации**. Как уже было сказано, русский язык при заимствовании ориентируется в первую очередь на основу топонима, которую он трансформирует в слово, полностью соответствующее его грамматическим нормам.

1-е склонение

Топонимы женского рода 1-го склонения при заимствовании всегда сохраняют свой род и склонение. Независимо от того, имели ли они в исходе основы *-ᾱ*, *-ᾶ* или *-η*, в русском языке все они будут заканчиваться на *-а* или *-я*: 1) ἡ Κέρκυρα – Керкира, ἡ Κίβυρα – Кибира, ἡ Κρίσα – Криса, ἡ Νῦσα – Ниса, ἡ Σμύρνα – Смирна, ἡ Φώκαια – Фокея, ἡ Εὔβοια – Эвбея, ἡ Ἀλεξάνδρεια – Александрия, ἡ Λαοδίκεια – Лаодикея; 2) ἡ Ἡρακλεία – Герак-

лея, ἡ Ἀρκαδία – Аркадия, ἡ Λυκία – Ликия, ἡ Στυμφαία – Стимфея, ἡ Θήρα – Фера, ἡ Τεγέα – Тегея; 3) ἡ Μιτυλήνη – Митилена, ἡ Σίδη – Сида, ἡ Σπάρτη – Спарта, ἡ Δωδώνη – Додона, ἡ Πακτύη – Пактия. Интересно обратить внимание на несколько слов, нарушающих эту весьма строгую норму. Название острова ἡ Κρήτη трансформировалось в слово 2-го склонения Крит, название мыса ἡ Μυκάλη было заимствовано как несклоняемое существительное Микале, а название области ἡ Θράκη по аналогии с названиями большинства областей уже в латыни стало передаваться как Thracia и в таком же варианте утвердилось в русском языке – Фракия. Отсюда и название острова у берегов Фракии ἡ Σαμοθράκη – Самофракия.

Топонимы 1-го склонения *pluralia tantum* в русском языке всегда стоят только во множественном числе: αἱ Ἄβαι – Абы, αἱ Ἀθήναι – Афины, αἱ Ἀπέρλαι – Аперлы, αἱ Φερμοπούλαι – Фермопилы, αἱ Θεσπιαί – Феспии, αἱ Θῆβαι – Фивы, αἱ Κεδρεῖαι – Кедреи, αἱ Κελαιναί – Келены, αἱ Κλαζομεναί – Клазомены, αἱ Κυάνεαι – Кианеи, αἱ Ὀρόβιαι – Оробии, αἱ Πέλται – Пельты, αἱ Πλαταιαί – Платеи.

Топонимов мужского рода 1-го склонения было относительно немного. По этому типу, как правило, образовывались названия рек, хотя можно встретить и отдельные названия гор. При адаптации в русском языке все эти топонимы утрачивали историческую основу на –а и, сохраняя мужской род, становились существительными 2-го склонения: ὁ Ἀράξης – Аракс, ὁ Γάγγης – Ганг, ὁ Εὐφράτης – Евфрат, ὁ Εὐρώτας – Эврот, ὁ Καταράκτης – Катарракт, ὁ Κεντρίτης – Кентрит, ὁ Ὀπλιάς – Гоплий, ὁ Παντακύας – Пантакий, ὁ Χρεμέτης – Хремет, а также мыс на острове Левкада ὁ Λευκάτας – Левкат.

2-е склонение

Среди топонимов 2-го склонения равномерно представлены слова всех трех родов: мужской род преимущественно имеют названия рек, проливов и гор, женский – городов и островов, а средний – городов и гор. Однако на русский язык все они передаются исключительно существительными мужского рода 2-го склонения, что не препятствует, тем не менее, возникновению вариативности. Топонимы мужского рода теряют окончание и конечный гласный основы и заимствуются в виде практической основы: таковы реки и проливы ὁ Ἀλφειός – Алфей, ὁ Ἀσωπός – Асоп, ὁ Ἴστρος – Истр, ὁ Κάρσος – Карс, ὁ Κάυστρος – Каистр, ὁ Κύδνος – Кидн, ὁ Μαίανδρος – Меандр, ὁ Ἐάνθος – Ксанф, ὁ Πηνειός – Пеней, ὁ Σκάμανδρος – Скамандр, ὁ Βόσπορος – Боспор, ὁ Ἑλλησποντος – Геллеспонт, а также горы ὁ Ἄλφιος – Алфий, ὁ Ἄμπелος – Ампел, ὁ Κύνθος – Кинф, ὁ Ὀλυμπος – Олимп, ὁ Παρνασ(σ)ός – Парнас, ὁ Πίνδος – Пинд, ὁ Ταῦρος – Тавр, ὁ Τμῶλος – Тмол.

С топонимами женского рода ситуация развивалась по более сложному сценарию. Одни из них, подобно топонимам мужского рода, утрачивали конечное *-ος* и оставались в варианте практической основы, другие, напротив, сохраняли конечное *-ος*, превращая окончание именительного падежа в конечный звук основы топонима в русском языке. По первому типу адаптировались названия городов: ἡ Ἄσπενδος – Аспенд, ἡ Δαμασκός – Дамаск, ἡ Ἐπίδαυρος – Эпидавр, ἡ Ἔφεσος – Эфес, ἡ Κάρυστος – Карист, ἡ Καῦνος – Кавн, ἡ Κνίδος – Книд, ἡ Κνωσ(σ)ός – Кносс, ἡ Κόρινθος – Коринф, ἡ Λίνδος – Линд, ἡ Μίλητος – Милет, ἡ Πέρινθος – Перинф, ἡ Σηστός – Сест, ἡ Φάρσαλος – Фарсал. По второму типу адаптировались названия островов: ἡ Ἄνδρος – Андрос, ἡ Δῆλος – Делос, ἡ Θάσος – Фасос, ἡ Λέσβος – Лесбос, ἡ Λῆμνος – Лемнос, ἡ Μύκονος – Миконос, ἡ Νίσυρος – Нисирос, ἡ Νάξος – Наксос, ἡ Ρόδος – Родос, ἡ Σέριφος – Серифос, ἡ Τένεδος – Тенедос. Почему сложилась такая система, сказать трудно. Можно было бы предположить, что двусложные топонимы, потеряв конечный слог, становились слишком краткими и неблагозвучными в произношении. Однако, с одной стороны, среди названий городов есть достаточно примеров того, как в русском языке то или иное название выступает в виде односложного слова, а с другой, среди названий островов есть немало многосложных названий, для которых потеря конечного слога не создавала бы проблемы неблагозвучности. Хотя это правило действовало вполне четко, в обеих группах можно найти исключения или топонимы с колеблющейся нормой. Так, среди островов конечное *-ος* утратили, например, ἡ Ζάκυνθος – Закинф, ἡ Κύπρος – Кипр и ἡ Προκόννησος – Проко-несс, а у городов его, наоборот, сохранили топонимы ἡ Πύλος – Пилос, ἡ Ἄσсос – Ассос и ἡ Ἄβυδος – Абидос. Кроме того, демонстрируют оба варианта передачи ἡ Πάφος – Паф(ос), ἡ Λέβεδος – Лебед(ос), ἡ Κλάρος – Клар(ос).

Топонимы среднего рода 2-го склонения ведут себя так же, как и топонимы мужского рода, то есть утрачивают окончание и конечный гласный основы. Так образованы названия городов τὸ Γάμβριον – Гамбрий, τὸ Δήλιον – Делий, τὸ Φρόνιον – Фроний, τὸ Ἴκόνιον – Иконий, τὸ Κορακῆσιον – Коракесий, τὸ Κυτίιον – Китиний, τὸ Νότιον – Нотий, τὸ Παντικάλαιον – Пантикапей, τὸ Πέργαμον – Пергам, а также мысов или гор τὸ Ἀργίνον – Аргин, τὸ Δίνδυμον – Диндим, τὸ Κηναῖον – Кеней, τὸ Μαίναλον – Менал, τὸ Σούνιον – Суний, τὸ Σίγειον – Сигей. Однако в последнее время для географических объектов, расположенных на территории Греции и Кипра, усиливается базирующаяся на современном греческом произношении тенденция использовать полную форму именительного падежа древнегреческого топонима, переосмысляя ее как основу слова, и к уже давно устоявшимся названиям τὸ Ἴλιον – Илион и

τὸ Πήλιον – Пелион добавляется целый ряд топонимов, которые еще в словаре Дворецкого и в переводах прошлого века давались в соответствии с общей нормой: например, город в Македонии у подножия Олимпа τὸ Δῖον – Дион (Дий), гора в Беотии τὸ Πτόων – Птоон (Птой), одноименные города на Крите и в дельте Нила Гераклеон/Гераклион (Гераклей), города на Кипре τὸ Κίτιον – Китион (Китий), τὸ Κοῦριον – Курион (Курий), τὸ Ἰδάλιον – Идалион (Идалий), τὸ Μάριον – Марион (Марий). Подобный способ передачи уже давно закрепился за названиями святилищ: так, святилище Лето τὸ Λητώων – Летоон или святилище Асклепия τὸ Ἀσκληπιεῖον – Асклепион, – но в целом он противоречит русской традиции и для других топонимов среднего рода может быть допустим только в качестве исключения.

Во 2-м склонении также есть большая группа топонимов мужского и среднего рода *pluralia tantum*. На русский язык их переводят существительными множественного числа: οἱ Ἄλπηνοί – Альпены, οἱ Δελφοί – Дельфы, οἱ Λεοντῖνοι – Леонтины, οἱ Παραποτάμοι – Парapotамии, οἱ Σόλοι – Солы, οἱ Φίλιπποι – Филиппы, а также τὰ Ἄβδηρα – Абдеры, τὰ Ἀρύκανδα – Ариканды, τὰ Δίδυμα – Дидимы, τὰ Κάλυνδα – Калинды, τὰ Λεῦκτρα – Левктры, τὰ Λίμυρα – Лимиры, τὰ Μέγαρα – Мегары, τὰ Μύρα – Миры, τὰ Οἰνόανδα – Эноанды, τὰ Πάταρα – Патары.

Среди древнегреческих топонимов были и отдельные названия, склонявшиеся по 2-му **аттическому** склонению. При передаче на русский язык у них обычно сохраняют полностью форму именительного падежа: остров ἡ Κῶς – Кос или город в Ионии ἡ Τεῶς – Теос. Интересно, что название горы Афон первоначально тоже имело формы по этому типу склонения ὁ Ἄθως, -ω, но затем перешло в 3-е склонение ὁ Ἄθων, -ωνος, что и нашло отражение в русском названии.

3-е склонение

При заимствовании топонимов 3-го склонения также преобладает ориентация на основу слова, а не на форму именительного падежа, поэтому и мы построим наше изложение по принципу последовательного рассмотрения всех типов основ. Родительный падеж у топонимов 3-го склонения будет указан только в тех случаях, где это важно для определения основы.

Топонимы с основой на **-ρ** встречаются крайне редко: в Беотии, например, был город ὁ Ἐλευθήρ – Элевфер, в Аркадии город ὁ Κλείτωρ – Клитор, в Аттике мыс ὁ Ζωστήρ – Зостер, а на острове Кос мыс ὁ Λακητήρ – Лакетер.

Топонимы с основой на **-ν**, напротив, весьма многочисленны. Здесь представлены названия городов ἡ Βαβυλών – Вавилон, ἡ Ἴτων – Итон, ἡ Καλυδών – Калидон, ἡ Κολοφών – Колофон, ἡ Κρότων – Кротон, ἡ Λακεδαιμών – Лакеде-

мон, ἡ Σικυών – Сикион, рек ὁ Αἴμων – Гемон, ὁ Κνακίων – Кнакион, ὁ Λάδων – Ладон, ὁ Στρυμών – Стримон и гор ὁ Ἐλικών – Геликон, ὁ Κιθαίων – Киферон. В приведенных примерах конечному согласному основы предшествовал гласный *ο*, но возможны и другие варианты: ἡ Τροϊζήν – Трезен, ὁ Κεβρήν – Кебрен, ἡ Ἐλευσίς, -ῖνος – Элевсин, ἡ Σαλαμίς, -ῖνος – Саламин.

Также топонимы активно образовывались по типу существительных с основой на *-ντ*, причем предшествующим гласным мог быть как *ο*, так и *α* или *ε*. Последний в случае стоящего перед ним гласного *ο* нередко сливался с ним в *ου*. При передаче всех этих топонимов на русский язык всегда использовалась основа слова: ὁ Εὐρυμέδων, -οντος – Эвримедонт, ὁ Θερμόδων, -οντος – Фермодонт, ὁ Κελάδων, -οντος – Келадонт, ὁ Ἀκάμας, -ντος – Акамант, ὁ Ἀκράγας, -ντος – Акрагант, ἡ Πρᾶς, -ντός, – Прант, ἡ Ἀμαθοῦς, -οῦντος – Амафунт, ὁ Ὀποῦς, -οῦντος – Опунт, ἡ Πεσσινοῦς, -οῦντος – Пессинунт, ἡ Σελινοῦς, -οῦντος – Селинунт, ἡ Τραπεζοῦς, -οῦντος – Трапезунт, ὁ Σελλήεις, -ήεντος – Селлеент, ὁ Μολόεις, -όεντος – Молоент, ὁ Σατνιόεις, -όεντος – Сатниоент.

Среди основ на **зубные** согласные самой лексически богатой оказывается группа топонимов с основой на *-δ*. Почти все эти топонимы принадлежали женскому роду, и при заимствовании они путем добавления к их основе гласного *α* были превращены в существительные 1-го склонения. Перед нами названия стран и областей ἡ Αἰολίς, -ίδος – Эолида, ἡ Ἑλλάς, -άδος – Эллада, ἡ Ἀργολίς, -ίδος – Арголида, ἡ Ἀυλίς, -ίδος – Авлида, ἡ Κολχίς, -ίδος – Колхида, ἡ Φωκίς, ἶδος – Фокида, ἡ Χαλκίς, ἶδος – Халкида, городов ἡ Ἀφροδισιάς, -άδος – Афродисиада, ἡ Φάσηλις, -ίδος – Фаселида, ἡ Ψωφίς, -ίδος – Псофида, островов ἡ Λευκάς, -άδος – Левкада, ἡ Μηλίς, -ίδος – Мелида, мысов ἡ Κωλιάς, ἶδος – Колиада, ἡ Ἀβάρνις, -ίδος – Абарнида, озер и морей ἡ Μαῖωτις, -ίδος – Меотида, ἡ Προποντίς, -ίδος – Пропонтида, ἡ Στεντορίς, -ίδος – Стенторида. В тех редких случаях, когда топоним с основой на *-δ* оказывается словом мужского рода, его первоначально передавали по основе, но в последнее время прева­лирует передача по форме именительного падежа: например, древнее название реки Дон ὁ Τάναϊς, -ίδος в словаре Дворецкого переводится как Танаид, но сейчас в большинстве научных работ выступает как Танаис. К сожалению, этот вариант передачи названия, правильный для топонима мужского рода, ошибочно, но при этом весьма устойчиво распространился и на являющееся существительным женского рода название лежащего в устье Дона города ἡ Τάναϊς, -ίδος, который в соответствии с традицией следовало называть Танаидой. Имеются в этой группе и топонимы, использовавшиеся обычно во множественном числе: αἱ Κυκλάδες – Киклады, αἱ Σποράδες – Споряды, αἱ Συμπληγάδες – Симплегады.

В отличие от топонимов на $-\delta$, топонимы с основой на $-\tau$ или $-\theta$ были весьма малочисленными. При передаче их на русский язык действовало общее правило заимствования по основе: так, два города в Арголиде назывались ἡ Μάσσης, $-\eta\tau\omicron\varsigma$ – Масет и ἡ Τίρυνς, $-\upsilon\theta\omicron\varsigma$ – Тиринф, река в Ионии называлась ὁ Μέλης, $-\eta\tau\omicron\varsigma$ – Мелет, а город в Троаде ἡ Γέρρις, $-\iota\theta\omicron\varsigma$ – Гергиф.

Этому же правилу подчиняются при переводе и очень редкие топонимы с основами на **губные** согласные ($-\beta$, $-\pi$, $-\phi$): ἡ Αἰγίλιψ, $-\iota\phi\omicron\varsigma$ – Эгилип, ὁ Κίνιψ, $-\iota\phi\omicron\varsigma$ – Киниф, αἱ Ῥύπες – Рипы.

Ничего изначально не препятствовало тому, чтобы это правило распространилось и на топонимы с основами на **заднеязычные** ($-\gamma$, $-\kappa$, $-\chi$), которые тоже встречаются от случая к случаю. Однако в этой группе постепенно побеждает тенденция передавать древнее название по форме именительного падежа. Очень показательна, с этой точки зрения, судьба в русском языке имени мифического чудовища ἡ Σφίγξ, $-\iota\gamma\gamma\omicron\varsigma$. В XIX в. это имя переводили как Сфинга, сохраняя его женский род, но в дальнейшем этот перевод был вытеснен новым вариантом Сфинкс, образованным от формы именительного падежа, и эту замену не смог остановить даже тот факт, что существо женского рода получило имя с основой на согласный, которое в русском языке очень быстро было переосмыслено как существительное мужского рода. Параллельный процесс происходил и с топонимами этого типа. Наиболее известные из них уже закрепились в русском языке в виде формы древнегреческого номинатива: ἡ Στύξ, $-\upsilon\gamma\gamma\omicron\varsigma$ – Стикс, ἡ Πνύξ, Πυκνός – Пникс, ὁ Φοῖνιξ, $-\iota\kappa\omicron\varsigma$ – Феникс, – другие в силу своей малоупотребительности не имеют устойчивой нормы, но, полагаю, в итоге тоже должны унифицироваться по этому типу: горная цепь в Лаконии ἡ Ζάραξ, $-\alpha\kappa\omicron\varsigma$ – Заракс (у Дворецкого Зарак), река у Гераклеи Понтийской ὁ Κάληξ, $-\eta\kappa\omicron\varsigma$ – Калекс (Калек), горная цепь в восточной Ликии ἡ Κλιμαξ, $-\alpha\kappa\omicron\varsigma$ – Климакс (Климак), остров у северного побережья Африки (совр. Джерба) ἡ Μήνιγξ, $-\iota\gamma\gamma\omicron\varsigma$ – Менинкс (Менинга, Менинг), утес между островом Скиафос и Магнесией ὁ Μύρμηξ, $-\eta\kappa\omicron\varsigma$ – Мирмекс (Мирмек), крепость в Крыму на мысе Ай-Тодор и место на острове Корсика ὁ Χάραξ, $-\alpha\kappa\omicron\varsigma$ – Харакс (Харак) и т.д.

Среди основ на $-\sigma$ географических названий было крайне мало, и они передаются обычно по форме именительного падежа, представляющей собой основу с чередованием гласного: τὸ Ἄργος – Аргос или τὸ Ἐλος – Гелос, а также τὰ Τέμπη – Темпы. Исторически к основам на сигму относилось и слово τὸ κέρασ – «рог», поменявшее потом основу на зубной: от этого слова образовано название горной гряды между Атикой и Мегаридой τὰ Κέρατα – Кераты.

Географические названия с основой на *-f* (*-ев*) возникали в древнегреческом языке лишь в единичных случаях. На русский язык их традиционно передают существительными, заканчивающимися на *-ей*: мыс на юго-восточном берегу Эвбеи ὁ Καφηρεύς – Каферей, город в Фокиде ὁ Πανοπέυς – Панопей, порт Афин ὁ Πειραιεύς – Пирей, гора в Мессении ὁ Τομεύς – Томей, скалистое место в Аттике ὁ Φελλεύς – Феллей.

Топонимы с основой на гласный *-i* могли быть как мужского, так и женского рода. Некоторые из них имели словарные формы не только по основе на *-i*, но и по основе на *-δ*, что весьма осложняло выработку нормы их перевода на русский язык. Так, крупный ахейский город в Италии называли то ἡ Σύβαρις, *-εως*, то ἡ Σύβαρις, *-ιδος*, что создает возможность двух вариантов передачи этого топонима Сибарис и Сибарида, из которых предпочтение обычно отдают первому. Также один из городов Беотии известен и как ἡ Κρεῦσις, *-εως*, и как ἡ Κρεῦσις, *-ιδος*, что дает при переводе Кревсис и Кревсида, но из них, как правило, используют второй вариант. Аналогичная ситуация с формами была у египетского города Мемфиса (ἡ Μέμφις, *-εως* и ἡ Μέμφις, *-ιδος*), но его название при переводе традиционно закрепило только один вариант. Для топонимов женского рода была предпринята попытка передачи их по 1-му склонению путем добавления к исторической основе на *-i* гласного *a*, но подобное образование оказалось тупиковым ответвлением и упоминается нами сейчас, скорее, как этап истории вопроса: название милетской колонии в дельте Нила ἡ Ναύκρατις предлагали переводить как Навкратия, а название города в Аркадии ἡ Νόνακρις как Нонакрция, но эти построения все же уступили место форме, основанной на древнегреческом номинативе – Навкратис и Нонакрис. В целом, топонимы этого типа передают либо по основе с добавлением на русском *-й*, либо по форме именительного падежа, причем второй способ сейчас явно превалирует: ἡ Εὔτηρις – Эвтресис (у Дворецкого Эвтресий), ὁ Φύαμις – Фиамис (Фиамий), ὁ Ἴρις – Ирис (Ирий), ὁ Μάρις – Марис (Марий), ἡ Κάδυτις – Кадитис (Кадитий), ὁ Κάρπις – Карпис (Карпий), ἡ Σκῆψις – Скепсис (Скепсий), ἡ Στεῖρις – Стирис (Стирий). Были в этом типе основ и названия *pluralia tantum*: αἱ Ἄλπεις – Альпы, αἱ Σάρδεις – Сарды, αἱ Τράλλεις – Траллы.

Особое, не допускающее вариативности правило было создано русским языком для сложных топонимов со вторым компонентом *-πολις*: конечный звук основы *-i* отбрасывался, и концовка слова оформлялась как *-ль*: ἡ Ἀμφίπολις – Амфиполь, ἡ Γεράπολις – Гиераполь, ἡ Καλλιόπολις – Каллиполь, ἡ Μεγαλόπολις – Мегалополь, ἡ Μητρόπολις – Метрополь, ἡ Νεάπολις –

Неаполь, ἡ Νικόπολις – Никополь, ἡ Ῥοδιάπολις – Родиаполь, ἡ Ὑάμπολις – Гиамполь, ἡ Χρυσόπολις – Хрисополь.

Топонимы с основой на *-v* демонстрируют ту же вариативность, что и основная группа топонимов на *-i*: при их переводе либо к основе добавляют *-й* (эта норма явно уходит в прошлое), либо заимствуют полностью форму номинатива: река в Малой Азии ὁ Ἄλυς – Галис, река во Фракии ὁ Ἄθρυς – Африс, гора на Эвбее ἡ Δίρφυς – Дирфис (Дирфий), город во Фракии ἡ Δρῦς – Дрис (Дрий), мыс на побережье Элиды ὁ Ἰχθύς – Ихтис (Ихтий), город в Карии ἡ Λεύκοφρυς – Левкофрис (Левкофрий), горная цепь в Фессалии ὁ Ὅθρυς – Офрис (Офрий). Единичный топоним среднего рода τὸ Αἴπυ, название города в Мессении, обычно передают как Эпи.

Основа на *-oi*, подарившая древнегреческому языку большое количество женских имен, в топонимии себя почти не проявила. Отдельные названия, все же образованные по этому типу, передаются в русском языке по форме именительного падежа: так, древнее название Дельф ἡ Πυθῶ – Пифо или два острова на Ниле ἡ Ἐλβῶ – Эльбо и ἡ Ταχομψῶ – Тахомпсо. Заметим также, что некоторые топонимы этого типа обозначают географические объекты, чьи названия пришли в русский язык другим путем, например, ἡ Σαρδῶ – Сардиния.

Таким образом, анализ русской системы заимствования древнегреческих географических названий выявляет существование устойчивой традиции их фонетической и морфологической адаптации, складывавшейся не одно столетие и достаточно строгой даже несмотря на имеющую место вариативность. Поэтому любой исследователь, уважающий русскую научную школу и считающий себя ее последователем, должен при использовании в своей работе древнегреческих топонимов учитывать предписываемые этой традицией нормы.

Список литературы

1. Клементьева Е.В. Адаптация иноязычных заимствований в русском языке // Историческая и социально-образовательная мысль. 2014. 5 (27). С. 260–263.
2. Турция / Путеводители «Ле Пти Фюте». М.: Авангард, 2005. 192 с.
3. Дворецкий И.Х. Древнегреческо-русский словарь. Т. I–II. М.: Государственное изд-во иностранных и национальных словарей, 1958. 1904 с.
4. Любкер Ф. Иллюстрированный словарь Античности. М.: Эксмо, 2005. 1343 с.
5. Геродот. История в девяти книгах / Пер. и прим. Г.А. Стратановского. Л.: Наука, 1972. 600 с.
6. Фукидид. История / Издание подготовили Г.А. Стратановский, А.А. Нейхард, Я.М. Боровский. Л.: Наука, 1981. 543 с.

7. Ксенофонт. Анабасис. Греческая история / Пер. С.Я. Лурье, М.И. Максимовой, С.И. Соболевского. М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 2003. 641 с.
8. Страбон. География в 17 книгах / Пер., статья и комментарии Г.А. Стратановского. Под общей ред. С.Л. Утченко. Редактор перевода О.О. Крюгер. М.: Наука, 1964. 943 с.
9. Павсаний. Описание Эллады / Пер. и вступительная статья С.П. Кондратьева. Т. I–II. М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 1994. 364, 592 с.
10. Pape W. Wörterbuch der Griechischen Eigennamen // Pape W. Handwörterbuch der Griechischen Sprache / 3. Aufl., bearbeitet von G.E. Benseler. Bd. III. Braunschweig: Druck und Verlag von Friedr. Vieweg & Sohn, 1911. 1710 S.
11. Гиндин Л.А. Древнейшая ономастика Восточных Балкан. София: Издательство Болгарской академии наук, 1981. 239 с.

ON THE RUSSIAN TRADITION OF THE TRANSLATION OF ANCIENT GREEK TOPONYMS

E.V. Prikhodko

Over the centuries of studying the works of ancient authors, the Russian language has developed a stable, strict tradition of translation of ancient Greek toponyms. However, in recent decades, the development of tourism and the insufficient knowledge in ancient languages by specialists challenged traditional system. As a result, now on the internet and in scholar works one can find many ancient Greek toponyms the spelling of which is going against Russian tradition and even ignores the original form of the Greek word. The subject of the chapter is theoretical conceptualization of the norms of Russian tradition. Consistently considering the phonetic and morphological adaptation of ancient Greek toponyms, it formulates the rules of the translation that should be followed while using ancient Greek toponyms

Keywords: ancient Greek toponym, loanwords, phonetic adaptation, morphological adaptation, Russian translation tradition.

1.3. ФОРМИРОВАНИЕ КОМПЛЕКСНОЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ КОМПЕТЕНЦИИ ПРИ ОБУЧЕНИИ ПЕРЕВОДУ: ЭТИМОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

© *М.Ю. Авдонина, Н.И. Жабо*

Греческие и латинские элементы – это обязательная часть языковой и межкультурной компетенции в аспекте диалога культур. В работе ставится цель обосновать использование заданий этимолого-ассоциативного типа при обучении переводу в языковом и неязыковом вузах. Методы: обучающий перевод, идентификация словообразовательных цепочек и их анализ. Обсуждаются задания, разработанные авторами для языкового вуза, «Этимологические штудии» учебника французского языка для специалистов в ландшафтном дизайне и садоводстве и учебника для ветеринаров и ветсанэкспертов; творческие упражнения по курсу перевода. Предлагаемые приемы введения и закрепления еди-

ниц, имеющих латинское и греческое происхождение эффективны для установления связей современной и античной культур и формируют энциклопедическую пресуппозицию.

Ключевые слова: обучающий перевод, этимологический анализ, заимствования, латинский язык, греческий язык, терминология, ландшафтный дизайн, ветеринария.

Современная цивилизация пользуется обозначениями предметов, явлений, понятий, состояний, опирающимися непосредственно или опосредованно на культуру Древней Греции и Древнего Рима. Понимание греческих и латинских элементов – это обязательная составляющая языковой и межкультурной компетенции. Для французского языка такие элементы являются структурообразующими и, соответственно, понятными, общеупотребительными, ассимилированными (с изменением формы), а неологизмы научного языка Средних веков и эпохи Просвещения [1] возвращают первозданный вид латинским и греческим основам. Эта традиция сохранилась по сей день, хотя новые научные термины в последнее время иницируются в английской форме [2]. Поскольку самого научного дискурса в начале второго тысячелетия на Руси не существовало, в русский язык ни латинский язык, ни средневековая научная латынь (включавшая и греческие основы) в ту пору не вошли. Однако в языке религии образовалась традиция калькирования. Работа Н.С. Араповой [3] выявляет колебания при поиске эквивалентов для немецких и французских терминов в XVIII–XIX вв. Таким образом, пути обогащения лексического состава русского языка резко отличаются.

Специальный язык – в рамках нашего исследования это агротехнологическая тематика, (конкретнее – язык садоводства и ветеринарии [4–6]) – изучается в наше время корпусной лингвистикой, а также является предметом сопоставления таких подъязыков разных языков. Так, например, в области ветеринарии составлен глоссарий французских терминов из 2600 единиц (в сопоставлении с румынским языком) [7]. Однако обучение иностранному языку для специальных целей расширяет набор лексики в аспекте диалога культур для нужд межкультурной коммуникации [8] в прагматическом аспекте [9]. В результате студентам предлагается изучать единицы мультидисциплинарной терминосистемы [10], так как в практической работе специалистам нужно комплексное знание истории, экономики, права и пр.

Цель исследования – обосновать использование заданий этимолого-ассоциативного типа при обучении переводу и языку для специальных целей для формирования мультидисциплинарной терминологической системы определённой специальности. Методы: обучающий перевод, идентификация словообразовательных цепочек и их анализ.

Первым шагом исследования была работа по установлению этимологических связей между прочно усвоенными широкоупотребимыми словами и менее частотной лексикой той же словообразовательной цепочки в рамках занятий по домашнему чтению на старших курсах языкового вуза. Материалом были роман Стендаля «Красное и Черное», современный детектив и пьесы Ж. Жироду «Троянской войны не будет» и И. Жамика «Акапулько, мадам». Словарь строился не от вершинной единицы, а от той единицы, которая первой встретилась в тексте, с указанием страницы, перевод давался только некоторым словам, например:

TACITE, adj. (460) безмолвный, подразумеваемый; accord, constamment tacite молчаливое согласие; TACITURNE, adj. неразговорчивый; TACITEMENT adv.; TACITURNITÉ f; TAIRE, vt. замалчивать, скрывать; SE TAIRE замолкать.

При необходимости указывалась латинская форма, например:

OUÏR vt (461) (lat. audire) – entendre (usité à l’inf., au part. passé et aux temps composés); OUÏ-DIRE m invar. слухи; AUDITION, f – восприятие на слух; AUDITEUR m; AUDITOIRE f.

При этом комментировались особенности формальных преобразований, материал был систематизирован [11]. Меморизовались закономерности фонетических изменений. Французские лексические единицы формально сопоставлялись с английскими, поскольку у подавляющего большинства обучающихся этот язык был первым иностранным. Сообщалось, что латинские основы на СА- имеют два или три варианта французских слов: СА-/ СНЕ-/ СНА. Например: фр. *cheptel, chef, chef-d’oeuvre, cheveu, chapelle, chapiteau, chapitre, chapelet, capital* / англ. *chief, chef-d’oeuvre, chapel, chapter, chaplet, per capita, capital*; фр. *cheval, cavalcade, cavalier chevauchée, cheval, chevalier, chevaleresque* / англ. *cavalcade, cavalier, cavalryman, chivalrous, chivalry, chevy, chevalier, chevaux de frise, cheval-glass*.

Также закреплялись варианты гласных, передающих латинский звук [o] в ударной и безударной позициях: передние огубленные [ø], [œ], [y], [ɥi] и, под ударением, [u] в безударном слоге), а затем и [o] в поздних заимствованиях (“научной латыни”), например: *je peux, ils peuvent, il a pu, puissance / nous pouvons / potentiel ; preuve – prouver – probable; preux* (богатырь) – *prouesse* (геройство) – *prodige* (чудо и *enfant prodige* – вундеркинд); *prodigieux* (необычайный); *enfant prodigue* (блудный сын); *prodigalité* (расточительность).

Важным изменением являются также исторические процессы дифтонгизации сочетаний гласный + l с последующим стягиванием дифтонгов. Напри-

мер: **CHAUX**, *f* (*lat. calcius, pierre*) – известь ← *CALCIUM*, кальций; *CALCAIRE*, известняк и др.; **OUTRE** (← *lat. ultra*) кроме; помимо; по ту сторону; **OUTRER** 1) преувеличивать, утрировать; **OUTREMER** m 1) ультрамарин; 2) оттенок синего цвета; *D'OUTRE-MER* adj заморский; **ULTRA-**: **ULTRA-SON** (ультразвук).

Именно на этой основе в 2018-2021 гг. [4–6] были разработаны специальные задания («Этимологические штудии») по усвоению терминологии сельского хозяйства, в которые были отобраны наиболее актуальные и нужные для сельского хозяйства и медицины словообразовательные гнезда. Такие задания включались в каждый раздел учебников. Обучающиеся должны были научиться пользоваться порталом Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [13] и понимать информацию об этимологии слов.

Иногда само словообразование как предмет изучения уступало изучению полисемии широкозначного слова, казалось бы, понятного для русскоязычных обучающихся («ложные друзья переводчика») с упором на специальные значения и с пояснением способов перевода данной единицы. Например: **ÉLÉMENT**, m 1) простое тело, 2) составная часть: *élément anatomique* морфологическая частица (например, клетка); 3) начала, основы, азы: *les éléments du métier*. Это значение идет от древнегреческих представлениях о четырех стихиях (земля, вода, воздух и огонь), именно в этом смысле слово употреблено в фильме «Пятый элемент»; *ça ne fournirait aucun élément* – это не внесет ясности; 4) воен. часть, подразделение; 5) фактор; человек. Переводится иногда обобщенно: *élément figuré du sang* форменный элемент крови; *élément radiculo-médullaire* анатомические образования спинного мозга и корешка; *éléments diagnostiques* диагностические данные; *éléments médicaux* медицинские симптомы; **ÉLÉMENTAIRE**, *adj* элементарный; простой; первичный; простейший; начальный: *corpuscule élémentaire* элементарное тельце; *respiration élémentaire* тканевое / клеточное дыхание.

Работа по усвоению семантики латинских приставок перенесена нами на контрольные задания по курсу «Информационные технологии в лингвистике и переводе»: на основе производных от глагола *venire* обучающиеся должны усвоить значения приставок **a-, ad-, con-, e-, in-, inter-, mis-, par-, pre-, pro-, re-, sub-**.

Большое количество заданий связано с сопоставлением формы слов греческого происхождения во французском и в русском языках [12]. Если студенты языкового вуза не затрудняются в произношении греческих элементов с буквосочетаниями **-th-** и **-ch-**, то студенты неязыковых специальностей регулярно делают ошибки в чтении таких слов, которые в русском языке ими-

тируют греческие звуки: *technologie, échographie, chlore, orchidée, bronchioles*. Слова *chœur* (хор), *cœur* (сердце) и *corps* (тело) требуют отдельного анализа оппозиций фонем и постоянной тренировки. Новым веянием стало упорное копирование английского межзубного [θ] в наиболее частном в научных текстах словах *méthode, bibliothèque*.

Попутно мы формируем фоновые знания обучающихся – поэтические символы, мифологические образы (например, с названиями ветров и сторон света) мы увязываем такие термины, как *éolienne* – технология использования ветровой энергии; *aurore* – заря; рассвет; начало; восток; юность; *aurore boréale* – северное полярное сияние; золотисто-розовый цвет. И, показывая картину «Рождение Венеры» Сандро Боттичелли, обращаем внимание на сорт роз *La Cuisse de Nymphe*, на которые дует Зефир. Этот сорт бледно-розового оттенка, завезённый во Францию из Крыма в XVI в., носил сначала название «цвет бедра испуганной нимфы» (*cuisse de nymphe effrayée*).

Лингвокультурологический анализ заимствований из латинского и греческого языков позволяет оживить историю образования научных терминов (*pétrole* – нефть как ‘масло, выдавленное из камня’ дает усечение до просто ‘масло’ как элемента термина *oléoduc*, термин *vaccin* связан со словом *vacca* ‘корова’ и отсылает к открытию вакцины); ономастические единицы (*Константинополь*; имя *Peguna*), метафоры (*sub rosa; ab ovo*). Студенты понимают внутреннюю форму неологизмов *télétravail* (работа в дистанционном режиме), *CV (Curriculum vitae)*, многочисленных слов с приставками *super+*, *hyper+* и особенно *cyber+* (*cybercampus, cybermenace, cyberguerrefroide* и пр.). Успехом у студентов неизменно пользуется творческое задание *Visitez le musée de Cluny et опишите сюжеты ипалер, посвященных органам чувств («Дама с единорогом»)*.

Были также отобраны пословицы и крылатые выражения для заучивания (не более 20 единиц): коммуникативные единицы (*a priori, nota bene, primo, secondo, terzo, etc.* или *et cetera, dixit, par interim*); крылатые выражения: *Veni. Vidi. Vici; tabula rasa; Vox populi, Dura lex, sed lex; deus ex machina; medici cura te ipsum* – и на греческом: *ιατρέ, θεράπευσον σεαυτόν*, так как не только основа глагола *излечиться*, однокоренного с существительным *therapeia* ‘уход, лечение’, но и основа *ямп-* ‘врач’ входят в современные термины, например: фр. *iatrogénèse* (auparavant, *iatrogénie*) *médicamenteuse* ‘болезни, связанные с неправильным приемом лекарств’ / рус. *ятрогенное заболевание* ‘заболевание, имеющее неосторожными высказываниями или поступками врача’. Для введения образов из мифов для краткости используются

видеосредства, например, мультфильм об Икаре для закрепления пословицы **Quod licet Iovi, not licet bovi** и рассказа о похищении Европы Юпитером.

Для формирования навыков перевода научных текстов в 2021 г. мы использовали юмористический текст журнала «Пари-Матч» *Chronique "L'air du temps" – La chasse au latin est ouverte* (<https://www.parismatch.com/1732294>, 07.04. 2021). Протестуя против упразднения римских цифр в подписях к экспонатам и в рекламных текстах музея Карнавале в Париже, журналист собрал самые известные для французов выражения, которые, благодаря школьной программе, употребляют все образованные люди: ***Alea jacta est; a priori; le charabia ciceronesque intra-muros; ex abrupto; sic; alter ego; ipso facto; stricto sensu; post-mortem; ad patres; nolens, volens; sine die; numerus clausus; a minima; ipso facto, nec plus ultra; ex abrupto; a contrario; vulgum pecus; tabula rasa; a posteriori; casus belli; primus inter pares; sic transit gloria; l'alpha et l'oméga; personnages lambda*** (выражение, употребленное президентом Франции Макроном в значении 'некто малозначительный'); ***de profundis; ultimum; docteurs honoris causa; mea culpa; requiem.***

Этимологический метод усвоения лексических единиц научного стиля регулярно используется на занятиях по переводу. Задача преподавателя – находить во французских СМИ самые свежие новости и заранее готовить тексты, выделяя современные выражения с греческими и латинскими элементами жирным шрифтом. Например: «03/02/2021. *Beethoven, jeune chien sauvé in extremis par les secours en montagne des Pyrénées-Orientales. Les secouristes de montagne des Pyrénées-Orientales installent le Saint-Bernard de cinquante kilos dans un brancard conçu pour les humains. À force de s'enfoncer dans la neige, elle se déshydrate et tombe en hypoglycémie. Réalimentée, réchauffée et réhydratée, elle est aujourd'hui remise sur pattes*» (<https://france3-regions.francetvinfo.fr/1938019.html>).

В каждом из учебников есть творческие задания на усвоение грецизмов и латинизмов изучаемого текста, например:

– Объясните, как связаны этимологически слова ***Софья, философ*** и слово ***sophistiqué***.

Сравните формы терминов латинского и греческого происхождения: каким образом изменены слова при заимствовании?

– Que veut dire « bio » pour un produit laitier ?

– Выделите в тексте заимствования из греческого и латинского языков.

Переведите выражения ***in fine*** и ***ossature fine***.

– Творческие задания: *На основании материалов сайта ZOOTRANSFER (Франция) и VETCARE.LU.FR (Люксембург) сделайте рекламную презентацию: а) компании по перевозке животных; б) ветеринарной клиники в целом.*

– Найдите французский эквивалент термину *аквариумистика* (Ответ: *aquariophilie*).

– Подсчитайте в процентах, сколько русских терминов в глоссарии по данной теме не являются интернациональными. Можно ли считать их кальками?

Таким образом, греческие и латинские элементы – это обязательная часть языковой и межкультурной компетенции в аспекте диалога культур. В языке науки греческие и латинские элементы играют значимую роль, и главное отличие русской терминологии от французской – наличие большего количества сложных слов с русскими основами-кальками. Неологизмы иницируются в основном в английском как признанном языке международного общения. Знание семантических и формальных связей между однокоренными единицами, обеспечивает запоминание слов.

Наша задача при преподавании иностранного языка для специальных целей – сохранять и передавать знания новому поколению, формируя у них энциклопедическую пресуппозицию, но принимая во внимание неизбежность современных изменений.

Список литературы

1. Grimaldi C. Néologie et terminologie de la chimie et de la botanique du début du xviiiie siècle. In: Neologica: La néologie en terminologie. Danielle Candell, John Humbley and Jean-François Sablayrolles, (éd.), Paris: Éditions Garnier, 2017, n°11. P. 49–63.

2. Sablayrolles J.–F., Pruvost J. Les néologismes: Paris: « Que sais-je ? » 2019, n° 3674, 123 p.

3. Арапова Н.С. Кальки в русском языке послепетровского периода: опыт словаря. М.: Изд-во МГУ, 2000. 320 с.

4. «Ландшафтная архитектура и садоводство XXI века: вызовы и требования времени: французский язык». Учебник: в двух частях. М.: РУДН, 2018–2019. Часть 1. / Н.И. Жабо, М.Ю. Авдонина, Е.Н. Кривошеева, Е.А. Нотина. 128 с.

5. Жабо Н.И., Авдонина М.Ю., Нотина Е.Н. Ландшафтная архитектура и садоводство XXI века: Вызовы и требования времени: Французский язык. Учебник. В 2 ч. Москва, 2019. Том 2. 108 с.

6. Ветеринария и санитарно-ветеринарная экспертиза XXI века: вызовы и требования времени. Французский язык: учебник / Н.И. Жабо, М.Ю. Авдонина. М.: РУДН, 2021. 230 с.

7. Barna C. Divergences et convergences dans la terminologie médicale vétérinaire pour les vertébrés domestiques entre le roumain et le français. Linguistique. Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III, 2014. 514 p.

8. Авдонина М.Ю., Бяхова В.М., Жабо Н.И., Лихачева И.Ф. Агрэкологические термины в аспекте межкультурной коммуникации // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Экология и безопасность жизнедеятельности. 2016. № 3. С. 106–114.

9. Жабо Н.И. Прагматический аспект новых экологических терминов в текстах по сельскому хозяйству Франции // Романистика в эпоху полилингвизма. Материалы Международной научно-практической конференции. 2017. С. 176–183.

10. Zhabo N. Theoretical Foundations of Studying Multidisciplinary Terminological Systems in Modern Linguistic Typology // Актуальные проблемы современной лингвистики и гуманитарных наук : сб. статей XI Всерос. науч.-мет. конф. М.: РУДН, 2019. С. 460–470.

11. Авдонина М.Ю. Запоминание специальной лексики методом этимологизации формантов // Вестник МГЛУ. Иностранный язык для специальных целей: лингвистические и методические аспекты / Отв. ред. В. Г. Кузнецов. М.: МГЛУ, 2002. Вып. 466. С. 61–68.

12. Авдонина М.Ю., Жабо Н.И., Попова Е.П. Греческие форманты в словообразовании французского языка: методические аспекты // Романские языки и культуры: от античности до современности. VIII Межд. науч. конф.: МГУ имени М.В. Ломоносова, 26–27 ноября 2015 г.: Сб. материалов / Отв. ред. Л. И. Жолудева. М.: МАКС Пресс, 2016. С. 5–11.

13. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.cnrtl.fr/etymologie/> (дата обращения 27.04.2021).

FORMING COMPLEX LINGUISTIC COMPETENCE IN TRANSLATION TRAINING: ETYMOLOGICAL ASPECT

M.Yu. Avdonina, N.I. Zhabo

The chapter aims to substantiate the use of etymological-associative type tasks in teaching translation in linguistic and non-linguistic higher education institutions. Used methods: instructional translation, text analysis and word-formation chain identification. Methods of introducing and consolidating the units of word-formation nests of French with Latin and Greek origin are set forth. Materials: tasks developed by the authors of the paper. Special "Etymological Studies" in each section of the French textbook for trainees in landscape design and horticulture and the textbook for veterinarians and veterinary-sanitary examination, home-reading manuals for the linguistic higher school, creative exercises in the translation course are discussed. Particular attention is given to making connections between modern and ancient cultures.

Keywords: instructional translation, etymological analysis, borrowings, Latin, Greek, scientific language, terminology, landscape design, veterinary science.

1.4. ОПЫТ ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИН АНТИЧНОГО ЦИКЛА В ПЕТРОЗАВОДСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ

© Е.П. Литинская, А.Ю. Нилова, А.А. Скоропадская

В главе анализируется опыт преподавания дисциплин античного цикла в Петрозаводском государственном университете и описываются перспективы как развития внутри-университетского преподавания подобных курсов, так и взаимодействия с другими рос-

сийским и зарубежными университетами. Характеризуются методологические подходы к преподаванию отдельных дисциплин и формированию межпредметных связей, описываются учебные планы профилей подготовки, связанных с изучением классической филологии. Также представлен анализ внеучебной деятельности преподавателей университета, направленной на популяризацию античного наследия и привлечению к изучению дисциплин античного цикла студентов нефилологических направлений.

Ключевые слова: дисциплины античного цикла, Петрозаводский государственный университет, античная литература, латинский язык, древнегреческий язык, классическая филология.

Осенью 2020 года Петрозаводский государственный университет отметил свое 80-летие. Такой же возраст насчитывает и преподавание в университете дисциплин античного цикла: историко-филологический факультет был одним из четырех первых факультетов образованного в 1940 году Карело-финского государственного университета. На историко-филологическом факультете преподавались античная литература, латинский язык, история Древней Греции и Древнего Рима. Новый этап в преподавании дисциплин классического цикла в Петрозаводском государственном университете начался в 1962 г., когда для усиления преподавания латинского языка на медицинском факультете в Петрозаводск приехали выпускницы классического отделения Ленинградского университета Т.Г. Мальчукова и М.М. Кислова. Ими были обновлены методики преподавания латинского языка на филологическом, историческом и медицинском факультетах, античной литературы на филологическом факультете, введены элементы дисциплин античного цикла в преподавание других курсов. При изучении латинского языка был сделан акцент на постепенном знакомстве с частями речи, от именных к глагольным, умении выделять основы и видеть формообразующие признаки слова, студенты-филологи изучали основы античного стихосложения и переводили фрагменты латинских поэтов, историки переводили адаптированную латинскую историографию. На занятиях в рамках курса «Анализ поэтического текста» постоянно уделялось внимание развитию античных традиций в русской классической литературе, «памяти жанра», единству литературного процесса от античности до современности. При чтении курса «Античная литература» отмечалась рецепция античной традиции в русской литературе и культуре. В 1990-е годы курс «Античная литература» был увеличен до 86 часов и читался два семестра, что позволило его автору, Т.Г. Мальчуковой, ввести в него крупный блок «Гомер и русская классическая литература», в котором анализировались развитие традиций эпоса в романах Пушкина, Толстого, Достоевского, влияние гомеровской традиции на изображение характеров у этих ав-

торов, описание природы, идейное содержание произведений русской классической литературы. В качестве тем для курсовых и дипломных работ студентам филологического факультета предлагались исследования рецепции античного наследия в русской литературе. Такое расширение тематики классических дисциплин потребовало создания новых учебных пособий, таких как «В свете традиций» [1], «Жанр послания в лирике Пушкина» [2] «Комическое в античной литературе и европейская традиция» [3], а затем и книги для учителя «Античность и мы» [4]. Кроме собственно академической работы М.М. Кислова и Т.Г. Мальчукова активно занимались просветительской деятельностью и ставшей чрезвычайно востребованной сейчас популяризацией науки. Ими прочитано множество открытых лекций в библиотеке ПетрГУ и Публичной (ныне – Национальной) библиотеке Республики Карелия, записи выступлений Т.Г. Мальчуковой на радио Карелия, посвященные творчеству Пушкина, до сих пор пользуются большой популярностью и представляют не только просветительский, но и научный интерес. Открыв для себя в начале 1980-х годов тему «Пушкин и античность», Т.Г. Мальчукова щедро делилась своими наблюдениями со всеми читателями и слушателями, заражая своим энтузиазмом не только специалистов-филологов, но и вообще любую аудиторию – античное ораторское искусство стало педагогическим методом Татьяны Георгиевны.

1990-е годы явились ренессансом классической филологии в отечественной культуре, и с 1991 г. началось преподавание латинского, а затем и древнегреческого языка в школах г. Петрозаводска. Сначала занятия по латинскому языку в школах вела М.М. Кислова, затем к преподаванию подключились студенты филологического факультета, в том числе и открытого в 1995 г. направления «Русский язык и литература, классические языки». Для обеспечения преподавания латинского языка в средних учебных заведениях М.М. Кисловой был создан учебник «Латинский язык в школе». Латинский и древнегреческий языки изучали учащиеся гуманитарных и естественно-биологических классов. При преподавании в школах использовалась методология, разработанная М.М. Кисловой для университетских курсов: шло постепенное знакомство с частями речи от существительного к глаголу, давались начальные представления о синтаксисе, в гуманитарных классах изучались основы стихосложения, учащиеся переводили адаптированные прозаические и поэтические тексты, в естественно-биологических классах акцент делался на научной терминологии, терминообразующих основах. Ребята, изучавшие латинский и древнегреческий язык в школе, впоследствии отмечали, что это помогало им в учебе в университете, они легче понимали науч-

ную терминологию и взаимосвязь категорий и понятий, реже сталкивались с языковыми барьерами как при изучении иностранных языков, так и при усвоении системы терминов изучаемой науки.

В 1995 г. в Петрозаводском университете была образована кафедра классической филологии и началось обучение по направлению «Русский язык и литература, классические языки». Стандарт специалитета не предъявлял таких жестких требований к организации учебного процесса, как современный, поэтому студенты направления изучали в полном объеме программу направления «Русский язык и литература» и дополнительные дисциплины специализации: латинский и древнегреческий языки, античную мифологию, новогреческий язык. Аудиторная нагрузка составляла по 8 часов практически каждый день, но студенты получали двойную специализацию. Выпускники могли преподавать русский, латинский, древнегреческий язык и литературу, античную мифологию и культуру. В научной работе студентов акцент также делался на сравнительных, междисциплинарных и межпредметных исследованиях: студенты анализировали различные лингвистические аспекты переводов Евангелия от Матфея, переводы Горация на русский язык, писали курсовые и дипломные работы, посвященные рецепции античного наследия в русской литературе. Как показало время, выбор двойной специальности оказался очень удачным: в отличие от Москвы и Санкт-Петербурга, в Петрозаводске и сопредельных регионах Северо-Запада «чистым классикам» сложно найти себе применение. Здесь нет таких широких возможностей для научной работы в области классической филологии, возникающую естественную ротацию кадров университет обеспечивает за счет лучших выпускников-классиков. При этом широкая гуманитарная подготовка в области русского языка, истории русского языка и языков классических, понимание структуры языка, навыки медленного аналитического чтения, сопоставительного анализа, владение методикой преподавания русского, классических языков и литературы давали и дают выпускникам классического отделения серьезные конкурентные преимущества. Выпускники этого отделения работают в школах, преподавая русский язык, литературу и дисциплины дополнительного образования, успешно реализуются в области СМИ, в редакторской деятельности, в науке, причем не только в сфере классической филологии, и многих других. В процессе реализации образовательной программы оказалось, что изучение латинского и греческого языков способствует лучшему восприятию истории и логики развития русского языка, а изучение античной литературы и культуры обеспечивает более глубокое понимание русской литературы, восприятие ее в контексте европейской литературы и культуры. Кроме филологиче-

ского факультета латинский язык в эти годы изучался на медицинском, юридическом, историческом факультетах, где акцент делался на изучении терминологии науки и чтении адаптированных текстов (исторический факультет).

Сложные в экономическом отношении 1990–2000-е годы оказались благоприятными для преподавания дисциплин античного цикла в Петрозаводском университете. В 2009 г. были введены обязательные государственные экзамены, и школы стали отказываться от курсов латинского и древнегреческого языка, отдавая часы на подготовку к ЕГЭ. До 2019 г. латинский язык сохранился только в одной школе Петрозаводска. Введение двухуровневой системы в вузах в 2011 г. и принятие новых стандартов ужесточило требования к реализации образовательных программ в университете, а резкое сокращение абитуриентов на рубеже 2000–2010-х гг. поставило все направления подготовки в университетах в условия жесткой борьбы за контингент. В результате было принято решение перейти с двойной специализации «Русский язык и литература, классические языки» на более привлекательную для абитуриентов и их родителей также двойную специализацию «Классические языки и литература, английский язык». Вследствие этого в учебном плане сократились курсы, связанные с изучением современного русского языка, исторической грамматики русского языка, что лишило студентов возможности проводить историко-сопоставительный анализ, лучше понимать логику развития языка. В определенной степени недостаток сопоставительного материала компенсировался изучением английского языка. Одновременно сократилось в полтора раза количество часов на изучение латинского языка и античной литературы и на неспециализированных филологических направлениях. При этом преподаватели теоретических курсов стали отмечать слабое владение студентами лингвистической и литературоведческой терминологией, которая, как известно, восходит к латинскому и древнегреческому языкам. Сложности в освоении студентами научной терминологии отмечали и преподаватели других факультетов. Для решения возникшей проблемы преподаватели кафедры классической филологии адаптировали к требованиям времени методику преподавания классических языков, разработанную М.М. Кисловой, на неспециализированных направлениях. Больше внимания стало уделяться словообразующей роли латинского и греческого языков в русском языке, в качестве иллюстративного материала привлекались данные старославянского языка. А.А. Скоропадская разработала учебное пособие «Введение в лингвистическую терминологию», схожие пособия по специфической терминологии были написаны для медиков и биологов. Таким образом, латинский язык стал преподаваться не сам по себе, а как курс, поддерживаю-

щий основное научное направление факультета, что позволило сохранить его на некоторых специальностях при оптимизации учебных планов. Такой, в определенном смысле утилитарный, подход принес и дополнительные результаты: университет заказал у кафедры межфакультетский факультативный курс «Введение в классические языки и научную терминологию», который читался для математиков и студентов агротехнического факультета. Этот курс был рассчитан на 34 часа и читался в течение одного семестра, неизменно пользуясь популярностью у студентов. Одновременно был разработан курс для старшеклассников «Ключи к науке», посвященный также основам латинского и греческого языков и научной терминологии. К сожалению, он не смог выдержать конкуренцию с дисциплинами, направленными на подготовку к ЕГЭ, но свой вклад в популяризацию классической культуры и повышение общего культурного уровня внес.

В 2010-е гг. преподаватели кафедры классической филологии активно занимались и другими образовательными проектами. В Открытом университете ПетрГУ несколько лет читался курс «Мифы среди нас», посвященный античной культуре и ее рецепции в русской литературе и современной культуре, и курс «Из варяг в греки», посвященный связям Средиземноморской и Североевропейской культур. Была возрождена традиция работы с радио и записан курс бесед «Мифы среди нас» о мифологии античной и современной. Таким образом преподаватели кафедры классической филологии пытались компенсировать недостаток аудиторных часов на необходимый анализ единого культурного процесса внеаудиторной просветительской работой.

В 2017 г. филологический факультет был преобразован в институт филологии, а кафедра классической филологии слилась с кафедрой русской литературы и журналистики. В результате этой реорганизации три года не производился набор на профиль, связанный с изучением классической филологии. Этот вынужденный антракт дал возможность проанализировать ситуацию на рынке образовательных услуг, оценить свои возможности и проанализировать интересы. В результате было решено с 2019 г. реализовывать программу профиля «Классическая филология», которая включает в себя изучение латинского и древнегреческого языков, латинского языка и авторов, древнегреческого языка и авторов, лингвокультурологии, теории перевода, специальных курсов по античной литературе и рецепции античной культуры в русской литературе, новогреческого языка, а также русского языка в течение трех лет в объеме 2 часа в неделю, русской и зарубежной литературы. Таким образом, при необходимом сокращении аудиторной нагрузки была сохранена изначальная концепция, лежавшая в основе подготовки филологов-классиков

с 1995 г. – изучение дисциплин античного цикла во взаимосвязи с русским языком и литературой, реализация сопоставительного компонента, демонстрация развития традиций античной культуры в европейской (новогреческий и французский языки, зарубежная литература) и русской культуре. По-прежнему сохраняется практика медленного аналитического чтения, самостоятельных переводов античных авторов и анализа переводов литературных. При этом изучение дисциплин античного цикла не замыкается только в рамках классического профиля. Рецепция античной культуры учитывается в курсах риторики, педагогической риторики, читаемых в большинстве институтов, истории русской литературы, в магистерских курсах «Античные и христианские традиции в русской литературе», «Классические дериваты и научная терминология». В процессе преподавания используются дистанционные курсы, такие как «Латинский язык» и «Античные и христианские традиции в русской литературе».

Принятый в 2020 г. новый Федеральный государственный образовательный стандарт по филологии потребовал вновь пересмотреть учебный план профиля «Классическая филология». Сокращение количества дисциплин по выбору позволило сделать его более компактным и подчиненным магистральной идее – изучению классической филологии в контексте современной европейской и русской культуры.

В настоящее время дисциплины античного цикла не только преподаются в рамках основных образовательных программ, реализуемых в ПетрГУ, но и являются основой нескольких междисциплинарных проектов. Так в Инновационном гуманитарном парке ПетрГУ функционирует центр «Неоклассика», основной целью которого является проведение научных исследований и просветительских мероприятий, связанных с рецепцией античного наследия в современной культуре, преподаватели института филологии и института истории, политических и социальных наук работают по гранту РФФИ «Достоевский и античность». Институт филологии активно сотрудничает с другими университетами в области преподавания дисциплин античного цикла. В 2020–2021 гг. студенты ПетрГУ изучают курс Нижегородского университета «Игра и миф в общественном сознании эпохи цифровизации», которые включен в качестве факультатива в учебные планы нескольких профилей. В марте 2021 г. отделение русской филологии и славистики Афинского государственного университета совместно с кафедрой классической филологии, русской литературы и журналистики Института филологии ПетрГУ инициировали проведение совместного семинара «Древнегреческая трагедия в современном культурном пространстве: на материале трагедии Еврипида "Ме-

дея"»). Семинар проходил на русском языке в дистанционном формате с использованием платформы Zoom и был адресован, в первую очередь, студентам 1 и 2 курсов профиля «Классическая филология», однако участниками стали и обучающиеся старших курсов других профилей. Тематика семинара соотносится с содержанием дисциплины «Античная литература», освоенной студентами в 1 семестре. До начала практических занятий предоставлялась текстовая подготовительная информация по истории античной литературы, драматургии, устройстве античного театра, творчеству античных трагиков. Основное внимание было уделено анализу трагедии Еврипида «Медея» в историческом и лингвокультурологическом аспекте. Семинарские встречи выстраивались с применением методики медленного чтения. Вдумчивое прочтение позволило погрузиться в стихию древнегреческого языка, раскрыть актуальность нравственно-этической проблематики античной драмы в историко-культурном контексте. Занятия начинались с декламации студентами заданного отрывка трагедии на русском языке, с последующим первичным комментированием. Преподаватель задавал вопросы на понимание текста, предоставлял возможность интерпретации, анализировал концепты античной культуры (гибрис, калокагатия и др.), параллельно обращался к древнегреческому варианту трагедии. В качестве контрольного задания обучающиеся должны были написать небольшое эссе, выбрав наиболее характерную цитату из текста, отражающую, с их точки зрения, проблематику трагедии в целом. На итоговой встрече состоялись выступления студентов с последующим обсуждением выбранных цитат.

Также нельзя не сказать о намечающейся позитивной тенденции возвращения латинского языка в школы. Новые стандарты общего образования требуют увеличения числа дисциплин дополнительного образования, и за последние два года еще две школы ввели преподавание латинского языка. Хочется надеяться, что теория маятника докажет свою жизнеспособность и школы возобновят преподавание базовых для современной культуры дисциплин, таких как латинский и древнегреческий языки и античная мифология.

Следующим логичным этапом развития преподавания дисциплин классического цикла в Петрозаводском университете должно стать открытие магистерской программы «Классические языки в современном высшем образовании». Необходимость открытия такой магистратуры продиктовано нехваткой специалистов в области преподавания латинского и древнегреческого языков в высших и средних специальных учебных заведениях. В подавляющем большинстве случаев курсы эти читаются преподавателями, не имеющими необходимой квалификации в области классической филологии (в настоящее

время в России только 4 выпускающие кафедры классической филологии). Между тем филологические дисциплины античного цикла являются обязательными для многих направлений подготовки, в том числе нефилологических (например, медицинских, биологических, юридических). Для обеспечения профессионального уровня преподавания этих дисциплин необходимы квалифицированные педагогические кадры. Российские университеты предлагают магистерские программы, связанные с дисциплинами классического цикла, но все они направлены или на саму классическую филологию (например, магистерская программа «Классические языки и античная литература» в Московском государственном университете или профиль магистратуры «Классическая филология» в Санкт-Петербургском государственном университете) или на ее связь с другой зарубежной филологией (например, магистерская программа «Классическая и восточная филология» Российского государственного гуманитарного университета). Существенный филологический компонент (прежде всего лингвистический) содержится в магистерской программе «История и культура античности», предлагаемой Университетом Дмитрия Пожарского, но и здесь объектом изучения становится сама античность. Также античный компонент присутствует в магистерских программах, имеющих компаративный характер (например, «Теория языка. История лингвистики. Сравнительная поэтика» в СПбГУ) или обращающихся к диахроническому аспекту лингвистики или литературоведения (например, «Мировая литература в современном обществе» УрФУ им. Б.Н. Ельцина), но этот компонент незначителен или односторонен (например, только лингвистическая или только литературная составляющая). Целью же новой магистерской программы будет именно подготовка преподавателей классических языков. Она рассчитана на специалистов или бакалавров филологов, ее могут изучать историки и культурологи, а также выпускников семинарий. Реализация этой магистерской программы позволит вывести на новый уровень преподавание дисциплин классического цикла в Петрозаводском университете и создать полноценную модель подготовки специалистов в области латинского и древнегреческого языков, что будет способствовать общему повышению культурного уровня и распространению знаний, касающихся античного субстрата европейской культуры.

Список литературы

1. Мальчукова Т.Г. В свете традиций. Петрозаводск: Издательство ПГУ, 1986. 91 с.
2. Мальчукова Т.Г. Жанр послания в лирике А.С. Пушкина. Петрозаводск: Издательство ПГУ, 1987. 91 с.

3. Мальчукова Т.Г. Комическое в античной литературе и европейская традиция. Петрозаводск: Издательство ПГУ, 1989. 95 с.

4. Мальчукова Т.Г. Античность и мы. Петрозаводск: Карелия, 1991. 247 с.

THE EXPERIENCE OF TEACHING DISCIPLINES OF THE ANCIENT CYCLE AT AT PETROZAVODSK STATE UNIVERSITY

Ye. П. Litinskaya, A. Yu. Nilova, A. A. Scoropadskaya

The chapter analyzes the experience of teaching the disciplines of the ancient cycle at Petrozavodsk State University and describes the prospects for both the development of intra-university teaching of such courses, and interaction with other Russian and foreign universities. It characterizes the methodological approaches to teaching separate disciplines and the formation of interdisciplinary connections and describes the curricula of training profiles related to the study of classical philology. An analysis of the extracurricular activities of university teachers is also presented, which aims at popularizing the ancient heritage and attracting students of non-philological directions to the education of the disciplines of the ancient cycle.

Keywords: disciplines of the antique cycle, Petrozavodsk State University, antique literature, Latin language, ancient Greek language, classical philology.

1.5. СИСТЕМА РАБОТЫ С УМЕНИЯМИ И НАВЫКАМИ АНАЛИЗА ТЕКСТА В РАМКАХ ПРЕПОДАВАНИЯ ИСТОРИИ АНТИЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

© Н.Э. Сейбель

Цель данной главы представить основы работы с практическими навыками студента-филолога, которые могут быть выработаны в ходе изучения античной литературы. Опираясь на принципы Lifelong Learning (системы непрерывного образования), мы представляем систему разработки личной траектории движения каждого студента, получающего право самостоятельного выбора уровня сложности выполняемых заданий, и способы организовать последовательность освоения материала от получения необходимого набора знаний к способности практически работать с текстом. Отчасти используя принципы бихевиоризма А.В. Стаатса, мы получаем возможность применить систему регулярных поощрений студента за работу на промежуточных этапах и получить объективные рейтинговые показатели его работы.

Ключевые слова: практикум, античная литература, система упражнений, разноуровневые задания, знания, умения, навыки, виды деятельности студента.

Описываемое в данной статье учебное пособие – Сейбель, Н.Э. Практикум по истории зарубежной литературы (античная литература): учебно-практическое пособие / Н.Э. Сейбель. – Челябинск: Изд-во Южно-

Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, 2021. – 170 с. [1] – представляет собой сборник заданий, видов самостоятельной работы и проверочных, контрольных и текстовых материалов для изучения античной литературы студентами, обучающимися по направлению 44.03.05 «Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)» (уровень образования бакалавриат). Оно адресовано студентам филологических факультетов педагогических вузов и синхронизировано с курсом лекций.

Выход любого пособия диктуется набором причин. В данном случае Практикум по Античной литературе оказался необходим, поскольку, во-первых, мы работаем со студентами первого курса, 1) часто не обладающими достаточными навыками самостоятельной работы, но хорошо выполняющими технические задания с понятными границами, видами деятельности и формами проверки; 2) выращенными в ситуации примата интернет-общения и, как следствие, слабо владеющими эмотивной лексикой, имеющими ограниченный словарный запас абстрактных понятий и нравственных категорий; 3) немотивированными на запоминание (имен авторов, названий, имен персонажей и т.д.) и, как следствие, трудно осваивающими обзорные темы, построение типологических рядов и т.д.. Все эти пробелы необходимо восполнять. Во-вторых, все нормативные документы нового образования (начиная от ФГОС 45.03.01 и заканчивая новейшими учебными планами) предполагают практикоориентированную модель образования, в которой велика роль самостоятельной работы студента, направляемой и регулируемой преподавателем. Соответственно, на фоне радикального сокращения аудиторной нагрузки теряется возможность давать «готовое» знание в виде целостно организованного лекционного курса. Активное участие студента в полноценной работе с разнородными источниками информации становится объективной необходимостью, что порождает вопросы контроля, проверки, быстрой ответной реакции, отклика на его ошибки, исправления. Важной задачей при этом становится, по возможности, сокращения трудо- и энергозатрат преподавателя. В-третьих, любой курс по истории литературы, помимо конкретных знаний об изучаемом периоде и целостного представления об эстетических законах и концептуальном содержании эпохи, содержит конкретно-прикладной и очень важный для филологического образования аспект – вырабатывает навыки анализа любого художественного текста и как проявления времени и национального литературного процесса, но и как самоценного произведения.

Стратегия развития современного образования определяется установкой на LLL (Lifelong Learning) – концепцию непрерывного образования. Она разрабатывается несколько последних десятилетий и главной целью имеет развитие обучаемости человека. Еще в 1980 году в книге «Информационное общество как постиндустриальное общество» Ёндзи Масуда сформулировал задачу «индивидуализации процесса обучения», «при этом, – пишет он, – функции преподавателя будут ограничены консультированием и оказанием помощи в решениях конкретных проблем; важнейшее место займет «образование в течение всей жизни» [2, р. 35]. Почти тогда же, в 1978, в книге С. Нора и А. Минка «Компьютеризация общества. Доклад Президенту Франции» определяется целый круг серьезных проблем, возникающих в культуре информационного общества, поскольку постиндустриальный подход «...продуктивен в отношении информации, управляющей поведением производителей и покупателей», но «бесполезен при столкновении с проблемами, выходящими за сферу коммерческой деятельности и зависящими от культурной модели» [3, р. 134]. Так или иначе, введенный Малколмом Ноулзом принцип формирования компетенции как определяющий образовательную стратегию продолжает сохранять актуальность.

Некоторые – очень важные – технологии непрерывного образования, как например, менторное обучение (подробнее об этом в статье А.В. Ширикова [4, с. 134–135]), направленное на создание индивидуальной программы обучения для каждого студента, пока не прижились. Другие – как сочетание образовательных форматов M-Learning (с использованием личных мобильных устройств) или Blended Learning (сочетание форматов преподаватель и мультимедийная среда) – переживают всплеск и становление. В описываемом в данный момент пособии прямо используются два уже прочно вошедших в образовательную систему принципа: 1) программированное обучение, основанное на жестко прописанной траектории образовательного движения и контроле каждого из этапов, и 2) практико-ориентированная система рейтинговых заданий.

Практикум по античной литературе состоит из двух частей. Содержание первого раздела – задания к лекциям и практическим занятиям. Здесь схемы, таблицы, задания на работу с ключевыми словами и т.д.

Регулярная проверка тетрадей с конспектами показала, что при использовании достаточно полной видео-презентации часть студентов (медлительных, или не имеющих навыка работы на лекции, или недостаточно мотивированных) перестают работать с преподавателем, а ограничиваются копированием или фотографированием представленной на слайде информации, часть све-

дений оказывается проигнорированной. Кроме того, работа над графическим оформлением конспекта развивает логическое мышление и дает системное представление о теме. Поэтому, получая задание графически оформить информацию студент проводит работу по повторению материала, а преподаватель получает форму проверки, существенно упрощающую работу. Эти задания выстроены по принципу усложнения: на первых этапах форма организации материала диктуется, обозначается, прорисовывается, затем становится более открытой, в конце семестра даются задания представить материал в виде таблицы, графической схемы или многоуровневого плана на выбор. Наличие таблиц с набором опорных слов помогает воспринимать наиболее сложные лекционные темы и выбирать самое важное в серьезных и сложных для чтения литературоведческих статьях.

Здесь же задания по ведению терминологического «словаря» и предложены возможные удобные формы; даются вопросы для самопроверки и модели возможных вопросов для работы в парах и группах (что удобно, можно в игровой форме в рамках рекреационной деятельности – кто больше задаст вопросов и даст ответов – быстро опросить довольно много студентов). Таким образом, во-первых, обеспечивается система регулярной работы и постоянного контроля, во-вторых, в зависимости от ситуации выбираются задания, их часть переносится на самостоятельное освоение, часть делается непосредственно на занятиях, в-третьих, имея ориентир, студенты легче и быстрее адаптируются к вузовской системе преподавания.

Еще один важный аспект: пособие помогает организовать тайм-менеджмент в ситуации лекционного цейтнота. Одна из сложнейших задач преподавателя на сегодняшний день – организация и регламентирование самостоятельной работы студента вплоть до использования принципов бихевиоризма Артура В. Стаатса: дрессировка, поощрение, положительное закрепление, тайм-аут, система жетонов (баллов в рейтинге) и т.д. Запас разнообразных заданий по предмету существенно упрощает такого рода управление.

Второй раздел включает проверочные задания по вышеуказанным темам. Его особенностью прежде всего является возможность выбора индивидуальной стратегии обучения. Представлены 6 вариантов заданий, различающихся по уровню сложности: первый и второй – низкий уровень сложности, 3 и 4 – средний и 5, 6 – высокий. Отличия могут быть связаны с формой вопроса: чем сложнее вариант, тем меньше «подсказок». В более простых вариантах вопросы в большей мере носят тестовый характер, направлены преимущественно на знания (запоминание, воспроизведение, понимание) и умения (систематизацию по предложенному признаку), то есть предполагают репродук-

цию как основной вид деятельности студента и постепенно разнообразят её продуктивной, имитационной (игровой) и творческой. В более сложных вариантах – вопросы «открытые» (со свободным ответом) и изначально возникает довольно много уже не вопросов, а заданий на умения и даже навыки.

Вторая особенность пособия состоит в том, что задания в нём выстроены по определенной логике и обладают преемственностью. Система постепенно усложняющейся работы построена с опорой на общие для изучения различных дисциплин модели упражнений и задач.

Специфически литературные задачи на знания связаны, прежде всего, с пониманием текста. От простого: «Какой порок людей осуждает Гесиод в следующем описании?

*Бессмертным служить не желали,
Не приносили и жертв на святых алтарях олимпийцам,
Как по обычаю людям положено»*

И продолжая более сложными: «В приведенной ниже басне Эзопа, выделить и сформулировать смысловые мировоззренческие антитезы, лежащие в их основе.

Пример:

Давно это было, ещё во время Оно, когда в недрах огромной горы раздавался страшный грохот похожий на стон, и все решили, что у горы начались схватки. Толпы народа прибывали со всех концов земли, чтобы только поглядеть на великое чудо, что гора произведёт на свет. Дни и ночи стояли они в трепетном ожидании и, наконец, гора родила мышшь! Так и с людьми бывает – обещают много, а делают ничего!

Антитеза обещания/исполнения, слова/дела, намерения/реализации».

На понимание направлены и творческие задания, например, «Предложить другой вариант морали к басне»: сначала изменить формулировку, оставаясь в том же семантическом поле, затем поменять мораль, делая акцент на другом персонаже или других смыслах той же ситуации.

Одним из важных видов деятельности в контексте работы со знанием и пониманием является работа с синонимией. Вопросы типа «О каком пороке, (добродетели, заслуге, нравственной ценности) идет речь?» сопровождаются заданием подобрать не менее некоторого числа синонимов, таким образом актуализируется не востребованный лексический запас или обогащается недостаточный.

Задания на умения предполагают работу не только с содержанием, но и с формой текста. Сначала они относительно простые: выделить приемы в 1–4 строчках текста и прокомментировать по данному образцу; при этом прин-

ципиально важно показать связь формы и содержания. Затем усложняются и может быть дано задание по сочинению (например, задание написать две строки в духе Сапфо заставляет студентов систематизировать все, что они знают про сапфическую строфу, про тематику стихов поэтессы, её отношение к миру, настроение её лирики и т.д.). Еще сложнее задание выправить чужую неудачную строчку.

Полный анализ текста в рамках курса античной литературы сделать предельно сложно по многим причинам, но в «школьном литературоведении» есть понятие «первичное восприятие» – это та форма работы, которая вполне доступна и по времени, и по степени освоения основных литературоведческих навыков. Не менее продуктивная форма работы с навыками – составление инфографики по той или иной теме.

Таким образом, при системной работе формируется некоторое количество дополнительных компетенций, что ни в коем случае не отменяет тех форм, которые опробованы временем, поскольку устный развернутый ответ в мобилизующей студента ситуации (экзамена) – самая универсальная форма работы со всеми вышеописанными блоками.

Список литературы

1. Сейбель Н.Э. Практикум по истории зарубежной литературы (античная литература): учебно-практическое пособие. Челябинск: Изд-во Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, 2021. 170 с.
2. Masuda Y. The Information Society as Post-industrial Society. Washington: World Future Society, 1980. 178 p.
3. Nora S., Minc A. The Computerization of Society. A Report to the President of France. Cambridge, 1980. 208 p.
4. Шириков А.В. Зарубежный опыт формирования навыков самостоятельной работы студентов в аспекте непрерывного образования // Академический вестник Ростовского филиала Российской таможенной академии. № 4 (33), 2018. с. 132–136 [Электронный ресурс]. – Режим доступа https://www.elibrary.ru/download/elibrary_36793360_62982613.pdf (дата обращения 2.04 2021)

THE PRINCIPLES OF WORKING WITH ABILITIES AND SKILLS OF TEXT ANALYSIS IN TEACHING THE HISTORY OF ANCIENT LITERATURE

N.E. Seibel

The purpose of this chapter is to present the basics of working with the practical skills of a student of philology, which can be developed during studying the course of ancient literature. Based on the principles of Lifelong Learning, the chapter presents a system for developing a personal trajectory of education for each student who receives the right to independently choose the

level of difficulty of the tasks performed, and ways to organize the sequence of mastering the material from obtaining the necessary set of knowledge to the ability to practically work with text. Partly using the principles of behaviorism by A.V. Staats, we get the opportunity to apply a system of regular rewards for students work at intermediate stages and get objective rating indicators of his work.

Keywords: practical work, antique literature, a system of exercises, multilevel tasks, knowledge, abilities, skills, student activities.

1.6. РОЛЬ ТРЕНИНГОВ В ПРЕПОДАВАНИИ ДРЕВНИХ ЯЗЫКОВ

© Н.Ю. Сивкина

Целью настоящей главы является анализ учебно-методической базы преподавания латинского языка в контексте сложившейся практики преподавания и оценка ее эффективности и соответствия современным требованиям. Автор использовал принятую в современной науке систему подходов и методов, включающую принцип системности и комплексности, методы анализа и синтеза, сравнительный метод, а также метод опроса. Основные проблемы в обучении древним языкам в наши дни, автор видит в отсутствии современного пособия и новой методики преподавания, ориентированной на компетентностный подход в высшей школе. Существующая практика преподавания древних языков, основанная на традиционных подходах, не может дать прежнего эффекта. По мнению автора, для достижения качественного обучения акцент в преподавании следует сместить на более широкое применение тренингов.

Ключевые слова: латинский язык, древнегреческий язык, методы преподавания, гуманитарное образование, компетентностный подход.

Преподавание латинского и древнегреческого языка всегда отличалась сложностью, а в современное время усугубляется еще и противоречивостью. С одной стороны, к преподавателям предъявляется требование повышения качества образования в целом, а применительно к преподаванию, например, латинского языка – привести уровень освоения древнего языка к европейским стандартам.

С другой стороны, в последнее десятилетие в отечественное образование активно внедряется компетентностный подход, который ориентирует процесс обучения на умение человека действовать самостоятельно в разных проблемных ситуациях, применяя уже полученные знания и получая новые [1, с. 401; 2, с. 53]. Такой подход включает много задач для преподавателя любой дисциплины, в том числе и древних языков. Отметим лишь некоторые. Обучающийся должен: 1) научиться решать разнообразные проблемы,

т.е. анализировать нестандартные ситуации, ставить цели, планировать результат, разработав алгоритм деятельности; 2) работать с информацией, т.е. уметь осуществлять информационный поиск, извлекать материал из любых источников на разных носителях; 3) освоить разные виды коммуникации, т.е. работать в команде, в диалоге, выполнять разные социальные роли, аргументированно и культурно отстаивать свою точку зрения и т.п. Иными словами, школа, а затем и ВУЗ нацелены на то, чтобы «научить студента учиться». Но столь глобальная задача не сочетается с постоянным сокращением аудиторных часов, тенденцией к укрупнению групп (хотя уровень освоения языка обучающимися бывает разным, что требует от преподавателя дифференцированного подхода в рамках каждого занятия) и понижением статуса древних языков в учебных планах вузов.

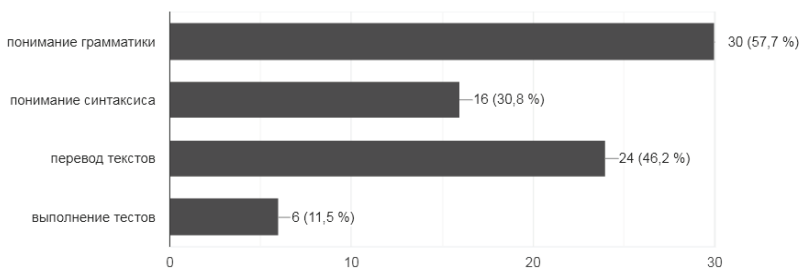
Поэтому в новых образовательных реалиях вопрос о методике преподавания древнего языка стоит весьма остро [3; 4, с. 42 слл]. Все имеющиеся в нашем распоряжении учебники (классические по латинскому языку – учебники А.Н. Попова и П.М. Шендяпина, В.Н. Ярхо, С.И. Соболевского, В.И. Мирошенковой и Н.А. Федорова и многие другие; по древнегреческому языку – учебник А.Ч. Козаржевского и разнообразные практикумы и пособия) ориентированы на старую «школу знаний» и на традиционные методы работы.

В основе их лежит грамматико-переводной метод, использование которого в условиях сокращения часов приводит к упрощению курса, к освоению студентами минимума грамматики и синтаксиса, к потере интереса и мотивации. Упражнения, направленные на отработку и закрепление грамматических правил и лексического материала, в имеющихся учебниках почти полностью отсутствуют. Такой способ преподавания латинского языка не интересен студентам. Придерживаясь классической методики, преподаватель гарантированно столкнется с нежеланием обучающихся работать со словарями, когда есть online-переводчики; с отсутствием навыка работы с языковыми структурами; с непониманием, как и зачем дифференцировать учебный материал; с неумением решать даже простые, стандартные задачи. Иными словами, старая методика, при всех своих положительных результатах в прошлом, в современных условиях оказывается малоэффективной.

Подтверждает этот вывод и опрос, проведенный среди студентов-первокурсников, изучающих латинский язык. В опросе участвовало 52 студента, которые могли выбрать один или два варианта ответа.

Что вызывает больше трудностей в изучении латинского языка?

52 ответа



В распределении ответов хорошо видно, что основные позиции, вызывающие трудности у студентов, как раз и касаются грамматики и перевода. В то время как выполнение тестовых заданий практически не вызывает сложностей. Последнее, вероятно, объясняется тем, что все школьные годы обучающиеся тренировались именно в решении разнообразных тестовых заданий. А столкнувшись с новыми реалиями в виде перевода и разбора текстов, принцип которых не совпадает с теми, что характерны для современных иностранных языков, не имеют времени отработать новые навыки.

Акцент на самостоятельную работу студентов в освоении дисциплин, которую преподаватель должен контролировать разнообразными формами контроля, не приносит желаемого эффекта. Даже современные возможности сети Интернет с выложенными видео-уроками не дают глубоких знаний при самостоятельном изучении курса без консультаций с преподавателем [5, с. 277 слл.]. Применительно к первокурсникам, К.Д. Дятлова и И.А. Колпаков совершенно справедливо отмечают, что в настоящее время студенты «не готовы к самостоятельной работе» и выделяют основные проблемы, объясняющие эту неготовность (отличие процесса обучения в ВУЗе и школе, малая мотивация к учебе, плохое знакомство с разными формами самостоятельной работы и др.)» [6, с. 120 сл.]. Преподаватели же, зачастую, вместо активизации самостоятельной работы студентов, предпочитают лишь организовать постоянный контроль. В результате мотивационная составляющая в процессе образования снижается, а интерес к предмету падает. Ведь осваивать трудности древних языков студент должен сам при минимальном количестве аудиторной работы, но зато под постоянным давлением оценок. В современных условиях, когда количество аудиторных часов сокращается, а потребность в

консультациях, наоборот, возрастает, акцент нужно делать вовсе не на самостоятельную работу студентов.

Современная ситуация требует внедрения в учебный процесс не только интерактивных методов [7, с. 45 сл.], но и деятельностного подхода. Это означает, что занятие должно быть нацелено не столько на пассивное восприятие информации студентом и бездумное ее заучивание, сколько на активизацию собственной познавательной деятельности. Например, С.Р. Савенкова предлагает поисковый метод обучения, стимулирующий познавательную активность студентов, вместо традиционного репродуктивного заучивания лексических единиц, что стимулирует в студентах способности к саморазвитию, самообразованию, самостоятельной постановке и решению задач, а также повышают мотивацию к обучению [8, с. 232 сл.].

В последнее время все более популярным становится применение так называемых «живых» методик преподавания латинского языка [9, с. 169 сл.; 10]. Такие методики преподавания с каждым годом набирают популярность, преподаватели используют их как альтернативный подход, относясь к латинскому языку как к языку «живого» общения, языку международной коммуникации, языку современной терминологии. Положительный эффект от использования таких методик заключается в том, что они дают возможность в большей степени заинтересовать студентов процессом обучения, также гораздо легче происходит усвоение материала об античной культуре и античной литературе. Игровая манера подачи основного материала в некоторых учебниках вовсе не означает ненужность заучивания, ведь чтобы повторить и воспроизвести этот материал, студент в обязательном порядке должен запомнить некий лексический минимум и несколько стандартных фраз. Но натуральный метод основан на том, что родной язык в процессе обучения не применяется, а древний язык рассматривается как современный, т.е. язык живого общения. Этот подход приводит к тому, что грамматика и лексика древнего языка должны даваться сразу, например, на латинском [11]. Подобная методика тоже имеет свои недостатки: преподаватель должен бегло говорить на древнем языке, объяснять материал без использования родного языка, применяя жесты или картинки, и ожидая, чтобы обучающийся сам догадывался о значении новых слов, все это требует также много времени.

В этом плане можно отметить, например, «Кэмбриджский курс латинского языка», учебник Орберга «Латинский язык через иллюстрации» [12; 13], в которых отчасти используется «натуральный» метод преподавания и много вспомогательного античного материала. Для древнегреческого языка можно рекомендовать учебник итальянских коллег [14]. Изучение курса по таким

учебникам гораздо привлекательнее для студентов. Но стремление преподавателей «оживить» язык имеет следствием трату и без того очень ограниченных часов, отведенных учебным планом на изучение языка, поэтому применение развлекательных моментов возможно лишь на факультативах, дополнительных занятиях, а в основной аудиторной работе представляется не вполне обоснованным.

В сложившихся обстоятельствах преподаватель, заинтересованный в качественном преподнесении материала, должен комбинировать методы. Акцент нужно делать на тренингах, на упражнениях, разобранных в аудитории и отработанных самостоятельно. Именно на такой основе самостоятельная работа студентов принесет свои результаты.

Тренинги могут касаться самых разных тем и заданий. Например, на первых занятиях:

Упражнение. Вставьте правильное падежное окончание.

Лексический минимум: *pluvia*, ae f – дождь, *menta*, ae f – мята, *nauta*, ae m – моряк, *gloria*, ae f – слава.

<i>pluvia, ae f</i>	<i>menta, ae f</i>	<i>gloria, ae f</i>	<i>nauta, ae m</i>
Acc.S. pluvi-	Abl.Pl. ment-	Gen.S. glori-	Nom.Pl. naut-
Gen.Pl. pluvi-	Acc.S. ment-	Dat.Pl. glori-	Abl.Pl. naut-
Dat.S. pluvi-	Dat.Pl. ment-	Abl.S. glori-	Acc.S. naut-

Для закрепления темы:

Упражнение. Запишите римские цифры арабскими, а арабские – римскими

CMXXIV		2045	
MCDLII		1113	
MCCV		674	
DCCX		98	

Или раздела, при подготовке к контрольной работе:

Упражнение. Пользуясь лексическим минимумом, определите время, залог, лицо и число глагольных форм. Лексический минимум: *Mitto, misi, missum* 3

Mittas	
Mittereris	
Missus esset	

Missem	
Mittatur	
Missi simus	
Mitteretis	
Mittantur	
Miserimus	

Отрабатывая одни и те же действия в ходе тренингов, обучающийся может с легкостью, «автоматически», научиться выделять основы, ставить существительные в нужный падеж, определять по косвенному падежу словарную форму слова, образовывать словосочетания, согласовывать имя существительное с именем прилагательным, местоимением и причастием, спрягать глаголы и т.п. Благодаря углубленному изучению, разбору и тренировки соответствующих заданий студент не только закрепляет материал, но и облегчает себе работу, связанную с переводом латинских текстов, избегая, при этом, механического заучивания. Регулярность и систематичность занятий, по нашему мнению, является залогом успешного изучения древнего языка.

Список литературы

1. Лысак Е.А. Методика преподавания латинского языка в рамках «школы знаний» и «школы компетенций» // Актуальные проблемы Российского права. 2009. № 2. С. 401–407.
2. Бойчук И.В. К вопросу о современном состоянии латинского языка // Научные ведомости Белгородского государственного национального исследовательского университета. 2014. № 6(177). Вып. 21. Серия Гуманитарные науки. С. 53–56.
3. Малинаускене Н.К. Классические языки в высшей школе. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2012. 272 с.
4. Леушина Л.Т. Древние языки и современное образование // Язык и культура. 2013. № 4 (24). С. 42–52.
5. Бидная А. А., Мазько Г. Ч. Использование on-line переводчиков с латинского языка (положительный и отрицательный опыт) // Вопросы филологии и переводоведения. – Чебоксары, 2015. С. 277–282.
6. Дятлова К. Д., Колпаков И. А. Подготовка студентов первого курса к самостоятельной работе // Наука и школа. 2013. № 6. С. 120–125.
7. Брагова А.М. Интерактивные методы при обучении студентов языкового вуза латинскому языку // Innovations and modern pedagogical technologies in the education system: materials of the V international scientific conference on February 20–21, 2015. Prague, 2015. P. 45–46.
8. Савенкова С.Р. Гуманитарные элективные курсы по латинскому языку в системе высшего медицинского образования // Вестник Нижегородского гос. университета им. Н.И. Лобачевского. 2012. № 1(2). С. 232–234.

9. Казаков Г.А. Методики скорого освоения языков: идеи, опыт и программа курса // Вестник Московского Университета. Серия 19. Лингвистика и Межкультурная Коммуникация. № 1. 2016. С. 169–176.

10. Фрич А. Обучение устной речи на латыни: история, задачи, возможности. Москва, 2017. 320 с.

11. Dickey E. Learn Latin from the Romans: A complete introductory course using textbooks from the Roman Empire. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. 526 p.

12. Cambridge School Classics Project. Cambridge Latin Course. Cambridge, United Kingdom, Cambridge University Press, 1998. 199 p.

13. Orberg H.H. (2003). *Lingua Latina per se illustrata*. Grenaa, Dania: Domus Latina, 2003. 328 p.

14. Balme M., Lawall G., Miraglia L., Bórri T.F. *Athenaze* introduzione al Greco Antico. Oxford University Press, 1991. 44 p.

THE ROLE OF TRAINING IN TEACHING ANCIENT LANGUAGES

N.Yu. Sivkina

The purpose of this chapter is to analyze the educational and methodological basics of teaching ancient languages in the context of current teaching practices and assess its effectiveness and compliance with modern requirements. The author used a system of approaches and methods accepted in modern science, including the principle of consistency and complexity, methods of analysis and synthesis, the comparative method and survey method. The main problems in teaching ancient languages today the authors see in the lack of a modern manual and a new teaching methodology focused on the competence approach in higher education. The traditional method, focused on the implementation of the grammar-translation method, as practice shows, does not give the same effects as before. According to the author, the emphasis in teaching should be shifted to a broader use of training.

Keywords: Latin, ancient Greek, teaching methods, humanities education, competence approach.

1.7. ОПЫТ ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «ДРЕВНИЕ ЯЗЫКИ И КУЛЬТУРЫ» В УНИВЕРСИТЕТЕ «ДУБНА»

© *М.В. Волощенко*

Глава посвящена опыту преподавания дисциплины «Древние языки и культуры» в университете «Дубна» учащимся по направлению «Лингвистика». Целью исследования является анализ опыта преподавания дисциплин античного цикла в указанном университете, выявление объективных трудностей и оптимального подхода к обучению студентов. В работе в том числе анализируются данные, полученные методом анкетирования учащихся. В результате исследования было выявлено, что даже при малом количестве учеб-

ных часов студентов можно заинтересовать предметом, дать системное понимание материала, мотивировать на самостоятельное дальнейшее его изучение.

Ключевые слова: дисциплины античного цикла, античность, древние языки и культуры, история Древней Греции, латинский язык, методика преподавания, анкета, университет «Дубна».

Государственный университет «Дубна» – высшее учебное заведение в городе Дубна Московской области. Университет основан при участии Российской академии естественных наук, Объединённого института ядерных исследований, администрации города Дубны. Учредителем является правительство Московской области. С 2001 года университет обладает статусом губернаторского университета.

В настоящее время в университете имеется четыре структурных подразделения: Институт системного анализа и управления, Факультет естественных и инженерных наук, Инженерно-физический институт и Факультет социальных и гуманитарных наук.

Факультет социальных и гуманитарных наук, на котором более десяти лет преподаются дисциплины античного цикла, был организован в 2009 году на базе семи кафедр социологического, лингвистического, психологического и юридического профилей, большая часть которых успешно работает с момента основания университета.

Дисциплины античного цикла представлены на кафедре лингвистики, которая ведет подготовку бакалавров и магистров по направлению «Лингвистика». Учебный план бакалавриата составлен в соответствии с профилем «Теория и практика межкультурной коммуникации». Дисциплина «Древние языки и культуры» относится к дисциплинам по выбору вариативной части основной образовательной программы «Лингвистика». Курс опирается на знания по истории древнего мира, грамматики русского и иностранных языков, полученные в средней школе.

Предмет «Древние языки и культуры» в дубнинском университете изучают на протяжении первого года обучения студентов; первый семестр завершается зачетом без оценки, а второй семестр – экзаменом по всему пройденному за год материалу. Объем дисциплины включает 68 академических часов контактной работы учащихся с преподавателем, из них 34 часа составляют лекции и 34 часа – практические занятия.

Таким образом, на протяжении всего года раз в неделю у студентов есть занятие либо лекционное, либо практическое. Причем обучение на протяжении более, чем десяти лет было построено по такому принципу: лекции и се-

минары вели разные преподаватели, на лекциях преподавались античная история, культура и литература, а на семинарах изучался латинский язык. Фактически получалось, что учащиеся имели два разных предмета под одним названием «Древние языки и культуры». При этом один из данных предметов – неязыковой – оставался без какого-либо контроля в течение целого года. Усвоение соответствующего материала возлагалось исключительно на совесть и ответственность студентов. Но, как показывает практика, большинство студентов начинают учить материал лишь перед непосредственной его проверкой, и поэтому античные история, культура и литература пристальное внимание студентов получали только ближе к летней сессии. Несомненно, что такой авральный метод работы в долгосрочной перспективе дает меньшую эффективность, нежели планомерное изучение дисциплины. С течением времени преподавателям кафедры лингвистики стало очевидным, что студентам требуются практические занятия не только по языку, но и по античной истории. С 2020–2021 учебного года было решено изменить тематику половины практических занятий в пользу изучения античной истории, культуры и литературы, а не только латинского языка. Таким образом, первый семестр практические занятия имели своей целью помочь студентам лучше усвоить лекционный материал и разобраться в вопросах истории и культурологии античности, а со второго семестра начинался латинский язык. На занятиях по языку среди основных задач значатся: изучение грамматической системы латыни; усвоение необходимого лексического минимума, в том числе фразеологии, пословиц и крылатых выражений; чтение и перевод адаптированных текстов; выявление лингвистических феноменов, оказавших влияние на современную систему грамматики и лексики европейских языков.

Нужно пояснить, что в данной статье основное внимание будет уделено не латинскому языку, а вопросам античной истории и культуры, так как вести семинары по дисциплинам античного цикла (за исключением языков) выпало на нашу долю. Не имея исторического, культурологического или философского образования, а окончив лишь филологический факультет и аспирантуру по специальности «Русский язык», довольно непросто было браться за новый предмет. Задача усложнялась еще и тем, что в нашем распоряжении было лишь шестнадцать академических часов – а это восемь «пар», последнюю из которых нужно было посвятить зачету. Между тем в утвержденной кафедрой программе курса значится довольно большое количество изучаемых тем, начиная с таких общих вопросов, как взаимоотношение понятий культуры и цивилизации, роль древних культур в истории человечества, их влияние на современные культуры, и заканчивая вполне конкретными персо-

нажами – многочисленными правителями, лириками, философами и драматургами. Целью дисциплины заявлено ознакомление студентов с основными понятиями и категориями античности как цельного типа культуры, лежащего в основе культуры европейской; по программе предусматривается изложение как общих черт античной культуры, так и отдельных ее составляющих: мифологии, литературы, философии, науки, искусства. Курс предусматривает рассмотрение всех этих явлений в историческом аспекте, поэтому в него также включены базовые сведения по истории античного (греческого и римского) общества.

Значительным минусом было и то, что в университетской библиотеке нет какого-либо утвержденного для наших студентов и закупленного в необходимом количестве учебного пособия по античной истории и культуре. Учащиеся обеспечены только учебником по латинскому языку под редакцией В.Н. Ярхо, В.И. Лободы [1]. В программе же в качестве учебно-методического обеспечения указана ссылка на электронную версию Реального словаря классических древностей по Любкеру в двух томах 1883 года издания [2]. Представляется не совсем уместным рекомендовать студентам неисторического факультета в качестве основного пособия столь фундаментальный труд. Впрочем, как уверяют студенты, при подготовке к экзамену они все равно использовали только материалы лекций и Википедию.

Подводя итог вышесказанному, можно отметить некоторое несоответствие между тем, какие требования представлены в утвержденной программе, и реальными возможностями преподавателя и студентов. Скорее всего, такая несогласованность объясняется тем, что количество часов, отводимое на рассматриваемую нами дисциплину, с течением времени постепенно сокращалось в пользу самостоятельной работы студентов, а количество изучаемых вопросов оставалось неизменным.

Перейдем непосредственно к нашему опыту преподавания дисциплины «Древние языки и культуры» в университете «Дубна». На данный момент он более, чем скромный – всего полгода, за которые мы провели по восемь занятий со студентами каждой группы. Однако этого времени оказалось достаточно, чтобы выявить основные трудности и проблемы. Кроме того, мы составили анкету из 47 вопросов по тематике преподаваемой дисциплины с целью получить от студентов обратную связь, а также выявить остаточные знания. Анкетирование предлагалось для студентов, изучавших в этом году предмет «Древние языки и культуры», и было анонимным. Однако опция «подписать анкету» была, воспользовались ей, впрочем, лишь около пяти процентов ответивших.

Итак, на практических занятиях теоретически перед нами стояла задача охватить всю программу античной истории, культуры, литературы и философии за семь встреч со студентами (восьмое занятие было отведено под зачет). Очевидно, что за такой срок невозможно было разобрать со студентами все заявленные в программе темы, поэтому мы решили остановиться главным образом на древнегреческих истории, философии, литературе и искусстве. Главной и возможной задачей нам представлялось заинтересовать учащихся Античным периодом мировой истории, сориентировать их в огромном объеме информации, чтобы впоследствии студенты сами захотели и смогли открыть для себя страницы истории Древней Греции и Древнего Рима. В решении этого вопроса нам очень помогла книга Михаила Гаспарова «Занимательная Греция» [3], а также словари античности [4, 5] и учебники под редакцией В.И. Кузищина [6, 7].

Изучение любой истории предполагает работу с картами, требует хорошей ориентации в географии, особенно это актуально для понимания событий древности, ведь многие географические объекты поменяли свои названия. Поэтому мы уделяли большое внимание тому, чтобы студенты знали основные топонимы Античности и наглядно представляли себе, где происходит то или иное событие. В аудитории университета для этой цели мы использовали телевизор, подключенный к ноутбуку, а в условиях дистанционного обучения трансляция карт тем более не представляла собой никаких проблем. На итоговой зачет и в анкету мы вынесли довольно значительное количество вопросов, связанных именно с географическими реалиями, и студенты показали неплохие результаты. В анкете подобные задания были двух видов: с возможностью более общего ответа и с необходимостью выбрать конкретный топоним. Так, шесть вопросов начинались словами «Смогли бы вы (без подсказок) на карте мира найти ...», далее для поиска предлагались 1. Пелопонесский полуостров, 2. Малая Азия (полуостров), 3. проливы Босфор и Дарданеллы, 4. остров Саламин, 5. Г. Сиракузы, 6. место обитания скифов. Варианты ответов были следующие: «1. Да, с лёгкостью 2. Да 3. С трудом 4. Вряд ли». Другие вопросы были поставлены прямо: «Что такое Гелеспонт?», «Что такое Эвримедонт?» В качестве возможных вариантов предлагалось десять ответов: 1. Древнее название пролива Босфор, 2. Древнее название Мраморного моря, 3. Древнее название Эгейского моря, 4. Древнее название Средиземного моря, 5. Древнее название Черного моря, 6. Древнее название одной из гор на Пелопонесском полуострове, 7. Древнее название пролива Дарданеллы, 8. Древнее название одного из городов на побережье Малой Азии, 9. Древнее название одной из река на территории Малой Азии,

10. Затрудняюсь ответить. Отрадно, что, по результатам анкеты, первокурсники показали хорошие знания в области географии Античности.

Чтобы заинтересовать студентов и вовлечь их в работу на практическом занятии, мы готовили отрывки для чтения самими учащимися, в том числе и по ролям. Так, студенты зачитывали разговор Отана, Мегабиза и Дария о наилучшей будущей форме правления в Персии, описанный Геродотом, речь Мильтиада перед Марафонской битвой, речь Перикла над павшими воинами, разговор Сократа с Евфидемом, а также отрывки из трагедий «Антигона» и «Прометей прикованный». Помимо этого, учитывая, что студенты учатся на лингвистическом направлении и многим из них интересна литература, почти к каждому занятию мы предлагали одно-два стихотворения или отрывка, связанных с темой урока, для декламации наизусть. Так мы в том числе познакомились с творчеством «Девяти лириков».

Относительно чтения наизусть и знакомства с творчеством античных писателей и поэтов, здесь уместно рассказать о нашем опыте приобщения к «Илиаде». На первом же уроке студентам было предложено выбрать из гомеровского шедевра любой понравившийся отрывок длительностью не менее 30 строк и планомерно учить его – по четыре строчки к каждому занятию. Конечно, гекзаметр даже студентам-лингвистам дается непросто, но поскольку наши учебные встречи происходили лишь раз в две недели, то задача не кажется такой уж непосильной. Зато каждое из наших занятий начиналось чтением прекрасных строк, а к концу полугодия все студенты могли гордиться знанием солидного фрагмента из «Илиады».

В нашей анкете мы поместили два вопроса, связанных с данным заданием: «Оцените свой процесс заучивания наизусть отрывка из Илиады» и «Какое ваше отношение к заучиванию наизусть отрывка из Илиады? Оказалось, что большая часть студентов не испытывала чрезмерных трудностей, заучивая наизусть свой отрывок: 15% учащихся ответили, что учить было очень легко, 40% опрошенных оценили свои усилия как «довольно легко», 25% студентов выбрали вариант «это была посильная задача» и 15% учащихся признались, что учить было сложно. Тем не менее, вариант «очень сложно было учить», не отметил никто.

Что касается отношения студентов к данному заданию, то здесь были совершенно разные мнения, впрочем, абсолютное их большинство были положительными. 60% студентов выбрали вариант «Сам бы никогда не стал этим заниматься, зато теперь приятно, что могу наизусть читать строки из мирового шедевра», на втором и третьем месте шли соответственно ответы «Хоро-

шая тренировка памяти» и «Знакомство с миром Илиады». Один человек отметил вариант «Считаю, что это зря потраченное время».

Хочется отметить еще одну форму работы, которая, в общем, была интересна студентам. Они анализировали 35 тем для обсуждения из книги Плутарха «Застольные беседы». Каждому из учащихся нужно было выбрать четыре темы по следующим критериям: самая неожиданная, самая философская, самая резонная и самая нелепая. Обработать результаты вызвался один доброволец, который сделал увлекательное сообщение. Оказалось неожиданным, что определенные вопросы «Застольных бесед» были у ответивших популярнее других, хотя и попали в разные категории. Вот несколько из таких тем: «Должен ли хозяин задавать тему для разговора или пусть ее выбирают гости?», «Почему старикам вкуснее неразбавленное вино?», «Почему буква А в азбуке первая?». Меньше всего разногласий вызвал извечный вопрос: что появилось раньше – курица или яйцо? 30% опрошенных классифицировали его как самый философский.

На занятиях мы разбирали такие темы, как: «Становление Древней Греции. Спарта и Афины», «Древнегреческие мудрецы, законодатели и тираны». Мы познакомились с древними государствами Малой Азии – Ассирией, Мидией, Лидией и Персией, а также с соседними с Грецией государствами – Древним Египтом и Скифией. В рамках изучения греко-персидских войн мы затрагивали самые известные и решающие битвы – при Марафоне, Фермопилах, Саламине, Платее и Микале. Конечно же, разбирали правление Перикла. А по темам древне-греческого быта, культуры, философии и театра все студенты делали небольшие презентации. На вопрос анкеты «Какие темы, персоналии Вас заинтересовали больше всего?» ответы были разные и буквально все вышеперечисленные темы были отмечены. Отсюда можно заключить, что изучаемый материал был подобран удачно и нашел отклик в сердцах студентов.

Как в процессе обучения студентов, так и при проверке их остаточных знаний, мы не столько требовали заучивания конкретных дат, сколько хотели системного понимания материала. И, судя по ответам в анкете, в определенной мере это удалось сделать. Так, в опросе предлагалось расположить следующих исторических персонажей в порядке их года рождения: царь Кодр, царь Крез, царь Дарий I; Ликург, Аристокдем, Леонид, Павсаний; Пифагор, Сократ, Аристотель; Зенон, Горгий, Демокрит. От сорока до шестидесяти процентов ответивших (в зависимости от конкретного вопроса) успешно справились с заданием. Остальные многочисленные задания, посвященные оценке остаточных знаний, также были большинством решены верно. Из это-

го можно сделать вывод, что студенты были вовлечены в учебный процесс, информация была подана доступно и легко усвоилась. Немаловажным оказалось и то, что учащиеся в принципе интересуются историей, историей культуры, философией, древними языками, мифологией Древней Греции. В анкете нужно было оценить по пятибалльной шкале свою увлеченность каждым из этих предметов. В основном половина студентов выбирала «четыре» и «пять» баллов. Самой непривлекательной оказалась философия – целых 20% опрошенных оценили свою «увлеченность» в один балл. Мифология же единственная из предметов, не получившая ни одной «единицы» или «двойки», и даже три балла поставили всего десять процентов ответивших.

Таким образом, во время нашей работы на практических занятиях по античной истории и культуре главной целью было показать студентам, что этот период жизни человечества хранит много мудрости и достоин их внимания. Не все учащиеся знают, какое место занимало преподавание дисциплин Античного цикла в дореволюционной России. На соответствующий вопрос в анкете утвердительно ответили 20% опрошенных, отрицательно – тоже 20%. Оставшиеся 60% поровну распределились между «скорее да» и «скорее нет».

С другой стороны, необходимой задачей являлось дать учащимся хотя бы минимальные сведения, чтобы они могли ориентироваться в истории, философии, литературе и искусстве Античности.

Думается, что такой подход является оптимальным для студентов нефилологического факультета, в учебном плане которых на дисциплины античного цикла отведено весьма ограниченное количество учебных часов.

Список литературы

1. Ярхо В.Н., Лобода В.И. Латинский язык. М.: Высшая школа, 2006. 384 с.
2. Любкер Ф. Реальный словарь классических древностей [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://enc.biblioclub.ru/Encyclopedia/20_ljubker_f_realnyj_slovar_klassicheskij_drevnostej (дата обращения 2.03.2021).
3. Гаспаров М.Л. Занимательная Греция: Рассказы о древнегреческой культуре. М.: Новое литературное обозрение, 1998. 384 с.
4. Словарь античности. М.: Прогресс, 1989. 704 с.
5. Умнов М.И. Современный словарь-справочник: Античный мир. М.: АСТ, 2000. 460 с.
6. История Древней Греции / Под ред. В.И. Кузищина. М.: Высшая школа, 1996. 399 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://yanko.lib.ru/books/hist/hist_old_greec-kuz-a.htm (дата обращения 2.03.2021).
7. История Древнего Рима: Учеб. для вузов по спец. «История» / В.И. Кузищин, И.Л. Маяк, И.А. Гвоздева и др.; Под ред. В.И. Кузищина. М.: Высш. шк., 2000. 383 с.

**THE EXPERIENCE OF TEACHING THE DISCIPLINE
«ANCIENT LANGUAGES AND CULTURES»
IN THE UNIVERSITY «DUBNA»**

M.V. Voloshchenko

The chapter is dedicated to the experience of teaching the discipline «Ancient Languages and Cultures» at the University of Dubna to the students in the training programme of «Linguistics». The purpose of the study is to analyse the experience of teaching disciplines of the classical cycle in that university, identification of objective difficulties and optimal approach to student education. The work includes the analysis of data obtained through questionnaires from students. The chapter paper identified that even with the small number of hours it is possible to get students interested in the subject, to provide a systematic understanding of the material and to motivate further study of the material.

Keywords: antiquities, ancient languages and cultures, history of Ancient Greece, Latin language, teaching methodology, questionnaire, university «Dubna».

**1.8. ЛАТИНСКАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ ДИСЦИПЛИН
АНТИКРИМИНАЛЬНОГО БЛОКА
В УЧЕБНОМ СЛОВАРЕ ЮРИСТА**

© *Нечипуренко Н.Г., Грищенко Е.В., Чумакова Л.П., Чумаков А.В.*

В главе описывается терминология дисциплин антикриминального блока: уголовное право, уголовный процесс, уголовное исполнительное право, криминология, криминалистика, оперативно-розыскная деятельность, квалификация и расследование преступлений в сфере экономической деятельности, методика расследования экономических преступлений. В работе использован метод лингвоюридического анализа терминологии права. Основной результат исследования – учебный словарь юридических терминов и иноязычных выражений студента-юриста. Словарь манифестирует роль латинского языка в современном терминологическом словаре.

Ключевые слова: юридическая терминология, терминология права, латинский язык, латинская терминология, учебный словарь.

Изменение экстралингвистической ситуации: гиперинформатизация и внедрение новых технологий во все области человеческой деятельности, влияние средств массовой информации, компьютеризация и бесконтрольное и постоянное использование гаджетов – порождает значительные изменения в жизни людей. Виртуализация жизнедеятельности в современном обществе приводит и к важным изменениям в уголовной сфере: неправомерному использованию компьютеров, компьютерных сетей, сетевых устройств или роботов для совершения преступлений. Вследствие этого происходит реструк-

туризация преступности: взамен уличных краж, грабежей, разбоев совершаются мошеннические действия с помощью новых технологий, то есть можно говорить о появлении новых видов преступной деятельности, например, киберпреступности. Изменения происходят и в языке, в том числе в языке для специальных целей. Поэтому актуальным является вопрос о терминологическом аппарате. Латинский язык – это фундамент современной правовой терминологии. Строительный материал неологизмов, созданных для обозначения новых понятий, имеет в своей основе тот же латинский слой, на котором базируется терминология права [1, с. 130–131].

Одним из самых злободневных видов криминальной деятельности сегодня является корыстная преступность. Корыстные преступления обозначаются термином *коррупция*, имеющим латинское происхождение и длительную историю. Определение понятия *коррупция* содержится в Федеральном законе от 25 декабря 2008 года № 273–ФЗ «О противодействии коррупции», где коррупцией называется злоупотребление служебным положением, дача и получение взятки, коммерческий подкуп [2, с. 1]. Что представляет собой понятие *коррупция* с сущностной точки зрения в максимальной полноте помогает раскрыть лингвоюридический анализ группы латинских слов, образованных от латинского глагола *rupto* ‘рвать, разрывать, разбивать’ [3, с. 677]. Термин *коррупция* образован от латинского существительного *corruptio* ‘подкуп’. Но в латинском языке слово не было моносемичным и имело следующий комплекс значений: 1) соращение, подкуп; 2) порча, упадок; 3) извращенность, превратность; 4) расстройство, плохое состояние [3, с. 205]. Латинское существительное *corruptio* образовано от глагола *corrumpo*, имеющего значения: 1) портить, повреждать, расстраивать, расточать; приводить в упадок; упустить; 2) истощать, изнурять; замучить; 3) уничтожать, истреблять; 4) обольщать, соблазнять; 5) искажать, извращать, фальсифицировать; 6) позорить, бесчестить [3, с. 204]. Весь сложный семантический план, представленный в сфере латинского языка, может найти отражение в примерах современных уголовных дел, связанных с коррупцией. На это обратила внимание замечательный ученый-классик, талантливый исследователь и организатор М.Н. Славятинская.

К дисциплинам антикриминального блока, изучаемым студентами в НЮИ(ф) ТГУ, можно отнести: уголовное право, уголовный процесс, уголовно-исполнительное право, криминологию, криминалистику, оперативно-розыскную деятельность, квалификацию и расследование преступлений в сфере экономической деятельности, методику расследования экономических преступлений и т.д. Все дисциплины антикриминального блока изучают

сложную систему отношений, закономерностей, которая охватывается одним термином: **криминал**. *Crimen* у латинских авторов имеет следующее значение: 1) обвинение, упрек (Корнелий Непот); 2) обвиняемый, преступник (Вергилий, Овидий); 3) вина, проступок, грех, преступление (Светоний, Цицерон); 4) прелюбодеяние (Овидий, Силий Италик); 5) недостаток, вред (Плиний Младший) [3, с. 209]. В памятниках римского права *crimen* встречается в значении: 1) преступление; 2) вина; 3) обвинение (Дигесты) [4, с. 140–141]. Латинское *crimen* криминалистами употребляется в следующих значениях: 1) обвинение, упрек; 2) обвиняемый, преступник; 3) вина, проступок, грех, преступление; 4) прелюбодеяние; 5) недостаток, вред; 6) предмет разбираательства, дело; 7) нарушение права; 8) движение дела.

В словаре юридических терминов и иноязычных выражений студента-юриста, составленном коллективом авторов НЮИ(ф)ТГУ, реализованы лингвоюридический и полилингвистический подходы в соответствии с этапами развития современной юридической терминологии. Порядок подачи слов алфавитный. Словарная статья содержит пять колонок: русский термин, латинский (или, реже, греческий; греческие слова даются в латинской транскрипции), латинские слова приводятся с наиболее близким значением, французский, английский термин и толкование термина на русском языке. Если значение термина в латинском, французском, английском и русском языках не отличаются, оно приводится только в одном случае. Например:

Русский	Латинский	Французский	Английский	Значение
алиби	alibi – где-нибудь, в другом месте	alibi	alibi	нахождение обвиняемого в момент совершения преступления в другом месте как доказательство непричастности его к преступлению
вандализм	<vandali – вандалы	<u>vandalisme</u>	<u>vandalism</u>	бессмысленное уничтожение материальных и культурных ценностей; в уголовном праве – вид преступления, выражающийся в осквернении общественных сооружений надписями, грубо оскорбляющими

				общественную нравственность, порче имущества на общественном транспорте или в иных общественных местах
терроризм	< terror – страх, запугивание	terrorisme	terrorism	совокупность противоправных актов (убийств, похищений, диверсий и т.д.), служащих средством достижения целей

Терроризм в XXI веке приобрел глобальный характер. Терроризм – применение или угроза применения насилия по политическим (национальным, религиозным) мотивам в отношении неопределенного круга лиц. Терроризм в уголовном праве определяется как совершение взрыва, поджога или иных действий, создающих опасность гибели людей, причинение значительного имущественного ущерба, либо наступление иных общественно опасных последствий, если эти действия совершены в целях нарушения общественной безопасности, устрашения населения, либо оказания воздействия на принятие решения органами власти, а также угроза совершения указанных действий в тех же целях [5, с. 5–6]. Синонимы данного термина в разных языках приводятся через запятую. Например:

Русский	Латинский	Французский	Английский	Значение
аффект	affectus – душевное волнение, страсть	affect; affection, émotion	temporary insanity, passion, extreme emotional distress	кратковременное резко выраженное стремительно развивающееся состояние человека, которое характеризуется сильным и глубоким переживанием, сужением сознания и снижением контроля за своими действиями

Различаются два вида аффекта: физиологический и патологический. При совершении преступления в состоянии физиологического аффекта не исклю-

чается уголовная ответственность лица, но при определенных условиях она может быть смягчена. Патологический аффект приводит к глубокому помрачению сознания и автоматическим бесцельным или опасным действиям. Если судебно-психиатрической экспертизой установлено, что общественно опасное деяние совершено лицом в состоянии патологического аффекта, то это лицо признается невменяемым.

По происхождению термины встречаются чаще латинские, но могут быть греческие или из другого языка – источника. В этом случае они приводятся в колонке латинских слов. Например:

Русский	Латинский	Французский	Английский	Значение
киберпреступность	< гр. <i>kybernao</i> – управлять кораблём	<i>cybercriminalité</i>	<i>cybercrime</i>	неправомерное использование компьютера, компьютерной сети или сетевого устройства
аутопсия	гр. <i>autopsia</i> – вскрытие трупа	<i>autopsie</i>	<i>autopsy</i>	вскрытие трупа для установления причины смерти
робот	<чешск. <i>robota</i> – подневольный труд	<i>robot</i>	<i>robot</i>	автоматическое устройство, выполняющее механическую работу по заданной программе

Слово *robot* было придумано Йозефом Чапеком как производное от чешского слова *robota* ‘подневольный труд’ и использовано в пьесе «Р.К.Р.» его братом, известным писателем Карелом Чапеком для обозначения искусственных рабочих. Интересно, что идея создания искусственных существ для выполнения определённых действий встречается уже в древнегреческой мифологии: в мифе о Кадме, который из зубов дракона вырастил солдат, и в мифе о Гефесте, который создавал себе различных слуг. Пробразамы современных роботов можно считать механические женские фигуры эллинистической эпохи с острова Фарос, предупреждающие мореплавателей о близости берега.

Если значение во французском или английском языке отличается от значения русского термина, то оно приводится сразу после слова. В случае наличия нескольких значений, они приводятся под арабскими цифрами. Например:

Русский	Латинский	Французский	Английский	Значение
аудитор	auditor – слушатель	auditeur – слушатель; ревизор отчетности	auditor – ревизор отчетности; судебный чиновник, выводящий итог взаимных расчетов между сторонами по делу	ревизор отчетности
инстанция	<instans, instantis – предстоящий	instance – 1. настоятельная просьба; 2. иск	instance – 1. просьба, требование; 2. инстанция; 3. пример, случай, обстоятельство; 4. производство дела в суде	каждая из последовательных ступеней, звеньев в системе подчиненных друг другу органов (суда, администрации)

Интересны случаи использования лексических единиц, которые образованы из латинских словосочетаний:

Русский	Латинский	Французский	Английский	Значение
вердикт	<vere dictum – верно сказанное	verdict – приговор	Verdict	решение присяжных заседателей
кворум	<quorum praesentia sufficit – которых присутствие достаточно	quorum	quorum	наименьшее количество членов собрания, при котором оно считается законным и может принимать имеющее силу решение

В словарь также включены лексические единицы, которые не применяются в российском законодательстве, но широко используются в научной литературе.

Русский	Латинский	Французский	Английский	Значение
деликт	delictum – правонарушение	délit	delict, civil injury	незаконное действие, проступок, правонарушение, вызвавшее нанесение ущерба и влекущее за собой обязанность его возмещения

Также встречается термин *квазиделикт* (*quasi* – соответствует по значению словам *мнимый, ненастоящий, почти*). В современном праве используются *квазигосударство* и *квазиконтракты* (обязательства, возникающие из неосновательного обогащения).

Русский	Латинский	Французский	Английский	Значение
агрессивность	<agressio – нападение	agressivité	assaultiveness	свойство личности, характеризующееся использованием насильственных способов для достижения своих целей (дефиниция авторов)

Агрессивность присуща животному миру, она необходима для выживания. Это борьба за пищу, борьба за самку, защита детенышей и др. Агрессивность в мире людей выходит за рамки необходимого для выживания. Она происходит от ненависти, в целях обогащения, из хулиганских побуждений, в состоянии алкогольного или наркотического опьянения и др. [5, с. 3].

Русский	Латинский	Французский	Английский	Значение
насилие	ср. <i>violentia</i> – склонность к насилию; жестокость, неистовство, буйство	violence	violence	физическое или психическое воздействие одного человека на другого
насилие криминальное		acte de violence	act of force; act of outrage	деяние насильственного характера, запрещенное уголовным законом

Насилие – неотъемлемый элемент общественного бытия. Насилие криминальное – это один из видов социального насилия, которое включает «культурное насилие», «воспитательное насилие» и «насилие экономики» [5, с. 3].

Приложение к «Словарю юридических терминов и иноязычных выражений студента-юриста» составляют латинские слова и выражения, употребляющиеся в латинской транскрипции, латинский и русский тексты студенческого гимна «Gaudeamus».

Создание словарей [6–13], включающих этимологический анализ лексических единиц и описание современной структуры юридической терминологии, обусловлено потребностями современного образования. Научный и профессиональный кругозор современного правоведа должен и может расширяться на базе лингвоюридического и полилингвистического подходов. С этой задачей помогает справиться «Словарь юридических терминов и иноязычных выражений студента-юриста». По уровню владения юридическим языком можно судить о профессиональных качествах юриста. Словарь призван помочь студентам сократить время понимания и запоминания лексических единиц, что имеет важное значение в условиях обилия информации и дефицита времени. Исследование способствует расширению терминологической базы, даёт возможность грамотно пользоваться ресурсами юридического языка.

Благодарности

Авторы выражают благодарность оргкомитету XII Всероссийской научно-методической конференции по проблемам преподавания и изучения дисциплин античного цикла» и лично Славятинской Марине Николаевне, кандидату филологических наук, доценту кафедры классической филологии МГУ им. М.В. Ломоносова, координатору Объединения региональных центров греко-латинской лингвокультурологии за ценные замечания по термину «коррупция».

Список литературы

1. Нечипуренко Н.Г., Чумаков А.В. Латынь в криминалистике // Парадигмы культурной памяти и константы национальной идентичности. Н. Новгород: ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2020. С. 130–135.
2. Федеральный закон от 25 декабря 2008 г. № 273-ФЗ «О противодействии коррупции» // Министерство цифрового развития, связи и массовых коммуникаций Российской Федерации [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://digital.gov.ru/uploaded/files/22134241D2_1.pdf (дата обращения 18.04.2021).
3. Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь // 4-е изд. стер. М.: Рус. яз., 1996. 845 с.
4. Дыдынский Ф.М. Латинско-русский словарь к источникам римского права / По изданию 1896 г. М.: Спарк, 1998. 560 с.
5. Гишинский Я.И. Криминальное насилие в современном обществе // Криминалистика, 2019 № 4 (29) С. 3–7.
6. Андрианов С.Н., Берсон А.С., Никифоров А.С. Англо-русский юридический словарь. М.: Рус. яз., ТОО «Рея», 1993. 509 с.
7. Барихин А.Б. Большой юридический энциклопедический словарь. М.: Книжный мир, 2007. 720 с.
8. Бартошек М. Римское право: понятия, термины, определения. М.: Юрид.лит., 1989. 448 с.

9. Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь // Репринт V-го издания 1899 г. М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 1991. 1371 с.
10. Валадес Д. Язык права и право языка. М.: Идея-Пресс, 2008. 160 с.
11. Терминологический словарь по криминалистике и криминологии: учебное пособие // Авторы-составители Н.Г. Нечипуренко, А.В. Чумаков. Новосибирск: ООО «Альфа-Порте», 2017. 112 с.
12. Новый словарь иностранных слов. Минск: Современный литератор, 2008. 1088 с.
13. Словарь юридических терминов // сост. Е.В. Грищенко. Новосибирск: Изд-во СГУПС, 2008. 51 с.

LATIN TERMINOLOGY IN CRIMINAL JUSTICE DISCIPLINES

N.G. Nechipurenko, E.V. Grishchenko, L.P. Chumakova, A.V. Chumakov

This looks at the terminology of disciplines in the field of criminal justice: criminal law, criminal litigation, criminology, forensics, investigation, identification and investigation of financial crime. It applies the method of linguistic analysis of legal terminology. The key result of the work is a learner's dictionary of legal terms and foreign-language phrases for law students. This dictionary reveals the role of Latin in contemporary terminology.

Keywords: Legal terminology, terminology of jurisprudence, Latin language, Latin terminology, learner's dictionary.

1.9. ПРЕПОДАВАНИЕ АНТИЧНОЙ РИТОРИКИ В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОГО МЕДИАОБРАЗОВАНИЯ

© *Е.А. Осьминина*

В главе обобщен опыт преподавания риторических дисциплин в рамках медиаобразования; ее цель – показать, как можно использовать античное наследие во время лекций и практических занятий. В исследовании применяется структурный метод. Показано, каким образом «Риторика» Аристотеля; трактат Цицерона «Оратор» и его диалог «Об ораторе»; анонимная «Риторика для Геренния»; «Письмо к Помпею» Дионисия Галикарнасского, «О стиле» Деметрия; «Двенадцать книг риторических наставлений» Квинтилиана используются в освещении этапов: «Инвенция», «Диспозиция», «Элокуция», «Мемория» и «Элоквенция». Сделан вывод об актуальности и современности трудов великих теоретиков Античности.

Ключевые слова: риторика, медиаобразование, медиориторика, Аристотель, Цицерон, Квинтилиан, лингвопрагматика.

В первой половине XIX в. русская риторика разделялась на «общую» и «частную». В «общей» рассказывалось о разделении словесных наук, о риторическом каноне, об общих правилах составления речей (или сочинений); в

частной – давались рекомендации к составлению сочинений отдельных видов и жанров. Кроме того, существовали специальные трактаты по военному, судебному, духовному или церковному красноречию; посвященные определенному времени в истории риторики; написанные для читателей определенного возраста. В настоящее время, после возрождения риторики в середине XX в., также можно выделить целый ряд риторических дисциплин: теорию риторики, историю риторики, сравнительную ретиорику, практическую ретиорику, а также отдельные специализированные риторик: педагогическую, военную, юридическую, медиаретиорику.

Античное наследие является основой для любой риторик: теоретической или практической, общей или частной. В этой работе хотелось бы поделиться некоторым опытом преподавания медиариторик. Попутно заметим, что в начале 2019 г. в Государственном институте русского языка им. А.С. Пушкина проходила конференция «Медиариторика и современная культура общения: наука – практика – обучение».

Прежде всего, будущих журналистов можно познакомить с риторической практикой: с речами великих ораторов Античности: как Древней Греции (Горгия, Лисия, Исократ, Эсхина и Демосфена), так и Древнего Рима (Цицерона). Тексты наиболее известных речей, в сопровождении «Краткого очерка развития зарубежной журналистик с древнейших времен до конца XVIII века» и биографических справок об ораторах помещены в учебном пособии Г.В. Пруцкова «Введение в мировую журналистику». На примере этих текстов можно проиллюстрировать виды вступления и заключения, рассказать о способах аргументации, о различении аргументов и фактов, о видах полемики (спора). Поскольку на русский язык речи переводили замечательные филологи, стараясь как можно точнее передать особенности стиля ораторов, в текстах легко выделяются различные виды тропов и фигур, в том числе горгианские фигуры: антитеза, «равночленность» (параллелизм), «созвучие окончаний» (риторическую рифму), метафора, олицетворение, ирония, гипербол; различные виды повторов, градация, инверсия; риторические вопросы, обращения, восклицания, ритм и т.д. Для более подробного историко-биографического комментария мы использовали учебное пособие Е.Н. Корниловой «Риторика – искусство убеждать. Своеобразие публицистик античной эпохи» и статьи М.И. Панова в разделе «История риторик» из словаря-справочника «Эффективная коммуникация: история, теория, практика».

Теории риторик и выработке собственных риторических навыков посвящены курсы «Основы риторик» и «Практическая риторика». Практическими занятиями и деловым играм в этих курсах отводится больше половины

времени, выделяемого на дисциплину в учебном плане. В основу курсов полагается классический риторический канон, как он сформулирован Цицероном в диалоге «Об ораторе»: «Все силы и способности оратора служат выполнению пяти задач: во-первых, он должен приискать содержание для своей речи; во-вторых, расположить найденное по порядку, взвесив и оценив каждый довод; в-третьих, облечь всё это в слова и украсить; в-четвёртых, укрепить речь в памяти; в-пятых, произнести её с достоинством и приятностью» [1, с. 50]. По этапам этого – канона инвенции, диспозиции, элокуции, мемории и элоквенции – построены многие трактаты по риторике, в том числе и современные (А.А. Волкова, А.К. Михальской, Г.Г. Хазагерова и И.Б. Лобанова).

В наших курсах мы начинали изложение с последнего этапа – элоквенции – и последовательно двигались к первому – инвенции. Делалось это с учетом слушателей: будущие журналисты «практико-ориентированы», им надо сразу показать, какую пользу принесет изучаемый предмет.

Элоквенцию, собственно «красноречие», пятый этап риторического канона, мы излагаем в рамках двух тем: сначала идет «Язык тела», затем «Голос»; хотя античные теоретики предлагают другую последовательность: «... Прежде мы будем говорить о голосе, к которому приспособляется и телодвижение» [2, с. 362]. Соответственно, среди рекомендаций мы используем высказывания Цицерона из трактата «Оратор»: «... Если кто захочет быть первым в красноречии, пусть он в гневных местах говорит напряженным голосом, в спокойных – мягким; низкий голос придаст ему важности, колеблющийся – трогательности» [1, с. 320]. И там же – об идеальном ораторе: «Держаться он будет прямо и стройно, расхаживать – изредка и ненамного, выступать вперед – с умеренностью и тоже нечасто; никакой расслабленности шеи, никакой игры пальцами, – он не будет даже отбивать ритм суставам; зато владея всем своим телом, он может наклонять стан, как подобает мужу, простирает руки в напряженных местах и опускать их в спокойных <...> При этом должно избегать всякого излишества, всякого кривляния, но зато искусно владеть взглядом» [1, с. 320–321].

Квинтилиан посвящает «Произношению» третью часть 11 книги «Риторических наставлений», освещая особенности «голоса» и «телодвижения» оратора. Краткое содержание этой части дает представление о советах Квинтилиана: «I. Какая сила заключается в Произношении. – Оно требует природных дарований и нашего собственного старания. – Разделяется на голос и телодвижение. – II. В голосе наблюдается естественность и благоприличие. – Чем усвершеншается голос. – III. Голос, как и выговор, должен быть 1) чист,

2) ясен, 3) приятен, 4) пристоеен, т.е. приспособлен к вещам, о которых говорим. IV. О телодвижениях. – О каждой части тела, к тому относящейся. Об одежде и о всей наружности Оратора. – V. Произношение, как в движении тела, так и в голосе, должно быть соответственно и вещам, и лицам. – Здесь смотреть надобно: 1) на род дела, 2) на части речи, 3) на достопамятные изречения, 4) на самые слова. VI. Не всякому Оратору приличествует одно и тому, что и другому. Во всем потребна мера» [2, с. 357].

Меморию, четвертый этап риторического канона, мы раскрываем, как рассказывая о современных мнемотехниках, так и вспоминая рекомендации Цицерона и Квинтилиана. Цицерон в диалоге «Об ораторе» советует заучивать наизусть стихи и прибегать к «учению о пространственных образах» Симонида [1, с. 54]. Суть этого учения: «обозначение целой мысли одним словом-образом, самый вид которого будет соответствовать его месту в пространстве, как это бывает у искусных живописцев <...> память на предметы – необходимое свойство оратора; и ее-то мы и можем укрепить, с помощью умело расположенных образов, схватывая мысли по этим образом, а связь мыслей – по размещению этих образов» [1, с. 214–215]. Квинтилиан вторую часть 11 книги посвящает мемории, предлагая для тренировки памяти: записывать текст речи, прибегать к учению Симонида (история о нем и само учение подробно излагается), делать заметки, использовать ассоциации, заучивать наизусть – сначала стихи, затем ораторскую прозу, затем прозу праведов.

Элокуция, третий этап риторического канона, разъясняется с помощью как многочисленных античных трактатов, так и учебников, учебных пособий, практикумов по культуре речи, практической стилистике, литературному редактированию. В рамках этого раздела рассказывается о качествах речи, тропах и фигурах.

Необходимые качества речи интересуют теоретиков риторики с самого начала ее зарождения, с софистики. У Аристотеля в «Риторике» можно найти упоминание ясности, правильности, уместности, краткости, «приятности и величественности» [3, с. 150]. Специальную традицию изучения качеств заложил ученик Аристотеля, Теофраст (IV–III вв. до н.э.). Содержание его трактата «О стиле» известно по изложению Дионисия Галикарнасского. Теофраст выделял четыре качества – это чистота, ясность, красота и соответствие говоримому.

Цицерон посвятил элокуции (словесному оформлению, украшению) третью книгу диалога «Об ораторе». Наилучшими, по его мнению, являются «слова чисто латинские, слова ясные, слова красивые, слова уместные и соот-

ветствующие предмету» [1, с. 231]. Таким образом, указаны четыре качества речи: правильность, ясность, красота и уместность; далее в книге объясняются способы их достижения. При этом два первых качества Цицерон считает само собой разумеющимися.

На основе положений Теофраста Дионисий Галикарнасский (I в. до н.э.) разработал учение о «достоинствах речи» и сочетании слов. Известны его сочинения: «Об ораторах древности», «О соединении слов», «Письмо к Помпею». В последнем Дионисий Галикарнасский указал на чистоту, сжатость, живость, умение изображать чувства и характеры людей, силу, напряженность стиля. Самое главное качество, по его мнению, – ответственность. Деметрий Псевдо-Фалерский (I в. до н.э. – I в. н.э.), которому приписывается сочинение «О стиле», выделяя типы речи (стили), каждому предлагал определенные качества.

Квинтилиан уже в первой книге своих наставлений говорит о необходимости правильности, ясности, красоты стиля. Собственно элокуции он посвятил восьмую книгу, в первой главе которой охарактеризовал качества речи в целом (это правильность, ясность, чистота и ответственность), во второй – отдельно остановился на ясности, в третьей и четвертой – на «украшении речи» и «распространении».

Последнюю подробную разработку качеств речи можно найти у Гермогена из Тарса (II – III в. н.э.), автора трактата «Об идеях». Эти «идеи» современные ученые соотносят с «достоинствами речи» Дионисия Галикарнасского. А.Ф. Лосев именует их «качествами». «Идеи» следующие: ясность и чистота, вразумительность, достоинство, значительность и величавость; приподнятость, или блистательность, обстоятельность, отделка и красота; выразительность и характерность; простота и сладость; живость, острословие, свежесть и пленительность слога, скромность, правдивость речи, мастерство. Отрицательные качества речи: язвительность, грубость, или суровость, резкость, тяжеловесность. Гермоген выделил соответствующие качеству: словарный состав, фигуры, сочетания слова, колоны и коммы, клаузулы, ритм. Указал он и на взаимосвязанность качеств.

Древнегреческий историк философии Диоген Лаэртский (перв. пол. III в. н. э.) в четвертой части сочинения «О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов» подытожил: «Достоинств речи пять: чистота эллинской речи, ясность, краткость, уместность, красота» [4, с. 191].

Обобщение античных теорий о качествах речи можно найти в учебном пособии В.И. Аннушкина «Коммуникативные качества речи в русской филологической традиции», в главе «Античная теория качеств – “достоинств” ре-

чи». В середине XX в. учение о качествах речи развивалось в рамках такой филологической дисциплины, как «Культура речи»; базовым в данном аспекте является труд Б.Н. Головина «Основы культуры речи».

Тропы и фигуры – традиционный предмет изучения риторики с самого ее начала. Выше уже указывалось на горгианские фигуры. О метафоре Аристотель пишет и в «Поэтике», и в «Риторике».

Анонимная «Риторика для Геренния» описывает многие фигуры: способ их образование, а иногда – условия и получившийся результат, особенность воздействия на слушателя. А именно: тропы (метафору, метонимию, синекдоху, катахрису, перифраз); фигуры прибавления (простые повторы, полипто-тон, анафору, антистрофу, охват, лестницу или климакс, антанакласу, истолкование), фигуры убавления (усечение, бессоюзие), фигуры перемещения (гипербат, антитезу, антиметаболу), фигуры, образуемые путем созвучия (сходство падежных окончаний).

Цицерон в диалоге «Об ораторе» предлагает общую классификацию слов по смыслу и способу образованию, затем рассуждает преимущественно о метафорах. В трактате «Оратор» подробно описаны: метафора, метонимия, синекдоха, катахреса, аллегория. В диалоге «Об ораторе» Цицерон разделяет «построения» (фигуры) на «построения слов» и «построения мыслей» (фигуры слов и фигуры мысли). Указана разница между ними, она «состоит в том, что при перемене слов словесное построение нарушается, а построение мыслей сохраняется, какими бы словами ни пользоваться» [1, с. 287]; затем они перечисляются. Перечисление их есть и в трактате «Оратор».

Деметрий рассматривает образные средства, рассуждая об изящном типе речи, о красоте и прелести; он дает рекомендации по поводу метафоры, гиперболы, фигурах прибавления, фигурах убавления.

В трактате Псевдо-Лонгина «О возвышенном» (I в. н.э.) можно найти замечания по поводу синекдохи, перифразы, фигурах прибавления, убавления, перемещения.

Наиболее же подробную классификацию тропов и фигур дал Квинтилиан, соответственно в шестой главе восьмой книги и первой – третьей главах девятой книги. Квинтилиан разделил тропы на два рода: употребляемые «для большего выражения»: метафору, синекдоху, метонимию, антономасию, оноματοпею, катахрезис, – и «для украшения»: эпитет, аллегория, энигма, иронию, перифраз, гипербатон, гипербола. Фигуры мысли Квинтилиан разделил на «служащие к утверждению», «к движению страстей» и «схему». Фигуры речи – на грамматические и риторические. Для всех даны подробные определения и объяснения.

Гермоген из Тарса, говоря о сладостности, красоте речи, указал следующие средства ее создания: эпитеты, парисозу, анафору колонов, антистрофу, эпанастрофу, ступенчатую фигуру (климакс).

В объяснении диспозиции, второго этапа риторического канона, можно использовать труды Аристотеля, Цицерона, Квинтилиана. В третьей книге «Риторики» Аристотель пишет о разделении речи на следующие части: «предисловие», «рассказ», «доказательство» и «заключение»; дает характеристику каждой части. Цицерон во второй книге диалога «Об ораторе», в уста Марка Антония вкладывает рассуждения о вступлении, о доводах (расположении). В трактате «Оратор» он уже от собственного имени повествует о хрии и ее частях. Квинтилиан в четвертой книге «Риторических наставлений» пишет о «приступе», «повествовании», «отступлении», «предложении» и «разделении»; в пятой – о доказательствах, признаках, доводах примерах, опровержении; в шестой – о заключении, возбуждении страстей и смеха; состязании; суждении и размышлении.

В настоящее время современному читателю предлагается большое количество научных, научно-популярных изданий, посвященных переговорам, различным видам коммуникативного воздействия и т.д. Мы рекомендуем учащимся книгу С.И. Поварнина «Искусство спора», в которой весьма сложные вопросы аргументации объяснены ясно и понятно.

Инвенция, первый этап риторического канона, включает в себя раздел «Топики». Базой для последней является одноименный трактат Аристотеля; топика рассматривается и в его «Риторике». Разное количество топов выделяют Цицерон (в «Топике») и Квинтилиан. Цицерон касается инвенции в «Тускуланских беседах».

Подробно топика объясняется в «Курсе русской риторики» А.А. Волкова, упражнения для ее закрепления даны в «Экспресс-риторике» В.И. Аннушкина. На последней риторической конференции в Московском педагогическом государственном университете «Педагогическая риторика и речеведение в цифровую эпоху» (февраль 2021) Л.К. Салиева прочла доклад «Топос, концепт, менталитет: диалектика взаимоотношений». В докладе демонстрируются и внешние и внутренние топы, выделяемые в известных рекламных слоганах. На основании материалов доклада можно доходчиво объяснить студентам топику (понимание основ которой сложно для некоторых учащихся).

Работами, обобщающими античное наследие, послужила для автора настоящих строк глава «Риторика» в труде А.Ф. Лосева «История античной эстетики. Ранний эллинизм», предисловие М.Л. Гаспарова «Цицерон и антич-

ная риторика» к трудам Цицерона, также статьи ученого по риторической проблематике в «Литературной энциклопедии терминов и понятий».

Возрождение риторики в XX веке, как известно, началось с нового прочтения Аристотеля. Апологетом Аристотеля в отечественной риторике, по нашему мнению, является Ю.В. Рождественский, апологетом Цицерона – Ч.Б. Далецкий. В.И. Аннушкину современный читатель обязан знакомством с замечательной русской риторической традицией, А.А. Волкову – со средневековой гомилетикой.

В настоящее время в своих частях риторика соотносится с лингвистической прагматикой, теорией речевых актов, теорией коммуникации. Активно развиваются такие ее направления, как педагогическая риторика, медиариторика; большое будущее у направления «риторика в цифровой среде». Цифровой среды не было в Античности, но характеристика Фамы (молвы) из «Метаморфоз» Овидия, по нашему мнению, блестяще описывает особенности интернета. Поэтому базовые положения античной риторики были, есть и будут оставаться актуальными, пока человечество не утратило способности к общению.

Благодарности

Автор настоящих строк благодарит профессора Ч.Б. Далецкого, директора Института гуманитарных и прикладных наук Московского государственного лингвистического университета, под руководством которого в университете развивается риторическое образование. Риторические дисциплины включены в учебные планы направлений: «Психология», «Психолого-педагогическое образование», «Юриспруденция», «Культурология», «Международная журналистика», «Международные отношения»; пишутся выпускные квалификационные работы по риторической проблематике и научные труды по риторике.

Список литературы

1. Цицерон. Об ораторском искусстве: трактаты. Пер. с лат. М.Л. Гаспарова, Ф.А. Петровского. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. 496 с.
2. Квинтилиан М.Ф. Двенадцать книг риторических наставлений: В 2 тт. Пер. с лат. А.С. Никольского. СПб: Издание Императорской Российской Академии, 1834. 522 с.
3. Античные риторики. Под ред. А.А. Тахо-Годи. М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1978. 352 с.
4. Античные теории языка и стиля. Под общ. ред. О.М. Фрейденберг. М; Л.: Соцэкгиз, 1936. 341 с.

TEACHING ANCIENT RHETORIC IN THE SYSTEM OF MODERN MEDIA EDUCATION

E.A. Osminina

The chapter summarizes the experience of teaching rhetorical disciplines in the framework of media education; its purpose is to show, how the ancient heritage can be used during lectures and practical classes. Both the basic course of rhetoric and the present presentation are based on the classical rhetorical canon; thus, we can talk about the application of the structural method in the study. It shows, how «Rhetoric» of Aristotle; Cicero's the treatise «The Orator» and his dialogue «On the Orator»; anonymous «Rhetoric for Herennius»; the treatises «The letter to Pompey» of Dionysius of Halicarnassus, «On the style» of Demetrius; «The Twelve books of rhetorical instructions» of Quintilian are used in the coverage of the stages: «Invention», «Disposition», «Elokution», «Memoria» and «Elokvensia». The conclusion about the relevance and modernity of the works of the great theorists of Antiquity is made.

Keywords: rhetoric, media education, media rhetoric, Aristotle, Cicero, Quintilian, linguopragmatics.

1.10. ЛАТИНСКИЙ ЯЗЫК В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ ПЕРЕВОДЧИКОВ

© *И.Н. Никулина, Е.А. Марченко*

Цель главы – рассмотреть сознательно-сопоставительный метод обучения латинскому языку в рамках интегрированного обучения, при котором формируется компетенция самообразования, обеспечивающая умение понимать незнакомые слова, содержащие латинские словообразовательные морфемы, умение проследить семантическую связь между латинскими лексемами и лексемами общепотребительного языка; приводятся примеры обучения на лексическом, грамматическом и синтаксическом уровнях.

Ключевые слова: интегрированное обучение, латинский язык, компетенция, умение, специальная лексика.

Переводчикам квалификационного уровня «специалист» латинский язык преподается в рамках дисциплины «Древние языки и культуры». На начальном этапе обучения, когда студент погружается в свою специальность, перед преподавателем возникает задача познакомить обучающихся с особенностями латинского языка, показать его культурно-историческую роль в развитии европейской цивилизации в целом. При подготовке специалиста-лингвиста очень важно продемонстрировать на конкретных примерах необходимость изучения и обращения к латинскому языку.

Так, при изучении латинского языка используется интегрированное обучение, что является разновидностью сознательно-сопоставительного метода в

обучении [1]. При этом сознательно-сопоставительное обучение предполагает опору на лингвистические, коммуникативные и учебные знания и умения, приобретенные студентами ещё в школе. Интегрированное обучение латинскому языку позволяет сформировать компетенцию самообразования.

С первого занятия формируется готовность к освоению лексического и грамматического материала латинского языка, поскольку студенты работают по рабочей тетради, созданной на основе учебно-методического пособия «*Latina clarescens*», в котором латинский язык представлен в схемах, таблицах и упражнениях [2]. В рабочей тетради каждый студент имеет возможность самостоятельно изучить необходимый минимум по латинскому языку. Такая работа позволяет преодолеть психологическую боязнь, которая, несомненно, присутствует, поскольку для всех студентов – это абсолютно незнакомый язык, который они считают «мёртвым».

Преподаватель мотивирует студента изучать латинский язык и показывает, насколько велико влияние латинского языка на развитие «живых» языков и специальных подъязыков. При этом формируется умение понимать незнакомые слова, содержащие латинские словообразовательные морфемы, умение проследить семантическую связь между латинскими лексемами и лексемами общеупотребительного языка. На первом этапе такое умение основано на знании русского языка.

Формирование способности к анализу лексических особенностей латинских лексем, позволяет в дальнейшем идентифицировать словообразовательные корни. Так, приводим группы слов: *curāre*, *sanāre* и предлагаем найти общие семы. В состав значения обоих глаголов входит сема ‘лечение, исцеление’, но в состав значения глагола *curāre* передаётся формулой ‘забота+лечение+исцеление’, а значение глагола *sanāre* несколько иной формулой: ‘оздоровление+лечение+исцеление’. Эти значения сохраняются в существительных курорт и санаторий, образованных от указанных латинских глаголов.

Необходимо выработать у обучающегося умение самостоятельно проследить этапы образования новых слов, которые он использует в речи: студент, лаборант, мутант. Первый шаг демонстрируется преподавателем. При этом акцентируется внимание на том, что все слова, заимствованные из латинского языка, входят в русский в виде основы, которую можно получить в родительном падеже единственного числа латинской лексемы. Например: *verbum* = *studeo*, *studere* глагол=‘усердно работать, прилежно заниматься’ → РРА=*studens* причастие настоящего времени = ‘прилежно занимающийся’ → Gen. Sing. = *studentis* (родительный падеж единственного числа) → *student* ‘студент’. Аналогичную процедуру проделывает студент: *laboro*, *laborare*

‘работать, трудиться, стараться’ → *laborans* → *laborantis* → *laborant* ‘лаборант’; *muto, mutare* ‘изменять’ → *mutans* → *mutantis* → *mutant* ‘мутант’.

При изучении латинского языка студенты могут увидеть проявления родства индоевропейских языков, в частности французского и английского, соотносить грамматические особенности данных языков, а также обогатить словарный запас за счёт знания интернациональной лексики латинского происхождения, увидеть основные тенденции в развитии языков, отражение особенностей мировосприятия и культуры народа в его языке.

Например: лат. *collegium, ī n* ‘товарищество, общность, коллегия’; / фр. *collège* ‘колледж – среднее общеобразовательное заведение во Франции’; / англ. *college* ‘университетский колледж’; лат. *dīrigo (dērigo), rēxī, rēctum, ere* ‘выстраивать в прямую линию, выравнять, направлять’ → *dirēctus (dērēctus), a, um* ‘прямой; прямо или под прямым углом поставленный’ → *director* ‘проводник; руководитель’ / фр. *directeur* ‘директор; руководитель’ / англ. *director* ‘директор, руководитель, начальник’.

Латинские словообразовательные компоненты – это универсальные языковые концепты смысла, бесконечные смысловые ресурсы и огромный информационный потенциал.

Латинский корень *clam-* глагола *clamo, avi, atum, are* ‘кричать, восклицать’ содержат французские производные: *clameur f* ‘воплъ, крик’, *déclamer* ‘декламировать’, *déclamation f* ‘декламация, художественное чтение’, *proclamer* ‘провозглашать’, *proclamation f* ‘воззвание’, *réclamer* ‘требовать’, *réclamant m* ‘истец’, *réclame f* ‘реклама’; английские: *claim* ‘требовать’, *proclaim* ‘провозглашать’, *proclamation* ‘воззвание’, *clamour* ‘крик’. Русский язык заимствует лексемы с указанным латинским корнем из французского языка: декламация, прокламация, реклама, рекламация.

От прилагательного *medius, a, um* ‘средний’ во французские языке образованы: *médiaireur m* ‘посредник’ *moyen* ‘средний’, *mi-* ‘пол, полу’, половина (*mi-voix* ‘вполголоса’), *médiéval* ‘средневековый’, *médian* ‘средний’; в английском языке: *mediocrity* ‘посредственность’, *medieval* ‘средневековый’, *mediterranean* ‘средиземноморский’; в русском языке: медиатор, медиум, медиана, медиевист, медиевистика, меридиан, медитация.

Корень существительного *pes, pedis m* ‘нога, ступня, стопа’ присутствует во французских производных: *pédaler* ‘ехать на велосипеде’, *pédal f* ‘педаль’, *pied m* ‘нога’ *pionnier m* ‘пионер’; английских: *expedite* ‘быстрый, незатруднительный’, *pedal* ‘ножной’, *pedestal* ‘пьедестал’, *pedestrian* ‘пеший’, *expedition* ‘экспедиция, быстрота’, *impediment* ‘препятствие’, *impede* ‘препятствовать’,

pioneer ‘пионер’; русских: экспедиция, пьедестал, велосипед, педаль. Для английского и русского языков – это интернационализмы.

Знание латинского языка помогает в усвоении лингвистической терминологии, которая является международной. Так, студенты-переводчики могут выявить происхождение терминов и сопоставить их в изучаемых языках: лат. *ad-* + *canō* ‘петь, звучать’ → *accentus, us m* грам. ‘ударение, повышение голоса, акцент’ → фр. *accent лингв.* ‘ударение’, ‘акцент’ / англ. *accent лингв.* ‘ударение’; лат. *prō-* + *nūntiāre* ‘сообщать, объявлять, извещать’ → *prōnūntiātio, ōnis f* ‘объявление, уведомление, чтение, декламация’ → *prō-nūntio, āvī, ātum, āre* ‘объявлять, уведомлять’ → *prōnūntiātus, ūs m* ‘произношение / фр. *prononciation* ‘произношение’/англ. *pronunciation* ‘произношение, выговор; акцент’; лат. *verbum* грам. ‘глагол’/фр. *verbe* грам. ‘глагол’/англ. *verb* грам. ‘глагол’; лат. *terminus, ī m* ‘предел, окончание, конечная цель’/фр. *terme* ‘термин’/англ. *term* ‘термин’/ рус. термин.

В профессиональной деятельности переводчику нередко приходится сталкиваться с лексическими единицами различных терминологических систем, в которых активно используются греко-латинские корни и терминологические элементы. Востребованность классических терминологических элементов обусловлена их большой степенью нейтральности, что в процессе формирования термина является немаловажным условием. Так, в области экономики фиксируются термины латинского происхождения, в которых прослеживается определённое изменение значения латинской лексемы. Например, термин дотация восходит к латинскому *dos, dotis f* ‘дар’/ фр. *dotation* /рус. дотация [3, с. 348]. В специальной системе экономики – «это государственное пособие предприятиям, организациям для покрытия каких-либо расходов» [4]. Это не ‘дар’, а скорее некая денежная ‘помощь’ государства.

Термин дивиденд, сравните: лат. *dīvido, vīsī, vīsum, ere* ‘разделять, делить’ → *dividendus* ‘делимое; подлежащий, разделению, разделу’ / фр. *dividende* / англ. *dividends* / рус. дивиденд, сохраняет латинское значение ‘разделять’, поскольку дивиденд – «это доход, полученный акционером (участником) от организации при распределении прибыли, остающейся после налогообложения, по принадлежащим акционеру (участнику) акциям (долям) пропорционально долям акционеров (участников) в уставном (складочном) капитале организации» [5] Но при этом присутствует элемент значения ‘распределять’, не просто разделить, а пропорционально распределить.

Терминологическая единица «конкуренция», восходит к латинскому глаголу *con-curro, currī, cursum, ěre*. Сравните: лат. *con-curro, currī, cursum, ěre* → фр. *concurrance* /англ. *concurrance* /рус. конкуренция. Отметим, что наряду

со значениями ‘сбегаться, стекаться, совпадать, соответствовать, равняться, быть равным’ словарь фиксирует ‘сталкиваться, сшибаться’, а также ‘соперничать и конкурировать’ [3, с. 226]. В специальной системе конкуренция – «это ‘соперничество между участниками экономических отношений за ограниченные ресурсы, сырьё, рабочую силу, капитал, рынки сбыта. Конкуренция в широком смысле присутствует в любой экономике – как плановой, так и рыночной» [6] Таким образом, значение термина сохраняет значение латинской лексемы ‘соперничать’.

Термин «вектор» происходит от латинского *vector, ōris m* ‘носящий, несущий’, его можно квалифицировать как межсистемный омоним. Так в математике – это «отрезок прямой определённой длины и направления» [7]; в экономике – «краткое обозначение перечня переменных, которые сами по себе могут быть числами или алгебраическими выражениями» [8]; в молекулярной генетике – «самостоятельно реплицирующаяся молекула ДНК, способная включать чужеродную ДНК (гены) и переносить её в клетки, наследственные свойства которых желают изменить» [9]; в механике – «такие количества, которым приписывается не только величина, но и направление, как скорость, сила и т.п.» [10]; в эпидемиологии – «организм, переносящий паразитов от одного хозяина к другому; переносчик инфекционных заболеваний» [11]. Однако, глубинная сема ‘нести’ частично сохраняется.

Базовые наименования терминосистемы информатики и вычислительной образованы на основе латинских глаголов и существительных: информация, калькулятор, компьютер.

Лексема «информация» проходит несколько этапов в процессе терминологизации. В словаре латинского языка Э. Форчеллини находим описание: «*informatio, onis f* 1) толкование и показывание значений, запечатлённых естественной памятью, т.е. врождённой идеи; 2) наставление, истолкование, заключённое в нём; 3) у риториков – оборот, называющий особые свойства» [12, с. 493]. В общеупотребительном языке – это «любые сведения о каких-либо неизвестных событиях». Как общенаучный этот термин встречается почти во всех науках о природе, обществе и мышлении. В специальном значении эта лексема встречается в публикациях по теории информации. Кибернетика трактует термин информация как «порядок, упорядоченность, управляющий сигнал». В терминологической системе информатики и вычислительной техники это «интеллектуальный ресурс, представленный в виде знаков и сигналов» [13, с. 159–160].

Глагол *calculo, are* ‘считать, подсчитывать’ порождает термины франц. *calculateur*/ англ. *calculator* / рус. калькулятор. Во французском языке имеют-

ся ещё два наименования *calculatrice f* ‘вычислительная машина для арифметических операций с вмешательством оператора’ и *calculette f* ‘карманный калькулятор’ [14, с. 60]. От латинского глагола *computo, are* ‘1) подсчитывать, сосчитывать, считать, вычислять; 2) причислять; 3) находить’ был образован английский термин *computer*, заимствованный русским языком ‘компьютер’, что значит ‘вычислитель’. Это связано с тем, что первые компьютеры представляли собой усовершенствованные арифмометры. Французский термин *ordinateur m* ‘вычислительная машина, компьютер’ восходит к латинскому глаголу *ordino, are* в состав значения, которого входит ‘управлять’ [3, с.145, 220,711], [14, с. 352].

Умение распознать точное значение латинских аббревиатур международного характера позволит быстро ориентироваться при переводе различных материалов. Многие из них были созданы в языке-источнике и полностью заимствованы французским и английским языками. Будущий переводчик должен владеть словарём наиболее распространённых аббревиатур: e.g. = *exempli* ‘например’; AC = *ante Christum* ‘до нашей эры’; i. e. = *id est* ‘то есть’; NB! = *Nota Bene!* букв. ‘заметь хорошо; обрати внимание, запомни’; a.m. = *ante meridiem* ‘до полудня’; p.m. = *post* ‘после полудня’; etc. = *et cetera* ‘и прочее, и так далее’; *ib., ibid.* = *ibidem* ‘там же’ (при цитировании); Q.E.D. = *quod erat demonstrandum* ‘что и требовалось доказать’; P.S. = *post scriptum* ‘после написанного’. В русском, английском и французском языках можно обнаружить большое количество слов латинского происхождения, относящихся к общелитературной сфере употребления и сохранивших графическую латинскую форму: *minimum, maximum, vale, veto, credo*. При этом существуют лексемы, утратившие в сознании носителей русского языка своё латинское происхождение. Например: факсимиле – эта лексема заимствована из французского языка, восходит к латинскому выражению *Fac simile!* ‘Сделай подобное!’, обозначает «точное воспроизведение графического оригинала документа, рукописи, подписи фотографическим или печатным способом», сейчас – это «клише-печать, воспроизводящая собственноручную подпись» [15].

При изучении грамматики важно опираться на элементарные знания изучаемых иностранных языков. Изучение особенностей латинского глагола *esse* ‘быть’ позволяет провести параллели с французским глаголом *être* и английским *to be*, отмечая при этом схожесть функций в разных языках: глагол-связка, вспомогательный глагол, самостоятельный глагол.

Причастный оборот *ablativus absolutus* (‘творительный самостоятельный’), подобно атрибутивному причастию, в латинском языке употребляется в смысле сокращённого обстоятельственного предложения времени, причины,

условия, образа действия. Чтобы прояснить сложное латинское грамматическое явление необходимо сослаться на наличие подобных обособленных причастных оборотов во французском (*la proposition participe absolue*) и в английском (*the absolute Nominative Participle Construction*). При этом и в латинском, и во французском и в английском языках причастие настоящего времени обозначает действие одновременное с действием сказуемого в предложении, а причастие прошедшего времени обозначает предшествующее действие.

Например: лат. PPA = *Tarquinio Superbo regnante Pythagoras in Italiam venit.* 'Когда царствовал Тарквиний Гордый, Пифагор прибыл в Италию.' /франц. *Henri IV regnant, l' edit de Nantes fut proclamé.* 'Когда царствовал Генрих IV, был провозглашен Нантский эдикт.' лат. PPA = *Discipulis bene Latine scientibus, examen non longe durat.*/англ. *The students knowing Latin well examination does not last long.* 'Если студенты хорошо знают латынь, экзамен длится недолго.'; лат. PPP = *Bello confecto pax venit.* /франц. *La guerre terminée la paix vint.* /англ. *The war finished, the peace has come.* 'Когда закончилась война (=после окончания войны), наступил мир.'

Таким образом, основная цель дисциплины заключается в обогащении словарного запаса студентов, поскольку изучение латинского языка способствует освоению европейских языков, развитию логического мышления, что позволяет сформировать более высокий уровень владения не только иностранными языками, но и русским языком. Овладение иностранным языком – это процесс формирования языковой личности переводчика, включающий не только знание «рабочего» языка, но знание широкого контекста, культурно-исторических реалий, обладание широким кругозором, который необходим для понимания сути того или иного явления, его истоков, объяснить и построить логическую цепочку, подобрать наиболее точные эквиваленты при работе с текстом. Следовательно, знакомство с латынью – необходимый этап в подготовке специалиста, работающего со словом, поскольку, как известно, этот язык – своеобразный ключ к постижению античной культуры, которая легла в основу не только западноевропейской, но и русской национальной культуры.

Список литературы

1. Никулина И.Н. *Latina clarescens. Латинский язык в схемах, таблицах и упражнениях: учебно-методическое пособие.* Донецк, 2019. 345 с.
2. Дроздова Д.В. *Интегрированное обучение латинскому и английскому языкам в педагогическом колледже.* [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<https://cyberleninka.ru/article/n/integrirovannoe-obuchenie-latinskomu-i-angliyskomu-yazykam-v-pedagogicheskom-kolledzhe> (дата обращения 20.04.2021)

3. Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь. М.: Русск. яз., 2000. 1096 с.
4. Райзберг Б.А., Лозовский Л.Ш., Стародубцева Е.Б. Современный экономический словарь – 2-е изд., испр. М.: ИНФРА, 1999. 479с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/econ_dict/17628 (дата обращения 16.04.2021).
5. Справочник технического переводчика. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://technical_translator_dictionary.academic.ru (дата обращения 16.04.2021).
6. Банковская энциклопедия. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://banks.academic.ru/1172> (дата обращения 16.04.2021).
7. Иллюстрированный энциклопедический словарь. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://illustrated_dictionary.academic.ru/ (дата обращения 16.04.2021).
8. Экономический словарь. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://dic.academic.ru/contents.nsf/econ_dict/ (дата обращения 16.04.2021).
9. Большой энциклопедический словарь. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dic.academic.ru/contents.nsf/enc3p/> (дата обращения 18.04.2021).
10. Словарь иностранных слов русского языка. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://dic.academic.ru/contents.nsf/dic_fwords/ (дата обращения 18.04.2021).
11. Словарь микробиологии. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://dic.academic.ru/contents.nsf/dic_microbiology/ (дата обращения 18.04.2021).
12. Totius Latinitatis Lexicon / opera et studio Aeg. Forcellini et in hac editione post tertiam auctam et emendatam a I.Furlanetto. Prati: Aldinianis, 1865. V.3. 830 p.
13. Никулина И.Н. К истории формирования термина информация в информатике// Дослідження різнорівневних одиниць романських, германських і слов'янських мов: зб.наук.праць. Випуск 1. Донецьк: ДонНУ, 2001. С. 159–167.
14. Боровикова Л. И. Французско-русский словарь по информатике и вычислительной технике/ М.: ВИКРА, 1987. 516 с.
15. Современная энциклопедия. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc1p/49726> (дата обращения 20.04.2021)

LATIN LANGUAGE IN PROFESSIONAL TRAINING OF TRANSLATORS

I.N. Nikulina, E.A. Marchenko

The purpose of the chapter paper is to consider the consciously-comparative method of teaching the Latin language within the framework of integrated learning, in which the competence of self-education is formed, which provides the ability to understand unfamiliar words containing Latin word-formation morphemes, the ability to trace the semantic relationship between Latin lexemes and lexemes of the common language; provides examples of learning at the lexical, grammatical and syntactic levels.

Keywords: integrated learning, Latin, competence, skill, special vocabulary.

1.11. ВЗГЛЯДЫ ПРОФЕССОРА Т.Г. МАЛЬЧУКОВОЙ НА РЕЦЕПЦИЮ АНТИЧНОГО НАСЛЕДИЯ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

© Е. К. Агаитова

В данной главе рассмотрены и обобщены взгляды профессора Петрозаводского государственного университета Татьяны Георгиевны Мальчуковой на рецепцию античного наследия в русской культуре. Представлен краткий библиографический очерк ее работ, посвященных этой теме. Особое внимание уделено ее идее синтеза античности и христианства в русской культуре, что было рассмотрено на примере анализа стихотворений А.С. Пушкина «Отрок» и «Памятник».

Ключевые слова: античность, Т.Г. Мальчукова, рецепция, христианство, А.С. Пушкин.

24 мая 2021 исполнилось два года, как с нами нет Татьяны Георгиевны Мальчуковой. Постараемся кратко представить ее научное наследие и обобщить ее взгляды на рецепцию античного наследия в русской культуре.

Татьяна Георгиевна закончила классическое отделение Ленинградского государственного университета. В 1962 году попала по распределению в Петрозаводский государственный университет. В 1972 году защитила кандидатскую диссертацию по теме «Творчество Лукуллия и античная скоптическая эпиграмма».

В 1981 году появилась первая статья о связях античности и русской литературы «О жанровой природе и композиции стихотворения А.С. Пушкина «Пророк»» [1]. С тех пор тема рецепции античного наследия прочно поселилась в научных интересах Т. Г. Мальчуковой. В 1988 издан текст лекций «Античное наследие и современная литература» [2], в 1990 году – учебное пособие «Античные традиции в русской поэзии» [3], в 1991 – книга для учителя «Античность и мы» [4]. Особое внимание в пособии «Античные традиции в русской поэзии» уделяется творчеству А.С. Пушкина. Завершая анализ «Памятника», Т.Г. Мальчукова пишет: «В пушкинском стихотворении античная и христианская традиции, древний мир и современность вступают в сложные и многообразные отношения, где имеет место и слияние, и частичное совпадение, и взаимоограничение, и дополнение, и спор» [3, с. 74].

В последующем, оглядываясь на этот период, Т.Г. Мальчукова отметит, что «в России к изучению истории российского антиковедения и рецепции классического наследия в русской культуре ученые гуманитарии приступили только в постсоветское время» [5, с. 60].

Именно с этого момента сама она задумывается о синтезе античного и христианского начал в русской традиции. В 1994 году выходят статьи «Достоевский и Гомер (к постановке проблемы)» [6] и «О сочетании античной и христианской традиций в лирике А.С. Пушкина 1820–1830-х гг.» [7], в которой она выскажется вполне однозначно: «В историко-культурном плане **соединение античности и христианства выделяет их как несущие опоры**, корни европейской и русской литературы. В нравственно-религиозном аспекте это соединение подчеркивает нравственный смысл евангельской традиции и религиозный смысл античной культуры. **Сближение античности и христианства – в отличие от их первоначального противопоставления и сопоставления в последующие эпохи от проторенессанса до Просвещения** – происходит перед лицом набирающего силу религиозного нигилизма и атеизма. При этом сближаются не только культуры в целом, но и их основатели, Гомер и Христос» [7, с. 126] (выделено мной – Е.А.).

В 1997–1998 гг. выходит двухтомная монография «Античные и христианские традиции в поэзии А.С. Пушкина» [8–9], а в 1999 году защищена докторская диссертация на эту тему. С тех пор идея синтеза пронизывает все научные изыскания Т.Г. Мальчуковой, относящиеся не только к русской, но и к европейской литературной традиции. Недаром в своей, пожалуй, самой значительной монографии «Античные и христианские традиции в изображении человека и природы в творчестве А.С. Пушкина» Т.Г. Мальчукова пишет: «Европейская литература – это исторически сложившееся единство европейских национальных литератур, формирующихся на основе **общих традиций христианства и античности** с участием типологически сходного фольклора романских, германских или славянских народов, исторически развивающихся в состоянии языкового и культурного соседства и посредничества, взаимообмена в общем религиозно-культурном пространстве. Изучая литературные связи европейских писателей, нельзя игнорировать антично-христианскую почву европейской литературы, созданную на ее основе систему жанров, сформированный ею художественный язык образов и сюжетов, как и совокупность технических приемов, наконец, ее основные религиозно-философские и нравственно-политические идеи» [5, с. 12] (выделено мной – Е.А.). Следует подчеркнуть основополагающие для всех национальных европейских культур традиции христианства и античности и общую классическую, греко-римскую основу каждой национальной светской литературы [5, с. 16].

Между тем для историков литературы, с момента возникновения истории национальных литератур в эпоху романтизма и вплоть до настоящего време-

ни, характерна переоценка влияния западноевропейских авторов на русскую литературу и недооценка национально-исторической, как и индивидуально-авторской, модификации общеевропейских образов, а кроме того, пренебрежение изучением их общей антично-христианской основы, которая является почвой и, так сказать, «арсеналом» (совокупностью жанров, тем, образов, сюжетов, стилистических приемов и пр.), формирующих все национальные европейские литературы [5, с. 52].

Уделяя большое внимание творчеству А.С. Пушкина, Т.Г. Мальчукова замечает, что он и создавал новую русскую литературу, национальную и европейскую одновременно [5, с. 98] на этой же почве основополагающих европейских традиций христианства и античности с привлечением третьей, славяно-русской.

В своих работах Т.Г. Мальчукова обращает внимание на то, что А.С. Пушкин в силу воспитания и образования прекрасно знал античную традицию, и в своей статье «Изображение характеров в романе А.С. Пушкина “Евгений Онегин” в свете античной и христианской традиций: к постановке проблемы» [10] указывает, что именно было однозначно известно поэту:

1. Яркие и многосторонние образы богов и героев в поэмах Гомера.
2. Образы исторических деятелей, как и деятелей культуры, в «Параллельных жизнеописаниях» Плутарха.
3. Описание нравов и психологические наблюдения в «Анналах» Тацита.
4. Описание нравов в «Речах» и «Сатирах» Горация, противоположных по тону и характерологическим интенциям обличительной сатире Ювенала.
5. Очерк возрастной психологии, восходящий к «Риторике» Аристотеля, и кратко изложенный в послании «К Пизонам» Горация вместе с характеристикой половозрастных типов комедии.
6. Данный Горацием (Оды I, 1) краткий перечень профессиональных типов или людских пристрастий к определенным занятиям – первопрецедент для позднейшего мотива сентименталистской литературы – индивидуальных склонностей – «хобби».
7. Характерная для лирики Горация (Оды I, 11; II, 16) идея летящего, все изменяющего времени [10, с. 170–171].

Но при этом синтез античной и христианской составляющей до Т.Г. Мальчуковой не становился предметом специального изучения [7, с. 84], даже там, где такое совмещение лежало на поверхности и подсказывалось исследуемым материалом [7, с. 85]. «Достаточно сказать, что упомянутые традиции, являясь источниками поэтической фразеологии, формируют единый пушкинский стиль. Очевидно, что сочетание этих традиций не заключается в

одной фразеологии, но распространяется на область образов, мотивов, сюжетов и идей» [7, с. 84].

Наглядным примером является истолкование пушкинского «Отрока».

Это стихотворение 1830 г. исследователи связывают преимущественно с античной традицией. Связь с нею знаменательно подчеркнута и поэтом. Пушкин написал его в античном размере, элегическим дистихом и опубликовал в составе цикла «Анфологические эпиграммы». Авторское название цикла современные интерпретаторы понимают, однако, не в точном жанровом смысле, но как обозначение антологического рода поэзии, «подражания древним». Отсюда настойчивые поиски античности в содержании текста [7, с. 85].

Такое (античное) истолкование заставляло пушкинистов закрывать глаза на неантичные, местные, русские и христианские черты в содержании и стиле стихотворения или всячески преуменьшать их значение. Поэтому интерпретатор языка и стиля стихотворения умалчивает о реминисценциях из Евангелия, а, выявляя их, толкователи жанра и композиции стараются приглушить их звучание [7, с. 85–86].

На взгляд Т.Г. Мальчуковой, пушкинский рассказ построен так, чтобы в нем можно было узнать не «Аристотеля или Алкивиада», а русского поэта, ученого и государственного деятеля – Ломоносова [7, с. 86]. Первой подсказкой было заглавие «Отрок». Вторым указанием стало обозначение местного колорита. «Студеное море» сразу вводило читателя от южной родины античной культуры на север, в сочетании со старославянским «по берегу студеного моря» – на русский север. «Невод рыбак расстилал... Мальчик отцу помогал» было хрестоматийно известной чертой биографии Ломоносова, неизменно упоминаемой по контрасту с будущей его деятельностью и славой [7, с. 87].

Для Пушкина в личности Ломоносова важны не одни его поэтические труды, но и вся просветительская и гражданская деятельность, а в его биографии не столько единство, сколько – перелом. Этот крутой поворот от природы к культуре, от физической работы к умственной деятельности, от семейной жизни в глухом северном селении к учению в столичных городах России и Европы и, наконец, к «государевой службе» и государственному поприщу Пушкин связывает, на взгляд Т.Г. Мальчуковой, не с зовом античной судьбы, но с божественным промыслом и призванием: «Отрок, оставь рыбака!» Евангельские цитаты и реминисценции отсылают к рассказу о призвании первых апостолов: «Проходя же близ моря Галилейского, увидел Симона и Андрея, брата его, закидывающих сети в море, ибо они были рыболовы. И сказал им Иисус: идите за Мною, и я сделаю, что вы будете ловцами

человеков» (Марк. I, 16–18; Матф. IV, 18–22; Лук. V, 10–11). Заметим, что в старославянском тексте везде вместо русского “сети” греческое τὰ δίκτυα переведено словом “мрежи” [Там же].

Античная форма [7, с. 94] в стихотворении «Отрок» говорила о появлении в России классического поэта, «нашего Пиндара», и напоминала об античной основе его поэзии и риторики, содержание и стиль обозначили его масштаб, подчеркивали его национальное своеобразие, его связи с народной и христианской культурой, его русскость. Подробнее о содержании этого стихотворения и всего цикла в целом, как и о понимании Пушкиным жанра антологической эпиграммы можно посмотреть в статьях Т.Г. Мальчуковой «О жанровых традициях в "Анфологических эпиграммах" А.С. Пушкина» [11], «"Подражания древним", "Эпиграммы во вкусе древних" и "Анфологические эпиграммы" в лирике А.С. Пушкина» [12]. О жанре греческой эпиграммы и интерпретации его в России подробно сказано в статье «Жанр и композиция эпиграмм» [13].

Эти же традиции, античную и христианскую, Пушкин привлекает и для характеристики собственного творчества [7, с. 95]. Его «Памятник» написан как свободное подражание оде Горация «К Мельпомене» (Сарм. III, 30), предваряется латинским эпиграфом и начинается его переводом. Но в дальнейшем переложении из оды выбираются не столько личные для римского поэта мотивы, сколько общие места антологической автоэпитафии, сформировавшейся в истории греческой эпиграммы и отсюда перешедшей в римскую литературу в роли заключения поэтической книги. О литературных оценках и самооценках в греческой антологии, о латинской рецепции этой темы, известной Пушкину, можно посмотреть в статье Т.Г. Мальчуковой «Литературная критика в эпиграмме» [14]. О переосмыслении источников в стихотворении А.С. Пушкина «Памятник» – в учебном пособии «Античные традиции в русской поэзии» [3, с. 58–75]. Топику жанра эпиграммы (образ надгробного памятника, мотив всемирной и вечной славы на все времена, характеристику собственного творчества) Пушкин обогащает другим общим местом античной традиции – уподоблением поэта пророку блаженных богов, жрецу Муз и Аполлона, а его поэзию храмовому служению [7, с. 95].

Античные представления о поэте и поэзии сочетаются в «Памятнике» с христианскими образами: души, завета, Бога, Божьего лика – Спаса нерукотворного, уподобления Христа, а затем и христианина нерукотворенному храму [7, с. 95–96].

Христианская и античная традиции, во многом различные, даже противоположные, примиряются в сознании поэта и идут через весь текст «Памятни-

ка», по-разному взаимодействуя друг с другом. При этом возможны спор и согласие, взаимная корректировка, ограничение и дополнение, и отношения иерархии, главенства и подчинения, и наложение образов, просвечивание языческого памятника христианским смыслом и уплотнение христианского символа благодаря античным реминисценциям [7, с. 97]. В пятой строфе поэт подчиняет античную Музу "Веленью Божию", ограждая ее – от земных дел, забот и соблазнов: "Обиды не страшась, не требуя венца, Хвалу и клевету приемли равнодушно И не оспаривай глупца" [7, с. 98]. Таким образом, осмысление Пушкиным своей поэзии в "Памятнике" идет от первой до последней его строки – в русле взаимодействия двух традиций.

По мнению Т.Г. Мальчуковой Пушкин ценил античную культуру не только и не столько там, где она предвосхищала христианскую этику (здесь она была для него заслонена более совершенным Евангелием), а главным образом, там, где она существенно дополняла христианство, возводя ценности земной человеческой, гражданской жизни на уровень идеалов. Эти идеалы славы, красоты, поэзии, искусства, свободы, отечества, дома, дружбы и любви входят в ценностный мир Пушкина, он ими живет, ими проникнута его поэзия. В известной степени он разделяет и соревновательный дух античной культуры [7, с. 112]. В духовном мире его поэзии христианские идеалы любви, милости и смирения уживаются с античными идеалами свободы, славы и красоты [7, с. 116–117].

Многие исследователи понимают литературную традицию как прямую линию передачи от автора к автору, от текста к тексту. На взгляд Т.Г. Мальчуковой, литературная традиция существует и как ноосфера, аура, симфония, где звучат, расходясь и сливаясь, разные голоса. Большой поэт слышит все голоса, различает лейтмотивы, участвует в диалоге культур, претворяя их опыт в собственной исповеди [7, с. 118]. Пушкинские поправки к современной поэзии не ограничивались одним устранением анахронизмов или стилистических сбоек. Главное отличие состояло в изменении функций античных и библейских образов. У предшественников Пушкина они – внешняя форма для выражения их собственной лирической исповеди, отсюда и анахронизмы и диссонансы. Для Пушкина они – вместе с тем и средство обобщения лирического сюжета и лирического героя [7, с. 122].

Таким образом, на протяжении всего своего научного творчества Т.Г. Мальчукова последовательно отстаивает идею синтеза античных и христианских традиций в русской литературе. Прослеживает эти идеи она на примере творчества А.С. Пушкина, Н.А. Заболоцкого, Ф.М. Достоевского. Почти полный список ее трудов представлен в виде библиографического ука-

зателя [15], изданного Научной библиотекой ПетрГУ при помощи сотрудников кафедры. Благодаря усилиям Т.Г. Мальчуковой на возглавляемой ей кафедре Петрозаводского государственного университета сформировался коллектив молодых ученых, занимающихся рецепцией античного наследия в русской литературе, и эта традиция изучения творчества русских писателей и поэтов через призму синтеза античных и христианских традиций продолжается и после ухода Татьяны Георгиевны.

Список литературы

1. Мальчукова Т.Г. О жанровой природе и композиции стихотворения А.С. Пушкина «Пророк» // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1981. С. 3–24.
2. Мальчукова Т.Г. Античное наследие и современная литература. Петрозаводск, 1988. 63 с.
3. Мальчукова Т.Г. Античные традиции в русской поэзии: Учебное пособие по спецкурсу. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1990. 104 с.
4. Мальчукова Т.Г. Античность и мы: кн. для учителя. Петрозаводск: Карелия, 1991. 247 с.
5. Мальчукова Т.Г. Античные и христианские традиции в изображении человека и природы в творчестве А.С. Пушкина. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2007. 488 с.
6. Мальчукова Т.Г. Достоевский и Гомер: к постановке проблемы // Новые аспекты в изучении Достоевского. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. С. 3–36.
7. Мальчукова Т.Г. О сочетании античной и христианской традиций в лирике А.С. Пушкина 1820–1830-х гг. // Проблемы исторической поэтики. 1994. № 3. С. 84–130.
8. Мальчукова Т.Г. Античные и христианские традиции в поэзии А.С. Пушкина. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1997. Кн. 1. 195 с.
9. Мальчукова Т.Г. Античные и христианские традиции в поэзии А.С. Пушкина. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. Кн. 2. 204 с.
10. Мальчукова Т.Г. Изображение характеров в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» в свете античной и христианской традиций: к постановке проблемы // Проблемы исторической поэтики. 2005. № 7. С. 156–174.
11. Мальчукова Т.Г. О жанровых традициях в «Анфологических эпиграммах» А.С. Пушкина // Жанр и композиция литературного произведения: Межвузовский сборник. Петрозаводск, 1986. С. 64–82;
12. Мальчукова Т.Г. «Подражания древним», «Эпиграммы во вкусе древних» и «Анфологические эпиграммы» в лирике А.С. Пушкина // Проблемы исторической поэтики: Межвузовский сборник. Петрозаводск, 1990. С. 48–72.
13. Мальчукова Т.Г. Жанр и композиция эпиграмм: (проблемы исследования) // Жанр и композиция литературного произведения: Межвузовский сборник. Петрозаводск, 1978. С. 130–156.
14. Мальчукова Т.Г. Литературная критика в эпиграмме // Древнегреческая литературная критика. М.: Наука, 1975. С. 319–334.
15. Татьяна Георгиевна Мальчукова: библиографический указатель. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2016. 63 с.

**PROFESSOR T.G. MALCHUKOVA'S VIEWS
ON RECEPTION OF ANCIENT HERITAGE IN RUSSIAN CULTURE**

E.K. Agapitova

This chapter considers and summarizes the views of Professor of Petrozavodsk State University Tatyana Georgievna Malchukova on the reception of ancient heritage in Russian culture. A short bibliographic sketch of her work will be presented on this topic. Particular attention was paid to her idea of synthesis of antiquity and Christianity in Russian culture, which was examined on the example of the analysis of the A.S. Pushkin's poems "Adolescent" and "Monument".

Keywords: antiquity, T.G. Malchukova, reception, Christianity, A.S. Pushkin.

1.12. УЧЁНЫЙ-КЛАССИК *ET CLASSICA AETERNA*

© Л.М. Тихонова, Т.А. Индирякова

Цель данной главы: рассказать об одном из выдающихся учёных-классиков Республики Беларусь. Методы: изучить материал по изданным пособиям, статьям, сети Интернет. Основные результаты: в медицинском ВУЗе латинский язык относится к специальным дисциплинам, а знания, полученные будущими врачами по словообразованию и построению медицинских терминов, важны для грамотного употребления во всех сферах медицинской науки. Выводы: учёные-классики Республики Беларусь внесли огромный вклад в развитие и применение латинского языка, особая роль принадлежит Андрею Зиновьевичу Цисыку.

Ключевые слова: латинский язык, словообразование, медицинские термины, учёные-классики.

*Наука – это организованные знания,
мудрость – это организованная жизнь
(Иммануил Кант)*

Творчество великолепного белорусского учёного-классика Андрея Зиновьевича Цисыка можно охарактеризовать, на наш взгляд, таким правилом Апеллеса, героя рассказа Плиния Старшего: «*По завету старца Плиния, NULLA DIES SINE LINEA*» [1, с. 106]. Колоссальная трудоспособность Андрея Зиновьевича была заложена уже при рождении. Имя – это знамение. *Nomen est omen*. Имя говорит само за себя, что-то сообщает о человеке, предвещает его судьбу. NOMEN Андрей происходит от греческого *Ἀνδρέας* – мужественный, храбрый (*andros* – мужчина). В древнегреческой мифологии АНДРЕЙ – царь Орхомена, сын Зевса. У Иисуса Христа было 22 святых по

имени Андрей, в том числе Андрей Первозванный – один из двенадцати апостолов (посланников, от греческого глагола «*apostello*» – посылать с какой-либо целью). Святой апостол Андрей Первозванный был первым из апостолов, последовавшим за Христом. Затем Андрей Первозванный привёл к Иисусу Христу своего родного брата – святого апостола Петра. Андрей Первозванный является покровителем учителей иностранных языков и переводчиков.

Что же такое имя? Это отличительное обозначение человека, которое даётся ему при рождении. От имени зависит не только поведение человека, но и вся его жизнь. *Nemo sibi nascitur* – никто не рождается только для себя. Мудрецы античности полагали, что существует особая скрытая связь между именем *nomen* человека, его характером *natura* и судьбой *fortuna*. Андрей – мужественный, решительный и терпеливый, любознательный и эрудированный, трудолюбивый и верный. Андрей может поддержать практически любую тему. Его покровительствующая планета Уран, а Уран – бог, который в Древней Элладе олицетворял собой небесный свод.

Отчество (*патроним*) – это часть родового имени от имени отца. Патронимы могут связывать их носителей и с более дальними предками: дедами, прадедами и т.д. Отчество в составе именной формулы выполняет тройную функцию: дополняет имя, отличая его обладателя (в дополнение к фамилии) от тёзки, проясняет родство в кругу семьи (отец – сын) и выражает почтение (форма вежливости) [2]. Сочетание имени и отчества имеет огромное влияние на судьбу человека. Кроме того, оно должно правильно сочетаться с именем, это также положительно влияет на характер и способности человека. В отчестве заключён своего рода генетический код, который определяет принадлежность к определенному роду [3].

Отец А.З. Цисыка – Зиновий. В переводе с греческого означает *Зевсова сила, рождённый Зевсом*, верховным богом Олимпа. Ассоциации: Андрей и сын Зевса, отец Андрея Зиновий и сила Зевса, рождённый Зевсом! Зиновий обладает терпеливым, добрым и спокойным характером, замечательной памятью, он очень внимателен, понятлив, с хорошо развитой интуицией, с богатым воображением, исключительно умный и интеллигентный человек, артистичен, с обострённым чувством юмора. Интересно, что начиная с правления Петра I, графа «Отчество» становится обязательной во всех документах. При Екатерине II употребление разных форм отчества было законодательно закреплено.

Фамилия, наследственное родовое имя, указывает на принадлежность человека к конкретному роду, ведущему начало от общего предка, т.е. указыва-

ет на принадлежность человека к одной семье, наследуется из поколения в поколение и передаётся по мужской линии. Передача фамилии по мужскому роду является условием продолжения рода. Обычно люди считают, что значение и происхождение фамилии накладывает отпечаток на характер человека, а значит, это обязательно отразится на судьбе. По первой версии фамилия Цисык образована от личного прозвища и относится к распространённому типу украино-белорусских фамилий. Вероятно, прозвище Цисык восходит к древнерусскому слову «цесарь» (в украинском языке – «цісар»), этимологически связанному с латинским «цесарь» – «государь, император». В Московской Руси цесарями называли правителей Священной Римской империи, возникшей при германцах. Соответственно, цесарцами именовали те народы, которые находились под властью германских императоров, чаще всего чехов и венгров. Поэтому можно предположить, что прозвище Цисык также получил выходец из западных земель, некогда представлявших собой территорию Священной Римской империи. Согласно ещё одной гипотезе, фамилия Цисык связана с профессиональной деятельностью предка. В её основу могло лечь польское слово *cieslar* – «плотник». Наконец, нельзя исключить, что это прозвище происходит от белорусского глагола «циснуць» – «жать, давить, теснить», «давить, выдавливать (сок)», со временем перешедшее в фамилию Цисык. Люди с фамилией Цисык наделены такими качествами, как умение взаимодействовать в коллективе, порядочность, коммуникабельность и умение давать советы и справляться со всеми трудностями и препятствиями. Обладатели фамилии Цисык доброжелательны, разумны, эмоциональны и склонны к разумным поступкам, трудолюбию, дисциплинированности и ответственности, но в некоторых случаях им непросто принять перемены, события, которые будут требовать от них выхода из привычной зоны комфорта. Цисык отличается пунктуальностью и умением принимать решения очень быстро, проявляя смекалку и остроумие. Человечество веками пытается найти ответ на вопрос, что делает нас счастливыми. Есть много исследований на эту тему, и большинство учёных сходятся на том, что для счастья важны оптимизм, доброта, способность испытывать благодарность, сохранять надежду и использовать свои сильные стороны. *Ad cogitandum et agendum homo natus* – для мысли и деяния рождён человек.

Итак, Андрей Первозванный – покровитель учителей иностранных языков и переводчиков. Андрей Зиновьевич работает в БГМУ с 1975 года после окончания факультета иностранных языков Львовского государственного университета по специальностям: «филолог-классик; преподаватель классических языков и античной литературы; преподаватель немецкого языка». В

1987 году защитил кандидатскую диссертацию по теме «Человек и действительность в идиллиях Феокрита (к характеристике личностного начала в образах героев и автора)». Андрей Зиновьевич – доцент кафедры иностранных языков, заведующий курсом латинского языка. В 1990 году организовал кафедру латинского языка и стал её заведующим. В настоящее время Андрей Зиновьевич доцент кафедры латинского языка Белорусского государственного медицинского университета. Он – автор более 170 печатных работ, среди которых учебная и учебно-методическая литература по медицинской латыни и классической филологии, статьи и тезисы научных докладов по латинской медицинской терминологии, античной литературе, ново-латинской литературе Беларуси, культурологии. В античную эпоху греческая медицина пользовалась непререкаемым авторитетом, а язык древней Эллады был признан в Риме вторым государственным языком. По выражению М.В. Ломоносова, «для терминов во многих науках: в физике, химии, астрономии и особенно в анатомии, в ботанике и во всей медицине греческий язык весьма полезен». Совместно с кафедрами медико-биологических и клинических дисциплин разработал и опубликовал 15 терминологических словарей с целью интеграции профильной лексики в курсах этих дисциплин и курса латинского языка. Знание греческого языка помогает Андрею Зиновьевичу в составлении этимологических словарей. В словаре «Элементы греческой лексики в составе современной Международной анатомической терминологии» авторы – Цицык А.З. и Конопелько Галина Евстратьевна, к.м.н., доцент кафедры нормальной анатомии БГМУ, представляют греческие аффиксальные и лексические элементы, которые входят в состав современной Международной (латинской) анатомической терминологии, а также систематизировали латинские термины, включающие греческие элементы. Формирование латинского медицинского лексикона происходило во многом благодаря латинизации греческих слов и словообразовательных элементов. Обретя статус общеевропейского научного языка после распада Римской империи, в том числе языка анатомии, латынь, по мере развития и обогащения лексико-понятийного аппарата данной науки в странах Европы, продолжала вбирать в себя и *приспосабливать* лексические и словообразовательные элементы греческого языка. Итоги этого продолжительного процесса отражают Международные анатомические номенклатуры на латинском языке, появившиеся в XX веке, в том числе и последний вариант этой номенклатуры, изданный с русскими и английскими вариантами терминов в 2003 году. По словам самого Андрея Зиновьевича, «из 2184 не повторяющихся терминов, представленных в Международной анатомической терминологии, 840 слов (38%) включают один или

больше греческих словообразовательных элементов». «Создание словарей – по выражению Ландау (S.I. Landau) – не требует блеска и оригинальности мышления, этот вид деятельности требует высокого интеллекта, профессионализма и самоотверженности в трудной работе». О проявлении одарённости, о непредсказуемости в творчестве говорят такие слова из Евангелия от Иоанна, 3,8: *Spiritus fiat ubi vult*, т.е. дух веет (дышит), где хочет, парафраза *Spiritus ubi vult spirat*. Андрей Зиновьевич разработал 15 словарей. Он уделяет много внимания этимологии терминов.

Его статьи разнообразны и увлекательны, а учебно-методические пособия написаны легко для восприятия и усвоения студентами. Ещё одна его особенность – привлекать молодые таланты к совместной работе. Следуя Квинтилиану, римскому ритору и автору «Наставлений оратору» «*Studendum vero semper et ubique*» – учиться надо всегда и везде.

По учебному пособию Андрея Зиновьевича «The Latin Language» [7] преподаватели занимаются с англоговорящими студентами. Пособие состоит из фонетического раздела и трёх основных разделов: анатомического, фармацевтического и клинического, каждый из которых содержит теоретическую и практическую части, латинско-английский и англо-латинский словари. С эквивалентами на английском языке даны профессиональные медицинские выражения, латинские афоризмы и текст международного студенческого гимна «*Gaudeamus*». Материал пособия используется нами в заданиях Интернет-Олимпиады по латинскому языку и основам медицинской терминологии для иностранных студентов, обучающихся на английском языке. Содружество с Белорусским государственным медицинским университетом помогает решать образовательные задачи, участвовать в научно-практических конференциях БГМУ и Интернет-Олимпиаде по латинскому языку, задания для которой много лет разрабатывает Андрей Зиновьевич Цисык.

В 2019 году Андрей Зиновьевич создал свой видеоканал лекций «Античность и современность Андрея Цисыка». Цель своей работы он определил следующим образом: «Наша современная жизнь связана тысячами нитей с родиной европейской цивилизации – Древней Грецией и Древним Римом. В течение многих веков европейское образование, наука и культура впитывали в себя знания, созданные античностью, и развивали их. Поэтому, в каждом современном европейском языке много понятий и слов, которые восходят к античности. К сожалению, с каждым годом уменьшается круг лиц, знающих античность и понимающих античные истоки многих современных слов и понятий. Неточностями грешат нередко и справочники и энциклопедии, в том числе и знаменитая Википедия. Цель нашей работы будет состоять в том,

чтобы исправлять подобного рода ошибки, а также предоставлять на строгой научной основе различные интересные факты из античной истории и истории слов». Андрей Зиновьевич рассматривает широкий спектр вопросов и погружает слушателя в интересный мир античной культуры, затрагивая вопросы истории («К истокам возникновения древней Греции и Рима»), культуры, словообразования: «Античная поэзия, как преобладающий вид художественного творчества у греков и римлян», «Троя. Римские семьи и фамилии. Ямб и хорей», «Приветствие в античности. Поэзия Сапфо, словообразование», «Вино в античной культуре Греции и Рима», «Застолье в античной Греции и связанное с ним словообразование», «Алкей. Алкейская строфа», «Об именах и их связях с современностью», «Прорицание и прорицатели Древней Греции», «Греческий театр», «Поэзия Гесиода», «Смеховая драматургия в Древней Греции», «Театрально-драматическое искусство Древней Греции», «Мимические, цирковые и гладиаторские игры в Древнем Риме», «О сходстве и различии в названиях и толкованиях некоторых античных слов», «Парамедицинские заметки: по поводу этимологических справок в БЭСМТ» и многие другие проблемы. Видеолекции не только очень интересные и познавательные, но «живой голос *viva vox*, – по словам ученика теоретика красноречия Квинтилиана Плиния Младшего, – гораздо сильнее трогает».

Видеолекции Андрея Зиновьевича «пробуждают» ум студентов, проявляющих огромный интерес к латинскому языку. Медицинская терминология – это не только профессиональные названия–этикетки, служащие для ситуативного обозначения объекта, явления или процесса. Ведь каждый врач, как записано в квалификационной карте этой специальности, – это специалист с широким университетским образованием, подразумевающим не только узкоспециальную подготовку, но и овладение знаниями и ценностями гуманитарного и общекультурного уровня. Настоящему специалисту, в частности, всегда интересна история любого термина своей дисциплины. Мифы Древней Греции и Древнего Рима оказали огромное влияние на культурное развитие человеческой цивилизации. Они использовались также в названиях некоторых химических элементов периодической таблицы.

Латинисты-классики очень дружны, обмениваются опытом работы и пособиями. Подборка цитат и крылатых выражений Франческо Петрарки представлена в пособии Л.М. Лукьяновой «*Arte dicta – сказано к месту*» [8]. Великий итальянский поэт помимо лирических стихотворений написал несколько философских сочинений на латинском языке, в которых отражён его духовный мир о природе человека, отношении к нравственности и религии. «*Sententiae et verba cotidiana in Lingua Latina* – изречения, пословицы и пого-

ворки на латинском языке» учебное пособие Г.Н. Ивановой, Е.В. Калединой и Д.Д. Пиотровского [9] предназначено для студентов 1 курса, изучающих греко-латинские основы медицинской латыни. Пособие содержит более 600 цитат античных авторов, изречений выдающихся деятелей медицины, древних пословиц и поговорок и более поздних латинских слов, ставших крылатыми. Материал пособия оснащён необходимыми экзегетическими комментариями и возможными параллелями из новых европейских языков. Первая часть пособия – гуманитарная, вторая – профессионально-терминологическая. Авторы предлагают использовать пособие не только на занятиях, но и для самостоятельной работы, в том числе и системе УИРС. В конце пособия дан русский алфавитный список афоризмов. Такое содружество помогает совершенствовать знания студентов по латинскому языку и лингвокультурологии.

На кафедре латинского языка БГМУ традиционно работает научный студенческий кружок, на каждом заседании которого заслушиваются и обсуждаются доклады, лучшие из которых представляются к участию в ежегодной научной студенческой конференции. Вот названия некоторых тем студенческих научных работ, которые выполнялись в последние годы: 1. Латинская поэзия вагантов. 2. «Если не сведут с ума римляне и греки, сочинившие тома для библиотеки». 3. Яды в Античности. 4. Занимательная этимология (о демагоге, идиоте, кретине и других «знакомых незнакомцах»). 5. Легенды и факты о жизни Клеопатры. 6. Все дороги ведут в Рим. 7. Из истории термина «кесарево сечение». 8. Нетрадиционная медицина в античном мире. 9. Платон о врачах и врачевании. 10. Поэтическое творчество как средство обретения душевного равновесия в представлениях древних греков и римлян. Как видим, тематика работ самая разнообразная: античная медицина, история слов, античные персоналии, города, обычаи, события и т. д.

Андрей Зиновьевич Цисык проводит большую работу в канун празднования 100 летнего юбилея Белорусского государственного медицинского университета. Празднование 100-летия БГМУ решением ЮНЕСКО включено в Календарь памятных дат на 2020–2021 годы. Праздник пройдет 5 ноября 2021 года в Большом театре Беларуси.

Андрей Зиновьевич Цисык внёс огромный вклад в учебно-воспитательный процесс медиков университета. *Vivat Academia! Vivant Professores! Vivat carissimus ANDREY TSISYK!!!*

Список литературы

1. Латинские крылатые выражения. Автор-составитель Цыбульник Ю.С. Харьков, «Фолио», 2007. 252 с.

2. Отчество. Материал из Википедии – свободной энциклопедии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%82%D1%87%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE> (дата обращения: 11.02.2021).

3. Отчество человека и сочетание имени и отчества [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://names.neolove.ru/names_appropriate_to_the_patronymic/ (дата обращения: 12.02.2021).

4. Иванова Г.Н., Ковзалова А.Г. Греко-латинские основы медицинской терминологии. Учебно-методическое пособие. СПб.: СПГМА им. И.И. Мечникова, 2009. 84 с.

5. Парадигмы культурной памяти и константы национальной идентичности: коллективная монография. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2020. 710 с.

6. Цисык А.З. Латинский язык: учеб. для студ вузов / А.З. Цисык. Минск: ТетраСистемс, 2006. 448 с.

7. Цисык, А.З. The Latin Language. Учебное пособие. пер. на англ. яз. А.З. Цисык. Минск: БГМУ, 2010. 212 с.

8. Лукьянова Л.М. APTE DICTA (Сказано к месту). Петрарка. Крылатые выражения и мудрые сентенции. Саратов: Изд. дом «Волга», 2018. 40 с.

9. Sententiae et verba cotidiana in Lingua Latina: изречения, пословицы и поговорки на латинском языке: учебное пособие / Г.Н. Иванова, Е.В. Каледина, Д.Д. Пиотровский. Санкт-Петербург: РИЦ ПСПбГМУ, 2018. 115 с.

SCIENTIST-CLASSIC ET CLASSICA AETERNA

L.M. Tikhonova, T.A. Indiryakova

The Latin Language is a special subject at Medical high school, and future doctors knowledge on word-building and medical terms construction are very important for using in a right way in all spheres of medical science. Scientists-classics of the Republic of Belarus made a great contribution on Latin Language development and usage. And Andrey Zinovievich Tsisyk plays special role in it.

Keywords: the Latin Language, word-building, medical terms, scientists-classics.

РОЛЬ ДРЕВНИХ ЯЗЫКОВ В ОБЩЕПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ СТУДЕНТОВ-МЕДИКОВ

2.1. СИСТЕМНО-ГРАММАТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ИЗУЧЕНИЮ АНАТОМИЧЕСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ (ИЗ ОПЫТА ПРЕПОДАВАНИЯ)

© Н.С. Патрикеева, Е.В. Патрикеева

В главе предлагается авторская методика преподавания анатомической терминологии в рамках дисциплины «Латинский язык». Целью методики является повышение качества обучения и мотивации студентов, сочетание грамматического подхода с системами организма, гармонизация изучаемого материала с программой анатомии. Методика основана на отечественных традициях преподавания латинского языка и касается последовательности изложения основ грамматики, поурочных лексических минимумов и комплекса упражнений для перевода. Авторы апробировали методику на практике со студентами лечебного, педиатрического и стоматологического факультетов. Принцип преподавания по системам организма соответствует современным стандартам медицинского образования, международной Terminologia anatomica и обеспечивает прочную мотивацию для учебно-познавательной деятельности студентов.

Ключевые слова: анатомическая терминология, латинский язык, медицинское образование.

Дисциплина «Латинский язык» является неотъемлемым элементом обучения любой медицинской специальности. Усвоение её в рамках базового медицинского образования способствует в итоге формированию терминологически грамотного врача, его профессиональной языковой культуры. М.Н. Чернявский в предисловии к своему учебнику писал: «В условиях глубоких перемен и трудностей, которые переживают ... российская медицина и высшее медицинское образование, нельзя допустить снижения профессионально-культурного уровня новых поколений врачей» [1, с. 3]. Этим словам уже много лет, да и далеко не все вузы сегодня занимаются по его учебнику, но проблемы, о которых он говорил, не перестали быть актуальными. М.Н. Чернявский заложил основной принцип преподавания латинского языка и основ медицинской терминологии – профессионально-ориентированное обучение. Вслед за ним мы придерживаемся системно-терминологического

подхода и четкого разделения содержания дисциплины на три подсистемы медицинской терминологии – анатомической, клинической и фармацевтической. Что же касается грамматики, то ей по традиции отводится главенствующая роль в первом семестре, а изучение анатомического раздела и система упражнений во многих учебниках полностью построены по формально-грамматическому принципу.

Работая многие годы со студентами первого курса Кировского ГМУ, мы все чаще сталкиваемся с трудностями прохождения анатомического раздела на латинском языке. Мы бы выделили следующие важные проблемы:

со стороны студентов:

- особенности личностного развития и низкий культурно-образовательный уровень многих первокурсников, затрудняющие изучение грамматики и освоение большого объема нового материала,

- учебные проблемы в целом (адаптация к вузу, неготовность/неспособность/нежелание выполнять требования преподавателей в первые месяцы учебы; непонимание скоротечности времени и неумение планировать свою работу, проблемы самоорганизации);

со стороны преподавателя:

- выбор методик, образовательных технологий с целью повышения качества обучения и мотивации студентов,

- отбор и объем лексического минимума для обязательного заучивания,

- выбор подхода к системе упражнений,

- проблема времени и количества аудиторных часов.

Задача, стоящая перед преподавателем в первом семестре, – заложить основы латинской грамматики, которые требуются для понимания и грамотного употребления студентами анатомических наименований на латинском языке. Кроме того, на фоне изучения грамматики и анатомической терминологии формируется представление о латинском языке как способе приобщения к культурному, эстетическому и профессиональному наследию, представление об общезыковых закономерностях, характерных для европейских языков, об органической связи современной культуры с античной культурой и историей. С целью повышения качества обучения и мотивации студентов изучение анатомической терминологии, на наш взгляд, должно преследовать прагматическую цель, а именно, помочь студентам освоить анатомию человека на латинском языке. В профессиональном сообществе в последнее время обсуждается вопрос о сочетании грамматического подхода с тематическим, т.е. о методе изучения грамматики на базе всех или почти всех анатомических систем. Примеры подобной подачи материала имеются. Например,

в учебнике Г.Вс. Петровой подробно дана грамматика с поурочным русско-латинским и латинско-русским словарем анатомических наименований костной, соединительной, мышечной и пищеварительной систем по Terminologia anatomica (ТА) наподобие практикумов по анатомии [2]. В практикуме Д.А. Рудавина анатомический раздел представлен кратким грамматическим справочником и упражнениями для перевода с русского языка на латинский, содержащими структурные части некоторых костей черепа [3]. Мы считаем такой подход целесообразным и с точки зрения интеграции дисциплин «Латинский язык» и «Анатомия человека», и с позиции студента, мотивированного эти дисциплины освоить. В России преподавание анатомии основано на описании органов по системам, т. е. отдельно изучается опорно-двигательная система, миология и другие системы, в отличие от многих зарубежных методик, которые основываются на регионально-топографическом принципе. Также при описании строения органов преподавателем-анатомом традиционно акцентируется внимание на латинских наименованиях, знание которых студенты должны продемонстрировать на зачетах по системам. Terminologia anatomica содержит более 7800 анатомических терминов и разделена на шестнадцать категорий-подсистем организма. Очевидно, что задача освоить их все на латинском языке не стоит. Как известно, в рамках латинского языка студенты поурочно заучивают некий лексический минимум, предназначенный для прочного запоминания на уровне долговременной памяти. При его отборе учитывается ряд принципов, в первую очередь, частотность применения и тематическая важность. Не изменяя этим принципам, опираясь на признанные учебники известных авторов, мы составили лексические минимумы по системам организма, а также комплекс упражнений к ним с учетом грамматического подхода и апробировали свой метод на практике со студентами лечебного, педиатрического и стоматологического (с некоторыми отличиями) факультетов. Принцип преподавания по системам организма полностью себя оправдал. Он соответствует современным стандартам медицинского образования, международной ТА, курсу анатомии и обеспечивает прочную мотивацию для учебно-познавательной деятельности студентов. Опрос студентов в конце учебного года подтвердил надежды преподавателей на то, что анатомические словари помогут им в изучении соответствующих систем по программе анатомии не только в первом, но и во втором семестре.

Предлагаемая авторами методика изучения анатомического раздела основана на отечественных традициях преподавания латинского языка и основ медицинской терминологии в медицинских вузах с учетом лингвистических

позиций теории языка для специальных целей, как функциональной разновидности языка, целью которой является обеспечить адекватную и эффективную коммуникацию специалистов в данной предметной области в конкретной ситуации общения. Методика рассчитана на 12–14 занятий в рамках дисциплины «Латинский язык» и касается последовательности изложения основного грамматического материала, поурочных лексических минимумов и комплекса упражнений для перевода. Словари и упражнения составлены лично авторами, их содержание и объем отражает субъективную точку зрения авторов и могут быть дискуссионными.

АНАТОМИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ по системам организма (порядок систем после мышечной системы можно менять):

1. Общая анатомия
2. Костная система
3. Система соединений
4. Мышцы, мышечная система
5. Нервная система
6. Органы чувств
7. Сердечно-сосудистая система. Лимфоидная система. Сердце
8. Дыхательная система
9. Мочевая система. Половая система. Полость живота и таза. Железы
10. Пищеварительная система
11. Список причастий

Структура каждого тематического словаря:

1. Существительные по склонениям
2. Прилагательные 1 группы
3. Прилагательные 2 группы

ГРАММАТИКА (авторская последовательность изложения материала модулями представлена не поурочно):

1. Структура анатомического термина
2. Имя существительное
 - грамматические категории
 - словарная форма и основы
 - склонение
 - таблица окончаний (только Nom./Gen. Sing. и Nom./Gen. Pl.)
3. Имя прилагательное
 - грамматические категории
 - 1 и 2 группы прилагательных: словарная форма, склонение
 - степени сравнения прилагательных: словарная форма, склонение

4. Словообразование в анатомической номенклатуре: сложные прилагательные, приставки (префиксальные прилагательные) и суффиксы (существительных и прилагательных)

5. Глагол. Причастие

УПРАЖНЕНИЯ

Принципы построения упражнений:

1. блок упражнений к каждой системе содержит лексику из тематического словаря, в том числе из ранее пройденных словарей, объем упражнений зависит от системы,

2. словосочетания выбраны из соответствующей системы Terminologia anatomica и направлены на закрепление изучаемой лексики,

3. перевод с русского языка на латинский не вызывает двусмысленности, не предполагает вариативности в порядке слов и смены частей речи,

4. порядок словосочетаний в упражнениях дан в каудальном направлении,

5. блок построен по грамматическому принципу: каждый блок содержит 5 упражнений для устно-письменного перевода. Упражнения для перевода с русского языка на латинский разбиты по структуре термина (2–5):

1) упражнение на латинском языке для чтения, перевода, грамматического и словообразовательного анализа,

2) словосочетания с несогласованным определением в ед. ч. (что? чего?),

3) словосочетания с согласованным определением в ед. ч. (что? какое?),

4) словосочетания с согласованным и несогласованным определением в ед. ч.,

5) словосочетания с согласованным и несогласованным определением во мн. ч.

6. прагматический принцип упражнений ориентирован на тренаж, выработку стойких навыков в построении и переводе терминов,

7. проверяются знание анатомической лексики в объеме тематических минимумов, умение понимать словообразовательную структуру анатомического термина, умение переводить анатомический термин с латинского языка на русский и наоборот.

ПРИМЕР:
Тема «ДЫХАТЕЛЬНАЯ СИСТЕМА»

Словарь

Русский	Латинский
трахея плевра	trachéa, ae f pleura, ae f
бронх сегмент средостение	bronchus, i m segmentum, i n mediastinum, i n
надгортанник голосовой аппарат легкое бифуркация дерево	epiglottis, ĭdis f glottis, ĭdis f pulmo, ōnis m bifurcatio, ōnis f arbor, ōris f
Сплетение	plexus, us m
крыльный подвижный околоносовой голосовой бронхиальный главный долевой сегментарный плевральный	alaris, e mobilis, e paranasalis, e (plica) vocalis, e bronchialis, e principalis, e lobaris, e segmentalis, e pleuralis, e

Упражнения

1. Прочитайте и переведите на русский язык, сделайте грамматический и словообразовательный анализ:

Systēma respiratorium, pars mobilis septi nasi, sinus paranasales: sinus maxillaris, sinus sphenoidalis, sinus frontalis, cellulae ethmoidales; cartilago epiglottica, rima glottidis, arbor bronchialis, segmenta bronchopulmonalia.

2. Переведите на латинский язык (что? чего?):

(Корень, спинка, кончик, крыло, полость, перегородка, хрящ перегородки, преддверие) носа, (основание, верхушка, корень) легкого, полость грудной клетки.

3. Переведите на латинский язык (что? какое?):

Большой крыльный хрящ, щитовидный хрящ, верхняя (нижняя) щитовидная вырезка, верхний (нижний) щитовидный бугорок, голосовая складка, правый (левый) главный бронх, правое легкое, левое легкое, средостение

(верхнее, нижнее, переднее, среднее, заднее), сегмент (верхушечный, задний, передний, латеральный, медиальный, верхний, базальный), плевральная полость.

4. Переведите на латинский язык:

Раковина носа (наивысшая, верхняя, средняя, нижняя), ход носа (верхний, средний, нижний, общий), шейная часть трахеи, грудная часть трахеи, реберная поверхность легкого, сердечная вырезка левого легкого, средняя доля правого легкого, горизонтальная щель правого легкого, верхняя (нижняя) доля легкого.

5. Переведите на латинский язык (мн. ч.):

Хрящи носа, малые крыльчатые хрящи, добавочные хрящи носа, хрящи и суставы гортани, мышцы гортани, долевы́е и сегментарные бронхи, легкие.

Итак, можно выделить несколько категорий преподавателей латинского языка: латинист-классик, латинист-"инфаковец", латинист-филолог. Каждый имеет свой стиль и метод работы, может быть увлечен различными теориями, например, когнитивной лингвистикой, языком для специальных целей, инновационными цифровыми технологиями, гуманитарным наследием Античности и т. п. Как известно, творчество, субъективное отношение к материалам и методикам, работа «в поиске» с учетом современного состояния общества и тенденций в системе образования, – это неотъемлемая составляющая преподавательской деятельности. Профессиональное сообщество преподавателей-латинистов – это содружество уникальных интересных людей, преданных своему делу, людей, которые не перестают удивлять и вдохновлять на творческие поиски.

Список литературы

1. Чернявский М.Н. Латинский язык и основы медицинской терминологии: Учебник. М.: Медицина, 2002. 336 с.: илл. (Учеб. лит. для студ. мед. вузов).

2. Латинский язык и медицинская терминология: учебник / Г.Вс. Петрова. М.: ГЭОТАР-Медиа, 2019. 560 с.

3. Рудавин Д.А. Практикум по медицинской латыни: учеб. пособие / Д.А. Рудавин. М.: Практическая медицина, 2019. 144 с.

4. Нечай М.Н. Латинский язык для педиатрических факультетов 4-е изд., стер. М.: КНОРУС, 2016. 352 с

5. Латинский язык и основы терминологии / Под редакцией Ю.Ф. Шульца. 3-е изд., повторное / М., 1995. 336 с.

6. Международная анатомическая терминология с грамматикой латинских терминов / под редакцией Г.Вс. Петровой. М.: Абрис, 2019. 368 с.

SYSTEM-GRAMMATIC APPROACH TO STUDYING ANATOMICAL TERMINOLOGY (FROM TEACHING EXPERIENCE)

N.S. Patrikeeva, E.V. Patrikeeva

The chapter proposes the author's method of teaching anatomical terminology within the discipline "The Latin language". The purpose of the methodology is to improve the quality of learning and to increase the motivation of students, to combine a grammatical approach taking into account the body systems, to harmonize the material with the anatomy program. The methodology is based on Russian traditions of teaching the Latin language and concerns the sequential presentation of the basics of grammar, lesson lexical minimums and a set of translation exercises. The authors tested the technique in practice with students of medical faculties. The Body Systems Learning Principle corresponds to modern standards of the medical education, the international Terminologia anatomica and provides a strong motivation for the educational and cognitive activity of students.

Keywords: anatomical terminology, the Latin, medical education.

2.2. ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКОЕ ПОЛЕ «БЕЗУМИЕ» В ЛАТИНСКОМ ЯЗЫКЕ

© *Н.И. Данилина*

Цель главы – изучение концептуализации безумия в латинской языковой картине мира; объект исследования – лексико-семантическое поле. Ядро поля составляет лексика, способная развивать значение безумия в медицинском смысле (гнезда *mens, sapio, sanus, furo*), периферию – лексемы многих гнезд с семантикой ‘глупость, тупоумие’. Ядерная лексика часто совмещает значение безумия с семантикой буйства или безрассудства, для периферийной лексики это не характерно; граница между ядром и периферией выражена четко. Лексическое значение ‘безумие’ как первичное формируется морфологическим способом (аффиксы со значением удаления, чрезмерности). В формировании переносного значения ‘безумие’ центральное место занимает метафора. Отмеченные семантические переносы находят параллели в других языках.

Ключевые слова: лексическое гнездо, лексико-семантическое поле, латинский язык, метафора.

Проблема безумия стара, как мир. К ней обращались и великие умы древности, и ученые нового времени, вплоть до современности. Она становится объектом изучения философов, теологов, культурологов, литературоведов, медиков и лишь недавно попала в поле зрения лингвистов [1]. Внимание исследователей языковой картины мира современных языков привлекает в большей степени не прямое, а косвенное, в частности фразеологическое, обозначения безумия [2, 3]. Тщательные диахронические исследования показывают семантические универсалии в обозначении феномена безумия и вскры-

вают метафоры во внутренней форме слов, воспринимаемых сейчас как прямые номинации [4]. Если говорить о классических языках и культурах, то чаще исследуется греческий материал [5]. Мы же хотим обратиться к материалу латинского языка.

Если подходить к понятию «безумия» широко, то в данное лексико-семантическое поле следует включить не только лексемы и устойчивые сочетания, в толковании которых содержатся слова ‘безумие, сумасшествие, помешательство’, но и обозначения других видов поведения или состояний, отклоняющихся от общепринятых норм разумности в разном ее понимании [2, с. 12–13; 3, с. 106] (‘глупость, тупоумие, нелепость, безрассудство, неразумие’). Первую группу условимся считать ядром обозначенного семантического поля, вторую – периферией.

Ядерным для исследуемого поля является гнездо *mens* ‘ум, мышление, рассудок’, в котором содержится 8 самостоятельных лексем изучаемой семантики и 9 устойчивых сочетаний со словом *mens*. Словообразовательным средством, формирующим первичную семантику безумия, становятся префиксы *a-* и *de-*; *amens* ‘обезумевший, вне себя’ и *demens* ‘сумасшедший, помешанный’; *demens* ‘безумец, глупец’; *amentia* ‘безумие, безрассудство’, *dementia* ‘сумасшествие, помешательство’; *dementia* ‘безумствовать’, *demento* ‘сводить с ума’; *dementer* ‘безумно, нелепо’. Устойчивые сочетания со словом *mens*, обозначающие безумие, реализуют метафоры «ум – субстанция или объект, безумие – его изменение, повреждение» (*mentis captus* «лишённый ума», *conturbatio mentis* «расстройство ума», *alienari mentem* «изменять ум», *mens commota* «сдвинутый ум», *mens emota* «вынутый ум»), «ум – место» (*mens male tuta* «недостаточно безопасный ум»), «ум – место, безумие – движение» (*mente lapsus* «соскользнувший с ума», *commotus mente* «сдвинутый умом»); эта же метафора представлена во внутренней форме вышеназванных префиксальных образований), «ум – субъект, безумие – движение» (*error mentis* «блуждание ума»). Из членов этого гнезда *деменция* и *амениция* закрепились в современной психиатрической терминологии.

Другим гнездом, значимым для поля «Безумие» (8 лексем), является *sanus* ‘здоровый’. Несмотря на то, что анализируемое значение носит здесь эфемистический характер (*безумный* = *нездоровый*), оно является, как правило, самым частотным у соответствующих лексем, а у многих и единственным. Здесь, как и в гнезде *mens*, отправной точкой словообразования служит прилагательное, называющее признак субъекта, а словообразовательным средством выступают префиксы *in-* и *ve-*: *insanus* ‘душевнобольной’, *vesanus* ‘безумный, неистовый’; *insania* ‘безумие, помешательство; исступление’,

vesania ‘безумие’; *insanio* ‘безумствовать, сходить с ума; неистовствовать’, *vesanio* ‘безумствовать, бесноваться’; *vesaniens* ‘безумный’; *insane* ‘безумно’. Следует отметить, что в гнезде *sanus*, в отличие от гнезда *mens*, отмечаются не состояние безумия как таковое, а отклонение от привычных норм поведения, особенности внешнего проявления безумия.

Значение ‘безумие’ регулярно совмещается со значениями ‘бешенство, ярость’, т.е. фиксирует поведение подобного рода как неразумное, также в гнезде *furo* ‘беситься, неистовствовать, безумствовать’. В исследуемое поле входят 10 его производных: *furia* и *furor* ‘бешенство, ярость, неистовство; безумие’; *furiare* ‘приводить в ярость, в бешенство’, *furire* ‘неистовствовать, бесноваться’; *furiatus* ‘бешеный, ужасный’, *furialis* ‘неистовый, яростный, безумный, наводящий безумие’, *furialiter* ‘неистово, безумно’, *furibundus* ‘бешеный, неистовый’, *furiosus* ‘бешеный, неистовый, яростный, безумный’, *furiose* ‘яростно, неистово’. Несмотря на то, что значение безумия не выступает в гнезде слишком ярко, наличие его подтверждается, между прочим, поговоркой *furere cum insanientibus* ‘бесноваться с безумными’. В отличие от гнезд *mens* и *sanus*, в данном случае исследуемая семантика заложена в самом корне, а не привнесена словообразовательными средствами. Следует отметить и метафору во внутренней форме: глагол *furo* родственен глаголу *ferveo* ‘кипеть, бурлить, клокотать’, следовательно, метафорическую модель можно обозначить как «ум – субстанция, безумие – ее изменение». Это гнездо отразилось в современной психиатрической терминологии устойчивыми выражениями *furor maniacalis* и *mania furibunda*, употребляемыми в латинском написании.

Следующим гнездом, в котором значение безумия может реализоваться как прямое, является *sapio* (7 лексем). Хотя для самого этого глагола значение ‘быть разумным, рассудительным’ служит переносным (прямое ‘ощущать вкус, запах’), оно более частотно и дает больше словообразовательных производных. Семантику безумия реализуют производные с префиксами *de-* и *in-*: *desipiens* ‘безрассудный, безумный’, *insipiens* ‘неразумный, безрассудный, глупый’, *insipienter* ‘неразумно, безрассудно, глупо’, *desipio* ‘быть безрассудным, безумным, поступать неблагоприятно’, *insipio* ‘безумствовать, быть не в своём уме’, *desipientia* ‘безрассудство, безумие’, *insipientia* ‘неразумие, глупость’. Семантическим «конкретизатором» идеи безумия выступает в этом гнезде, по-видимому, оценка действий субъекта как неадекватных по отношению к возможным последствиям.

Лексемы со значением безумия отмечены в гнездах слов, обозначающих, согласно представлениям римлян, вместилища разума и эмоций – *cerebrum*

‘мозг’ и *cor* ‘сердце’: *cerebrosus* ‘сумасшедший, бешеный; сумасброд’, *cerrius* ‘помешанный, безумный’; *vecors* ‘неразумный, безрассудный, сумасбродный’, *excors* ‘безумный, глупый’, *socors* ‘беспечный; слабоумный, тупой’, *socordia* ‘беспечность; ограниченность, тупоумие’, *vecordia* ‘неразумие, безрассудство’. При этом используются словообразовательные средства со значением чрезмерности и со значением устранения.

Метафорическое значение ‘безумствовать, говорить вздор, нести чепуху’ развивает глагол *deliro* (от *lira* ‘гряда, борозда’); это значение сохраняется и становится прямым в *deliramentum* ‘вздор, бредни, бессмыслица’, *perdelirus* ‘совершенно бессмысленный’; в производном *deliratio* развивается вторичное значение ‘безумие, помешательство’; оно же присутствует в *delirus* ‘безумный, помешанный’ и *delirium* ‘безумие, помешательство’. Слово *делирий* со значением ‘бред’ вошло в современную терминологию психиатрии.

В других гнездах метафорическое значение ‘безумие’ развивается спорадически по модели «ум – субстанция или объект, безумие – изменение, повреждение»: *intemperariae* ‘буря, гроза; безумие’, *putidus* ‘гнилой, тухлый; помешанный’, *praeruptus* ‘крутой, обрывистый; опрометчивый, безумный’. Словарь фиксирует также один эвфемизм: *elleborosus* ‘нуждающийся в чемерице’ (чемерицей лечили душевнобольных).

Перейдём к рассмотрению лексики, обозначающей не безумие как состояние субъекта с его внешними проявлениями, а недостаток ума как свойство субъекта, т.е. семантической группы «Глупость». Основными в этой группе являются этимологически родственные прилагательные *stolidus* и *stultus*. Оба они содержат праязыковую основу **stel-* ‘ставить, подготавливать’, в диапазон значений которой входит ‘пень’, представленное в греческом *stelechos* и, как полагает Вальде [6], лёгшее в основу семантики указанных латинских слов. Метафора при первичной номинации реализует, с этой точки зрения, модель «неодушевленный предмет – глупый человек». Прилагательное *stultus* порождает субстантиват *stultus* и абстрактное существительное *stultitia*, *stolidus* – только существительное *stoliditas*. Однако, как нам представляется, нельзя исключить и модель «неподготовленный, т.е. бесполезный, – глупый». Именно такой семантический перенос фиксируется уже в рамках латинского языка для прилагательного *ineptus* ‘неподготовленный, негодный’, а для его производного *ineptia* значение ‘глупость’ – единственное. Как метафору «бесполезный – глупый» можно трактовать и развитие значений в словах *laevus* ‘левый; неудобный, неподходящий; глупый’, *frivulus* ‘ломкий; ненужный; нелепый’, *gerro* ‘ротозей, бездельник, глупец’. Разновидностью данной модели является модель «повреждённый – глупый», которую реализуют, напри-

мер, *obtusus* ‘притупившийся; тупоумный, глупый’ и гнездо *stupidus*. Прилагательное *stupidus* ‘остолбенелый, поражённый’, развивающее переносное значение ‘глупый’, восходит к праоснове **stup-* ‘удар’. Значение ‘глупость, тупоумие’ наследуется существительными *stupiditas* и *stupor*, тогда как остальные члены данного словообразовательного гнезда развивают семантику удивления. Метафорическая модель «неодушевлённый предмет – глупый человек» не является в латинском языке актуальной. Помимо возможных *stultus* и *stolidus* она реализуется только в *matula* ‘горшок; дурак, простофиля’. К этой модели примыкает и модель «животное – глупый человек», которая реализуется в бранных номинациях *cuculus* ‘кукушка’ и *mulus* ‘мул’.

Лексика семантического поля «Мыслительная деятельность», за исключением упомянутого гнезда *sapio*, располагается, по-видимому, на периферии поля «Безумие». Глагол мысли *cogito* имеет в своем гнезде слова *incogitabilis* и *incogitatus* со значением ‘необдуманный, неразумный, безрассудный’, но значения ‘безумный’ эти прилагательные не развивают. То же касается и производных от *ratio* – *irratio* и *irrationabilitas* ‘неразумие’, *irrationalis* ‘неразумный’. Отдельные лексемы из разных гнёзд: *inconsiderans*, *inconsideratus* ‘необдуманный, безрассудный’, *inconsultus* ‘не получивший совета, необдуманный, безрассудный’. Переносное значение ‘глупость’ по линии метонимии развивается в гнезде глагола мысли *scio*: *inscitus* ‘несведущий; глупый’, *insciens* ‘незнающий, неумелый; глупый’, *inscitia* ‘незнание, неопытность; глупость’. Представление о божественном происхождении безумия отражают лексемы *fatuus* ‘глупый, тупоумный’ и *fatuitas* ‘глупость, тупоумие’ из гнезда *fari* ‘говорить’: с одной стороны, данный глагол соотносится преимущественно с божественной речью [7], с другой стороны, не исключен семантический перенос через имя Фавна и значение ‘шут’. Сферой-донором для периферии поля «Безумие» становится и лексика чувственного восприятия. Метафорическая модель «повреждение – неразумие»: *exsensus* ‘бессмысленный, безрассудный’ и *insensatus* ‘неразумный, безрассудный’, *caecus* ‘незрячий; безрассудный’. Метафорическая модель «дискомфорт в сфере восприятия – глупость»: *absurdus* ‘неблагозвучный; глупый’, *absonus* ‘неблагозвучный; нелепый’, *brutus* ‘тяжелый; глупый’, *plumbeus* ‘свинцовый; тяжелый; глупый, тупоумный’.

Итак, мы рассмотрели, лексика каких гнёзд вербализует в латинском языке семантику безумия и какие словообразовательные и ономаσιологические средства для этого используются. Ядро поля образует лексика, способная обозначать безумие в медицинском или близком к нему смысле – сумасшествие, помешательство. Самыми значимыми и дающими наибольшее количе-

ство лексем и устойчивых сочетаний исследуемой семантики являются гнёзда *mens*, *sanus*, *furo* и *sapio*. Уже эти гнезда демонстрируют широкий ономаσιологический и словообразовательный диапазон вербализации рассматриваемой идеи.

Безумие может концептуализироваться несколькими способами. Первый – прямая номинация: безумие как утрата ума, способности к адекватному рассуждению (гнезда *mens* и *sapio*); это направление реализуется преимущественно словообразовательными средствами – префиксами соответствующей семантики. Второй – эвфемистически-расширительный: безумие как нездоровье (гнездо *sanus*); средства также словообразовательные. Третий – метафорический. Гнездо *furo* реализует метафорическую модель «ум – субстанция, безумие – её изменение», причем метафора заложена в самой корневой морфеме. Значимость именно этого гнезда, концептуальное сопряжение безумия прежде всего с буйством, яростью, равно как и с безрассудством в гнезде *sapio*, а не с глупостью, тупоумием, по-видимому, составляет специфическую черту языковой картины мира в латинском языке. Устойчивые выражения со словом *mens* реализуют преимущественно модель «ум – место, безумие – движение», метафора создается средствами лексической сочетаемости – выбором управляющих глаголов; такая концептуализация коррелирует и с семантикой гнезда *furo* – безумие как клокотание, аномальное движение субстанции. Метафоре движения отвечает также лексика гнезда *lira*. Метафоре «ум – субстанция или объект, безумие – его повреждение» отвечает лексика разных гнёзд, не образующая единой семантической группы.

Периферия поля «Безумие» образуется лексикой с семантикой глупости, изначального отсутствия ума. Здесь не выделяется доминирующих лексических гнезд. Из семантических групп-доноров следует назвать лексику мыслительной деятельности, дающую прямые номинации при помощи словообразовательных средств и лексику чувственного восприятия, развивающую метафорические значения по модели «нарушение, дискомфорт – неразумие». Не образует единой семантической группы, но довольно многочисленна лексика, следующая метафорической модели «беспольный (неподготовленный, неудобный, повреждённый) – глупый».

Принимая широкую трактовку безумия, мы имеем возможность сопоставить наши наблюдения с выводами, сделанными на материале английского языка: «В сознании англичан нет четких границ между безумием и глупостью, безумием и неадекватным состоянием, безумием и неадекватным поведением» [3, с. 106]. В сознании римлян, по-видимому, граница между безу-

мием и глупостью выражена четче, чем граница между безумием и неадекватным поведением: семантика безумия и буйства или безрассудства совмещаются в рамках одних и тех же лексем, тогда как семантика безумия и глупости – нет. Прослеживается также граница между двумя разновидностями неадекватного поведения: непредусмотрительностью, опрометчивостью и буйством, яростью. Ближе всего к безумию в медицинском смысле стоит для римлян именно ярость.

Что касается метафорической концептуализации безумия, то богатый материал для сравнения дают исследования русского языка. Из сходных моделей следует отметить «безумие как аномальное движение» (*delirium, dementia, mente lapsus – сойти с ума, крыша едет*), «глупость как нарушение чувственной сферы» (*caecus, brutus – ни ухом ни рылом, глупый < *gluxъ*) [8, с. 238, 55-64; 9; 10], «безумие как нездоровье» (*insanus – больной*) [7, с. 52]. Может быть прослежено и сходство конкретных образов: кипения (*furo / ferveo – мозги кипят*), пня (*stultus – пень, чурбан*), твердого материала (*plumbeus – медный лоб, чугунная голова*), непогоды (*intemperariae – пурга в голове*) [8, с. 224, 204, 210, 162], удара (*stupidus – пришибленный*) [4, с. 9]. Метафора повреждения органа мышления, в русском языке, по-видимому, не слишком частотная [8, с. 67], в латинском, напротив, дает неединичные образования в гнездах *cor* и *cerebrum*; при этом в латинской интерпретации повреждение заключается в чрезмерности, ср. [2, с. 18]. В то же время концептуализация глупости в метафорах неодушевленных предметов или животных (*сибирский валенок, осёл, бред сивой кобылы – matula, mulus, ciculus*) в латинском языке, в отличие от русского [8, с. 160, 197; 2, с. 18], редка.

Итак, мы выявили лексические гнёзда, образующие ядро лексико-семантического поля «Безумие» в латинском языке, и установили, что специфику латинской языковой картины мира составляет совмещение понятия безумия преимущественно с понятиями буйства и безрассудства – неадекватного поведения. Граница между понятиями безумия и глупости, тупоумия, напротив, прослеживается более четко. Понятие глупости более разнообразно в плане вербализации, чем понятие безумия, но занимает в структуре поля периферийную область. Для концептуализации понятия безумия в латинском языке широко используется метафора. Основными ее моделями выступают «безумие как аномальное движение» и «бесполезный – глупый». Большинство отмеченных семантических переносов, по-видимому, универсально и находит параллели в других языках.

Список литературы

1. Железовский А.Д. Феномен безумия как объект культурологического исследования // Обсерватория культуры. 2016. Т.1. № 2. С. 218–224.
2. Жевайкина Ю.В. Когнитивные аспекты идиоматики (на материале семантического поля «Безумие» в русском и английском языках). Автореф. дис. ... к. филол. н. Ульяновск: УлГУ, 2004. 22 с.
3. Ябжанова Л.Б. Структурно-семантическая характеристика микрополя «Безумие» в современном английском языке // Вестн. Волгогр. гос. ун-та. Сер. 2, Языкозн. 2015. № 2 (26). С. 103–108.
4. Турилова М.В. Генетическая и мотивационная характеристика лексико-семантического поля «Безумие» в русском языке. Автореф. дис. ... к. филол. н. М.: МГУ, 2010. 24 с.
5. Онианс Р. На коленях богов. М.: Прогресс-Традиция, 1999. 592 с.
6. Walde A., Hofmann J.B. Lateinisches etymologisches Wörterbuch. Heidelberg: Carl Winter's universitätsbuchhandlung, 1938.
7. Данилина Н.И. Когнитивное моделирование корневого гнезда *fari* 'говорить' в латинском языке // Парадигмы культурной памяти и константы национальной идентичности: коллективная монография. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ, 2020. С. 50–58.
8. Леонтьева Т.В. Интеллект человека в русской языковой картине мира. Екатеринбург: Рос. гос. проф.-пед. ун-т, 2008. 280 с.
9. Турилова М.В. Ободной мотивационной модели семантического поля «Безумие» в русском языке // *Lingua-universum*. 2007. № 6. С. 40–47.
10. Турилова М.В. Способность чувственно взаимодействовать с внешним миром как характеристика умственного и психического состояния человека по данным славянских языков // Труды института русского языка им. В.В. Виноградова. 2018. № 18. С. 197–214.

LEXICO-SEMANTIC FIELD "MADNESS" IN LATIN

N.I. Danilina

The purpose of the section is to study the conceptualization of insanity in the Latin language; the object is the lexico-semantic field. The core of the field consists of the lexemes that can develop the meaning of insanity in the medical sense (nests *mens, sapio, sanus, furo*), the periphery are the lexemes of many language nests with the semantics 'stupidity'. Nuclear vocabulary often combines the meaning of insanity with the semantics of violence or recklessness, for peripheral vocabulary this is not typical; the boundary between the core and the periphery is clearly expressed. The primary lexical meaning of 'insanity' is formed by affixes with the meaning of deletion, excess. In the formation of the figurative meaning of 'madness', metaphor prevails. The semantic shifts we found have parallels in other languages.

Keywords: lexical nest, lexico-semantic field, Latin language, metaphor.

2.3. МЕСТО СУБСТАНТИВНЫХ КОМПОЗИТОВ, ОБРАЗОВАННЫХ СЛОЖЕНИЕМ С ФИНАЛЬНЫМИ КОМПОНЕНТАМИ ГРЕКО-ЛАТИНСКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ, В СТРУКТУРЕ СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПОЛЯ КЛИНИЧЕСКИХ КОМПОЗИТНЫХ ТЕРМИНОВ

© М.И. Носачёва

В главе на материале русской, английской и немецкой клинической терминологии рассматриваются композитные термины, образованные сложением с финальными компонентами греко-латинского происхождения. Цель исследования – выявление позиции, занимаемой данными терминами в структуре словообразовательного поля композитов с учётом способов композитообразования данных терминов и различного статуса компонентов композитов. Методы исследования: описательно-аналитический, количественная методика, полевой подход. В результате исследования было установлено, что термины, образованные сложением со сложными терминологическими элементами и терминологическими элементами, проявляющими тенденцию к лексикализации, располагаются в ядре словообразовательного поля (около 24–25% терминов). При участии в словообразовании частотных компонентов термины, образованные данными способами, относятся к переходному сегменту поля от ядра к периферии. В данный сегмент поля входят и термины, образованные сложением с псевдосложными терминологическими элементами. Переходный сегмент поля от ядра к периферии представлен наибольшим количеством терминов во всех исследуемых национальных терминологиях (около 72%). Термины, образованные сложением с ТЭ-полуаффиксами, сближаются с крайней периферией поля (около 3%). Таким образом, позиция композитных терминов в структуре словообразовательного поля зависит не только от способа композитообразования термина, но и от морфемного статуса терминологических элементов.

Ключевые слова: клиническая терминология, финальные сложные и псевдосложные терминологические элементы, частотные компоненты, полуаффиксы, словообразовательное поле композитных терминов.

Словосложение с использованием греко-латинских терминологических элементов (далее – ТЭ), как известно, одна из ведущих тенденций терминологического словообразования клинической медицины. Сложные субстантивные клинические термины могут образовываться сложением не только с самостоятельными существительными, но и с финальными ТЭ, не функционирующими в терминологии в качестве самостоятельных терминов. Исследование морфемных и словообразовательных особенностей клинических композитных терминов позволило установить, что финальные ТЭ подразделяются на сложные и псевдосложные [1] и могут характеризоваться, как и начальные ТЭ, различным морфемным статусом (так, различаются корневые морфемы и переходные морфемы – частотные компоненты (далее – ЧК) и полуаффиксы (далее – п/а)). Подробнее о морфемной интерпретации компонентов терминов см. [2]. Кроме того, выде-

ляются ТЭ, проявляющие тенденцию к лексикализации [3]: *-алгия* ‘боль’, *-пликация* ‘хирургическая операция с образованием складок, наложение гофрирующих швов’. Сложение с такими финалями следует интерпретировать как основосложение. Сложение со сложными ТЭ также рассматривается как разновидность словосложения/основосложения в клиническом терминологическом образовании в связи с тем, что они представляют собой регулярно воспроизводимые комплексы морфем с единым значением, например *-графия* ‘рентгенологическое обследование’, ‘записывание биотоков’, *-томия* ‘хирургическая манипуляция: разрез, вскрытие, рассечение’.

Не получают такой однозначной интерпретации термины с финальным компонентом – псевдосложным ТЭ. С одной стороны, данные опорные компоненты могут рассматриваться как воспроизводимые (*-гастрия* ‘желудок’), а термины с ними – как образованные сложением: *микрoгастрия*. С другой стороны, наличие в составе псевдосложного ТЭ суффикса, выполняющего только грамматическую функцию, позволяет интерпретировать эти существительные как сложнопроизводные. Однако их следует отличать от тех терминов, которые действительно образованы аффиксально-сложными способами, при которых в одном словообразовательном акте происходит одновременное сложение основ и аффиксация, как в термине *менингомиелит* ‘одновременное воспаление оболочек и вещества спинного мозга’ (*менинг-* ‘мозговая оболочка’ + *миел-* ‘спинной мозг’ + *-ит* ‘воспаление’).

Нечёткость границ между отдельными способами и/или разновидностями композитообразования и неоднозначность морфемного статуса ТЭ привели к необходимости рассмотрения композитных терминов как нечёткого множества, анализирующегося с позиций полевого подхода. Интерпретация ТЭ как сложного или псевдосложного и отнесение его к корневым морфемам, ЧК или п/а оказывает влияние на определение его места в структуре словообразовательного поля композитов. В качестве основного критерия членения поля выступает способ композитообразования с учётом морфемного статуса участвующих в словообразовании ТЭ [4]. Термины, образованные сложением, входят в ядро поля. Чем более комплексный характер имеет способ композитообразования, тем дальше от ядра поля располагается композит. Композитные термины, образованные сложением с ЧК и п/а, ввиду переходного характера морфем, не могут входить в ядро поля, а относятся к переходному сегменту от ядра к периферии (при сложении с ЧК) или к периферии поля, сближаясь с терминами, образованными аффиксацией (при сложении с п/а).

Рассмотрим сказанное подробнее на материале русской, немецкой и английской клинической терминологии. Материалом исследования явились вы-

борки русских, немецких и английских композитных терминов из [5], [6], [7] объёмом 1545, 2882 и 4702 композита. В качестве непосредственного материала анализа выступили 610 русских, 481 немецких и 1104 английских композита, образованные сложением с финальными ТЭ.

Ядро словообразовательного поля композитов

Ядро поля формируется терминами, образованными сложением с финалями, проявляющими тенденцию к лексикализации, и терминами, образованными сложением со сложными ТЭ.

Ядро поля русских клинических композитных терминов

В ядро поля русских композитных терминов входят 148 единиц (24,3% от общего количества терминов, образованных сложением с финальными ТЭ).

19 терминов образованы сложением с ТЭ, проявляющими тенденцию к лексикализации. К таким финалям относятся следующие ТЭ: -схиз/-схизис 'раскалывание, разделение, расслоение' (*палатосхизис*), -пунктура 'укалывание' (*аурикулопунктура*), -прессура 'нажатие, надавливание' (*акупрессура*) - алгия 'боль' (*метатарзалгия*), -едема 'припухлость, отёк' (*микседема*).

129 терминов – результат сложения со сложным ТЭ. 106 терминов – двухкомпонентные композиты: *мандибулометр*, *протеинохолия*, *ангиотриб*, *пневмоцефалия*, *меланемия*; 23 термина состоят из трёх компонентов: *артро-теннодез*, *менингококкемия* и другие.

Ядро поля немецких клинических композитных терминов

Ядро поля немецких композитных терминов формируется 114 сложными существительными (23,7% от общего количества терминов выборки, образованных сложением с ТЭ).

Сложением с ТЭ с тенденцией к лексикализации образован 1 термин: *die Pyometra*.

Сложением со сложным ТЭ образованы 113 терминов – 98 двухкомпонентных композитов, например *die Mastopathie*, *die Pneumolyse*, *die Audiometrie*, *die Purinämie*, *die Mogiphonie*, 11 трёхкомпонентных терминов (*die Angiorganopathie*, *die Pankreatoenterostomie*) и 4 четырёхкомпонентных термина: *die Adrenomyeloneuropathie*, *die Mucopolysaccharidurie*.

Ядро поля английских клинических композитных терминов

К ядру поля относятся 277 терминов (25,1% от общего количества терминов выборки, образованных сложением с ТЭ).

Сложением с финалью с тенденцией к лексикализации образованы 8 терминов: 7 двухкомпонентных (*alveolochisis*, *prosoposchisis*) и 1 трёхкомпонентный композит: *prosopoanoschisis*.

Сложением со сложным ТЭ образованы 269 терминов. 217 терминов – двухкомпонентные композиты: *pupillometry*, *peritoneopathy*, *menouria*, *pyelostomia*, *acidemia*, *pyencephalus*, *arthroxesis*, *pediatry*, *mogiphonia*. 47 терминов состоят из трёх компонентов: *portoenterostomy*, *angiomyopathy*, *arthroophthalmopathy*, *pelvicephalometry*, 5 терминов – четырёхкомпонентные сложные существительные: *adrenomyeloneuropathy*, *pancreatocholecystostomy*.

Как следует из выше изложенного, ядро поля формируется преимущественно терминами, образованными сложением со сложным ТЭ, в то время как количество композитов, образованных сложением с финалью с тенденцией к лексикализации, незначительно во всех исследуемых терминологиях.

Переход от ядра к периферии

Данный сегмент представлен терминами, образованными сложением с ТЭ, проявляющими тенденцию к лексикализации, при этом минимум один из компонентов композитного термина является частотным; сложением со сложными ТЭ (при участии в словосложении ЧК) и сложением с псевдосложными ТЭ (как с ЧК, так и без ЧК).

Переходный сегмент от ядра к периферии поля русских клинических композитных терминов

В русской клинической терминологии к переходу от ядра к периферии относятся 440 терминов, что составляет 72,1% от всех терминов, образованных сложением с финальными ТЭ. Большинство терминов (53,2%) образованы сложением с псевдосложными ТЭ, чуть меньше композитных терминов – результат сложения со сложными ТЭ (45,9%). Рассмотрим способы композитного образования терминов подробнее.

Сложением с финалью, проявляющей тенденцию к лексикализации, образовано всего 4 термина с ТЭ -плегия ‘паралич’ и -алгия ‘боль’: *моноплегия*, *прозопоплегия*, *акроалгия*, *паналгия*. Первые компоненты данных терминов являются частотными

Сложением со сложным ТЭ образованы 202 термина, из них 178 двухкомпонентных, 20 трёхкомпонентных и 4 четырёхкомпонентных композита.

В 14 двухкомпонентных терминах в качестве ЧК выступает первый компонент сложного существительного, например *акроцефалия*, *микрофония*.

В абсолютном большинстве терминов (125 единиц) частотным является финальный компонент: *артроскопия*, *миелопатия*, *миограф*, *перикардотомия*, *пельвископия*, *перинеография*.

В 36 терминах к частотным относятся оба компонента: *аденомотия*, *аллопатия*, *микроскоп*, *аэрография*, *макрофония*, *аллометрия*.

В большинстве трёхкомпонентных терминов (11 композитов), как и у двухкомпонентных сложных существительных, к ЧК относится финальный ТЭ, например *ангиокардиография*, *мезофарингоскопия*. В 8 терминах частотными являются два компонента: *менометроррагия*, *пневмотахограмма*. В 1 термине частотными являются все три компонента композита: *микрофотография*.

Во всех четырёхкомпонентных терминах частотным является сложный ТЭ: *мегакариоцитопатия*, *артропневморентгенография*.

Таким образом, наиболее часто ЧК является именно сложный ТЭ, в то время как начальный и / или срединные компоненты представляют собой связанные корни / основы греко-латинского происхождения.

Сложением с псевдосложным ТЭ образованы 234 термина – 206 двухкомпонентных, 25 трёхкомпонентных и 3 четырёхкомпонентных термина.

98 двухкомпонентных терминов образованы без ЧК: *ауродерма*, *пневморен*, *мастоптоз*, *ангиолит*, *пневмоторакс*, *мастодиния*, *меланодонтия*.

В 101 термине в качестве частотного выступает первый компонент композита: *макродентия*, *мегалокорнеа*, *акрогерия*, *аллоэстезия*, *макрохейрия*, *мегалоглоссия*, *микролит*, *мегауретер*, *полиопсия*, *проктодиния*.

В 5 терминах частотным является псевдосложный ТЭ: *атриомегалия*, *менингоцеле*, в 2 терминах частотны оба компонента: *акромегалия*, *проктоцеле*.

Среди трёхкомпонентных терминов без ЧК образованы 11 композитов: *пиогемоторакс*, *психоортопедия*. Первый компонент является частотным в 2 терминах: *макрогенитосомия*, *полиальвеолиз*. В 4 терминах в качестве частотного выступает последний компонент: *менингорадикулоцеле*, *миелоцистоцеле*. В 4 терминах к ЧК относятся 2 компонента термина: *альгоменорея*, *проктомиксорейя*. В 2 терминах частотны все три компонента: *полименорея*, *патэктоскопия*.

Во всех четырёхкомпонентных терминах частотным является псевдосложный ТЭ: *менингоэнцефалоцистоцеле*.

Таким образом, среди терминов, образованных сложением с псевдосложными ТЭ, преобладают композиты, в составе которых есть ЧК, однако их доминирование незначительно. При этом в большинстве терминов частотными являются первые компоненты композитов.

Переходный сегмент от ядра к периферии поля немецких клинических композитных терминов

В данном сегменте поля немецких композитных терминов располагаются 352 композита, что составляет 73,2% от общего количества терминов выбор-

ки, образованных сложением с финальным ТЭ. Преобладающее количество терминов образовано сложением с псевдосложным ТЭ (67,3%)

Сложением со сложным ТЭ образованы 115 терминов – 91 двухкомпонентный композит, 22 трёхкомпонентных термина и 2 четырёхкомпонентных термина.

В 10 двухкомпонентных терминах частотным является первый компонент: *die Aerophagie, die Polyurie*.

В абсолютном большинстве терминов, образованных данным способом (71 единица) в качестве частотного выступает сложный ТЭ: *die Mukotomie, die Pulmonologie, die Myringoskopie, die Metrorrhagie, das Myelogramm*.

В 9 терминах частотны оба компонента: *die Autoskopie, die Proktotomie, die Polygraphie*.

В большинстве трёхкомпонентных терминов (19 композитов) ЧК также является финальный компонент: *die Papillosphinkterotomie, die Mesenzephalotomie*. Только в 2 терминах в качестве частотного выступает первый компонент, например *die Polyzytämie*. В 1 термине частотны два компонента: *die Angiodynographie*.

В четырёхкомпонентных терминах к ЧК относится последний компонент композита: *die Pyelonephrolithotomie*.

Таким образом, в большинстве терминов частотным является финальный ТЭ.

Сложением с псевдосложным ТЭ образованы 237 терминов – 228 двухкомпонентных и 9 трёхкомпонентных терминов.

Большинство двухкомпонентных терминов – 129 композитов – образованы без ЧК: *die Palatoschisis, die Melanoglossie, die Anetodermie, die Palatodynie, die Psychalgie*.

В 88 терминах частотным является первый компонент: *die Makrokranie, die Mikrocheilie, die Megalozephalie, die Allodynie, die Polyotie, die Pseudästhesie*. В 11 терминах к ЧК относится псевдосложный ТЭ: *die Amniozelle, die Akromegalie, die Pyorrhö*.

Среди трёхкомпонентных терминов 3 термина образованы без ЧК, например *die Akanthokeratolysis*. По 2 термина образованы сложением с ЧК – инициальным ТЭ (*die Mikroteleopsie*), ЧК – срединным ТЭ (*die Anthropozoonose*) и ЧК – конечным ТЭ (*die Myelomeningozele*).

Таким образом, среди немецких композитных терминов, образованных сложением с псевдосложным ТЭ, преобладают термины, образованные без ЧК. В терминах с ЧК доминируют композиты с ЧК – инициальным ТЭ.

Переходный сегмент от ядра к периферии поля английских клинических композитных терминов

В английской терминологии к переходной зоне от ядра к периферии относятся 793 термина, что составляет 71,8% от общего количества терминов выборки, образованных сложением с финальным ТЭ.

46,2% терминов образованы сложением с псевдосложным ТЭ, чуть более 40% – сложением со сложным ТЭ.

107 терминов – 86 двухкомпонентных и 21 трёхкомпонентный – образованы *сложением с финалью, проявляющей тенденцию к лексикализации*. К этой группе относятся термины с финальными частотными ТЭ -plasty ‘хирургическая операция: пластическое восстановление’ и -ectomy ‘хирургическая операция: удаление ткани или органа’, например: *abdominoplasty, adnexectomy, pulmonectomy, atrioseptoplasty, proctocolpoplasty. pancolectomy*. В 12 терминах частотным является также первый компонент: *adenectomy*.

Сложением со сложным ТЭ образованы 320 терминов: 269 двухкомпонентных, 47 трёхкомпонентных и 4 четырёхкомпонентных композита.

В 63 двухкомпонентных терминах частотным является первый компонент: *monocranius, megacephalia, polyopia*.

В 183 терминах ЧК – сложный ТЭ: *mammogram, meatotomy, aortogram, pyeloscopy, aortorrhaphy*.

23 термина – результат сложения двух ЧК: *macroscopy, micrometer, autophony, microtome*.

В большинстве трёхкомпонентных терминов – 32 композита – частотным является финальный компонент, например *pelvocephalography, angiocardio-graphy, myochronoscope, polycythemia, polyradiculopathy*.

В 7 терминах в качестве ЧК выступает первый ТЭ: *acrobrachycephaly*, в 8 терминах – частотны 2 компонента: *polysomnogram, proctoanalvotomy*.

В 2 четырёхкомпонентных терминах частотными являются два компонента: *psychoendocrinology*. В 1 термине в качестве частотного выступает первый компонент (*polyendocrinopathy*), в 1 – последний компонент (*psychoneuroimmunology*).

Как видно из приведённых примеров, в большинстве терминов частотным является последний – сложный ТЭ.

Сложением с псевдосложными ТЭ образованы 366 терминов – 342 двухкомпонентных и 24 трёхкомпонентных композита.

Термины с ЧК незначительно преобладают над сложными существительными без ЧК. Так, без участия ЧК образованы 160 двухкомпонентных и 7

трехкомпонентных терминов: *periodontoclasia, pulmolith, alveoalgia, aortoptosis, pyoderma, arthrolith, pleurodynia, acroscleroderma, acromelalgia*.

Только в 23 двухкомпонентных и 4 трёхкомпонентных терминах в качестве ЧК выступает конечный ТЭ, например *myocele, angiomegaly, amniorrhea, myelocystocele, meningoencephalocele*.

В 151 двухкомпонентном и 7 трёхкомпонентных терминах частотным является первый компонент: *macrolabia, aerogastria, pseudologia, macrodactylia, monosomy, polydentia, pseudosmia, macrodontia*.

Два компонента являются частотными в 8 двухкомпонентных и 6 трёхкомпонентных терминах: *monoplegia, adenomegaly, proctocystocele, aerendocardia*.

Приведённые примеры свидетельствуют о том, что в большинстве терминов, образованных данным способом, в качестве частотного выступает первый компонент сложного существительного.

Таким образом, анализ терминов, входящих в переходный сегмент от ядра поля к периферии, позволил установить, что количество терминов, образованных сложением с псевдосложным ТЭ, во всех терминологиях превышает количество терминов, образованных сложением со сложным ТЭ с участием ЧК. Среди терминов, образованных сложением со сложным ТЭ, именно финальный компонент термина чаще всего является ЧК. При сложении с псевдосложными ТЭ чаще всего в качестве частотного выступает начальный компонент термина.

Переход от дальней периферии поля к крайней

Переход от дальней периферии к крайней формируется терминами, образованными сложением с ТЭ, проявляющим тенденцию к лексикализации, а также терминами, образованными сложением со сложными или псевдосложными ТЭ, при этом минимум один из компонентов, участвующих в композитообразовании, имеет полуаффиксальный статус. Данный сегмент поля сближается с композитными терминами, образованными аффиксальными способами.

Переходный сегмент от дальней периферии к крайней поля русских клинических композитных терминов

Переход от дальней периферии к крайней включает 22 термина, что составляет около 3,6% от общего количества терминов выборки, образованных сложением с финальными ТЭ.

Сложением с ТЭ с тенденцией к лексикализации образован 1 термин: *тиелопликация*.

Сложением со сложными ТЭ образованы 12 композитов – 4 двухкомпонентных, 6 трёхкомпонентных и 2 четырёхкомпонентных термина: *атиколлиз*, *пневмопексия*, *артролиз*, *мукоцеле*, *менингорадикомиелоллиз*, *панцитопения*.

Сложением с псевдосложными ТЭ образован 1 термин: *аэроцеле*.

Переходный сегмент от дальней периферии к крайней поля немецких клинических композитных терминов

В переходный сегмент от дальней периферии к крайней входят 15 терминов, что составляет 3,1% от общего количества терминов выборки, образованных сложением с финальным ТЭ.

Сложением со сложными ТЭ (с полуаффиксами) образованы 7 терминов.

Без ЧК образованы 4 двухкомпонентных и 1 четырёхкомпонентный термин, например: *die Peritoneopexie*, *die Myokardiopexie*, *die Megakariozytopexie*. В 1 двухкомпонентном – *die Proktopexie* – и 1 трёхкомпонентном терминах один из компонентов является частотным – *die Panzytopenie*.

Сложением с псевдосложным ТЭ образованы 8 терминов – 5 двухкомпонентных, 2 трёхкомпонентных и 1 четырёхкомпонентный термин, из них 5 терминов с ЧК: *die Mukozele*, *die Aerozele*.

Переходный сегмент от дальней периферии к крайней поля английских клинических композитных терминов

В данный сегмент поля входят 34 композитных термина, что составляет 3,1% от общего количества терминов выборки, образованных сложением с финальными ТЭ.

Сложением со сложными ТЭ образовано 28 терминов, 22 из них – двухкомпонентные композиты. Без ЧК образованы 18 двухкомпонентных и 6 трёхкомпонентных терминов: *peritonepexy*, *angiolysis*, *mesocolopexy*. 4 двухкомпонентных термина имеют в своём составе ЧК, например: *proctopexy*.

Сложением с псевдосложными ТЭ образованы 6 двухкомпонентных и 2 четырёхкомпонентных термина: *micopyocele*, *pyocolpoccele*, *pachydermatocele*, *meningohydroencephaloccele*, *myelocystomeningoccele*.

Подведём итоги. Наибольшее количество терминов, образованных сложением с финальным ТЭ греко-латинского происхождения (около 72% русских, 73% немецких и 72% английских композитов), входят в переходный сегмент поля от ядра к периферии. В данном сегменте поля преобладают термины, образованные сложением с псевдосложными ТЭ, их доминирование особенно ярко представлено в немецкой терминологии, в которой они в 2 раза превышают количество терминов, образованных сложением со сложными ТЭ, включающими ЧК. Напротив, сложение с финалью, проявляющей тенденцию

к лексикализации, – наименее представленный способ композитообразования среди терминов, входящих в переходный сегмент поля от ядра к периферии. В русской и немецкой терминологии данный способ представлен небольшим количеством терминов, в английской терминологии доля терминов, образованных данным способом, составляет около 14% от общего количества входящих в данный сегмент поля терминов. Это объясняется тем, что среди английских финалей, проявляющих тенденцию к лексикализации, наиболее продуктивны ЧК *-ectomy* и *-plasty*, которым в русской и немецкой терминологиях соответствуют самостоятельно употребляющиеся термины эктомия и пластика (*die Ektomie* и *die Plastik*), входящие в ядро поля.

Около 24% русских, 24% немецких и 25% английских композитных терминов расположены в ядре словообразовательного поля композитов. Наименьшее количество терминов, образованных сложением с финальными ТЭ греко-латинского происхождения, формируют переходный сегмент поля от дальней периферии к крайней, сближаясь с терминами, образованными аффиксацией.

Список литературы

1. Носачёва М.И. Типология конечных терминоэлементов греко-латинского происхождения в составе клинических композитных терминов // Национальные коды европейской литературы в диахроническом аспекте: античность – современность. Коллективная монография. Н. Новгород: ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2018. С. 43–50.
2. Носачёва М.И. Морфемная интерпретация компонентов композитных клинических терминов // И.А. Бодуэн де Куртенэ и мировая лингвистика. Труды и материалы Международной конференции: в 2-х т. Казань: Издательство Казанского университета. 2017. Т. 2. С. 166–169.
3. Минку Е. Аффиксоиды в неологизации медицинского языка // GISAP philological sciences. 2014. № 3. С. 42–45.
4. Носачёва М.И. Словообразовательное поле субстантивных композитных клинических терминов // Международная конференция, посвящённая 110-летию со дня рождения Владимира Григорьевича Адмони. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2019. С. 84–85.
5. Энциклопедический словарь медицинских терминов: в 3-х т. / гл. ред. Б.В. Петровский. М.: Советская энциклопедия, 1982–1984. Т.1. 500 с. Т. 2. 500 с. Т. 3. 591 с.
6. Stedman's medical dictionary [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://stedmansonline.com/> (дата обращения 24.04.2021).
7. Roche Lexikon Medizin [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://elsevier-data.de/rochelexikon5a/> (дата обращения 24.04.2021).

POSITION OF THE SUBSTANTIVE COMPOUNDS WITH FINAL COMPONENTS OF GREEK AND LATIN ORIGIN IN THE STRUCTURE OF THE WORD FORMATION FIELD OF CLINICAL COMPOUND TERMS

M.I. Nosacheva

The chapter is devoted to the compound terms with final components of Greek and Latin origin in the Russian, German and English clinical terminology. The purpose of the research is to determine the position of these terms in the structure of the word formation field taking into account the type of word-building and status of components of compound terms. The methods used in the study are: the descriptive-analytical method, the quantitative methods, the field approach. The study found that terms with final complex terminological elements and with elements with tendency to lexicalization are located in the core of the word formation field (24–25%). Terms built by these types and containing frequent components are located in the transit zone between the core and the periphery. Terms with pseudocompound terminological elements belong also to this zone. The transit zone between the core and the periphery includes the largest number of compound terms in all national terminologies (about 72%). Terms with semiaffixes are located at the border to the marginal periphery of the word formation field (about 3%). Thus the position of compound terms in the structure of the word formation field depends not only on the type of the word-building, but also on the morphemic status of the terminological elements.

Keywords: clinical terminology, final compound and pseudocompound terminological elements, frequent components, semiaffixes, word formation field of compound terms.

2.4. ТИПОЛОГИЯ МОТИВАЦИОННО-НОМИНАТИВНЫХ ПРИЗНАКОВ ЛАТИНСКИХ НАЗВАНИЙ ЛЕКАРСТВЕННЫХ РАСТЕНИЙ

© *М.Н. Лазарева*

Глава посвящена изучению принципов мотивации латинских названий лекарственных растений, функционирующих в текстах фармацевтического дискурса. Целью работы является категоризация типов мотивационно-номинативных признаков, представленных во внутренней форме латинских фитонимов, и выделение типов признаков, наиболее характерных для данного фрагмента научной картины мира. Анализ языкового материала осуществляется с использованием методов ономастологического, семантико-этимологического и статистического анализа. Категоризация мотивационно-номинативных признаков позволила выделить восемь основных типов мотивации фитонимов. Статистический анализ показал преобладание номинаций, в основе которых находятся параметрические признаки (форма, внешний вид, цвет, вкус, запах и др.), и относительно небольшой процент номинаций, в которых отражены образный (символический) и локативно-темпоральные признаки мотивации.

Ключевые слова: мотивационно-номинативный признак, мотивированность, внутренняя форма, латинские названия растений.

Мотивированность терминологических единиц представляет собой проблематику мотивологического направления в терминоведении, исследующего явления мотивации специальной лексики в разных аспектах: гносеологическом, динамическом, лексикографическом, методологическом, ономастиологическом, онтологическом, социолингвистическом, функциональном и др. [1, с. 30]. Одной из актуальных проблем данного направления исследования является проблема выявления типов мотивированности специальных наименований, а также изучения их систематизирующих свойств в различных профессиональных подсистемах языка. Прежде всего, это необходимо для установления специфики терминологической мотивированности. Кроме того, типы мотивированности могут служить надежным типологическим критерием [2].

Актуальность и новизна данной работы обусловлена тем, что изучение принципов мотивации, выявление типов мотивированности латинских названий растений и их категоризация проводится в аспекте когнитивно-ономастиологического подхода и направлено на определение специфики терминологической мотивированности, характерной для данного фрагмента научной картины мира, запечатленной в языковой оболочке латинского языка.

Цель исследования состоит в выявлении мотивационно-номинативных моделей, категоризации типов мотивационно-номинативных признаков, представленных во внутренней форме латинских фитонимов, и выделении типов признаков, наиболее характерных для данного фрагмента научной картины мира.

Объектом исследования явились терминологические номинации растений на латинском языке. Источником сбора материала послужили этимологические словари латинских названий лекарственных растений [3, 4]. Всего было проанализировано свыше 300 латинских фитонимов. В ходе исследования были использованы методы семантико-этимологического, ономастиологического, когнитивного и статистического анализов языковых единиц.

В.М. Лейчик, рассматривая проблему мотивированности термина и типов мотивирующих признаков, подчеркивал необходимость установить, «какие признаки терминируемого понятия кладутся в основу номинации» и «каково оптимальное число этих признаков, необходимое и достаточное для создания адекватного термина» [5, с. 32].

Изучение основных типов мотивирующих признаков, представленных во внутренней форме слова, представляется важным с точки зрения когнитивного подхода и принципов терминологической номинации. Под типом мотивирующего признака понимается «родовой интегрирующий признак для определенной общности салиентных мотивирующих признаков, отра-

женных во внутренней форме термина, которые могут быть объединены в рамках категории» [6, с. 89]. Типы мотивирующих признаков, на которых строится процесс терминологической номинации, базируются на признаковой основе, при этом выбираемый в качестве классифицирующего признак является перцептивно воспринимаемой характеристикой объекта, такой как форма, структура, размер, цвет, запах, вкус, поведение, место, функция, время, образ и др.

Как известно, акт номинации тесно связан с отражательной деятельностью человека и мыслительным процессом. Изучение особенностей номинации фитонимов с точки зрения совокупности признаков понятия об обозначаемой реалии, выраженного данной единицей, предполагает рассмотрение вопросов о том, каким образом рассматриваемые языковые единицы воспроизводят действительность, как соотносится их содержательная сторона с обозначаемыми реалиями.

Мотивированность латинских фитонимов является важным фактором акта их именованья и обусловлена ориентацией человека на различные аспекты объекта или фрагмента действительности. Это могут быть свойства самого объекта, оценка объекта человеком, представление человека об этом объекте, вторичные признаки объекта и т. д. Когнитивный аспект анализа явления мотивированности понимается в работе как результат процесса познания. Исследуемые лексические единицы включают разнообразную внеязыковую, научную информацию о растениях, которая определяется в результате познавательного процесса. Этим обусловлена достаточно высокая степень научной информативности, которая заложена во внутренней форме фитонимов и является «поставщиком специальной информации о наиболее существенных признаках характеризуемого объекта» [7, с. 5].

Семантико-этимологический анализ отличительных признаков, которые репрезентируются внутренней формой терминологических номинаций растений, позволил выделить пять основных типов мотивации: 1) параметрический, объединяющий морфологические, органолептические и этологические признаки растений; 2) локативно-темпоральный; 3) прагматический, или функциональный; 4) эпонимический; 5) образный, или символический. Заметим, что во всех типах, кроме последнего, представлены как прямономинативные, так и косвенно-номинативные лексические единицы, в то время как для образного типа характерны номинации, образованные исключительно путём метафоризации. Рассмотрим подробнее каждый из выделенных типов.

1. Параметрический тип включает несколько подтипов:

а) морфологический (форма, внешний вид растения или его части): *Digitalis* (от лат. *digitus* ‘палец’) – венчик цветка имеет пальцевидную форму; *Sphaerophysa* (от греч. *sphaira* ‘шар, мяч’ + *physa* ‘то, что раздуто’) – растение имеет вздутые шаровидные плоды; *Polygonum* (от греч. *poly* ‘много’ + *gony*, *gonatos* ‘колено, узел’) – у многих видов растения резко выделяются узлы стеблей; *Strophanthus* (от греч. *strophos* ‘кручёная верёвка, шнурок’ + *anthos* ‘цветок’) – лепестки цветков имеют спирально закрученные концы; *Cetraria* (от лат. *cetra* ‘небольшой кожаный щит римских воинов’) – характеризует блюдцевидную форму апотеция на верхушках слоевищ; *Caryophyllus* (от греч. *karion* ‘орех’ + *phyllon* ‘лист’) – бутон напоминает орешек, окружённый чашелистиками.

б) органолептический (цвет, вкус, запах и другие перцептивные признаки): *Glaucum* (от греч. *glaucos* ‘светло-голубой, синеватый’) – по цвету прикорневых листьев; *Sambucus* (от греч. *sambux* ‘красный краситель’) – по цвету ягод; *Helichrysum* (от греч. *helios* ‘солнце’ + *chrysos* ‘золото’) – по цвету окрашенных листочков обёртки; *Galanthus* (от греч. *gala* ‘молоко’ + *anthos* ‘цветок’) – по окрасу цветков; *Glycyrrhiza* (от греч. *glycys* ‘сладкий’ + *rhiza* ‘корень’) – по вкусу корня; *Foeniculum* (от лат. *foenum* ‘сено’) – по душистому, как у сена, запаху; *Fragaria* ‘земляника’ (от лат. *fragrāre* ‘благоухать’) – по ароматному запаху плодов; *Securinēga* (от лат. *securis* ‘топор, боевая секира’ + *negāre* ‘отвергать, отрицать’) – по твёрдой древесине; *Urtica* (от лат. *urēre* ‘жечь’) – по способности вызывать жжение кожи.

в) этологический (генетически обусловленные особенности жизнедеятельности растения): *Calendula* ‘ноготки’ (уменьш. от *Calendae* ‘первый день каждого месяца у римлян’) – соцветия раскрываются, днём, извещая о его начале, а на ночь закрываются; *Helianthus* ‘подсолнечник’ (от греч. *helios* ‘солнце’ + *anthos* ‘цветок’) – характеризует способность растения поворачивать цветочную корзинку по ходу движения солнца; *Bryonia* ‘бриония’ (от греч. *bryo* ‘пышно расти, изобиловать жизненными силами’) – корневые корешки растения быстро дают побеги; *Menyanthes* ‘вахта’ (от греч. *minyntha* ‘немного, недолго’ + *anthos* ‘цветок’) – цветы растения быстро отцветают; *Vinca* ‘барвинок’ (от лат. *vincere* ‘побеждать’, букв. ‘победитель зимы’) – растение имеет вечнозелёные листья.

2. Локативно-темпоральный тип базируется на адресно-временных характеристиках растений и включает:

а) локативный подтип (местообитание и условия произрастания): *Alnus* ‘ольха’ (от кельт. *al* ‘при’ + *lan* ‘берег’); *Nerium* ‘олеандр’ (от греч. *neros*, *nerion* ‘влажный, сырой’) – растут на берегах рек, во влажных местах, на боло-

тистых почвах; *Ammi* (от греч. *ammos* ‘песок’) – обитает на песчаной почве; *Hypericum* ‘зверобой’ (от греч. *hypo* ‘под, среди’ + *ereike* ‘вереск’) – растет среди вереска, *Ranuncūlus* ‘лютик’ (от лат. *rana* ‘лягушка’) – подобно лягушкам, предпочитает влажные места.

б) темпоральный подтип (основные этапы жизненного цикла растения – рост, цветение, увядание): *Chelidonium* ‘чистотел’ (от греч. *chelidon* ‘ласточка’) – растение появляется с прилетом ласточек и увядает с их отлетом; *Primula* ‘первоцвет’ (от лат. *primus* ‘первый’) – первые весенние цветы; *Sempervivum* ‘молодило’ (от лат. *semper* ‘всегда’ + *vivus* ‘живой’) – растение отличается удивительной жизнестойкостью и способностью выживать, сохраняя листья зелеными в самых сложных условиях.

3. Прагматический, или функциональный тип объединяет признаки, которые наблюдаются не непосредственно, а только в результате контакта человека с объектами номинации. Основными областями прагматической референции являются:

а) медицина: *Matricaria* ‘ромашка’ (от лат. *matrix* ‘матка’), *Tussilāgo* ‘мать-и-мачеха’ (от лат. *tussis* ‘кашель’ + *agree* ‘прогонять’); *Herniaria* ‘грыжник’ (от лат. *hernia* ‘грыжа’); *Lippia* (от лат. *lippire* ‘страдать гнойным воспалением глаз’); *Solidāgo* ‘золотарник’ (от лат. *solidus* ‘плотный, крепкий’), т.е. укрепляющее, делающее здоровым; *Panax* ‘женьшень’ (от греч. *panakeia* ‘панацея, универсальное лекарство’); *Valeriāna* ‘валериана’ (от лат. *valere* ‘быть здоровым’); *Solānum* ‘паслён’ (от лат. *solāmen* ‘утешение, облегчение’), связано с болеутоляющим и наркотическим действием растения; *Pulmonaria* ‘медуница’ (от лат. *pulmo* ‘лёгкое’), так как листья растения применялись для лечения лёгочных заболеваний;

б) хозяйственно-бытовая сфера: *Melissa* ‘мелисса’ (от греч. *melissa* ‘пчела’) – растение является ценным медоносом; *Viburnum* ‘калина’ (от лат. *vimen* ‘лоза, прут, плетеное изделие’) – ветви использовались для плетения корзин; *Aconitum* ‘аконит’ (от греч. *akon* ‘метательное копьё, дротик’) – соком натерли копьё, предназначенные для охоты; *Cimicifūga* ‘цимицифуга, клопогон’ (от лат. *cimex* ‘клоп’ + *fugere* ‘гнать, изгонять’) – растение использовалось в качестве инсектицидного средства; *Saponaria* ‘мыльнянка’ (от лат. *sapo* ‘мыло’) – корни и корневища растения содержат сапонины, которые способны пениться как мыло.

7. Эпонимический тип включает два подтипа (антропонимический и топонимический), в основе которых лежат имена собственные:

а) ученых, имеющих отношение к изучению растения, а также исторических или политических деятелей, прямо или опосредованно связанных с обо-

значаемым растением, например: *Leuzea* ‘леuzeя’ – в честь французского ботаника Ж.Ф.Ф. Делёза; *Huperzia* ‘баранец’ – по имени немецкого ботаника И. Гуперза; *Lespedeza* ‘леспедеца’ – род назван ботаником Андре Мишо в честь испанского губернатора Флориды В.М. де Сеспедеса-и-Веласко, который помогал ему и его сыну при ботанических исследованиях; *Gentiāna* ‘горечавка’ – по имени иллирийского царя Гетия (*Gentius*, II в. до н. э.), лечившего чуму корневищами растения; *Cinchona* ‘хинное дерево’ – в честь графини Чинчон, жены вице-короля Перу, которая была излечена от лихорадки корой растения;

б) географических объектов, связанных с ареалом произрастания растений: *Colchicum* ‘безвременник’ – от греч. *Kolchis* ‘Колхида, историческая область на берегу Черного моря’, где это растение было впервые обнаружено; *Cydonia* ‘айва’ – от греч. *Cydonium* ‘Кидония, город на острове Крит’, в котором впервые стали выращивать айву; *Cerasus* ‘вишня’ – от греч. *Kerasunda* ‘Керасунт, совр. Гирасун, торговый город на южном побережье Черного моря’, который славился вишнями; *Armeniaca* ‘абрикос’ – от лат. *Armenia* ‘Армения’, откуда абрикос был вывезен в Европу Александром Македонским.

8. Образный, или символический тип основан на фитонимической метафоре и представляет собой способ языковой объективации мифологического образа, например: *Achillea* ‘тысячелистник’ – по имени Ахилла, древнегреческого героя Троянской войны, который применял это растение как средство, излечивающее раны; *Nymphaea* ‘кувшинка’ – по имени одной из водяных нимф, погибшей от любви к Геркулесу и превратившейся в прекрасный цветок.

Рассматривая особенности образного типа мотивации, Т.А. Сидорова отмечает, что в основе этого типа «лежат образные стратегии номинации, в которых реализуются установки не на конкретные физические свойства объекта действительности, а на представление об этих объектах в сознании говорящих (оценка, связь с другими объектами, модальный аспект, культурологический, социальный и т. д.)» [8, с. 68].

Ярким примером образной метафоры являются фитонимы, образованные путем метафоризации мифонимов – собственных имен вымышленных существ, уходящих своими корнями в античную мифологию и обладающих статусом прецедентных имен. Многие ключевые имена-символы античной мифологии выступают в качестве универсальных ономастических единиц, которые аккумулируют культурную информацию и указывают на некоторую совокупность качеств носителя данного имени. Репрезентация мифологиче-

ского знания в фитонимах рассматривается как способ номинации растений, поскольку мифологическое имя – это форма существования первичных концептов, содержащих различные дифференцирующие их признаки.

В процессе метафоризации мифологических имен актуализируется скрытое сравнение, которое основывается на сопоставлении признаков номинируемых растений по принципу сходства. Благодаря своей прецедентной природе фитонимы-мифонимы активизируют ассоциативно-образные комплексы, которые реализуются во вторичных номинациях и актуализируются в рамках научного дискурса, например: Ахилл – доблесть, отвага, храбрость; уязвимость (ахиллесова пята), Атропа – неотвратимость судьбы, смерть, Артемида – плодородие, целомудрие, счастье в браке, кентавр Хирон – мудрость, знание, врачевание и др. Так, образ богини судьбы Атропы послужил основой для метафорической номинации *Atropa* (красавка), обозначающей род растений, обладающих ядовитыми свойствами. Образная репрезентация признаков «мудрость, знание, врачевание» реализуется в номинациях *Centaurea* (василёк) и *Centaureum* (золототысячник), отсылающих к образу кентавра Хирона, который, по преданию, этими растениями лечил воинов. Имя Артемиды, богини плодородия, оказывающей помощь при родах, получило растение *Artemisia* (полынь), некоторые виды которого использовали при лечении женских болезней и как родовспомогательное средство. Информация, заложенная в образной метафоре, базируется на буквальном значении производного имени, но понимание переносного, скрытого смысла, заложенного в метафорическом наименовании, и его интерпретация требует дополнительных гуманитарных и профессиональных знаний

Рассматривая вопрос типологии мотивационно-номинативных признаков, важно установить количественную репрезентативность каждого из выделенных типов в общей структуре терминологических номинаций растений. Статистический анализ типов мотивирующих признаков показал преобладание номинаций, в основе которых находятся параметрические признаки, такие как: форма, внешний вид, цветообозначение, вкус, запах, слух, тактильные ощущения, особенности жизнедеятельности (свыше 53% исследованных наименований).

Важное место занимают также прагматический тип, отражающий практическую значимость растений в жизни людей (22,5%), и эпонимический тип (15,2%). Н.Д. Голев, рассматривая проблему соотношения семантических и мотивировочных признаков, подчеркивает, что «выделение одного из признаков предмета в качестве мотивировочного – не длительный процесс, а акт, до известных пределов допускающий воздействие субъективно-личностных

и ситуативных факторов» [9, с. 23]. Мотивировочные признаки, в основе которых лежат эпонимические типы мотивации, можно назвать случайными, поскольку они не раскрывают сущность обозначаемых реалий. Вместе с тем, в научном дискурсе эти наименования воспринимаются как семантически полноценные единицы номинации, которые выполняют, помимо основной, когнитивной, также весьма важную мемориальную, культурологическую функцию. В частности, эпонимические наименования растений служат иллюстрацией истории развития ботаники и ее терминологии.

Степень продуктивности образного (5,2%) и локативно-темпорального (4,0%) типов номинации значительно ниже по сравнению с параметрическим и прагматическим (или функциональным) типами. Относительно низкий уровень репрезентативности этих типов можно объяснить тем, что мотивировочные признаки, которые актуализируют информацию о перцептивных характеристиках растений и сфере их практического использования, позволяют выделить с большей степенью точности номинируемые объекты в ряду других объектов мира растений, а сами номинации более успешно выполняют основные когнитивные функции терминологических наименований – получение, хранение, переработка и передача научного знания.

Выявленные типы мотивационно-номинативных признаков позволяют проследить механизмы и способы номинации лекарственных растений в процессе формирования ботанической науки и её терминологии на материале латинского языка. Проведенное классификационное описание мотивационно-номинативных признаков латинских фитонимов может быть основой для сравнительно-типологического исследования терминологических наименований растений, формируемых на материале современных языков.

Список литературы

1. Штейнгатт Е.А. Мотивологическое терминоведение // Вестник КГПУ им. В.П. Астафьева. 2006. № 3 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/motivologicheskoe-terminovedenie> (дата обращения: 07.04.2021).
2. Барышникова Т.Д. Структурно-семантические и мотивационные свойства флорнимов в английском и французском языках. Дис. ... к. филол. н. Пятигорск, 1999. 216 с.
3. Светличная Е.И., Толоч А.И. Этимологический словарь латинских ботанических названий лекарственных растений. Харьков: Изд-во НФаУ: Золотые страницы, 2003. 288 с.
4. К.Ф. Блинова [и др.] Ботанико-фармакогностический словарь под ред. К.Ф. Блиновой, Г.П. Яковлева. М.: Высш. шк., 1990. 270 с.
5. Лейчик В.М. Терминоведение: предмет, методы, структура. М.: КомКнига, 2006. 256 с.

6. Лату М.Н., Бригиневиц В.Е. Репрезентация типов мотивирующих признаков во внутренней форме терминов // Вестник Челябинского гос. ун-та 2016. Вып. 4 (386). С. 89–92.

7. Манерко Л.А. Язык современной техники: ядро и периферия. Рязань: РГПУ им. С.А. Есенина, 2000. 140 с.

8. Сидорова Т.А. Типология мотивированности слова в когнитивном аспекте // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2016. № 4 (24). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/tipologiya-motivirovannosti-slova-v-kognitivnom-aspekte> (дата обращения: 27.03.2021).

9. Голев Н.Д. О соотношении семантических и мотивировочных признаков // Вопросы языкознания и сибирской диалектологии. Томск, 1977. Вып.7. С. 21–26.

TYOLOGY OF MOTIVATIONAL-NOMINATIVE FEATURES OF THE NAMES OF LATIN MEDICINAL HERBS

M.N. Lazareva

The chapter is devoted to the study of the principles of motivation of Latin medicinal herbs names that are functioning in the texts of pharmaceutical discourse. The aim of the work is to categorize the types of motivational-nominative features presented in the internal form of Latin phytonyms and to identify the types of features that are most typical of this fragment of the scientific picture of the world. The analysis of the language using the methods of onomasiological, semantic-etymological and statistical analysis is carried out. The categorization of motivational-nominative features allowed us to identify eight main types of motivation of Latin medicinal names of the herbs. Statistical analysis showed a predominance of categories based on parametric features (shape, appearance, color, taste, smell, etc.), and a relatively small percentage of categories that reflect figurative (symbolic) and locative-temporal features of motivation.

Keywords: motivational-nominative feature, motivation, internal form, Latin names of medicinal plants.

2.5. ПОДГОТОВКА УЧЕБНОГО ПОСОБИЯ ПО ФАРМАЦЕВТИЧЕСКОЙ ЛАТИНСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ ДЛЯ СТУДЕНТОВ МЕДИЦИНСКИХ ВУЗОВ: ПРИНЦИПЫ ОТБОРА МАТЕРИАЛА И ЕГО ПОДАЧИ

© А.В. Тихомирова

Целью данной главы является выработка ряда критериев, которым должны отвечать рецепты, приведенные в учебниках по латинскому языку для будущих врачей. Применяемые в статье дескриптивный и сравнительный методы позволяют увидеть, что сегодняшняя ситуация в медицинской сфере требует переработки и дополнения существующего корпуса учебных рецептов. В качестве результатов исследования можно назвать выявление трёх основных требований, которым должны отвечать рецепты, предлагаемые на занятиях по латинскому языку: они должны соответствовать современному состоянию

естра лекарственных средств (1), актуальным правилам оформления рецепта (2), а также потребностям практикующего врача (3). В выводах указывается, что можно сформировать учебные задания с учетом этих критериев, если привлекать к сотрудничеству специалистов-медиков и использовать курируемые Минздравом источники информации.

Ключевые слова: фармация, рецептура, учебник, латинский язык, фармацевтическая номенклатура.

Преподавание латинского языка в медицинском вузе имеет свои особенности: грамматика изучается весьма ограниченно, акцент делается на освоении именного склонения, важным моментом является внимание к орфографическим особенностям терминов (в силу наличия частотных греческих корней в составе медицинской лексики).

Традиционно в рамках освоения медицинской латыни студентами лечебного, педиатрического и стоматологического факультетов говорят о трех терминологических разделах латинского языка, которые посвящены анатомической, клинической и фармацевтической номенклатуре. Писать на латинском языке выпускникам медицинских вузов придется в ситуации выписки рецепта, поэтому так важны изучение правил составления фармацевтического термина и практика в написании названий лекарственных средств.

Фармацевтическая терминология – наиболее подвижная и модифицируемая часть медицинской терминологии: меняется набор названий лекарственных средств, лекарственная форма, в которой выпускается препарат, в некоторых случаях – состав. Приказами Министерства здравоохранения Российской Федерации регулируются списки рецептурных сокращений (которые тоже меняются со временем) и правила оформления рецепта. Все это следует учитывать при подготовке и переиздании вузовских учебных пособий по медицинской латыни. Предлагаемая в учебнике информация должна соответствовать современному состоянию реестра лекарственных средств, отвечать актуальным правилам оформления рецепта и учитывать особенности, с которыми сталкивается сегодня врач в своей реальной практике при работе с рецептами. Рассмотрим каждое из этих требований подробнее.

1. Соответствие современному состоянию реестра лекарственных средств.

Понимание того, какие средства сейчас используются в медицине, формируется у студентов не только на занятиях по профильным предметам, но в рамках курса «Латинский язык», поэтому важно подбирать в качестве примеров термины с названиями тех лекарственных препаратов, которые используются сегодня. По этой причине неуместным кажется в учебном пособии рецепт на ректальные свечи с *димедролом* [1, с. 305]. *Димедрол* – торго-

вое название для *дифенгидрамина*, однако на данный момент он не выпускается в свечах (используется в растворах и таблетках). Похожая ситуация сложилась и для *белой ртутной мази* [2, с. 119], которая сегодня изъята из обращения в соответствии с приказом Минздрава РФ от 23 марта 1998 г. № 82 «Об исключении из Государственного реестра лекарственных средств препаратов ртути и ее соединений» [3]. Избежать подобных ситуаций можно, подключив в качестве консультанта практикующего специалиста с медицинским образованием, а также используя информацию из ГРЛС (Государственного реестра лекарственных средств) [4], который курируется Министерством здравоохранения и регулярно обновляется.

2. Соответствие актуальным правилам оформления рецепта.

Рецептурная пропись должна отвечать последним требованиям, которые приняты в данной сфере: на сегодняшний день отпуск лекарств регулируется приказом Минздрава России от 14.01.2019 N 4н «Об утверждении порядка назначения лекарственных препаратов, форм рецептурных бланков на лекарственные препараты, порядка оформления указанных бланков, их учета и хранения» [5]. Основные моменты, которые касаются латинской части и которые необходимо учитывать при формировании корпуса учебных рецептов, это обязательное использование в них международных непатентованных наименований (МНН) и указание дозировки, которая фигурирует в инструкции к лекарственному средству (она может быть не только в граммах, но и в миллиграммах и микрограммах).

Поэтому так важно вносить корректировки в учебники, которые готовятся к переизданию, и дополнять их заданиями, выстроенными с учетом новых требований. Так, в аннотации к переизданию учебника М.Н. Чернявского (выход планируется в 2022 г.) издательство «Кнорус» указывает, что в книге будут приведены «сведения, касающиеся программы и практики внедрения МНН лекарственных веществ в медицинские и фармацевтические науки, законодательную документацию и т.п.», а также «расширены сведения о торговых названиях препаратов» [6].

Также в упомянутом приказе Минздрава России от 14.01.2019 N 4н говорится, что «назначение лекарственных препаратов осуществляется медицинским работником по международному непатентованному наименованию, а при его отсутствии – группировочному или химическому наименованию». В учебниках по медицинской латыни редко рассматриваются примеры рецептов, где используется группировочное наименование, хотя в учебных изданиях по фармакологии встречается выписка таких препаратов. Способы их

оформления могут быть разными. В рассмотренных ниже примерах сохранена орфография и пунктуация источника.

Есть пособия, где фигурирует знак «+», который в классической рецептуре не использовался, но сейчас встречается в описании лекарственных препаратов в ГРЛС, например:

Rp.: Tabl. Acidi acetylsalicylici + Coffeini + Paracetamoli N. 10 [7, с. 28].

В других изданиях в аналогичных случаях фигурируют кавычки, что более удобно: они позволяют понять, где завершается описание состава препарата и начинается указание на его количество:

Rp.: Aspersioinis «Bacitracini 250 ME/1,0 + Neomycini 5 000 ME/1,0» 1,0 [8, с. 44].

Оформление подобных рецептов с использованием кавычек также встречается в учебно-справочном пособии «Регламентация назначения лекарственных препаратов и особенности выписывания рецептов на латинском языке» [9] и в учебнике «Латинский язык IN VITRO» [10].

Некоторые авторы придерживаются традиций классической рецептуры и не используют дополнительные знаки (кавычки или знак «+»):

Rp.: Levodopae 100 mg

Benserazidi 25 mg

D. t. d. N. 10 in caps. [11, с. 45]

Приведенная вариативность оформления рецептов допустима, но и такая должна быть продемонстрирована в рамках учебных занятий по латинскому языку.

Выписка рецептов по группировочному наименованию требует осмысления, поэтому необходимость использования подобных рецептов в процессе обучения латинскому языку вряд ли может вызывать сомнения. Пополнение набора учебных заданий подобными рецептами, верификация используемых рецептов (на предмет указанной дозировки и МНН) возможны, если использовать данные из базы ГРЛС.

3. Соответствие потребностям практикующего врача.

Значительная часть врачей, если в реальной практике возникает необходимость выписать рецепт, оформляет таковой на готовое лекарство. Рецепты на экстемпоральные средства врачам приходится писать значительно реже. Поэтому важно уделять внимание орфографическим особенностям в названиях современных наиболее востребованных препаратов: давать широкий список частотных отрезков (останавливаясь на непростых корнях, содержащих диграфы, а также буквы *z*, *y*, *h*), упоминать о возможной вариативности в

написании одного и того же корня (ср., например, исторически родственные *Chininum* ‘хинин’ и *Chloroquinum* ‘хлорохин’).

На нынешнем этапе, когда нет авторитетного исчерпывающего источника с наименованиями лекарственных средств, необходимо показать студентам, какие есть принципы проверки написания названий лекарств: обращение к сайту производителя лекарственного препарата, использование раздела «Латинское название вещества» на сайте «Регистр лекарственных средств России»¹ [12] и т. д.

Компетентность будущих специалистов в вопросе работы со справочным материалом также важна, поскольку многие больничные учреждения активно используют электронные рецепты, данные для которых вносятся в программу (и уже сейчас можно наблюдать, что во многих случаях они внесены с ошибками).

Подводя итоги, можно сказать, что наиболее продуктивно работа по подготовке учебного пособия по фармацевтической латинской терминологии может быть выполнена, если в ней примут участие специалисты разного профиля (филологи, фармакологи, практикующие врачи), а также будут использоваться данные из обновляемых источников.

Примечания

1. Однако работа с сайтом «Регистр лекарственных средств России» требует осторожности: не все наименования приведены без ошибок, ср., например, «*Carbidopa*» (вместо «*Carbidopum*»), «*RotaTec*» (вместо «*RotaTeq*»), «*Flebodia 600*» (вместо «*Phlebodia 600*»).

Список литературы

1. Чернявский М.Н. Латинский язык и основы фармацевтической терминологии: учебник, М.: ГЭОТАР-Медиа, 2013. 400 с.
2. Рудакин Д.А. Практикум по медицинской латыни: учебное пособие. М.: Практическая медицина, 2019. 144 с.
3. Приказ Минздрава РФ от 23 марта 1998 г. N 82 «Об исключении из Государственного реестра лекарственных средств препаратов ртути и ее соединений» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://base.garant.ru/4174606/> (дата обращения: 27.04.2021).
4. Государственный реестр лекарственных средств [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://grls.rosminzdrav.ru/Default.aspx> (дата обращения: 27.04.2021).
5. Приказ Минздрава России от 14.01.2019 N 4н «Об утверждении порядка назначения лекарственных препаратов, форм рецептурных бланков на лекарственные препараты, порядка оформления указанных бланков, их учета и хранения» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=LAW&n=372083&dst=100017%2C0#03330886536322477> (дата обращения: 27.04.2021).

6. Официальный сайт издательства «Кнорус» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://knorus.ru/catalog/farmakologiya-farmaceutika/628177-latinskiy-yazyk-i-osnovy-farmaceuticheskoy-terminologii-bakalavriat-specialitet-uchebnik/> (дата обращения: 27.04.2021).
7. Общая рецептура: учебно-методическое пособие / С.М. Бахтина, А.Н. Кубынин; под ред. Э.Э. Звартау. 5-е изд., испр. и доп. СПб.: РИЦ ПСПбГМУ, 2017. 88 с.
8. Recipe: учебное пособие / М.Б. Дрикер, Н.В. Изможерова, О.Г. Олехнович – Екатеринбург: Издательство УГМУ, 2019. 132 с.
9. Регламентация назначения лекарственных препаратов и особенности выписывания рецептов на латинском языке: учебно-справочное пособие для обучающихся в медицинских и фармацевтических образовательных организациях и для работников практического здравоохранения / Н.Б. Ростова, М.Н. Лазарева, А.И. Кудряшова. Пермь: ГБОУ ВПО ПГФА Минздрава России, 2016. 122 с.
10. Латинский язык IN VITRO / И. С. Архипова [и др.]. Москва : ГЭОТАР-Медиа, 2020. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.studentlibrary.ru/book/06-COS-2430.html> (дата обращения: 28.04.2021).
11. Общая рецептура с характеристикой лекарственных форм: учебное пособие / под ред. С.В. Оковитого. Москва: ГЭОТАР-Медиа, 2020. 144 с.
12. Регистр лекарственных средств России: Энциклопедия лекарств и товаров аптечного ассортимента [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.rlsnet.ru/> (дата обращения: 27.04.2021).

**PREPARATION OF A TEXTBOOK
ON PHARMACEUTICAL LATIN TERMINOLOGY FOR MEDICAL
STUDENTS: PRINCIPLES OF MATERIAL SELECTION
AND REPRESENTATION**

A.V. Tikhomirova

The purpose of this chapter is formulation of criteria that should meet the prescriptions given in textbooks on the Latin language for future doctors. The descriptive and comparative methods used in the chapter allow us to see that the current situation in the medical field requires processing and supplementing the existing corpus of educational prescriptions. The results of the study include the identification of three main requirements that must meet the prescriptions offered in the Latin language classes: they must meet the current state of the register of medicines (1), the current rules for the registration of a prescription (2), as well as the needs of the practitioner (3). The conclusions indicate that it is possible to create training tasks based on these criteria, if you involve medical specialists in cooperation and use information sources supervised by the Ministry of Health.

Keywords: pharmacy, prescription, textbook, Latin, pharmaceutical nomenclature.

2.6. ЭКСПЛИЦИТНЫЕ КОНСТРУКЦИИ С ПОБУДИТЕЛЬНОЙ МОДАЛЬНОСТЬЮ В ЛАТИНСКОМ РЕЦЕПТЕ XVII В.

© *О.Г. Олехнович*

В главе рассматриваются эксплицитные конструкции с побудительной модальностью, зафиксированные в медицинских рецептах XVII в. Целью анализа является их выявление и описание. Для анализа используются описательный, структурный, дистрибутивный методы. Основные результаты исследования: адресант (врач) ориентирует адресата (аптекаря) действовать в определенной последовательности, используя побудительные конструкции, в состав которых входят глаголы-сказуемые, а также неличные формы глагола и другие части речи, участвующие в формировании предикативности. Их использование обусловлено не только способом передачи информации адресантом, но и средством воздействия на адресата. Каждое высказывание подчеркивают важность соблюдения всех действий адресатом и имеет свои семантические особенности и специфику целевой установки.

Ключевые слова: эксплицитные конструкции с побудительной модальностью, медицинский рецепт.

Материалом для анализа являются медицинские рецепты XVII в., которые появились в России именно в этот период. Большая часть рукописных рецептов хранится в Российском Государственном Архиве Древних Актов в г. Москве – Фонд 143, Аптекарский Приказ, 2724 ед. хр., 1629 – 1716 гг. [1]. Всего 30 рецептов опубликовано в «Актах исторических, собранных и изданных Археографическою комиссией» [2].

Медицинские рецепты полностью выписывали на латинском языке. Их авторами были только квалифицированные специалисты, хорошо владеющие латинским языком. В России это были иностранцы – доктора или аптекари.

Нами было дешифровано более 700 документов, которые содержат более 1300 рецептов. Этого материала вполне достаточно, чтобы описать этот жанр документа. На одном «бланке» (листочке бумаги) документа чаще всего был представлен 1 рецепт, реже 2–5. Размеры документов заметно отличались друг от друга и зависели не только от количества рецептов, но и от их объёма. Длина рецепта варьировалась от 1 до 30 строк. Несмотря на такую существенную разницу, пропись рецепта имела определённый порядок.

Рецепты XVII в. отличаются от современных. Это касается не только их содержания, но и оформления. Однако, несмотря на имеющиеся различия, данный вид медицинского документа легко узнаваем и в целом сохранил свою структуру до настоящего времени. Более того, некоторые фрагменты рецепта до сих пор прописываются на латинском языке.

Рецепты выписывались в соответствии с традицией, установившейся в Западной Европе. Принятая структура ограничивала автора, дисциплинировала его в прописи рецепта. Действительно, несмотря на то, что их создавали разные авторы, рецепт как жанровый документ имел свои отличительные особенности. Рецепт состоял из вводной, основной и заключительной части.

В вводной – фиксировалась дата выписки рецепта (*Datum*).

Основная часть была визитной карточкой описываемого документа. В ней обязательными компонентами были обращение врача в аптеку (*Invocatio*), перечисление лекарственных ингредиентов и их количества (*Designatio materialium*), различного рода указания фармацевту о приготовлениях лекарства (*Subscriptio*), а также рекомендации о его применении (*Signatura*).

Заключительная часть рецепта обычно включала информацию о больном (*Nomen aegroti*) и заверялась личной подписью врача.

Это достаточно условное деление, но именно оно позволяет детально рассмотреть, как оно практически реализовывалось разными авторами.

Количество лекарственных ингредиентов определяло объём и содержание последующих частей рецепта. По этой причине структуры разных рецептов не могли полностью совпадать. Более того, на одном листке некоторые врачи выписывали несколько рецептов, в которых вводная и заключительная части были общими. Все рецепты могли объединять только 2-3 одинаковых признака. Во-первых, наличие ингредиентов и их количества. Во-вторых, рецепт приготовления лекарства из перечисленных составляющих. Третьим признаком могла быть информация для больного о том, как употреблять лекарство.

Остановимся на двух последних фрагментах основной части рецепта *Subscriptio* и *Signatura*, без которых не мог бы состояться жанр медицинского рецепта. Мы будем рассматривать их на основе имеющихся у нас образцов.

Subscriptio выписывается непосредственно аптекарю, поскольку там содержатся различного рода указания о приготовлениях лекарства, *Signatura* предназначена для больного – там содержится полная информация о применении лекарства, изготовленного в аптеке. Аптекарь должен донести ее до больного. Несмотря на то, что две части были предназначены для разных лиц, они несомненно были тесно связаны друг с другом, в рецепте они порой составляли единое целое. И это понятно, поскольку вся информация передавалась прежде всего аптекарю, который в состоянии различить, какая часть была предназначена ему, а какая – больному.

При описании мы будем использовать переводы, которые выполнялись переводчиками Аптекарского приказа.

При создании обеих частей рецепта использовались эксплицитные конструкции с побудительной модальностью. Эксплицитным (от лат. *explicitus* «не представляющий трудностей, удобный» [3, с. 399]) является то, что сказано «открытым текстом». [4, с. 6]. При восприятии эксплицитного высказывания у адресата в мозгу включаются не все ассоциации подряд, а лишь те, которые лежат в диапазоне интересов данного адресата. Чем больше коммуниканты включены в контекст данной культуры, тем менее эксплицируется данный участок пространства умозаключений [5, с. 142].

Конструкции с побудительной модальностью, фигурирующие в медицинских рецептах XVII в., являются не только способом передачи информации, но и средством воздействия на адресата. «Главным грамматическим средством передачи побудительных модальных значений в латинском языке ...являются императив, конъюнктив глагола-сказуемого в значениях побуждения, повеления, желания, сомнения, допущения и др.» [6, с. 261]. В рецептах основными значениями остается только побуждение и повеление. Их использование в рецептах обусловлено усилить побуждение и удержать внимание адресата.

В период XVII века лекарства могли изготавливаться только в аптеке и только аптекарем, поэтому информация от врача имела не только этикетное значение.

Врач ориентирует аптекаря действовать *lege artis* «по всем правилам» в определенной последовательности, а побудительные конструкции подчеркивают важность соблюдения этих последовательных действий. В рецепте адресант (врач) имеет цель убедить адресатов, с одной стороны, аптекаря, который должен приготовить лекарство в аптеке, с другой стороны, больного, который должен правильно его использовать.

Кроме того, в документе находит отражение способ создания дистанции между участниками коммуникативного процесса по социальному положению: врач – аптекарь. Учитывая это обстоятельство, обращение к адресату на «ты» объясняется равноправием в принадлежности к одному общественному статусу и прямого контакта с определенным адресатом.

Примеры показывают, что абсолютно все авторы используют глаголы 2 лица единственного числа повелительного наклонения: *Misce*. Смешай. [1, оп. 2, ед. хр. 879, л. 58]; *Cola*. Процеди. [1, оп. 2, ед. хр. 879, л. 40]; *Coque in aqua simpl[ici]*. Вари в простой воде. [1, оп. 2, ед. хр. 965, л. 5]; *Adde ole[i] foeniculi guttas iii*. Добавь феникольного масла 3 капли. [1, оп. 2, ед. хр. 879, л. 42].

Подобные формы мы встречаем только по отношению действий к аптекарю. По отношению к больному все же преимущественно используются глаголы в сослагательном наклонении. *Misce. Sariat. Смешай.* (для выполнения действия аптекарем). *Принимать.* (букв. «Пусть принимает» – информация от врача для больного) [1, оп. 2, ед. хр. 706, л. 34].

Именно глаголы 3 лица Sg. и Pl. сослагательного наклонения являются другой формой побуждения. Они использовались не только по отношению к больному, но и к аптекарю – *Coletur. Процедить.* [1, оп. 2, ед. хр. 965, л. 33]; *Aspergantur. Обсыпать.* [1, оп. 2, ед. хр. 1093, л. 72]; *Formentur pilulae. Сделать пилюли.* [1, оп. 2, ед. хр. 965, л. 33].

Приведенные примеры взяты из источников, в которых не использовались сокращения.

Обращение к адресату на «вы» определяется, видимо, с одной стороны, стремлением охватить не одно лицо или обратиться к каждому отдельно; с другой стороны, проявлением особого уважения к адресату.

Впрочем, очень часто формы единственного (Sg.) и множественного (Pl.) числа чередуются в одном и том же документе.

Справедливости ради отметим, что побудительные формы глагольного сказуемого часто сокращались, поэтому трудно было определить не только число, но и форму глагола выражаемого побуждения.

Например, сокращение глагола: *Divid.* можно восстановить до четырех возможных форм – *Divide.* (*Imperativus* (повелительное наклонение) 2 л., Sg.); «Раздели». *Dividite* (*Imperativus* 2 л., Pl.); (*Dividatur*) (*Conjunctivus* (сослагательное наклонение) 3 л., Sg.); (*Dividantur*) (*Conjunctivus* 3 л., Pl.). Такая необходимость появляется в том случае, если перевод на русский язык отсутствовал, или являлся некорректным – *Divid. in tres partes aequales.* [1, оп. 2, ед. хр. 1057, л. 177]. «Раздели(те) (разделить) на ...равные части».

Употребление нескольких глаголов формирует последовательность совершаемых действий, а второстепенные члены предложения создают целостность и законченность всего коммуникативного акта.

Cola, adde aquam Rosaum Прощеди, добавь гуляфную воду. [оп. 2, ед. хр. 1093, л. 19]; *Coletur, addatur syrupus e cortice Citri et Garyophyllorum.* Прощедить, добавить сироп из коры цитроновой и гвоздичный. [1, оп. 2, ед. хр. 797, л. 24–25].

Использование в подобных конструкциях союза *et* ‘и’ усиливает коммуникативно-прагматическую функцию побуждения, поскольку помогает учитывать важность использования в рецепте каждого глагола: *Incide et contunde.* Разрежь и измельчи. [1, оп. 2, ед. хр. 1057, л. 43]; *Misceantur et per-*

colentur. Смешать и процедить. [1, оп. 2, ед. хр. 1093, л. 67]; *Misceantur et contudantur et omnia dentur nodulo ex textu alba*. И то все смешать вместе, и истолочь, и зашить в белую тафту. [2, с. 486].

А использование союза *deinde* «затем» определяет последовательность действий; *Bene misceantur, deinde fortiter exprimantur*. Хорошо смешать, затем сильно отжать. [1, оп. 2, ед. хр. 879, л. 19]. *Stent per 4 horas, deinde ebulliat leniter incisi ignis*. Пусть постоит в течение 4 часов, затем кипятить на слабом огне. [1, оп. 2, ед. хр. 1059, л. 121].

Иногда в побудительных конструкциях бывает необходимо подлежащее, когда говорящий в соответствии с ситуацией испытывает потребность выделить его. Чаще всего речь идет о лекарственной форме, которую необходимо приготовить. Такая конструкция строится на основе клише: *Misce, fiat* (лекарственная форма в Nom.). Смешай, пусть получится..., где подлежащим является название лекарственной формы, которая часто пишется с заглавной буквы. Это ещё раз подчёркивает её значимость: *Misce, fiat unguent[um]* Смешай, пусть получится мазь. [1, оп. 2, ед. хр. 1093, л. 32]; ... *Linimentum*. ...линимент. [1, оп. 2, ед. хр. 1057, л. 152]; ... *Apozema*. ...отвар. [1, оп. 2, ед. хр. 1057, л. 214]; ... *Electuariu[m]* (*electuarium*, -i n ‘мазь’ [3, с. 363]) ...электварий. [1, оп. 2, ед. хр. 1057, л. 214]; *Eclegma*. (*eclegma*, -atis n (греч.) = *electuarium*, -i n [3, с. 355]); эклегма. [1, оп. 2, ед. хр. 1057, л. 282]; ...*eleosacchar[um]*. ...маслосахар. [1, оп. 2, ед. хр. 802, л. 10]; ...*potio*. ...питье. [1, оп. 2, ед. хр. 1057, л. 58].

Не менее важной информацией для аптекаря является упаковка. Часто она используется в рецептах на основе клише: *Detur ad (in)* (упаковка Ass. (в Abl.). Выдать в... *Detur ad charta[m]*. Выдать в бумаге. [1, оп. 2, ед. хр. 1057, л. 9]; ... *ad vitru[m]*. ...в склянке. [1, оп. 2, ед. хр. 1093, л. 56]; ... *in olla*. ... в банке. [1, оп. 2, ед. хр. 1057, л. 182]; ...*in scatul[a]*. ...в коробке. [1, оп. 2, ед. хр. 1093, л. 54].

Часто для усиления побуждения вкрапляются рецептурные выражения, среди которых наиболее частотным является *lege artis* «по всем правилам»: ...*f[iat] l[ege] a[rtis] rotul[a]* ...пусть получится по всем правилам ротула. [1, оп. 2, ед. хр. 965, л. 29]; ...*F[iat] l[ege] a[rtis] cataplasma* ...катаплазма. [1, оп. 2, ед. хр. 1059, л. 57]; ... *f[iat] l[ege] a[rtis] Emulsio* ...эмульсия. [1, оп. 2, ед. хр. 1057, л. 65]; ...*F[iat] l[ege] a[rtis] Emplastru[m]* ...пластырь [1, оп. 2, ед. хр. 1057, л. 11]. Другое рецептурное выражение, которое использует практически каждый автор – *quantum satis* «сколько нужно, сколько потребуется» ...*q[uan]tu[m] s[at]is f[iat] electuarium*. ...сколько доведется в состав положить [2, с. 490]. *M[isce]: q[uan]tu[m] s[at]is f[iat] unguent[um]*. Смешай сколько при-

стойно, чтобы получилась мазь. [1, оп. 2, ед. хр. 802, л. 32]. Довольно устойчивым в рецепте оказывается рецептурное словосочетание *pro usu interno* (*externo*) для внутреннего (наружного) применения: *Misce, f[iat] Bolus p[ro] usu interno* Смешай, чтобы получился болюс ‘большая пилюля’ для внутреннего применения. [1, оп. 2, ед. хр. 1093, л. 43].

Усиление побуждения достигается с помощью наречий: *Misce ad vitru[m] bene mixtura[m]*. Смешай хорошо микстуру в склянке. [1, оп. 2, ед. хр. 1057, л. 25]; *Bene misceantur, deinde fortiter exprimantur*. Хорошо смешать, затем сильно отжать. [1, оп. 2, ед. хр. 879, л. 19].

Отметим конструкции, предназначенные для больного на основе слова *Cariat*. Принимать. Основная цель, которую преследует адресат для адресанта: когда принимать и в каком количестве – *Cariat in auroram ad levendam alvum*. Принимать утром на голодный желудок. [1, оп. 2, ед. хр. 736, л. 22]; *Cariat pro libitu quotes tussit*. Принимать по необходимости всякий раз как будет кашель. [1, оп. 2, ед. хр. 736, л. 2]; *Cariat cochlearia tria in aurora; hora ante postam et hora ante cenam*. Принимать по 3 ложки за час перед обедом и перед ужином. [1, оп. 2, ед. хр. 736, л. 16]; *Cariat quiojs quavis aurora*. Принимать их каждое утро. *Cariat una hora somni ex vino Rheneusi*. Принимать за час до сна в Рейнском вине. [1, оп. 2, ед. хр. 736, л. 16]; *Divide in octo doses. Cariat una quavis auroga ex vino Rheneusi*. Раздели на 9 доз. Принимать каждое утро по одной (дозе) с Рейнским вином. [1, оп. 2, ед. хр. 736, л. 16].

Использование эксплицитных конструкций в рецептах обусловлено усилить коммуникативную направленность сообщений, а значит, удержать внимание адресата. Данная цель достигается не только с помощью глаголов, создающих побудительную модальность, но и неличных форм глагола, которые участвуют в формировании предикативности.

Поскольку качество перевода (в особенности это касается неличных форм глагола) в период XVII в. оставляло желать лучшего, мы не можем на него полностью ориентироваться. Во всяком случае, на грамматическом уровне мы практически не находим правильных соответствий. Но то, что большинство неличных форм глагола довольно часто переводится глаголами в сослагательном наклонении, показывают их непосредственное участие в формировании побудительности. Именно поэтому обратим внимание на семантику неличных форм латинского глагола и рассмотрим их с точки зрения модального потенциала.

Основная нагрузка ложится на *participium perfecti passivi* (причастие прошедшего времени страдательного залога), которое обозначает предшествующее и законченное действие, которое должно произойти: *Ebull[iatur] vasa*

clausa. Кипятить в закрытом сосуде. [1, оп. 2, ед. хр. 1093, л. 125]; D[e]c[oc]ti Tamarindor[um] colat[i] [1оп. 2, ед. хр. 814, л. 133] Вареного питья Тамариндором процыженном [1, оп. 2, ед. хр. 814, л. 135].

Другую группу неличных форм глагола, отличающуюся побудительной нагруженностью, составляют *participium futuri activi* (причастие будущего времени активного залога) обозначает то, что планируемое действие в данный момент не соответствует действительности, а предполагается в будущем. В рецептах переводится глаголом в сослагательном наклонении: Colatura > Процедить. (то лекарство), которое должно быть процежено.) Colatura per chartam. Процедить через бумагу. [1, оп. 2, ед. хр. 746, л. 2]; Colat[ura] addatur. Процедить, добавить. [1, оп. 2, ед. хр. 1603, л. 83].

Нельзя не отметить употребление герундива в значении долженствования в будущем по отношению к основному действию или одновременное с ним и еще не оконченное: Coquantur lento igne in vase bene obtundo et in infusione per sex vel octo horas cola cum expression. Варить на слабом огне в хорошо закрытом сосуде в настое в течение 6 или 8 часов. [1, оп. 2, ед. хр. 736, л. 22]; hora somni ebibendus выпивать за час до почивания ("сна") [1, оп. 2, ед. хр. 796 л. 17]; Detur in phila bene obtunda. Выдать в хорошо закрытой чаше. [оп. 2, ед. хр. 736, л. 16]. В рецептах данная форма может переводиться конъюнктивом: Calide exhibenda die Saturni vel Lunae aurora, 4 horis ante prandium. Выпивать в теплом виде в субботу или воскресенье на рассвете за 4 часа до завтрака [1, оп. 2, ед. хр. 736, л. 1].

Доминирование модального компонента в семантике причастия *participium futuri activi* и герундива в рецепте позволяют сближать эти формы скорее с отглагольными прилагательными, нежели с причастиями.

Неличные формы латинского глагола, участвуя в формировании предикативности высказывания, наряду с передачей видовременных и залоговых характеристик описываемого с их помощью действия, отображали и модальное содержание информации. Неоднородные по своему модальному потенциалу, неличные формы глагола выражали по-разному и разные модальные смыслы: Stent in balneo moderato per duos dies. Refrigerat et didetur ad claritatem cui adde syrupi rosarum soluti ꝛv mannae catharticae ꝛii iterum digerantur donec faex residueat et bpurior liquor inclinationem serperetur. Capiat haustum hora una vel altera post sumptum Electuarium. Пусть стоит на умеренной бане в течение двух дней. Охлаждается и находится в таком состоянии до прозрачности, затем добавь разбавленного свероборинного сиропа 5 зол. Манна 2 зол. снова готовить до тех пор, пока жидкость не станет более прозрачной. Принимать

электварий после приготовления через час и более. [1, оп. 2, ед. хр. 706, л. 34].

В приведенном фрагменте: основную побудительную функцию выполняют глаголы- сказуемые 2 л. повелительного наклонения Sg. (adde); 3 л. сослагательного наклонения активного залога Sg. (Refrigerat, resideat, Capiat) и Pl. (Stent) и пассивного залога Sg. (didetur) и Pl. (digerantur, serperetur). Неличные формы глагола также отражают побудительный характер основного действия, выраженного предикатом-сказуемым: participium perfecti passivi (soluti). Отметим также отглагольные существительные (sumptum, iterum, inclinationem), которые опосредованно принимают участие в реализации коммуникативного акта.

В меньшей степени модальную роль выполняют другие части речи: прилагательные – M[isce], f[iat] pulv[is] subtiliss[imus]. Смешай, пусть получится мельчайший порошок. [1, оп. 2, ед. хр. 965, л. 24].

В медицинских рецептах XVII в. зафиксированы различного вида эксплицитные конструкции с побудительной модальностью, которые использует адресант для адресата. Они побуждают адресата действовать в определенной последовательности. В состав рассмотренных нами конструкций входят глаголы-сказуемые, неличные формы глагола и другие части речи, участвующие в формировании предикативности. Их использование обусловлено не только способом передачи информации адресантом, но и средством воздействия на адресата. Каждое высказывание подчеркивают важность соблюдения всех действий адресатом и имеет свои семантические особенности и специфику целевой установки. В употреблении личных и неличных форм обнаруживается их модальная полисемия, результатом которой явилось пересечение разных форм в одних и тех же модальных функциях.

Список литературы

1. Аптекарский Приказ, Фонд 143, 2724 ед. хр., 1629–1716.
2. Акты исторические, собранные и изданные Археографическою комиссиею. Т. 3 (1613–1645 гг.), СПб тип. Экспедиции Государственных бумаг. С. 474–475, 479–491.
3. Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. М.: Русский язык, 2006. 1096 с.
4. Долинин К.А. Интерпретация текста: французский язык. М.: КомКнига, 2005. 304 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/dolinin/hermen.htm> (дата обращения 7.04.2021).
5. Водоватова Т.Е. Семантика и прагматика языкового высказывания в свете инференциальной теории смысла. – Самара: Изд-во СГПУ, 2006. 262 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://studwood.ru/1347696/literatura/ponyatie_kosvennogo_rechevogo_akta#. (дата обращения 17.04.2021).

6. Таривердиева М. А. Неличные формы латинского глагола и модальность / *Colloquia Classica et Indogermanica – IV* (= *Acta linguistica Petropolitana. Труды ИЛИ РАН. Т. IV. Ч. 1.* СПб. 2008. С. 261–274.

EXPLICATIVE CONSTRUCTIONS WITH A DIRECTIVE MODALITY IN THE LATIN RECIPE OF THE 17th CENTURY

O.G. Olekhnovich

The chapter deals with explicit constructions with an incentive modality, recorded in Latin recipes of the 17th century. The purpose of the analysis is to identify and describe them. Descriptive, structural and distributive methods are used for the analysis. The main results of the research: the addressee (doctor) orients the addressee (pharmacist) to act in a certain sequence, using incentive structures, which include predicate verbs, as well as impersonal forms of the verb and other parts of speech involved in the formation of predicativeness. Their use is due not only to the way the information is transmitted by the addressee, but also by the means of influencing the addressee. Each statement emphasizes the importance of adherence to all actions by the addressee and has its own semantic features and specificity of the target setting.

Keywords: explicit constructions with incentive modality, Latin recipes.

2.7. О НЕКОТОРЫХ МЕТОДИЧЕСКИХ ПРИЕМАХ В ОБУЧЕНИИ ЛАТИНСКОМУ ЯЗЫКУ СТУДЕНТОВ-МЕДИКОВ

© О.Н. Анциферова

В главе акцентируется внимание на проблемах, связанных с обучением латинскому языку студентов неязыковых вузов. Подчеркивается противоречие между «знаниевым» и «компетентностным» подходом к обучению студентов-медиков. Перечисляются причины возникающих трудностей приобщения будущих врачей к античному наследию. Кратко характеризуются существующие методики обучения латинскому языку, обращается внимание на специфику их применения в медицинском вузе. Цель: показать возможные приемы обучения, направленные на формирование умения анализировать морфемный состав латинского слова, а также выявлять словообразовательные модели. Предлагаются образцы упражнений, прошедших апробацию в медицинском вузе, развивающие и формирующие навыки аналитического подхода к процессам словообразования. Обосновывается вывод о том, что внимание к вопросам словообразования играет важную роль в терминологической подготовке будущих врачей.

Ключевые слова: методика преподавания латинского языка, латинский язык в медицинском вузе, приемы обучения.

Изучение латинского языка является одним из условий получения образования в медицинском вузе. Современные государственные стандарты преду-

смаатривают определение конкретных задач обучения руководством вуза и предполагают выбор базового учебного пособия из числа рекомендованных.

Круг проблем, связанных с обучением студентов латинскому языку в неязыковых вузах, неизменно находит отражение в публикациях [2, 5, 6, 7, 8, 10]. Основная проблема – конфликт между «знаниевым» и «компетентностным» походом к обучению [7]. «Школа знаний» предполагает формирование фундаментальных знаний и признает отсутствие возможности предугадать, что будет востребовано в профессиональной деятельности. «Школа компетенций» делает акцент на формировании способности применять сформированные умения в будущей профессии, поэтому излишними становятся базовые знания, не востребованные на рынке труда. Методика преподавания латинского языка оказывается в зависимости от того, какой подход преобладает. В угоду компетентностному подходу преподавателей латинского языка нередко просят снизить планку требований, потому что в будущей профессиональной деятельности владение медицинской латынью не так важно, как осуществление лечебной помощи больному.

Еще одна немаловажная проблема – недостаточное количество академических часов, отведенное на изучение предмета. В связи с этим сведения о грамматике латинского языка сводятся до минимума, отбор лексического материала ориентирован на узкоспециальные задачи, и это не позволяет студенту постичь богатство и красоту древнего языка. Кроме того, курс латинского языка в медицинском вузе в отличие от гуманитарных университетов не поддерживается изучением античной истории и культуры [3]. И в этом смысле такая цель изучения античности и латинского языка, как поддержание и обогащение культуры, некоторым образом нивелируется.

Для студентов медицинских образовательных учреждений латинский язык является междисциплинарной наукой, позволяющей соприкоснуться с тремя самостоятельными терминологическими системами – анатомической, клинической, фармацевтической – и это порождает определенные трудности в обучении: не формируется целостного представления о латинском языке, отсутствует должная мотивация к изучению предмета.

Очевидно, что латинский язык преподается иначе, чем «живые» языки. Основной метод обучения – сознательно-сопоставительный, успешно примененный на практике Н. Л. Кацман и представленный в труде «Методика преподавания латинского языка» [4].

Напомним, что методики обучения латинскому языку использовали различные попытки сочетания анализа и синтеза. Их можно свести к двум основным подходам: а) от анализа языковых фактов к тексту; б) от текста к ана-

лизу языковых фактов. Однако при обучении латинскому языку в медицинских вузах эти методики оказываются нерабочими, поскольку не позволяют в условиях ограниченного количества часов, отведенных на изучение предмета, заниматься текстом; к тому же «школа компетенций» ставит под сомнение целесообразность использования времени на не востребованное в профессиональной деятельности умение читать и понимать текст.

Таким образом, обучение латинскому языку в современном медицинском вузе сводится к формированию умения читать и писать на латинском языке номенклатурные наименования и термины, а также писать рецепты.

Поскольку наибольшее внимание в процессе обучения студентов-медиков латинскому языку уделяется процессам терминообразования, считаем необходимым с первых занятий актуализировать умение студентов осуществлять морфемный и словообразовательный анализ, навыки которого приобретены в средней школе.

Так, на самых первых занятиях при изучении правил латинского ударения обращаем внимание на важность узнавания в морфемном составе слова суффиксов с долгими (значит, ударными) и краткими (значит, безударными) гласными. При этом выстраиваем однотипные примеры в достаточно длинные ряды. Обратим внимание на то, что именно неоднократное повторение одного и того же словообразовательного элемента в ряду дает в последующих действиях эффект его узнавания. Приведем примеры таких рядов:

Суффикс существительных –ūg: *apertūra* (отверстие, раскрытие полостей), *commissūra* (спайка), *incisūra* (вырезка), *junctūra* (соединение), *fissūra* (щель, трещина), *flexūra* (изгиб), *fractūra* (перелом), *ruptūra* (разрыв), *tinctūra* (настойка).

Суффикс прилагательных –īc: *acustīcus* (слуховой), *gastrīcus* (желудочный), *hepatīcus* (печеночный), *ischiadīcus* (седалищный), *lymphatīcus* (лимфатический), *ortīcus* (зрительный), *sympatīcus* (симпатический), *thoracīcus* (грудной), *zygomatīcus* (скуловой).

Суффикс прилагательных –ōs: *cavernōsus* (пещеристый), *cribrōsus* (решетчатый), *mucōsus* (слизистый), *nervōsus* (нервный), *petrōsus* (каменистый), *spinōsus* (остистый), *spongīōsus* (губчатый), *squamōsus* (чешуйчатый), *venōsus* (венозный).

Заметим, что слова входят в лексический минимум последующих занятий. После того как ряды слов с выделенными суффиксами прочитаны, выполняем упражнения, в которых уже нет подобных подсказок. Подчеркнем, что умение узнавать суффиксы в морфемном составе слова ведет к безошибочному распознаванию частей речи в латинском языке.

На занятиях, направленных на изучение морфологических особенностей имен существительных в латинском языке, продолжаем заниматься вопросами словообразования. Приведем пример такого упражнения:

Задание 1. Используя суффиксы, образуйте существительные с уменьшительным значением и переведите их на русский язык. Обратите внимание на то, что «уменьшительное» существительное (деминутив) сохраняет род мотивирующего слова. Изменяются эти слова по I-II склонению независимо от того, к какому склонению принадлежит мотивирующее слово.

Образец: суффикс –ūl: *lingua*, -ae f (язык) – *lingūla*, -ae f (язычок); *nodus*, -i m (узел) – *nodūlus*, -i m (узелок).

–ūl: *fossa*, -ae f (яма, ямка вытянутой формы); *valva*, -ae f (клапан, заслон); *vesica*, -ae f (пузырь);

vena, -ae f (вена); *caput*, -ītis n (голова); *ductus*, -us m (проток); *frenum*, -i n (узда); *lobus*, i m (доля); *radix*, -īcis f (корень); *saccus*, -i m (мешок)

–cūl: *tuber*, -ēris n (бугор); *vas*, *vasis* n (сосуд)

–(i)cūl: *auris*, -is f (ухо); *canalis*, -is m (канал); *cornu*, -us n (рог); *fons*, *fontis* m (родник); *genu*, -us n (колено); *os*, *ossis* n (кость)

–ōl: *area*, -ae f (кружок); *fovea*, -ae f (ямка круглой или овальной формы); *stria*, -ae f (полоска); *alveus*, -i m (корыто, лунка)

–(i)ōl: *bronchus*, -i m (бронх).

Выполнив данное упражнение, студенты начинают узнавать названные суффиксы в составе слов и обычно задают вопросы, позволяющие обратиться к этимологии и заметить процессы переразложения, то есть перемещения границ морфем в составе слова. Как правило, вопросы связаны с такими словами: *angūlus*, -i m (угол); *clavicūla*, -ae f (ключица); *glandūla*, -ae f (железа); *capsūla*, -ae f (капсула); *cellūla*, -ae f (клетка); *fibūla*, -ae f (малоберцовая кость); *mandibūla*, -ae f (нижняя челюсть); *membranūla*, -ae f (лекарственная пленка); *muscūlus*, -i m (мышца); *scapūla*, -ae f (лопатка).

На протяжении занятий, связанных с усвоением анатомической номенклатуры, предлагаем вниманию студентов упражнения, предполагающие выделение значимых частей слова. Затем такое задание становится частью контрольной работы. Приведем пример такого упражнения:

Задание 2. Запишите словарные формы слов, подчеркнутые слова разберите по составу. Переведите с латинского языка на русский.

Образец:

1) ossicūla *auditus* (oss – i – cūl – a)

ossicūlum, -i n *audītus*, -us m

косточки слуха (=слуховые)

2) sulci arteriōsi (*arteri* – ōs – i)

sulcus, i m *arteriōsus*, -a, -um

артериальные борозды

а) nodūli valvārum; б) fundus gastrīcus; в) muscūli ossiculōrum; г) arteria lobi caudāti; д) fissūra petrosquamōsa; е) lobūli cerebelli; ж) membrana thyrohyoidea; з) plicae tubariae; и) trigōnum submandibulāre; к) regio scapularis.

Умение анализировать морфемную структуру слова, а также выстраивать словообразовательную цепочку важно в процессе усвоения терминов, образованных способом сложения. Известно, что сложение является наиболее продуктивным способом словообразования терминов греко-латинского происхождения.

В анатомической номенклатуре сложных существительных ограниченное количество. Умение зрительно вычленять в составе слова знакомые компоненты приводит к безошибочному пониманию значения слова. Например: lymphonodus, -i m (lymph+o+nodus) – лимфатический узел; fibrocartilago, -inis f (fibr+o+cartilago) – волокнистый хрящ; chondrocranium, -i n (chondr+o+cranium) – хрящевой череп; viscerocranium, -i n (viscer+o+cranium) – лицевой череп; pontocerebellum, -i n (pont+o+cerebellum) – мостовой мозжечок; vestibulocerebellum, -i n (vestibul+o+ cerebellum) – вестибулярный мозжечок.

Сложных прилагательных в анатомической номенклатуре довольно большое количество, их запоминание не составляет труда при сформированном умении анализировать структуру слова. Например: costotransversarius, -a, -um (cost+o+transversarius) – реберно-поперечный; musculotubarius, -a, -um (muscul+o+tubarius) – мышечно-трубный; rectouterinus, -a, -um (rect+o+uterinus) – прямокишечно-маточный и т. п.

Наиболее востребованным словообразовательный анализ оказывается при изучении клинической терминологии. Неслучайно в учебнике М. Н. Чернявского, имеющем гриф УМО, довольно подробно прорабатываются общие понятия терминологического словообразования: состав слова, словообразовательная структура, производящая и производная основы, терминологический элемент, суффиксация и префиксация в терминологическом словообразовании [11]. Как правило, основные терминологические элементы заучиваются студентами наизусть, а затем узнаются в составе слова.

В ряде учебных пособий, в том числе в пособии, созданном преподавателями нашей кафедры, имеют место упражнения, нацеленные на самостоятельное создание термина с помощью известных терминологических элементов [1]. Затруднение при этом вызывают моменты, связанные с выбором существующих вариантов терминологического элемента, например: haem- и haemat- (кровь), derm- и dermat- (кожа), stom- и stomat- (рот). Известно, что медицинская терминологическая система сохраняет в своем составе дублеты, в то время как в терми-

нологии прослеживается тенденция к их устранению. Общая тенденция не может не оказывать влияния на медицинскую область знания. Так, сосуществующими оказываются haemopoësis и haematoroësis (кроветворение), haemodermia и haematodermia (общее название поражений кожи, обусловленных злокачественной пролиферацией клеток кроветворных органов). Однако в большинстве случаев варьирование не представляется возможным. Например, с элементом haem-: haemoglobinum (гемоглобин), haemophilia (склонность к кровотечениям), haemostasis (гемостаз: в хирургии – остановка кровотечения, в патологии – остановка кровотока в сосудах), haemoptoë (кровохарканье), haemothorax (скопление крови в плевральной полости) и др. С элементом haemat-: haematocysta (гематоциста – киста, наполненная кровью), haematologia (гематология), haematoma (гематома – кровяная опухоль), haematuria (гематурия – наличие в моче крови) и др. Представляется целесообразным избавить студентов от ненужного словотворчества и ограничиться переводом терминов, включающих вышеназванные терминологические элементы, с латинского языка на русский.

При изучении фармацевтической терминологии роль словообразовательного анализа также велика. В структуре номенклатурного наименования важно видеть словообразующие элементы, содержащие химическую информацию, а также указывающие на принадлежность к фармакологической группе; наиболее распространенные латинские и греческие частотные отрезки, употребляющиеся в названиях лекарственных средств. С этой целью подбираем ряд упражнений, направленных на формирование навыка узнавать и правильно писать названные словообразующие элементы. Приведем пример такого упражнения:

Задание 3. Запишите в полной словарной форме наименования лекарственных препаратов. Выделите частотные отрезки, укажите их значение.

Образец: фталилсульфатиазол – Phthalylsulfathiazōlum,-i n (phth – нефть, yl – вещество, thi – сера, zōl – азот).

Бензилпенициллин, винилин, гексаметилентетрамин, гидрохлортиазид, ихтаммол, изониазид, мебгидролин, нафазолин, окситоцин, пентоксифиллин, пиперазин, пиридоксин, тетрациклин, тиамин.

Очевидно, что умение видеть в составе слова определенные элементы (части) является залогом успешного овладения латинской терминологией. Важно, чтобы работа, связанная с морфемным анализом слова проводилась последовательно и планомерно, как бы являлась связующим элементом при изучении анатомической, клинической и фармацевтической частей курса. При этом мы настаиваем на том, что такой подход является самым эффек-

тивным. Более того, заметим, что преподаватели кафедры уделяют значительное внимание культурологической составляющей курса: проводят конкурс плакатов на латинском языке, конкурс стихотворных переводов, работает кружок латинского языка [9]. Безусловно, заслуживает внимания подход М. Н. Лазаревой и М. Н. Нечай при создании учебного пособия по латинскому языку для студентов фармацевтического профиля: в пособии представлены тексты на латинском языке, введены эссе на различные темы, расширяющие лингвистический и общекультурный кругозор студентов [6].

В заключение хотелось бы обратить внимание на то, что у многих студентов вызывает затруднение запоминание слов из лексического минимума. Причины различны: не очень цепкая память, вытеснение одной информации из памяти другой, а главное – монотонность процесса заучивания. Есть студенты, которым не помогают ни карточки, ни аудиозаписи, ни распечатанные из пособия списки слов. Именно поэтому интерес к изучению латинского языка ослабевает, а у иностранных студентов нередко совсем исчезает [10]. Методика Н.Л. Кацман, основанная на сопоставлении родственных слов из европейских языков, при заучивании лексического материала оказывается малоэффективной в условиях обучения студентов-медиков. Пока не создано таких словарей по медицинской терминологии, где были бы представлены упомянутые сопоставительные ряды. Не стоит преувеличивать и значение метода ассоциативных связей при заучивании лексики. Если даже студент связал русск. рубин с лат. *tuber*, *-bra*, *-brum*, то нет основания полагать, что он безошибочно на память воспроизведет словарную форму латинского прилагательного. К тому же такие ассоциативные параллели подбираются к небольшому количеству слов. Вопрос о поисках наиболее эффективного способа запоминания лексических единиц «мертвого» языка остается по-прежнему открытым.

Специфика преподавания латинского языка в медицинском вузе состоит в осуществлении терминологической подготовки будущих врачей. Подчеркнем, что в этом случае внимание к вопросам словообразования играет важную роль. Кроме того, полезным является формирование умения пользоваться учебным пособием по латинскому языку как справочником, то есть быстро находить нужную информацию, правильно читать таблицы, осуществлять по образцам самопроверку.

Список литературы

1. Архипова И.С., Дриккер 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.

2. Бабичев Н.В., Крылова И.Н., Кондакчян Н.А. и др. Лингводидактические принципы и проблемы преподавания латыни // Педагогика. 2020. № 8. С. 101–108.
3. Брагова А.М. Основы обучения латинскому языку в гуманитарном университете // Studia Humanitatis. 2017. № 1. С. 9–11.
4. Кацман Н.Л. Методика преподавания латинского языка. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: ВЛАДОС, 2015. 256 с.
5. Кочкорова Н.А. Проблемы преподавания латинского языка // Наука, новые технологии и инновации Кыргызстана. 2015. № 12. С. 187–188.
6. Лазарева М.Н., Нечай М.Н. О гуманитарной составляющей нового учебного пособия по латинскому языку для студентов фармацевтического профиля // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2017. № 4. С. 164–168.
7. Лысак Е.А. Методика преподавания латинского языка в рамках «школы знаний» и «школы компетенций» // Актуальные проблемы российского права. 2009. № 2. С. 401–407.
8. Нурмухамбетова Б.Н., Лисариди Е.К. Принципы преподавания латинского языка в медицинском университете // Вестник Казахского Национального медицинского университета. 2014. № 1. С. 376–378.
9. Олехнович О.Г. Формирование личности будущего врача в условиях внеаудиторной работы (из опыта кружка латинского языка) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 4 (2). С. 313–315.
10. Слугина О.В. Особенности преподавания латинского языка студентам медицинских вузов, обучающимся на английском языке // Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2017. № 6 (72): в 3-х ч. Ч. 1. С. 208–210.
11. Чернявский М.Н. Латинский язык и основы медицинской терминологии: учебник. М.: ЗАО «Шико», 2013. 448 с.

ON SOME METHODS OF TEACHING LATIN TO MED STUDENTS

O.N. Antsiferova

The attention is focused on the problems associated with teaching Latin language to students of non-linguistic universities. The contradiction between «knowledge-based» and «competence-based» approaches to training medical students is emphasized. The reasons for the emerging difficulties in introducing future doctors to the ancient heritage are listed. The existing methods of teaching Latin language are briefly characterized; attention is drawn to the specifics of their application at the medical university. The goal is to show possible teaching methods aimed at developing the ability of analyzing the morphemic composition of a Latin word, as well as identifying word-formation models. Examples of exercises that have passed approbation at medical university, that develop and form the skills of an analytical approach to word formation processes, are given. The conclusion is substantiated that attention to word formation issues plays an important role in the terminological training of future doctors.

Keywords: teaching methods of the Latin language, Latin at medical university, teaching methods.

2.8. КВАЗИПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ЗАДАЧА КАК СРЕДСТВО МОТИВАЦИИ К ИЗУЧЕНИЮ ВЕТЕРИНАРНОЙ ЛАТЫНИ

© *Е.А. Абросимова*

В главе рассматриваются возможности преподавания латинского языка и ветеринарной терминологии с использованием методов контекстного обучения. Целью работы является подготовка серии квазипрофессиональных задач для повышения мотивации будущих ветеринарных врачей и ветеринарно-санитарных экспертов к изучению латинского языка. Рассматривается специфика ветеринарной латыни и ее отличия от общемедицинской; делается обзор пособий по дисциплине; предлагается серия квазипрофессиональных задач для изучения ветеринарной латыни в условиях аграрного вуза. Делаются выводы о возможности включения приемов контекстного обучения в практику преподавания ветеринарной латыни с целью повысить мотивацию к изучению предмета.

Ключевые слова: ветеринарная латынь, контекстное обучение, мотивация, квазипрофессиональная задача.

Ветеринарная терминология представляет собой довольно специфическое явление, которое, несмотря на близость к терминологии общемедицинской, имеет ряд отличительных черт, требующих особого внимания при разработке и преподавании курса латинского языка. При этом, если учебники по медицинской латыни пишутся и переиздаются практически ежегодно, ветеринарная латынь редко становится предметом методического освещения. Ситуация осложняется и тем фактом, что большинство ветеринарных врачей в клиниках, где предстоит работать сегодняшним студентам, непоследовательно использует латинский язык при написании рецептов, а также при ветеринарной коммуникации в системе «клиницист – патолог». Эти проблемы усугубляются большим количеством ошибок в написании, образовании, склонении ветеринарных терминов: эти ошибки, к сожалению, встречаются и ветеринарных справочниках, и в учебниках по анатомии, биологии, рецептуре, а также в самих пособиях по латинскому языку. Общая небрежность в использовании терминологии, отношение к латинскому языку как предмету не вполне нужному и постепенное угасание традиций изучения ветеринарной латыни приводят к снижению мотивации – как у студентов, так и у преподавателей.

В данной работе мы попытались предложить некоторые способы преодоления фрустрации в отношении этой дисциплины и обосновать применение в ветеринарной латыни приемов контекстного обучения, чтобы вписать ее в профессиональный контекст деятельности будущего ветеринара и тем самым повысить мотивацию к изучению предмета.

В задачи работы входит: 1) на основании анализа ветеринарной терминологии, учебных пособий и методических рекомендаций для будущих ветеринарных врачей и ветеринарно-санитарных экспертов рассмотреть специфику ветеринарной латыни и ее отличие от латыни общемедицинской; 2) сделать обзор существующих учебников и учебных пособий по ветеринарной латыни и обозначить основные проблемы ее методического освещения; 3) рассмотреть описанные в педагогике основы контекстного обучения и представить серию квазипрофессиональных задач для изучения латинского языка и основ ветеринарной терминологии.

К настоящему времени существует лишь несколько работ, посвященных особенностям ветеринарной латыни [1; 2; 3; 4]. Попытаемся кратко обобщить эти особенности и обозначить отличия латинской ветеринарной терминологии от общемедицинской.

Первая особенность ветеринарной латыни: более широкий, по сравнению с латынью медицинской, словарный диапазон. В различных пособиях авторы включают разный объем необходимой терминологии: зоологической, ботанической, микологической, анатомической, клинической, фармацевтической. Если студенты медицинских вузов концентрируют внимание на анатомической терминологии с добавлением клинической и фармацевтической, то будущим ветеринарам часто приходится изучать также номенклатуру растений и животных, а иногда и грибов, вирусов, бактерий.

Вторая особенность: менее подробное изучение анатомической терминологии, но при этом ее вариативность, связанная с различными видами будущих пациентов (традиционно это корова, лошадь, коза, овца, свинья, собака, кошка, но ряд может быть продолжен за счет, например, куриц, уток, гусей, экзотических животных, а также рыб и даже насекомых). Так, кровеносные сосуды и периферические нервы описываются в ветеринарной номенклатуре [5] отдельно для различных групп животных и начинаются с обозначения рода, класса, отряда.

Третья особенность: в соответствии с Международной ветеринарной анатомической номенклатурой направления тела животного имеют другие обозначения по сравнению с направлениями тела человека. После принятия Базельской анатомической номенклатуры стало очевидным, что она не подходит для ветеринарии по двум причинам: во-первых, из-за невозможности применить термины, подходящие для обозначения направлений вертикально ориентированного человеческого тела, к направлениям тела животных; во-вторых, согласно Базельской номенклатуре, грудные конечности рассматриваются в положении супинации, а большая часть животных не в состоянии

удерживать их в таком положении. Международная ветеринарная номенклатура была утверждена только в 1967 году (Париж), а в 1971 году предложены основные правила обозначения направлений тела животного. Однако и после принятия Международной ветеринарной анатомической номенклатуры остаются некоторые противоречия и нестыковки, которые отмечаются исследователями. Так, прилагательные *cranialis* – *caudalis*, помимо основного значения черепной/хвостовой, передают пространственное значение: направленный в сторону черепа (передний) и направленный в сторону хвоста (задний), что приводит к противоречивым сочетаниям типа *arteria temporalis profunda caudalis* (дословно получается «глубокая височная хвостовая артерия») [1, с. 9–10]. То же самое можно сказать и о паре *dorsalis* – *ventralis*, получившей дополнительное значение «верхний – нижний» (в сторону спины или живота).

Четвертая особенность ветеринарной латыни связана с некачественной редактурой справочников, учебников и учебных пособий, которые (за исключением ставших классическими, но, к сожалению, практически не переиздаваемых в настоящее время) содержат многочисленные ошибки и неточности. Складывается впечатление, что ветеринарных специалистов не очень заботит состояние терминологии: погрешности в написании, объяснении происхождения слов, формах числа, рода и падежа переходят из справочника в справочник на протяжении десятилетий. Соответственно, латинские и греческие слова и терминологические элементы в ветеринарии часто искажаются. При этом крайне редко можно встретить научную публикацию, в которой бы поднимался вопрос о состоянии ветеринарной терминологии. Так, академик И.В. Орлов в своем докладе «Состояние и задачи нозологии гельминтозов животных», опубликованном только в 2009 году (сам же доклад был сделан ученым еще в 1981 году на научной конференции Всесоюзного общества гельминтологов), акцентирует внимание научной общественности на грубые недочеты в наименованиях как паразитов, так и вызванных ими заболеваний: «С соблюдением правил производства научных названий болезней, содержащих латинские и греческие корни, имеется, кажется, лишь одна работа на русском языке – Скрыбина К.И. и Шульца Р.С. «Гельминтозы крупного рогатого скота и его молодняка». Во всех же других многотиражных изданиях, руководствах, учебниках и даже в ветеринарной энциклопедии принцип производства научных названий болезней не выдержан. Вследствие этого снижено качество литературного изложения научной информации и оно не отвечает международным правилам» [6, с. 12].

Пятая особенность: ветеринарная рецептура, форма которой, по-видимому, до конца не регламентирована. В учебниках по ветеринарной фармакологии авторы ссылаются на приказ № 328 от 23.08.99 г. Министерства Здравоохранения России «О рациональном названии лекарственных средств, правилах выписывания на них и порядка их отпуска аптечными учреждениями (организациями)» [см., например, 7, с. 8]. Это обстоятельство позволяет сделать вывод о том, что правила оформления латинской части рецепта в ветеринарии должны быть идентичны правилам, принятым в медицине¹, однако налицо сокращение и нарушение этих правил, обусловленное, вероятно, не вполне четким их пониманием². Например, в учебнике «Ветеринарная рецептура» Е.П. Ващекина и К.С. Маловастого, выдержавшего уже три издания, слово *Suppositorium* ставится в аккумулятив множественного или единственного числа, а также в генетив непоследовательно, без объяснения выбора грамматической формы числа:

Свинье

Rp.: Suppositoria «Anusol» № 3

D.S. Вводить по 1 свече на ночь в прямую кишку.

Овце

Rp.: Suppositorium «Bethyolum» № 6

D.S. Вводить по 1 свече на ночь в прямую кишку. (с.95)

Козе

Rp.: Suppositorii cum Ichthyolo 0,2

D.t.d. № 8

D. Вводить по 1 свече в прямую кишку два раза в день³

Шестая особенность: большая продуктивность латинских корней при образовании терминов, чем в традиционной медицинской латыни: «корневые элементы свободно строят целые терминологические ряды, при этом сами они латинского происхождения и не имеют греческой пары, то есть ветеринарная терминология не требует предпочтительного использования греческих корней» [1, с. 10] – речь идет о терминах типа *ruminitis*, *reticulitis*, *omasitis*, *obomasitis* (воспаление рубца, сетки, книжки и сычуга коровы).

Одной из проблем преподавания латинского языка и ветеринарной терминологии становится постепенное исчезновение классических учебников, написанных в советское время или в первое десятилетие после перестройки [8; 9; 10; 11; 12]. Эти учебники отличаются системностью изложения элементарной грамматики, отличаются выверенностью и аккуратностью, акцент делается на анатомическую терминологию. Так, учебник Я.С. Ляндесберга и Н.Н. Голикова (1952) – наиболее полный по тематике из анализируемых из-

даний. Его отличает системность изложения, авторы включают в него достаточно подробный обзор морфологии и синтаксиса, например, функции падежей, герундий и герундив, синтаксические обороты, сведения об употреблении придаточных предложений и т.д. В рецептах⁴ присутствуют некоторые неточности, например, игнорируется множественное число при назначении сборов, слово *unguentum* стоит в винительном падеже вместо родительного. Об употреблении винительного падежа не говорится ничего. Приведены краткие сведения о греческом языке и этимология важнейших биологических и ветеринарных терминов, греческие терминологические элементы, латинские изречения, а также хрестоматия, содержащая, например, отрывки из произведений И.П. Павлова, И.В. Мичурина, К.А. Тимирязева и других крупнейших ученых, а также избранные места из трактата Цельса и «Георгик» Вергилия. В дальнейшем этот учебник переиздавался 4 раза, с исправлениями и дополнениями, и последнее издание 1972 года, написанное уже только Я.С. Ляндесбергом, существенно отличается от первого варианта. Учебник сильно сокращен, грамматика максимально упрощена, сведения о греческом языке, разделы «Этимология» и «Хрестоматия» убраны. Учебник имеет лаконично-справочный характер: теория в нем преобладает над практикой. Представленная система заданий и упражнений не позволяет приобрести навыки, необходимые будущему ветеринару, ветеринарная специфика пособия проявляется лишь в тематике примеров. Практически все задания сводятся к переводу предложений и текстов (а не терминологических сочетаний), к склонению и спряжению частей речи, а также к синтаксическому и морфологическому разбору. Нет практической работы с анатомическими и клиническими терминами, рецептурными фразами, терминологическими элементами. Греческие слова приведены именно в оригинальном написании, что вызывает проблемы у современного первокурсника. А при малом количестве часов, отведенных на дисциплину, и изначально низкой мотивации студентов к изучению латыни курс превращается в общекультурологический: будущие ветеринары просто не смогут преодолеть пропасть между выученным склонением и спряжением отдельных слов и практическим использованием латинского языка.

Учебники В.Д. Вульфа (1988 г.) и Г.И. Валла (1990 г., 2003 г.) во многом схожи и представляют собой, на наш взгляд, лучшие образцы пособий по латинскому языку и основам терминологии для ветеринаров. Эти учебники позволяют студенту-ветеринару разобраться в частях речи на примерах анатомических и клинических терминов, научиться согласовывать слова по моделям и освоить рецептурные фразы. Учебники содержат большое количество заданий и упражнений (к сожалению, однотипных), направленных на

заучивание словарных минимумов, употребление терминов в нужном числе и падеже, составление терминов из термиозлементов. Удобно, что клиническая терминология вводится вместе с элементарной грамматикой латыни: после изучения первого склонения существительных, например, приведены греческие корни-дублиеты наиболее распространенных в ветеринарии слов (то же самое делается после изучения 2 и 3 склонения). Теория изложена гораздо более кратко, чем в ранее рассмотренных учебниках (глагол изучается только в *praesens* и в основном в связи с рецептурой, нет герундива и герундия, синтаксических оборотов, функций падежей и т.д.). Зато практические задания объемны, практика в учебнике явно преобладает над теорией. В учебнике Г.И. Валла задания снабжены ключами, что делает его незаменимым для студентов заочной формы обучения⁵. К сожалению, эти учебники не переиздаются в настоящее время, и библиотеки вынуждены закупать новые пособия.

Наиболее доступным в настоящее время является учебное пособие А.Р. Белоусовой, М.М. Дебабовой, С.В. Шевченко «Латинский язык с основами ветеринарной терминологии» [13]. Этот учебник отличается лаконичностью и, на наш взгляд, хорош как справочник: темы разделены на маленькие параграфы, и студент может легко найти по оглавлению необходимую информацию. Не вполне понятен принцип, по которому отбираются слова для словарных минимумов: эти минимумы, во-первых, очень краткие (по сравнению с учебниками В. Вульфа и Г.И. Валла), а, во-вторых, входящие в них слова подобраны хаотично, например, в списке лексического минимума второго склонения приведено слово *nasus*, но отсутствует *oculus*, приведено слово *asellus* – треска, но нет наиболее частых пациентов ветеринарного врача – осла (*asinus*), коня (*equus*) и т.д. Анатомических терминов в ученике также крайне мало. Греческие слова даны вперемешку, без разделения их на тематические группы. Клиническая терминология вообще представлена очень скупо.

Учебник «Латинский язык в биологии и ветеринарной медицине» А.Р. Белоусовой и А.И. Будыльского [14] интересен тем, что уже с первых страниц предлагается изучать термиозлементы как латинского, так и греческого происхождения, и набор этих термиозлементов очень широк по сравнению с рассмотренными ранее учебниками. Примечательно, что термиозлементы даются из различных сфер, с которыми приходится работать ветеринару (ботаника, зоология, микология, анатомия, клиника, фармацевтика). Плюсом учебника являются интересные задания по построению терминов из термиозлементов. Однако пособию не хватает системности изложения, весь материал, особенно грамматика, изложен крайне хаотично, этим учебником

студент не сможет воспользоваться при самообучении. Например, после таблицы термиозлементов внезапно появляется напечатанная крайне мелким шрифтом табличка, в которой даны примеры прилагательных с супплетивным способом образования степеней сравнения, хотя прилагательные еще вообще даже и не начинали рассматриваться. Рисунки в учебнике часто вообще не связаны с содержанием, например, после заданий на перевод химических терминов приводится цветная картинка с изображением собаки, коня, коровы и других животных, а после темы «Словообразование путем сложения корневых морфем» приводится рисунок кролика с подписью его латинского названия – *Lepus cuniculus* – без какого-либо пояснения. Кроме того, в учебнике много опечаток, например, слово раствор записано как *solution*, а суспензия – *suspension*.

Пособие Т.Г. Шавыриной «Латинский язык и основы ветеринарной терминологии» [15] отличается системностью изложения, содержит много заданий по грамматике и терминообразованию, но основным его минусом становится то, что терминология в нем представлена скорее общемедицинская, чем ветеринарная. Например, в разделе «Клиническая терминология» в словарный минимум включены названия ветряной оспы и краснухи, которыми животные практически не болеют, однако не включены важнейшие зоонозы типа сапа, ящура, чумы. В анатомической терминологии также в качестве примеров приведены термины, называющие особенности строения человеческого организма (особенно это хорошо заметно в употреблении прилагательных, обозначающих направления тела), тогда как специфика ветеринарных терминов практически не отражена⁶.

Очень интересным, на наш взгляд, является практикум по латинскому языку для студентов ветеринарного факультета «Lingua Latina. Ars Phoebea» Д.В. Кирюхина [2]. В пособии в краткой справочной форме представлены сведения о латинской грамматике, приведены слова лексического минимума и дано много игровых заданий, которые при, казалось бы, развлекательном характере, направлены на формирование тех компетенций, которые и лежат в основе курса ветеринарной латыни. Исследователи сходятся во мнении, что в условиях ФГОС ++ вузовские дисциплины должны быть максимально обогащены заданиями, направленными на получение и применение знаний в ситуациях, имитирующих будущую профессиональную деятельность. Большой потенциал в этом направлении имеет так называемое контекстное обучение, в рамках которого происходит решение студентами квазипрофессиональных задач⁷.

Учитывая опыт преподавателей и авторов учебников, рассмотренных выше, в рамках концепции контекстного обучения, попытаемся обосновать применение квазипрофессиональных задач, которые, как нам представляется, могут помочь в усилении мотивации студентов к изучению ветеринарной латыни.

Основная компетенция, которая, согласно учебному плану, формируется дисциплиной «Латинский язык» в аграрном вузе у студентов специальностей «Ветеринария» и «Ветеринарно-санитарная экспертиза», связана с освоением профессиональной коммуникации. В это понятие входит применение терминов и терминологических элементов латинского и греческого происхождения в учебной и научной деятельности (в том числе связанной с систематикой видов) и в процессе собственно врачебной работы; написание своих и понимание чужих ветеринарных рецептов, даже иноязычных, успешное взаимодействие с врачами других специальностей, предполагающее понимание обозначенных ими явлений и процессов.

Общекультурная составляющая дисциплины связана с демонстрацией особенностей формирования терминологии и развития врачебного и общенаучного мышления. Соответственно, курс латинского языка рассчитан на обучение студентов нескольким видам деятельности: узнавание терминологических элементов и умение дать толкование термина исходя из их значений; обозначение и понимание анатомических структур; написание рецептов; чтение рецептов; формулировка патологического процесса и понимание заключения, сделанного ветеринарным патологом; прочтение и понимание диагноза; понимание способов наименования животных и растений, принятых в бинарной номенклатуре, а также самостоятельное наименование новых видов животных или растений согласно рекомендациям. По сути, латынь в ветеринарии – своеобразный ключ к профессиональной коммуникации. Как нам представляется, контекстное обучение ветеринарной латыни может быть связано с выполнением квазипрофессиональных задач или их элементов.

Так, с первых же занятий, на которых происходит знакомство с правилами произношения и ударения, студенты читают рецепты на знакомые им в быту препараты и травы (Анальгин, Валериана и пр.); латинские номенклатурные названия видов животных и растений; простейшие адаптированные тексты из Абердинского бестиария [2; 3; 4], а также обозначения общеизвестных патологических процессов, например, гастрита, стоматита, липомы.

Использование на занятиях по латинскому языку для ветеринаров Абердинского бестиария обосновал в своих статьях и учебном пособии Д.В. Кирюхин. Абердинский бестиарий – это иллюстрированный манускрипт, дати-

рованный предположительно XII в. В нем представлена информация о самых разнообразных животных (в том числе о домашних), среди которых – не только реально существующие в природе, но и фантастические. Д.В. Кирюхин предлагает разнообразные виды работы с бестиарием: для отработки навыков чтения, для изучения и запоминания латинских названий видов животных, для демонстрации преемственности научного знания и ошибок прошлого. Кроме того, студенты пытаются угадать животное по его изображениям в разных бестиариях (что часто очень сложно сделать) и назвать его по-латински. Параллельно можно обращать внимание обучающихся на разные версии этимологии названий животного. Например, в бестиарии описана версия происхождения слова *srocodilus* от названия шафрана (крокуса), тогда как в этимологическом словаре М.Н. Шанского отмечено, что греческое слово *krokodeilos* со значением «крокодил, ящерица» образовано путем сложения *krokē* – галька и *drilos* – дождевой червь.

Слова для чтения, на наш взгляд, стоит использовать в том числе из тех разделов химии, биологии, анатомии, которые изучаются одновременно с латинским языком. Таким образом, первокурсники знакомятся с самыми разнообразными терминами, которые встречаются на параллельных дисциплинах, и вырабатывают верное произношение слов, принятое в медицинской/ветеринарной латыни. Кроме того, это помогает с самого начала установить междисциплинарные связи и осознать объединяющую природу латыни и греческого в науке. Хорошие результаты дает задание найти слова с конкретным корнем на материале тезауруса смежных предметов. Вот примеры самостоятельных находок студентов на первых же занятиях: *lobus* – трилобит – лоботомия; *odus, odontos* – *Odonata* (стрекозы) – мастодонты – мегалодон – игуанодон – тетрадон – ортодонт – *odontalgia*; *auris* – *auricular* – *Auricularia auricula-judae* (гриб Аурикулярия уховидная, или Иудины уши); *salix, salicis* – ива – салициловый; *sarc-* (греч.) – мясо, плоть – *sarcomastigophora* (саркомастигофоры) – саркома – саркофаг – сарказм; *caro, carnis* (лат.) – мясо, плоть – реинкарнация – карнитин – карнавал. Для закрепления материала подобные находки оформляются в посты и публикуются в учебной группе ВКонтакте⁸.

Далее возможности студентов постепенно расширяются. Так уже после изучения первого склонения они выписывают и читают рецепты с соответствующими словами. Одной из форм работы может быть «Игра в аптеку»: в распоряжении имеются аптечные весы, коробки и склянки, на которых подписаны латинские названия трав и препаратов. Например, один студент выписывает рецепт, а второй выдает "лекарства" максимально быстро и точно.

В подобной игре предлагается отрабатывать рецептурные глаголы: в аудитории есть ступка и пестик для измельчения, вода для разведения, палочка для смешивания, пластилин для имитации изготовления свечей и т.д.

Сразу же после изучения первого и второго склонения студенты знакомятся с принципами номенклатуры видов, названных в честь людей. Мы предлагаем брать как старые названия, данные еще К. Линнеем, так и новые. Например, *Nelloptodes gretae* – перокрылка Греты (*gretae* – родительный падеж от *Greta*), *Scaptia beyonseeae* – овод Бейонсе, *Agra schwarzeneggeri* – жужелица Шварценеггера. Параллельно рассматриваем вопросы мотивированности эпонимов: яркие наряды певицы Бейонсе и блестящее брюшко овода, маленький размер насекомого и наличие усиков, похожих на косички активистки Греты Тунберг, мускулистые ножки жужелицы, которые заставляют вспомнить об Арнольде Шварценеггере. Далее студенты пробуют назвать животное своим собственным именем («Игра в первооткрывателей»), в честь друга/подруги или целой группы людей, используя правила номенклатуры.

При изучении частей и направлений тела студенты тренируются на игрушечных животных и детских раскрасках, причем используются изображения самых разнообразных живых существ. Похожими можно назвать задания, связанные с быстрым нахождением нужных изображений или наоборот, создание подписей к картинкам.

Также на занятиях студентам предлагается переводить на латинских язык или с латинского на русский термины из реальных протоколов исследования животных, причем интересно для наглядности подключать макро- и микрофотографии патологий (инородное тело в желудке, аскарида и цестода в двенадцатиперстной кишке, воспаление слизистой оболочки желудка, тимпанический метеоризм и т.д.).

Научная работа студентов также связана с решением некоторых квази-профессиональных задач. Так, например, в докладе, в котором участвовала студентка направления подготовки «Ветеринарно-санитарная экспертиза», на примере международного термина *Enterocytus calyciformis* (чашевидная кишечная клетка) и его перевода на русский язык – бокаловидная клетка – рассматривается влияние внутренней формы термина на визуального образа при диагностике. В экспериментальной части работы мы пытались при помощи практикующих врачей воссоздать условия, близкие к диагностическим. При этом были использованы реальные микрофотографии, сделанные на кафедре патологической анатомии медицинского университета [16]. Другое направление научной работы студентов связано с разработкой игровых приемов при изучении ветеринарной латыни [17].

Внеаудиторная академическая работа студентов (ВАРС) может быть связана с составлением индивидуальных глоссариев по различным областям ветеринарно-биологической терминологии: «Метафорические термины в микологии», «Насекомые, названные в честь знаменитостей», «Цветовые слова в ветеринарной терминологии», «Клиническая терминология в сфере гастроэнтерологии коров» и т.д. Студент работает с определенной, обычно довольно узкой темой и пытается самостоятельно выбирать термины по различным принципам, осваивая на практике способы образования терминов, их этимологию, особенности написания и склонения.

Таким образом, с самого начала обучения студенту предлагается выполнять квазипрофессиональные задачи и усложнять их по мере наработки грамматики и лексического запаса. Соответственно, словарные минимумы, которые студенты получают после каждого грамматического правила, включают слова не только из анатомической терминологии, но и из номенклатуры растений и животных, названий препаратов, болезней, манипуляций и т.д. Греческие термины даются сразу же, вслед за соответствующими латинскими словами (такая система изложения в какой-то мере присутствует еще в классических учебниках Г.И. Валла и В. Вульфа). По сути, мы предлагаем следовать этим учебникам, но стремиться к разнообразию заданий и упражнений, стараясь максимально вписать их в контекст практической работы будущего ветеринара и ветеринарно-санитарного эксперта. Кроме того, предлагается сразу расширять словарные минимумы, чтобы студент мог буквально с первых занятий приступать к выполнению квазипрофессиональных задач.

Итак, ветеринарная латынь представляет собой специфическую область знаний. Отделившись от латыни общемедицинской, эта дисциплина сформировала собственные традиции, при этом "потеряв" ряд закономерностей (что особенно видно в рецептуре, а также в номенклатурных названиях). Среди особенностей ветеринарной латыни можно отметить как объективные (например, вариативность терминологии, обусловленную большим разнообразием пациентов ветеринарного врача; необходимость расширять терминологию за счет общей биологии; другое, по сравнению с человеком, расположение тела животного), так и те черты, которые вызваны небрежностью (игнорирование форм числа и падежа в рецептах и при обозначении видов, плохое качество подготовки пособий, невнимание авторов к отличиям ветеринарной терминологии от общемедицинской). Отметим также общий низкий интерес исследователей к ветеринарной терминологии и к проблемам преподавания ветеринарной латыни.

К сожалению, ветеринарная терминология в настоящее время находится в состоянии своеобразного кризиса. Ставшие когда-то классическими учебники более не переиздаются, новые же часто требуют пересмотра и уточнений. Ветеринарная рецептура находится в состоянии особенного хаоса: в учебниках тиражируются ошибки и опечатки, причем некоторым из этих неточностей уже более 70 лет.

Квазипрофессиональные задачи позволяют вписать ветеринарную латынь в контекст практической деятельности будущего ветеринара и повысить мотивацию к изучению предмета.

В качестве методического сопровождения за основу могут быть взяты, во-первых, классические учебники латинского языка, в которых системно излагается грамматика, хорошо продуманы словарные минимумы и показана логическая связь между терминологическими системами анатомии, клиники, рецептуры и биологии, а во-вторых – разнообразные задания, творческие и игровые техники, представленные в некоторых современных пособиях и рассчитанные на повышение интереса к изучению латинского языка. На наш взгляд, эти два подхода – системный и игровой – могут быть объединены квазипрофессиональными задачами, с помощью которых будущий ветеринар постепенно улучшит свои навыки работы с терминологией и приобщится к профессиональной коммуникации. Именно контекстное обучение позволяет разрешить вечное противоречие между теорией и практикой, знаниями и профессиональными ситуациями, сформировать у студента наглядное представление о будущей работе и органичной роли в ней латинского языка. Квазипрофессиональные задачи не являются искусственными упражнениями, результат выполнения которых оценивает преподаватель, они коррелируют с реальной деятельностью специалиста, что позволяет обучающимся наблюдать свой собственный прогресс в освоении даже не столько самой латыни, сколько будущей профессии.

Примечания

1. С другой стороны, существует пока не вступивший в силу Приказ Министерства сельского хозяйства РФ от 17 декабря 2020 г. № 761 “Об утверждении порядка назначения лекарственных препаратов для ветеринарного применения, формы рецептурного бланка на лекарственный препарат для ветеринарного применения, порядка оформления указанных рецептурных бланков, их учета и хранения” [18]. Образец рецепта в данном документе вообще не содержит никаких латинских слов и выражений. Приказ должен вступить в силу с 1 сентября 2021 года, и, вероятно, послужит поводом для пересмотра правил выпи-

сывания лекарственных препаратов в курсах ветеринарной латыни и ветеринарной фармацевтики.

2. Например, использование формы именительного падежа вместо родительного: Rp.: Carbo activati 100,0 [19, с.16]; игнорирование женского рода слова bolus: Rp.: Analgini 1,5 Boli albi et Farinae secalinae cum Aquae destillatae q.s. [19, с.22]

3. Сигнатура в этом рецепте почему-то обозначается буквой D.

4. Указывается, что раздел излагается по учебнику проф. И.Е. Мозгова «Ветеринарная рецептура».

5. Примечательно, что Г.И. Валл кроме основного лингвистического образования уже в зрелом возрасте получил профессию ветеринарного врача, окончив параллельно с работой ветеринарный факультет.

6. Нет специфических ветеринарных терминов типа рубец, книжка, сетка.

7. Теоретические основания концепции контекстного обучения были разработаны А.А. Вербицким и его коллегами [20; 21; 22; 23]. Данная концепция подразумевает «пристрастную» роль студента в процессе обучения и строится на следующих принципах: активность познающего субъекта; проблемность обучения; единство обучения и воспитания; постепенное, пошаговое моделирование профессиональной деятельности в рамках той специальности, по которой идет обучение. Исследователь, не отрицая традиционные методы преподавания, акцентирует внимание на преподавании дисциплин в контексте профессиональных задач, которые будут стоять перед будущим специалистом в процессе его работы. По мысли А.А. Вербицкого, необходимо обучение, «в котором с помощью всей системы дидактических форм, методов и средств моделируется предметное и социальное содержание будущей профессиональной деятельности специалиста, а усвоение им абстрактных знаний как знаковых систем наложено на канву этой деятельности» [21, с. 34].

8. <https://vk.com/club198737642>.

Список литературы

1. Горяев С.О. Особенности ветеринарной латыни // Преподавание классических языков в эпоху глобальной информатизации. Казань, 2019. С. 7–11.

2. Кирюхин Д.В. Lingua Latina. Ars Phoebea: Практикум по латинскому языку для студентов ветеринарного факультета Н. Новгород: Нижегородская ГСХА, 2017. 120 с.

3. Кирюхин Д.В. Авторская настольная игра “AVIS, BESTIAE ET MORBI” на занятиях по латинскому языку в вузе как средство повышения мотивации в обучении // Дневник науки. 2018. № 3. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dnevniknauki.ru/images/publications/2018/3/pedagogics/Kiryukhin.pdf> (дата обращения: 20.04.2021).

4. Кирюхин Д.В. Использование адаптированных и оригинальных текстов на занятиях по латинскому языку на примере текстов о животных // Интернет-журнал «Мир науки», 2018. № 4. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://mirnauki.com/PDF/36PDMN418.pdf> (дата обращения: 20.04.2021).

5. Международная ветеринарная анатомическая номенклатура на латинском и русском языках. Справочник. 5-я редакция. Справочник. / Перевод и русская терминология Н.В. Зеленевского. СПб.: Издательство «Лань», 2013. 400 с.

6. Орлов И.В. Состояние и задачи нозологии гельминтозов животных (доложено 21 января 1981 г. на научной конференции всесоюзного общества гельминтологов) // Российский паразитологический журнал, 2009. № 1. С. 10–14.
7. Ващекин Е.П., Маловастый К.С. Ветеринарная рецептура. Учебное пособие. 3-е изд., стер. СПб.: Лань, 2020. 240 с.
8. Вульф В.Ф. Латинский язык и основы ветеринарной терминологии. М.: Агропромиздат, 1988. 174 с.
9. Валл Г.И. Латинский язык. Учебник для ветеринарных специальностей вузов. М.: Высшая школа, 1990. 190 с.
10. Валл Г.И. Латинский язык. Учебник для ветеринарных специальностей вузов. М.: Высшая школа, 2003. 237 с.
11. Ляндесберг Я.С., Голиков Н.Н. Латинский язык. Учебное пособие для ветеринарных вузов и факультетов / Под ред. доц. В.С. Соколова. М.: Совет. наука, 1952. 232 с.
12. Ляндесберг Я.С. Латинский язык. Учебник для вет. вузов и факультетов. 4-е изд., перераб. М.: Высш. школа, 1972. 227 с.
13. Белоусова А.Р. Латинский язык с основами ветеринарной терминологии. Учебное пособие. 4-е изд., стер. М.: Лань, 2020. 192 с.
14. Белоусова А.Р., Будыльский А.И. Латинский язык в биологии и ветеринарной медицине. Учебное пособие. М.: ЗооВетКнига, 2015. 157 с.
15. Шавырина Т.Г. Латинский язык и основы ветеринарной терминологии. 2-е изд., доп. М.: Российский ун-т дружбы народов, 2010. 251 с.
16. Абросимова Е.А., Надина М.А., Сергеева Е.А. Влияние внутренней формы медицинского термина на интерпретацию визуального диагностического феномена // Лингвистика и образование. 2020. № 2 (2). С. 6–18.
17. Рахвалова А.В. Игровые элементы в изучении ветеринарной латыни // Сборник материалов Молодежного научного форума «Молодые исследователи – регионам». Изд. Вологодского государственного университета при участии Правительства Вологодской области, Северо-Западного института (филиала) Университета имени О.Е. Кутафина (МГЮА), Вологодского института права и экономики ФСИН России, Вологодского научного центра Российской академии наук 2020. Т. 3. С. 222–224.
18. Приказ Министерства сельского хозяйства РФ от 17 декабря 2020 г. N 761 “Об утверждении порядка назначения лекарственных препаратов для ветеринарного применения, формы рецептурного бланка на лекарственный препарат для ветеринарного применения, порядка оформления указанных рецептурных бланков, их учета и хранения”. 2020. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ivo.garant.ru>. (дата обращения: 20.04.2021).
19. Бойченко Н.Б., Колесников В.А. Ветеринарная рецептура: метод. указания. Краснояр. гос. аграр. ун-т. Красноярск, 2014. 36 с.
20. Вербицкий А.А. Компетентный подход и теория контекстного обучения : материалы к четвертому заседанию методологического семинара. М.: Исследовательский центр проблем качества подготовки специалистов, 2004. 84 с.
21. Вербицкий А.А. Активное обучение в высшей школе: контекстный подход: метод. пособие. М.: Высшая школа, 1991. 204 с.
22. Вербицкий А.А. Новая образовательная парадигма и контекстное обучение. М.: Исследовательский центр проблем качества подготовки специалистов, 1999. 75 с.

QUASIPROFESSIONAL TASK AS A WAY OF MOTIVATION FOR STUDYING VETERINARY LATIN LANGUAGE

E.A. Abrosimova

The chapter discusses the possibilities of teaching the Latin language and veterinary terminology using contextual teaching methods. The aim of the work is to prepare a series of quasiprofessional tasks to increase the motivation of veterinary students to learn the Latin language. The specificity of veterinary Latin and its differences from medical are considered; a review of the manuals for the discipline is made; a series of quasiprofessional tasks for the study of veterinary Latin is proposed. The author concludes that it is possible to include the techniques of contextual learning in the practice of teaching veterinary Latin in order to increase the motivation for studying Latin language.

Keywords: veterinary Latin, contextual learning, motivation, quasiprofessional task.

2.9. ТВОРЧЕСКАЯ ВНЕАУДИТОРНАЯ РАБОТА СО СТУДЕНТАМИ I КУРСА ВЕТЕРИНАРНОГО ФАКУЛЬТЕТА В ПЕРИОД ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ: КОНКУРС РИСУНКОВ “VITA BREVIS, ARS LONGA”

© *Е.М. Кирюхина*

В главе представлен анализ творческой внеаудиторной работы, проведенной со студентами ветеринарного факультета НГСХА, обучавшихся в дистанционном формате латинскому языку и основам медицинской терминологии в 2020–2021 г. Для достижения этой цели автор использует сравнительно-сопоставительный, проблемный и иконографический методы, а также метод ретроспективно-перспективного анализа. Проанализировав конкурс рисунков “Vita Brevis, Ars Longa”, автор приходит к выводу, что он способствует как повышению интереса к предмету, так и улучшению показателей успеваемости. В то же время, сравнение конкурсных работ дистанционного и очного периодов обучения заставляет сделать неутешительный вывод: конкурсные работы, выполненные в команде как часть заданий очной олимпиады, результативнее и качественнее.

Ключевые слова: преподавание латинского языка в вузе, латинский язык для ветеринаров, творческая внеаудиторная работа студентов, конкурс рисунков, латинские афоризмы, пословицы и крылатые выражения.

Прежде всего, отметим, что изучение латинского языка на ветеринарном факультете в период дистанционного обучения (первый семестр, 2020–2021 учебный год) представляло большую сложность, как для преподавателя, так и

для студентов, как в плане подачи и усвоения материала, так и в плане проверки. Темпы изучения, усвоения и закрепления учебного материала снизились в несколько раз. Поэтому внеаудиторная творческая работа, которая могла бы вызвать интерес к языку и способствовать его лучшему усвоению, являлась актуальной и востребованной.

Традиционно в НГСХА студенты ветеринарного факультета обучаются по учебникам Г.И. Валла (предпочтительнее в издании 2003 г.) [1], хотя, несомненно, мы используем в дополнение к ним и другие учебные пособия: сборники упражнений и лексических минимумов [2], сборники тестовых заданий [3], рабочие тетради [4], хрестоматии [5], терминологические словари [6]. Особо отметим учебно-методическое пособие Д.В. Кирюхина “Lingua Latina. Ars Phoebea” [7], которое помимо грамматических тем включает творческие задания (даже с указанием возможных ошибок). В упомянутом учебнике Г.И. Валла есть небольшой список латинских афоризмов, пословиц и крылатых выражений, и знание их необходимо для сдачи зачета, однако мы рекомендуем также классический словарь Н.Т. Бабичева и Я.М. Боровского [8], в котором эти выражения не просто даются в переводе, но объясняется их происхождение и употребление в литературных текстах.

Начиная с 2015 года в НГСХА проводится ежегодная олимпиада по латинскому языку [9], включающая конкурс рисунков к латинским афоризмам, пословицам и крылатым выражениям как одно из заданий. Однако в этом году проведение такой олимпиады было невозможно, так что создание рисунков стало целью отдельного конкурса, получившего название «Vita Brevis, Ars Longa». Поскольку это был отдельный конкурс, то рисунки оценивались по трем номинациям: техника исполнения, выразительность, оригинальность. Неожиданностью для преподавателей стало то, что помимо традиционной части, – рисунков к латинским афоризмам, пословицам и крылатым выражениям, – он дополнился еще одной частью: рисунком схемы плоскостей тела животного. Такое задание есть на странице 22 учебника Г.И. Валла, оно дается студентам в качестве домашнего задания, чтобы лучше запомнить анатомические термины. Традиционно студентам разрешалось изобразить любое животное, однако, в этом году рисунки были настолько творческие, что задание стало отдельной частью конкурса. Итак, обратимся к примерам лучших студенческих работ (мы старались отметить всех участников, поэтому в некоторых случаях деление номинаций вышло несколько условным).

В номинации «Техника исполнения» первое место занял рисунок Кандрушиной Дарьи, изобразившей агрессивного динозавра. В той же номинации второе место занял рисунок африканской циветты, выполненный черной ту-

шью Кулаковой Марией. На третьем месте Варакова Варвара, которая порадовала рисунком с изображением домашней собаки, выполненным цветными карандашами.

В номинации «Выразительность» оценивалось не только своеобразие техники, но и умение автора рисунка выразить некие эмоции у своего подопечного. Первое место заняла Климина Валерия с бодро шагающей лисой. На третьем месте оказалась скромная боязливая капибара Грибушиной Софии.

Возможно, самыми интересными оказались рисунки в номинации «Оригинальность». Они сочетали особенности двух предыдущих номинаций. На первом месте была химера той же Грибушиной Софии. Автору не откажешь ни в оригинальности замысла, ни в техническом исполнении. На втором месте – красная панда Кулаковой Марии: настороженное выражение морды, оригинальное техническое решение. Третье место поделили два рисунка. Это улыбающаяся присевшая ящерица Панкеевой Натальи и грустный единорог Семеновой Екатерины. Нужно отметить, что, хотя в НГСХА латинский язык ведут два преподавателя, в этом году большую активность проявила 150 группа автора статьи, поэтому именно из нее мы видим наибольшее количество примеров.

Далее переходим к традиционной номинации – «Афоризмы, пословицы, крылатые выражения». Первое место в технике исполнения занял рисунок Климиной Валерии. Известное выражение «*In vino veritas*» – «Истина в вине», употребляемое в значении «Что у трезвого на уме, то у пьяного на языке», она решила усилить своим объяснением: «Дикость в вине», своеобразная антиалкогольная пропаганда! Второе место занял рисунок Кандрушиной Дарьи: «*Ab equis ad asinos*» – «Из коней в ослы» – в значении «Из попов да в дьяконы», то есть, «Пойти на понижение». Рисунок хорош именно по технике исполнения – изображены два животных, правда, осел изображен ниже, чем лошадь.

Первое место в номинации «Выразительность» по праву занял рисунок Пишенина Данилы, крылатое выражение «*Veni, vidi, vici*» – «Пришел, увидел, победил» иллюстрируется изображением орла. В отличие от студентов-историков, которые для иллюстрации этого выражения часто выбирают многофигурную композицию, ветеринар изобразил царскую птицу, которая, видимо, ассоциируется у автора с победителем. Второе место заняли два рисунка Кулаковой Марии. Они уступают предыдущим по технике, но более понятно и правильно раскрывают смысл латинских крылатых выражений: «*Alter ego*» – «Другой я, второй я». Известно, что выражение *alter ego* стало распространённым в некоторых европейских странах в прошлом: при переда-

че своей власти заместнику, король присваивал ему титул «королевского второго я», «alter ego regis». Считается, что так можно назвать своих ближайших преданных друзей. На рисунке над девушкой с огромным сердцем нависают черные дьявольские крылья – видимо, в представлении автора это выражение обозначает две грани (причем, противоположные!) личности одного и того же человека. Второй рисунок, изображающий нескольких людей (в том числе – пожарника и врача) внутри лампы, иллюстрирует выражение «Aliis inserviando consumer» – «Служа другим, расточая себя» и соответствует смыслу крылатой фразы.

В номинации «Оригинальность» первое место занял рисунок Ивановой Надежды «*Pax optima rerum est*» – «Мир – самая ценная вещь», демонстрирующая, во-первых, различные грани мироздания, а, во-вторых, ценность мира и спокойствия, что символизирует изображение женской фигуры с молитвенно сложенными руками перед земным шаром. Второе место в номинации занял рисунок Чирковой Софьи (к нему был приложен видеоролик с движущимися фигурами рисунка): «*Ad impossibilia nemo tenetur*» – «К невозможному никого не обязывают». Как известно, это одно из положений римского права. Изобразив женские фигуры, приобретающие крылья (одна из них уже летит, вторая пытается это сделать), автор пытается сказать, что, если что-то считается невозможным, добиваться этого можно лишь по собственному желанию, а не по принуждению.

Таким образом, мы видим, что, обращаясь к иллюстрации афоризмов, поговорок и крылатых выражений, студенты допускают их вольную трактовку, порой усложняющую понимание оригинального смысла.

Для сравнения обратимся к некоторым удачным рисункам студентов прошлых лет очного обучения. Отметим, что для них конкурс рисунков был одним из домашних заданий команды. К сожалению, работы 2015–2016 г., когда впервые проводилась олимпиада по латинскому языку, студенты не сохранили, поэтому преподаватели стали их собирать с 2017–2018 г. Итак, студенты 2017–2018 г. порадовали следующими работами. Дмитриева Екатерина проиллюстрировала крылатое выражение «*Aquila non captat muscas*» – «Орел не ловит мух» – «Достойный человек не занимается мелочными делами». Рисунок с юмором изображает маленького орла, несущего большого розового слона – видимо, такая ноша ему явно нипочем! Наумова Полина выбрала поговорку «*Avaritia soripon minuitur*» – «Богатство не уменьшает жадности» («Бездонную бочку не наполнишь»). На рисунке огромный великан жадно запихивает себе в рот зеленые денежные купюры на глазах у маленького человечка за скудной трапезой. Рисунок Новиковой Алины иллюстрирует посло-

вицу «*Mala gallina, malum ovum*» – «Плохая курица, плохое яйцо» – («Яблочко от яблони недалеко падает»). Как курица, так и яйцо, показаны откровенно сатирически.

Студенты 2018–2019 г. продолжили линию сатирического подхода в иллюстрации крылатых выражений. Особенно хороши два из них: Беловой Марии «*Colubra restem non parit*» – «Змея веревки не родит» («От осинки не родятся апельсинки»). Задумавшаяся зеленая змея в недоумении всматривается в опутанную веревкой маленькую змейку, пытаясь понять, где ее настоящее дитя (тут еще прослеживается и некая аллюзия на «Звездные войны»). На рисунке Морозовой Анастасии колоритно изображены два дерущихся кота и радостно ухмыляющаяся кошачья морда на переднем плане, как комментарий к пословице «*Duobus certantibus tertius gaudet*» – «Когда двое ссорятся, третий радуется».

Подлинным изобилием интересных идей порадовали студенты прошлого, 2019–2020 г., когда к традиционным трем группам добавилась не без успеха выступившая четвертая группа студентов автора данной статьи. Смирнова Екатерина рисунком к пословице «*Tempus fugit*» – «Время бежит», на котором изображены разнообразные фигурки, в том числе, из известных мультфильмов, наглядно демонстрирует стремительный бег времени от детства к проблемам взрослой жизни. Иллюстрированный комментарий к крылатому выражению «*Nec hoc pes illud*» – «Ни то, ни се» Лыгиной Ксении, Любимовой Маргариты, Войкиной Александры представляет рыбу на курьих ножках с мордой свиньи, напоминающую рисунки И. Босха, прекрасно иллюстрирующую это крылатое выражение.

Лыгина Ксения, Любимова Маргарита, Войкина Александра обратились к афоризму «*Feci, quod potui, faciant meliora potentes*» – «Я сделал всё, что мог, кто может, пусть сделает лучше». Это парафраза заключения отчетной речи римских консулов при передаче полномочий преемнику. На рисунке изображен листок самостоятельной работы студента по теме «Многокомпонентный анатомический термин» с оценкой «*Male*» (неудовлетворительно). Смысл рисунка хорошо понятен студентам-ветеринарам, для которых тема «Многокомпонентный анатомический термин» сложнейшая в курсе. Каждый год при проверке знаний по ней, мы получаем фантастические термины: «футбольные лошади», «поперечный перелом сердца», «непрерывный зуб животного», «тазовые мышцы конца», «маленький костлявый нерв», «малые комплекующие мужчины» и тому подобное.

В продолжение предыдущей темы – рисунок Ехилевского Остапа «*Memento mori*» – «Помни о смерти». Это форма приветствия, которым об-

менивались при встрече монахи ордена Святого Павла во Франции XVII века. В данном случае эта надпись находится на стене перед кабинетом латинского языка, в котором состоится зачет.

Следующие две работы выполнила Смирнова Ксения, используя технику фотошопа. Первый рисунок иллюстрирует известное выражение «Per aspera ad astra» – «Через тернии к звёздам». Рука, тянущаяся к вожделенному диплому, напоминает руку Адама из фрески Микеланджело «Рождение Адама»: колючие кусты сухого терновника и черепа животных, готовые впитаться в руку, символизируют трудности на пути к долгожданной цели. Второй рисунок Смирновой Ксении к фразе «In vino veritas, in aqua sanitas» – «Истина – в вине, здоровье – в воде». Фраза, приписываемая Плинию Старшему, для ее иллюстрации студентка использовала изображение своего преподавателя латинского языка, известного нелюбовью к алкогольным напиткам.

Итак, мы можем прийти к следующим выводам. При сравнении второй части конкурса, рисунков к латинским афоризмам, пословицам и крылатым выражениям заметно, что, в отличие от студентов-историков, студенты-ветеринары гораздо чаще используют в своих творениях изображения животного мира. Несомненно, конкурс рисунков способствует как интересу к латинскому языку, так и повышению уровня знаний по этому предмету: ошибки, совершенные студентами, были разобраны и им объяснены. Однако когда этот конкурс является составной частью олимпиады, результативность его гораздо выше: от того, насколько высокими будут за него баллы жюри, зависит общий командный успех, что способствует более качественному выполнению заданий. Таким образом, можно сделать вывод, что дистанционное образование никогда не сможет заменить очное обучение латинскому языку.

Список литературы

1. Валл Г.И. Латинский язык. Учебник для ветеринарных специальностей вузов / Г.И. Валл. 2-е изд. перераб. и доп. М.: Высшая школа, 2003. 237 с.
2. Емельянова Л.М., Туровский А.В. Упражнения и лексические минимумы по дисциплине Латинский язык. Учебно-методическое пособие. Воронеж: ВГУ, 2011. 102 с.
3. Березникова Р.Е., Костромина Т.А. Сборник тестовых заданий по латинскому языку и основам медицинской терминологии. Курск: КГМУ, 2005. 173 с.
4. Кальсина О.И., Глухова М.В. Латинский язык с основами фармацевтической терминологии. Рабочая тетрадь. Киров: Вятская ГСХА, 2008. 38 с., прилож. 15 с.
5. Кратенков А.А. Хрестоматия по латинскому языку для ветеринарных вузов и факультетов. М.: ЗооВетКнига, 2014. 161 с.
6. Матова Л.Ф. Терминологический словарь по латинскому языку. Учебно-методическое пособие. Омск: ФГОУ СПО «Омский медицинский колледж», 2013. 34 с.

7. Кирюхин Д.В. *Lingua Latina. Ars Phoebea*: Практикум по латинскому языку для студентов ветеринарного факультета. Н.Новгород: Нижегородская ГСХА, 2017. 120 с.

8. Бабичев Н.Т., Боровский Я.М. Словарь латинских крылатых слов: 2500 единиц / Под. ред. Я.М. Боровского. 3-е изд., стереотип. М.: Рус.яз., 1988. 960 с.

9. Кирюхин Д.В. Олимпиада по латинскому языку и античной культуре как средство формирования творческого потенциала студентов-первокурсников // Интернет-журнал «Мир науки», 2018 № 2. М.: ООО Издательство Мир науки. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://mir-nauki.com/PDF/51PDMN218.pdf> (дата обращения: 08.04.2021).

**CREATIVE OUT-OF-AUDIT WORK WITH STUDENTS
OF THE I COURSE VETERINARY FACULTY DURING DISTANCE LEARNING:
DRAWING COMPETITION “VITA BREVIS, ARS LONGA”**

E.M. Kiryukhina

The chapter is devoted to analysis of the creative extracurricular work carried out with students of the veterinary faculty of the NNSAA who studied the Latin language remotely and the basics of medical terminology in 2020–2021 remotely. To achieve this goal, the author uses comparative, problematic and iconographic methods, and the retrospective method perspective analysis. After analyzing the drawing competition “Vita Brevis, Ars Longa”, the author comes to the conclusion that it contributes to both increasing interest in the subject and improving academic performance. At the same time, a comparison of competitive works of remote learning and full-time study periods makes us draw a disappointing conclusion: competitive works performed in a team as part of the tasks of the full-time Olympiad are more effective and of better quality.

Keywords: teaching Latin at the university, Latin for veterinarians, creative extracurricular work of students, drawing competition, Latin aphorisms, proverbs and catchphrases.

АНТИЧНЫЕ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ МИФЫ КАК ОБЪЕКТ КОМПЛЕКСНОГО МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

3.1. ЭЛЬСХАЙМЕР, РУБЕНС, РЕМБРАНДТ: ЖИВОПИСНЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МИФА О ФИЛЕМОНЕ И БАВКИДЕ

© С.С. Акимов

Сюжет о Филемоне и Бавкиде (Овидий, «Метаморфозы», VIII) в XVII в. привлек внимание целого ряда западноевропейских художников. В статье анализируются произведения А. Эльсхаймера, П.П. Рубенса и Рембрандта, представляющие различные по образному решению интерпретации мифа. Эльсхаймер, чья работа в этом ряду была первой по времени, сближает мифологический жанр с бытовым, делая акцент на поэтизации быденной жизни. Рубенс в «Грозовом пейзаже с Филемоном и Бавкидой» продолжает традиции ренессансного мирового пейзажа и раскрывает тему возмездия богов. Рембрандт, отправной точкой для замысла которого послужила картина Эльсхаймера или репродукционная гравюра Х. Гаудта с нее, дает психологическую версию эпизода. Рассмотренные произведения важны для понимания взаимодействия мифологического и бытового жанров в искусстве XVII в.

Ключевые слова: «Метаморфозы» Овидия, миф о Филемоне и Бавкиде, западноевропейская живопись XVII в., Эльсхаймер, Рубенс, Рембрандт, творческий метод.

История Филемона и Бавкиды, рассказанная Овидием в VIII главе «Метаморфоз», не принадлежит к самым широко известным эпизодам классической мифологии, однако в XVII столетии вызвала к себе довольно пристальный интерес западноевропейских художников. Только среди фламандских мастеров к ней обращались П.П. Рубенс (два произведения в собрании Художественно-исторического музея в Вене), Я. Йорданс (Музей искусств Северной Каролины, США), Абрахам Янсенс I (Музей Дэвиса в Уэллсли-колледже, Массачусетс), Якоб ван Ост (Музей изящных искусств Сан Франциско), Давид Рейкарт III (частная коллекция). Основоположником этого устойчивого интереса является, очевидно, Адам Эльсхаймер, чья картина, написанная около 1609–1610 гг., хранится ныне в Дрезденской галерее. Есть произведение на данный сюжет у Рембрандта (Национальная галерея искусства, Вашингтон).

Для большинства художников повествование о Филемоне и Бавкиде оказалось привлекательно возможностью перевода мифа в бытовой план, психологической обрисовки персонажей, сопоставления божественного и земного лицом к лицу. Отчасти это справедливо даже для Рубенса, одна из картин которого показывает момент встречи стариками божественных гостей, а вторая посвящена теме наказания и воздаяния, представляя наводнение, уничтожившее селение Филемона и Бавкиды.

Мы рассмотрим четыре живописные интерпретации этого мифа, самой ранней из которых является картина Эльсхаймера. По-видимому, она была знакома Рубенсу, который мог ее видеть в мастерской автора незадолго до своего отъезда из Италии на родину. Так полагал известный специалист по творчеству Эльсхаймера К. Эндрюс, точная датировка работы немецкого мастера неизвестна; даже если этой встречи двух художников не было, то Рубенс, активно интересовавшийся искусством прошлого и современности, наверняка знал репродукционную гравюру Х. Гаудта по картине Эльсхаймера. Также работа Эльсхаймера оказала несомненное воздействие на созданное гораздо позднее произведение Рембрандта. Сравнить эти четыре картины между собой тем интереснее, что, будучи взаимосвязаны, они принадлежат к разным художественным традициям, чем наряду с индивидуальностью авторов обусловлены различия в трактовке мифологического эпизода. Вместе с тем все четыре произведения дают материал к размышлению о судьбах мифологической тематики в искусстве XVII в., ее взаимодействии с обретшим самостоятельность бытовым жанром.

Картина А. Эльсхаймера «Юпитер и Меркурий в доме Филемона и Бавкиды» (около 1609–1610, Дрезден, Картинная галерея старых мастеров) исполнена маслом по медной пластине и по своим скромным размерам относится к так называемой «кабинетной живописи», популярной у ценителей искусства конца XVI–XVII вв. Художник делает акцент на бытовой стороне происходящего. Бавкида приносит ткань, чтобы застелить ложе, Филемон, чья фигура виднеется в низком проеме двери, возвращается с огорода. Их гости показаны не в божественном облике, а такими, какими они предстали перед хозяевами хижины, и только специфический головной убор Меркурия указывает на то, что речь идет не об обыкновенных путниках. Большое внимание художник уделяет обстановке, показывая интерьер лишенной окон комнаты, освещенной масляными лампами. Натюрморт в правом нижнем углу одновременно говорит о скромной жизни старой четы и об их щедром – в меру возможностей – гостеприимстве. На связь изображенной сцены с классической мифологией намекает также картинка, висящая на стене и, по-видимому, показы-

вающая конец истории о Меркурии и Аргусе; тот факт, что Меркурий сидит рядом с собственным изображением, а Юпитер – напротив и не может не видеть этой картинки, вносит в произведение оттенок остроумного юмора.

Юпитер и Меркурий столь же реальны, как и окружающая их обстановка. Юпитер, чей профиль ярко освещен, расположился в единственном кресле (у Овидия оно не упомянуто), в то время как его спутник не менее удобно устроился на ложе в свободной позе. Действие сведено к минимуму, поэтому главными выразительными средствами становятся пространство и свет.

Известны два подготовительных рисунка для данной композиции. Первый набросок (перо, чернила; Берлин, Гос. музеи, Гравюрный кабинет) выполнен очень бегло и считается фиксацией самой первой мысли [1, р. 170, 173]. Здесь три фигуры сгруппированы плотно, Филемон стремительно подходит к сидящим за столом гостям, обстановка же едва намечена. Лист из Национального музея в Варшаве [1, р. 184, cat. 47] выполнен гуашью в манере, близкой некоторым другим рисункам Эльсхаймера. Он разработан тонально, главными становятся эффекты искусственного освещения, как то будет потом в картине.

Варшавский эскиз и картина полностью отличаются друг от друга по композиции. В рисунке пространство решено несколько упрощенно, поученически, в виде коробки, перспективное сокращение которой подчеркнуто балками потолка. Группа двух богов и подходящего к ним Филемона почти в точности повторяет берлинский набросок, и слева к ней добавлена сидящая у очага Бавкида. В окончательном варианте ее фигура переместилась в центр, Бавкида стала собеседницей богов, в то время как ее муж хлопчет о припасах. Пространство в картине сохранило свою четкость, но решено не столь прямолинейно.

Прибегая к эффектам искусственного освещения, Эльсхаймер демонстрирует иное, чем у Караваджо и его последователей, понимание выразительных возможностей светотени. На первый взгляд приемы франкфуртского мастера кажутся весьма близкими караваджистскому тенеброзо, но цель они преследуют иную. У Караваджо свет почти всегда выражает неординарные моменты бытия, выступает носителем напряженных, драматичных эмоций, будь то духовное пробуждение человека в «Призвании апостола Матфея», чудо внезапного душевного перерождения в «Обращении Савла» или глубочайшая, но внешне сдержанная, скорбь в сценах смерти Мадонны или погребения Христа. Эльсхаймер в своем произведении, напротив, не стремится ни к чему неординарному, световые эффекты создают у него уютную, интимную эмоциональную атмосферу, подчеркивая незамысловатый уют бедного дома и раду-

шие его хозяев. Если у Караваджо и его последователей фигуры, как правило, очень пластичными формами выступают из мрака, разрезаемого вспышками света, то у Эльсхаймера они составляют единое целое с окружающей их предметно-пространственной средой (караваджистов она обычно совсем не интересует, пространство чаще всего ограничено лишь первым планом); живопись строится не только на контрастах, но и на тонко разработанных тональных переходах.

Нет в его картине и характерного для караваджистов откровенного низведения мифологических персонажей в грубую повседневность. Главное содержание созданного Эльсхаймером образа заключается «в ощущении живой человечности самой ситуации, в простой, с оттенком произвольного юмора, убедительной обрисовке действующих лиц» [2, с. 151]. Художник «дал пример подлинного вчувствования в явления повседневной жизни, в ее истинную поэзию, без характерной для караваджистов внешне понятой трагедии – мотивов откровенной переодетости персонажей» [2, с. 150]. Несомненно, именно этими качествами работа Эльсхаймера оказалась созвучна мировосприятию Рембрандта, став для голландского мастера источником вдохновения уже в поздние его годы.

Относительно времени создания картины Эльсхаймера нет единого мнения. В каталоге Дрезденской галереи она датируется 1609–1610 гг. [3, S. 171]. Как говорилось выше, К. Эндрюс считал, что Рубенс уже в 1608 г. мог видеть это произведение. Р. Клессман отмечает, что фигура Бавкиды очень схожа с изображением старухи в композиции Эльсхаймера «Осмеяние Цереры», известной в двух вариантах (в коллекции Бадер в Милуоки и в Прадо). Эти две работы должны были быть написаны в 1605 г. или чуть ранее, поскольку 1605 годом датируется картина Якоба Эрнста Томана фон Хагельштейна «Юдифь, показывающая голову Олоферна», которая, как считается, исполнена под влиянием эльсхаймеровской «Цереры». Думается, верной следует признать датировку 1609–1610 гг., не исключая того, что мастер мог начать работу и в 1608 г., а Рубенс видел картину (если это действительно так) в процессе создания. Равно как нет ничего удивительного в том, что для изображения Бавкиды художник позаимствовал фигуру со своей картины, написанной несколькими годами ранее.

Рубенс испытывал искренний интерес к творческим поискам Эльсхаймера. Художники встречались в время двух довольно длительных пребываний Рубенса в Риме с июля 1601 по апрель 1602 и с весны 1606 до осени 1608 г. Они имели общих друзей, один из которых, немецкий ученый Иоганн Фабер, известил в письме Рубенса о смерти Эльсхаймера. Годы спустя, во второй

половине 1620-х, фламандец приобрел для своей коллекции несколько картин Эльсхаймера. В описи собрания [4, р. 63] их зафиксировано четыре, из которых в настоящее время идентифицированы две: «Юдифь, обезглавливающая Олоферна» (Музей Веллингтона, Лондон) и «Осмеяние Цереры» (Прадо, Мадрид).

В отличие от Эльсхаймера его трактовку сюжета («Юпитер и Меркурий в доме Филемона и Бавкиды»), около 1630, Художественно-исторический музей, Вена) вряд ли можно назвать сугубо бытовой, поскольку облик Юпитера, не слишком похожего на обычного путника, указывает на то, что перед нами мифологическая сцена. Рубенса совершенно не интересует обстановка, он сильно выдвигает фигуры на первый план, так что вокруг остается совсем мало свободного пространства, и располагает их плотным кольцом у стола. Со стороны зрителя это «кольцо» разорвано пятном белой скатерти и динамично изображенной птицей, которую ловит Бавкида, уже схватившая гуся за крыло. Вместе с тем положение ее протянутых вперед рук и жест Юпитера, остававшегося гостеприимную хозяйку, компенсирует этот разрыв, восстанавливая очертания овала, в который вписана вся группа.

Выбирая устойчивую группировку фигур, Рубенс наполняет при этом композицию движением. Эльсхаймер передает скорее не событие, а состояние, его эмоциональное содержание, носителями которого выступают паузы между фигурами, пространственная среда и свет. Фламандский мастер показывает конкретный момент, позволяющий ему развернуть хоть и не очень активное, но все же оживленное действие. Его персонажи наделены повышенной жизненной силой, и корзина с плодами на столе воспринимается не как скромное угощение, а как символ щедрости природы, заставляя вспомнить чисто фламандскую традицию натюрморта. Рубенс верен себе и строит образ, в котором в соответствии с литературным источником велико бытовое начало, на тех же принципах, что и многофигурные религиозные и мифологические композиции, стремясь создать в первую очередь эффектное зрелище.

Иная сторона мифа, связанная не с гостеприимством и почитанием богов, а с темой наказания нечестивых и воздаяния праведным, раскрывается Рубенсом в картине «Грозовой пейзаж с Филемоном и Бавкидой» (1620/1625–1636, Художественно-исторический музей, Вена, датировка приводится по [4, р. 285]). Художник изобразил кульминационный момент повествования – вызванную волей Юпитера катастрофу. Фигуры действующих лиц отодвинуты к правому краю картины¹, и перед зрителем разворачивается грандиозный ландшафт, где совершается подлинная драма природных стихий. Величие этой панорамы сочетается с бурной динамикой: в небе утихает гроза, землю

заливают неостановимые бурлящие потоки воды. Пространство построено так, что поверхность земли на первом плане обрывается вниз, и зритель словно парит над этой бездной, куда вода стремительно увлекает сломанные деревья и беспомощного быка (его фигура находится прямо посередине потока и, выделяясь желто-коричневым пятном, привлекает внимание не меньше, чем группа у правого края).

Природа у Рубенса одновременно пугающе грозная и величественная. Как в большинстве своих пейзажных работ, художник стремится подчеркнуть многообразие и грандиозность мироздания. Уместно вспомнить, например, «Пейзаж с возчиками камней» (Гос. Эрмитаж), который принято датировать концом 1610-х или около 1620 г. [5, с. 332]. В эрмитажном произведении собраны и дикие, громоздящиеся уступами скалы, и ручей, и могучие деревья, и горы вдалеке, и равнина. Солнце и Луна светят одновременно в правой и левой частях этого бескрайнего пространства, в чем можно видеть как изображение конкретного времени суток, так и символический подтекст. Усилия же людей кажутся почти героическими. Рубенс развивает традицию так называемого мирового пейзажа. Такая же трактовка природа как образа всего мироздания присуща и венской картине, подчеркивая всемогущество Юпитера, сотворившего стихийное бедствие.

Изображенная художником трагическая красота природы – зрелище столь же завораживающее, сколько и устрашающее. Композиция построена так, что взгляд зрителя сначала неторопливо обзрывает ландшафт, следуя за изгибами местности и потоками воды, а затем останавливается на фигурной группе. Юпитер, обернувшись к своим спутникам, рукой указывает на происходящее, Бавкида сосредоточенно внимает его словам, Филемон смотрит в ту сторону, куда указывает бог. Этот жест заставляет и взгляд зрителя возвратиться к панораме бедствия. Здесь уместно вспомнить такие важные понятия ренессансной эстетики, как *varietas* (многообразие) и *terribilitas* (ужасающая сила). Этими качествами пейзаж Рубенса обладает в полной мере. Природа становится ареной действия могучих, неподвластных человеку сил, действующих во исполнение воли богов. О разнообразии изображенных мотивов уже говорилось. Примечательно, что рядом с картиной разрушения в левой части композиции показан еще не затронутый гибелью почти идиллический деревенский вид, а с уходящей грозой соседствует кусочек радуги. В картине соединились величие и обыденность, драма гибели и вечная красота природы. Фламандский мастер, долгое время проведший в Италии, сохранил во взгляде на мироздание черты ренессансного синтетического универсализма.

Тематически произведение Рубенса примыкает к так называемым пейзажам катастроф, получившим распространение в нидерландской и итальянской живописи XVI в. Истоки этой специфической жанровой разновидности связывают с творчеством И. Босха и его последователей, чьи работы были популярны на севере Италии в начале XVI столетия. Данным термином обычно обозначают сцены ночных пожаров, связанные либо с изображением Ада, либо с таким широко известным сюжетом, как гибель Трои [6]. Рубенс расширил границы пейзажа катастроф, не только перенеся время действия в светлые часы суток, но и сообщив образу явно выраженное величаво-возвышенное начало. Речь у него идет о событии не всемирно-исторического масштаба, как падение Трои, а частного, относящегося к поведению конкретных людей в конкретной ситуации, связанного с воздаянием благочестивым и с жестоким, но не беспричинным, наказанием неправедных.

Картина А. Эльсхаймера послужила источником вдохновения для Рембрандта, обратившегося к тому же сюжету в конце 1650-х гг. Очевидно, голландский мастер воспользовался репродукционной гравюрой, сделанной с оригинала Эльсхаймера Хендриком Гаудтом в 1612 г. В целом Х. Гаудт, выполнивший целый ряд воспроизведений картин Эльсхаймера, способствовал широкому распространению творческих находок рано умершего немецкого живописца среди европейских художников. Не исключено, что Рембрандту был знаком и сам оригинал «Филемона и Бавкиды». После смерти Эльсхаймера его произведение оказалось в собственности Х. Гаудта, который увез его в Голландию (Утрехт). В дальнейшем картина находилась в собрании художника-пейзажиста Яна ван де Капелле, как о том свидетельствует опись от 13 августа 1680 г. (составленная уже после смерти коллекционера) [1, р. 170]. Будучи очень состоятельным человеком – его отцу, а затем самому художнику принадлежала большая красильная фабрика, – Я. ван де Капелле составил колоссальное по объему собрание рисунков и картин преимущественно голландских авторов. Он жил в Амстердаме, был знаком с Рембрандтом, и последний вполне мог видеть в его коллекции картину Эльсхаймера.

Картина Рембрандта «Юпитер и Меркурий в доме Филемона и Бавкиды» (Вашингтон, Национальная галерея искусства; поступило в составе коллекции Уайденер – одного из крупнейших частных собраний, вошедших в фонды галереи) имеет подпись и дату 1658 г., однако исследователи высказывают сомнения в их подлинности. Ранее делались предположения о принадлежности картины не самому Рембрандту, а его мастерской, но большинство специалистов отстаивают авторство Рембрандта, и в новейшем каталоге его живо-

писи работа включена в число несомненных произведений художника [7, р. 568].

На первый взгляд между картинами Эльсхаймера и Рембрандта обнаруживается много общего. Оба показывают интерьер бедной хижины, используют эффекты искусственного освещения, оставляют вокруг фигур много свободного места, раскрывая выразительные возможности пространственной среды. Вместе с тем голландский мастер ставит перед собой совсем иную задачу, чем его предшественник. Эльсхаймер изобразил пожилых супругов общающимися с богами на равных, не знающими, кто перед ними на самом деле. Рембрандт же показал момент, когда боги раскрыли Филемону и Бавкиде истину о себе. Темой картины становится непосредственная, буквально лицом к лицу, встреча земного и божественного миров. Бавкида замерла с пойманым гусем в руках, Филемон благоговейно склоняется перед явившими свою сущность божествами. Главное значение приобретает не бытовое начало, как у Эльсхаймера, а эмоционально-психологическое содержание происходящего, чувство почтения и смиренного благоговения, испытанное стариками.

Окутывающий пространство сумрак, золотистый свет очага и лампы, почти полная неподвижность персонажей придают сцене черты ритуальной торжественности, словно герои совершают некий таинственный обряд. Художник подчеркивает, что перед нами не бытовой эпизод, а событие первостепенной важности.

В какой-то мере эту картину можно сравнить с написанным в тот же период полотном «Артаксеркс, Аман и Эсфирь» (1660, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина). Несмотря на абсолютно разный смысл изображенных сюжетов, подход автора к созданию образа в обоих случаях имеет немало общего. В московском произведении глубокая драма выражена в абсолютно статичной композиции, только распределением света и взаиморасположением фигур, сама неподвижность которых создает эффект предельной напряженности ситуации. Разумеется, в «Филемоне и Бавкиде» нет столь трагической коллизии, но суть происходящего также выражена без какого-либо активного действия. В обоих случаях Рембрандта мало заботит внешняя сторона сюжета, он показывает не столько событие, развивающееся во времени, сколько состояние, в котором пребывают герои. В картине из ГМИИ им. А.С. Пушкина «предельная концентрация живописных средств позволяет в простой, уравновешенной композиции выразить сложнейшее внутреннее движение, борение» [8, с. 314]. Здесь длящееся, словно сгущающееся напряжение разрешится торжеством справедливости, за

визитом богов к Филемону и Бавкиде тоже последует наказание нечестивым и награда праведным.

В обеих картинах огромную роль играет не только выразительность света, но и позы персонажей. В мифологической сцене старики – воплощение почтения и трепета перед раскрывшими свою сущность богами, Юпитер – воплощение величавого спокойствия (его фигура перекликается с Артаксерксом с картины из ГМИИ), Меркурий, стройный подвижный юноша, наклонившись к Филемону и Бавкиде, словно разъясняет им случившееся и говорит ободряющие слова.

Можно полагать, что перекличка двух разных по сюжету произведений обусловлена еще и тем, что оба образа имеют литературные корни. Вполне убедительно звучит предположение Г. Шварца (1985) о том, что к истории Эсфири Рембрандт обратился под впечатлением от пьесы И. Серваутерса «Эсфирь, или Спасение иудеев», поставленной на амстердамской сцене в 1659 г. М.С. Сененко относится к вопросу о театральном влиянии с осторожностью, но не отрицает такой возможности, к тому же подчеркивает, что в Голландии середины XVII в. имелись еще две пьесы на сюжет этого ветхозаветного повествования [8, с. 314].

Еще одним моментом, роднящим столь разные произведения, является то, что при создании и московской, и Вашингтонской картин художник в качестве отправной точки обратился к произведениям других авторов. Относительно «Артаксеркса, Амана и Эсфири» отмечается близость в общих чертах к гравюре Филиппа Галле по оригиналу М. ван Хемскерска. При этом в обоих случаях чужие произведения выступили именно в роли первоначального импульса, а не образца для подражания.

О воздействии Эльсхаймера на Рембрандта, близости определенных аспектов их творческого метода в искусствоведческой литературе говорилось не раз. Е.И. Ротенберг подвел своего рода итог: было бы неправильно приписывать франкфуртскому мастеру решающую роль в сложении образной концепции Рембрандта, но важно подчеркнуть закономерность появления последней в общеевропейском культурно-художественном контексте [2, с. 151]. Возвращаясь к сюжету о Филемоне и Бавкиде, следует отметить, что это не единственный раз, когда голландский мастер обращается к конкретному произведению Эльсхаймера. «Пейзаж с отдыхом на пути в Египет» (1647, Национальная галерея Ирландии, Дублин) близок по композиции, решению света и настроению к картине франкфуртского живописца «Бегство в Египет» (Мюнхен, Старая Пинакотекa). Примечательно, что столь пристальное внимание к работам Эльсхаймера Рембрандт проявляет уже в зрелые годы, имея

за плечами огромный творческий опыт, и смотрит на его произведения глазами не подражателя, а единомышленника, нашедшего в этих картинах то, что близко его собственному художественному кредо.

Одной из сущностных характеристик западноевропейского искусства XVII столетия является процесс дальнейшей эмансипации и дифференциации жанров, ранее, в эпоху Возрождения, выделившихся из синкретической целостности алтарных образов. Он сопровождается небывалым прежде расширением тематического диапазона, когда наряду с традиционными формами религиозного и мифологического преображения действительности не менее важное значение и «удельный вес» приобретает тематика немифологическая, жанры, ориентированные на отображение реальности. В российском искусствоведении этот процесс детально описан и проанализирован Е.И. Ротенбергом, который связал тематическую эволюцию живописи с проблемой стиля и внестилевой линии художественного мышления [2]. Согласно его концепции, ведущие мастера эпохи оказываются «распределенными» по трем лагерям: те, кто работал в рамках определенного стиля и преимущественно мифологических образов (Рубенс, Пуссен), Рембрандт – представитель внестилевой линии, в чьем творчестве очень сильна мифологическая (в широком смысле) линия, и те мастера, у кого возобладали немифологические сюжеты и внестилевые формы художественного выражения (Веласкес, Вермеер). Вместе с тем это не означает (и Ротенберг это прекрасно понимал), что между мифом и немифом, равно как и стилевой и внестилевой линиями, в искусстве XVII в. существовали непреодолимые границы. Наоборот, мы можем наблюдать разнообразные формы взаимодействия между ними, и анализ картин на один и тот же сюжет, созданных разными мастерами, помогает разобраться в нюансах живого художественно-исторического процесса.

Эльсхаймер – наследник многих традиций Северного Ренессанса и при том художник, сложившийся и развивавшийся в Риме, – занимает в этом процессе совершенно особое место: «франкфуртский мастер был очень богат новыми художественными идеями, а главное, он был наделен даром облекать их в четко выраженные типологические форм, словно уже заранее предназначенные для того, чтобы стать исходным пунктом дальнейшего плодотворного развития, которое они впоследствии действительно нашли в творчестве мастеров самой различной направленности, от Рубенса до Клода Лоррена» [2, с. 150]. Весь его недолгий творческий путь – поиски, зачастую имеющие мощный эстетический потенциал. Одна из таких находок – сближение мифологического жанра с бытовым, перемещение фантазийной ситуации в сферу реального быта и человеческих чувств, что было несомненным новаторством.

Рубенса интересует прежде всего «божественный» аспект мифа, даже в сцене гостеприимства Филемона и Бавкиды он показывает то мгновение, когда боги уже сообщили хозяевам правду о себе и Юпитер останавливает Бавкиду, собирающуюся принести в жертву гуся. В другом произведении фламандца грандиозная катастрофа наглядно свидетельствует о всемогуществе богов и их милости к пожилой паре. В обеих картинах миф остается мифом.

Наконец, для Рембрандта изображенный сюжет – это в первую очередь возможность раскрыть психологическую коллизию происходящего, и, вслед за Эльсхаймером внешне сближая свое произведение с бытовым жанром, голландский мастер остается в русле мифологического образного строя. Носителями этого строя выступают не отдельные атрибуты вроде головного убора Меркурия у Эльсхаймера или полуобнаженного торса Юпитера на картине Рубенса, а вся система живописи. Не случайно он менее конкретно, чем Эльсхаймер, обрисовывает обстановку во избежание бытовой сниженности образа. У Рембрандта представлен момент встречи земного и божественного миров, между которыми граница оказалась преодолена с такой же естественностью, с какой в самом произведении слились мифологическое содержание, эмоционально-психологическая насыщенность образа и форма бытовой сцены.

Примечание

1. Первоначально почти на этом месте были изображены всадники. О результатах лабораторного исследования и реставрации картины см. [4, р. 111–121]. В нашу задачу не входит обсуждение вопросов творческой истории произведения, а только анализ итога – окончательного образа.

Список литературы

1. Klessmann R. Adam Elsheimer, 1578–1610. With contributions from Emilie E.S. Gordonker, Christian Tico Seifert. Published to accompany the exhibition *Devil in the Detail: the Paintings of Adam Elsheimer, 1578-1610*. National Gallery of Scotland, Edinburgh, Dulwich Picture Gallery, London, Stadelsches Kunstinstitut, Frankfurt. London, Paul Holberton publishing, 2006. 246 pp., ill.
2. Ротенберг Е.И. Западноевропейская живопись XVII в. Тематические принципы. М., 1989. 286 с. + ил.
3. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden. Katalog der ausgestellten Werke. Redaktion Dr. Angelo Walther. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, 1987. 395 S., II.
4. Rubens. The Power of Transformation. Exhibition Catalogue. The Kunsthistorisches Museum, Vienna, and the Städel Museum, Frankfurt am Main. Ed. by G. Gruber, S. Haag, S. Wepelmann and J. Sander. Munich, Hirmer Verlag, 2017. 311 pp., ill.

5. Бабина Н.П., Грицай Н.И. Фламандская живопись XVII-XVIII веков. Каталог коллекции. Государственный Эрмитаж. СПб., Издательство Государственного Эрмитажа, 2005. 583 с., ил.

6. Костыря М.А. Образы античных городов и «пейзажи катастроф» в западноевропейском искусстве XVI века // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2015. № 5. С. 484–491.

7. Manuth V., de Winkel M., van Leeuwen R. Rembrandt. The Complete Paintings. Cologne, Taschen, 2019. 743 pp., ill.

8. Сененко М. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Собрание живописи. Голландия. XVII–XIX века. М., 2000. 501 с., ил.

**ELSHEIMER, RUBENS, REMBRANDT:
THE INTERPRETATIONS OF THE SUBJECT ABOUT PHILEMON
AND BAUCIS IN PAINTING**

S.S. Akimov

The history of Philemon and Baucis (Ovid, *Metamorphoses*, VIII) in the XVII century attracted the attention of a many Western European artists. The works of A. Elsheimer, P. P. Rubens and Rembrandt, which represent different interpretations of the myth, are analyzed in this article. Elsheimer, whose work in this series was the first in time, brings the mythological genre closer to the genre painting, emphasizing the poetization of everyday life. Rubens in *Stormy Landscape with Philemon and Baucis* continues the traditions of the Renaissance world landscape and reveals the theme of the retribution of the gods. Rembrandt, whose starting point was an Elsheimer painting or the reproduction engraving of it by H. Goudt, gives a psychological version of the episode. The considered works are important for understanding the interaction of mythological and everyday themes in the art of the XVII century.

Keywords: Ovid, *Metamorphoses*, the plot of Philemon and Baucis, Elsheimer, Rubens, Rembrandt, creative method.

**3.2. МИФОЛОГЕМА ОРФЕЯ В АНТИЧНОЙ
КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ**

© Е.В. Гнездилова

Глава посвящена исследованию особенностей формирования мифологемы Орфея в античной культурной традиции. Анализируя произведения античных авторов, среди которых Пиндар, Эсхил, Еврипид, Аполлоний Родосский, Вергилий и Овидий, можно выделить специфику создания образа Орфея, который рассматривается перечисленными авторами не только как поэт и музыкант, утративший возлюбленную Эвридику, но и как основатель орфических мистерий. Используя метод сравнительно-исторического литературоведения, в нашей статье мы ставим цель – исследовать особенности формирования мифологемы Орфея в греческой и римской литературе, определить специфику использования мифоло-

гических мотивов тем или иным автором, выявить роль философии орфизма в формировании мифологемы Орфея.

Ключевые слова: миф об Орфее, орфизм, античность, античная литература, сравнительное литературоведение.

Как считают исследователи А.Ф. Лосев [1], W.K. Guthrie [2], I. Linforth [3], к V веку до н. э. миф об Орфее сформировался в главных, устойчивых чертах, или основных мотивах: 1) Орфей – поэт-музыкант; 2) Орфей и Эвридика; 3) Орфей в царстве Аида; 4) смерть Орфея от рук вакханок; 5) поющая и пророчествующая голова растерзанного Орфея, уносимая водами реки Гебр к острову Лесбос.

В произведениях V–IV веков до н.э. упоминания об Орфее носят фрагментарный, эпизодический характер. Например, в IV «Пифийской оде» Пиндар рассказывает о тех героях, которые собрались на зов Ясона в Иолке. Первыми из них поэт называет сынов Зевса – Геракла и Диоскуров, затем упоминает сынов Посейдона – Евфема и Периклимена, после них – Орфея: «И от Аполлона/ Лирник, рождатель песней, / Пришел во многой хвале Орфей [4]. В трагедии Эсхила «Агамемнон» Эгисф, совершивший преступление, в ответ на предостережения предводителя хора о том, что Орест вернется и отомстит за смерть отца, сравнивает хориста с Орфеем: «За эти речи ты еще наплачешься. / Орфей ты, старец, да беда – навыворот: Тот всех сладчайшим пением за собой водил, / Тебя же за твое пустое тявканье

В темницу поведут, чтоб там одумался» [5]. О волшебном даре Орфея говорит главная героиня и в трагедии Еврипида «Ифигения в Авлиде»:

«Волшебных уст Орфея не дано,
Родной мой, дочери твоей, чтоб свиту
Из камней делать и искусной речью
Сердца людей разнеживать... Тогда
Я говорить бы стала. Но природа
Ссудила мне одно искусство – слезы,
И этот дар тебе я приношу» [6].

Впрочем, для многих греческих авторов указанного периода Орфей не только величайший поэт и певец, но и основатель культовых обрядов, орфических мистерий. Приведем фрагмент из знаменитого обличительного монолога Тесея («О, до чего ж дойдешь ты, род людской?») из трагедии Еврипида «Ипполит». В нем Тесей, не зная истинных причин гибели Федры, обвиняет сына в ее смерти:

«Ты чванишься, что в пищу не идет
Тебе ничто дышавшее, и плутни
Орфеевым снабдил ты ярлыком.
О, ты теперь свободен – к посвященным
На праздники иди и пылью книг
Пророческих любовно упивайся.
Ты больше не загадка. – Но таких,
Пожалуйста, остерегайтесь люди, –
Позорное таят под благочестием
Они искусство» [7].

Из этих строк Еврипида следует, что в V веке в Афинах жили люди, избегавшие животной пищи и считавшие Орфея «посвященным», автором пророческих книг. Подобные «намекы» на причастность Орфея к жречеству можно обнаружить у многих авторов V–IV веков до н.э. Это говорит о том, что в истории античной культуры мифологема Орфея и верования, обычаи, считающиеся «орфическими» [8], а также такое направление философии, как орфизм, тесно взаимосвязаны.

Как вполне реальную историческую личность рассматривал Орфея Платон, объединяя его поэтическое творчество с культурными нововведениями. Орфики и их таинства упоминаются Платоном в «Горгии» (прим. 80), в «Ионе» (прим. 11, 23), в «Федоне» (69с, 70с); в «Законах» (IX, 370 е). Во второй книге «Государства» Платон, размышляя о необходимости быть справедливым человеком и отвечать за свои поступки, вспоминает Орфея. «У жрецов под рукой куча книг Мусея и Орфея, потомков, как говорят, Селены и Муз, и по этим книгам они совершают свои обряды» [9, с. 124]. Платон прекрасно осведомлен о всех сторонах «деятельности» Орфея («Протагор» 315b, 316 d; «Ион» 533 с, 536 в; «Государство» II 364). Он высоко ценил Орфея не только как философа, но и как певца и поэта. В диалоге «Ион» (536 в) Сократ сравнивает вдохновение муз с магической силой. Прошедшее через поэта, это вдохновение переходит к рапсоду, а затем уже к зрителю или слушателю. Одна линия притяжения проходит через Орфея к почитателям его поэзии, другая – через Мусея, следующая – через Гомера. Орфей, Мусей, Гомер – это поэтические магниты, которые притягивают к себе. Например, в диалоге «Протагор» (315 b), посвященном одному из древнейших философов, Платон сравнивает способность Протагора убеждать слушателей с магическим даром, который был присущ Орфею.

В эпоху эллинизма отношение философов и поэтов к мифологии имеет двойственный характер. Теперь это не только сакрализация мифа, но и по-

пытка дать ему рационалистическое толкование. С одной стороны, поэты наполняют мифологический материал философским содержанием, а с другой – они относятся к мифу как ученые, передающие древнее сказание, дополняя его географическими и этнографическими экскурсами.

Так, в III веке до н. э. Аполлоний Родосский в «Аргонавтике» изображает и Орфея среди участников легендарного путешествия. В отличие от предшествующих авторов Орфей у Аполлония – полноправный, а не эпизодический, герой поэмы. Его роль в походе очень значима. «Доблестный отпрыск Эагра» выступает как духовный наставник аргонавтов, которого почитают, к мнению которого прислушиваются:

«Пел он о том, как когда-то и суша, и небо, и море
Раньше друг с другом в одну перемешаны будучи форму,
В гибельной распре затем отделились одно от другого,
И как в эфире свое неизменное заняли место
Звезды, а также луна и пути неуклонные солнца
Пел он, как горы взнеслись, как громко шумящие реки
С нимфами вместе возникли, а также и всякие гады ...
Все неотрывно, напрягши свой слух, пребывая в безмолвном
Очарованье. Так внедрилось в них обаяние песни» [10, с. 28–29].

Философской основой песни Орфея послужило учение Эмпедокла, с которым был знаком Аполлоний Родосский, а также космогония орфиков. Пожалуй, впервые в античной литературе так подробно были даны описания религиозных обрядов, в которых самое активное участие принимает Орфей: сооружение алтаря в честь Аполлона (строфы 400–410); обряды жертвоприношения (строфы 150–160; 410–420 и др.); ритуальные танцы героев [10].

Таким образом, Аполлоний Родосский, демонстрируя победу гармонии над силами хаоса, отражает изменения, произошедшие в сознании греков со времен Гомера, а также и то, как в греческом сознании постепенно меняется взгляд на божество и силу божественного пения/ слова.

Для римской поэзии I века до н.э. характерны те же тенденции в интерпретации мифа, что и для александрийской литературы. И для римлян на первый план выдвигается художественно-эстетическая сторона произведения, а язык мифа часто оказывается лишь элементом формы, способствующим выражению идейно-художественного замысла автора. Наиболее ярко это проявлено в творчестве Вергилия и Овидия.

Публий Вергилий Марон, «поэт жизненной зрелости и опыта» [11], впервые в античной литературе так подробно и поэтично воспекает нисхождение Орфея в царство смерти, его тоску по утрате возлюбленной. В «Георгиках»

поэт обращается к мифу об Орфее и рассматривает все четыре мотива, затронутые в «Буколиках», его предыдущем произведении: любовь, отречение, смерть, возрождение. Заключительную часть «Георгик» Вергилий строит по александрийским законам эпиллия с обязательным вставным «рассказом в рассказе», который служит оттенком для главной темы. Таким вставным эпизодом и стал у Вергилия миф об Орфее. Поэт излагает его в связи с мотивом возрождения после смерти [12]. И если мифологема Орфея завершает жизненный урок «Георгик» дидактической поэмы Вергилия, то в эпической «Энеиде» Орфей упоминается лишь пунктирно. Вергилий иногда даже не называет его по имени, и говорит о нем лишь постольку, поскольку его нельзя не упомянуть в связи с посещением Энеем преисподней. Так, Эней и Сивилла обнаруживают Орфея в одном из блаженных уголков преисподней [13]. Гораздо большее внимание в поэме Вергилий уделяет пифагорейской теории о переселении душ, которая связана с орфизмом. Об особенностях и смысле метемпсихоза в поэме рассказывает Анхиз, отец Энея. В его монологе отразилось пифагорейское учение о метемпсихозе, в соответствии с которым мир есть подобие тела, органы которого животворит дух, единый для неба, людей и животных.

И, если у Вергилия орфико-пифагорейские идеи составляют сокровенную суть его внутренней жизни, то Публий Овидий Назон заявляет о них открыто и конкретно в своей главной поэме «Метаморфозы». Для Овидия эти идеи уже не нечто сокровенное, как для «религиозного» Вергилия, а естественная данность, лишенная какой-либо тайны. Как и другие мифы, миф об Орфее служит иллюстрацией идеи «вечного превращения». Овидий размещает мифологему Орфея в разделе (IX, 447 – XI, 193), посвященном любви несчастной и «недозволенной». Так, в одном ряду с Орфеем и Эвридикой предстают Кипарис и Олень, Аполлон и Гиацинт, Пигмалион и Галатя, Венера и Адонис, наделяя нашего героя самыми восторженными эпитетами: «вещий родопский певец», «богорожденный певец», «песнопевец фракийский». Овидий, с одной стороны, иллюстрирует главную идею поэмы о вечном превращении, а с другой – постепенно подходит к обоснованию мотива смерти Орфея от рук вакханок. Пожалуй, именно этот мотив мифа об Орфее у Овидия разработан более подробно: «Тень же Орфея сошла под землю. Знакомые раньше, / Вновь узнавал он места. В полях, где приют благочестных, / Он Эвридику нашел и желанную принял в объятья. / Там по простору они то рядом гуляют друг с другом, / То он за нею идет, иногда впереди выступает, / И не страшась, за собой созерцает Орфей Эвридику» [14]. Интерпретацией этого мотива мифа об Орфее авторы большинства античных источников ограничивают-

ся. Овидий дополняет мифологему Орфея, соединяя его с Эвридикой в царстве Аида, дабы продемонстрировать цикличность орфико-пифагорейской концепции, которую он взял за основу при создании поэмы/

Таким образом, мифологема Орфея в античности формируется и усложняется в соответствии с особенностями развития того или иного периода а развитии общественного сознания. Мифологема Орфея как культурного героя, демиурга, является примером воплощения синкретического единства искусства и религии в архаическом сознании, иллюстрирует особенности мифологического мышления.

В античной культурной традиции мифологема Орфея сформировалась как комплекс мотивов и философско-религиозных идей, связанных с мистериальной традицией и орфико-пифагорейской философией. Поэты античности «закрепили словом» и продемонстрировали наполненность мифа о певце Орфее, который станет продуктивным объектом рецепции в последующей литературе и искусстве от Средневековья до XX века и сегодняшнего дня.

Благодарности

Автор выражает благодарность своей alma mater – МГУ им. М.В. Ломоносова, исследователям факультета журналистики и филологического факультета, а также выражает признательность организаторам XII Поволжского научно-методического семинара по проблемам преподавания и изучения дисциплин античного цикла – Институту филологии и журналистики ННГУ им. Н.И. Лобачевского.

Список литературы

1. Лосев А.Ф. Античная музыкальная эстетика. М.: Музгиз. 1960. 304 с.
2. Guthrie W.K.C. Orpheus and Greek Religion. London, 1952. P. 5–25.
3. 18. Linforth I. The Arts of Orpheus. California University Press, 1941. 367 p.
4. Пиндар. Вакхилид. Оды, фрагменты. Под ред. М.Л. Гаспарова. М., 1980. С. 175–178.
5. Эсхил. Трагедии. М.: АСТ, 2001. С. 272. Стих 1628–1630.
6. Еврипид. Трагедии: в 2 т. М., 1980. Т. II. С. 492. Стихи 1211–1230.
7. Еврипид. Ипполит. Стихи 1086–1095 // Древнегреческая трагедия. Новосибирск, 1993. С. 473.
8. Элиаде М. Орфей, Пифагор и новая эсхатология // История веры и религиозных идей: в 3 т. – М.: Критерион, 2002. 2 т. С. 154–178.
9. Платон. Государство // Платон. Диалоги. Филеб. Государство. Тимей. Критий. М., 1999. 656 с.
10. Аполлоний Родосский. Аргонавтика. Строфы 20–35. Тбилиси, 1964. С. 20–21.
11. Аверинцев С.С. Две тысячи лет с Вергилием // Поэты. М.: Школа «Языки русской культуры». 1996. С. 14–42.
12. Вергилий. Георгики. IV книга, строфы 455–470 // Буколики. Георгики. Энеида. М., 1979. С. 132.

13. Вергилий. Энеида. Книга VI, стихи 635–645 // Буколики. Георгики. Энеида. М., 1979. С. 258–261.

14. Овидий. Метаморфозы. Москва, 1977. С. 247–250.

THE MYTHOLOGEM OF ORPHEUS IN ANTIQUE CULTURAL TRADITION

E.V. Gnezdilova

The chapter is devoted to the study of the peculiarities of the formation of the mythologeme of Orpheus in the ancient cultural tradition. Analyzing the works of ancient authors, including Pindar, Aeschylus, Euripides, Apollonius of Rhodes, Virgil and Ovid, one can single out the specifics of creating the image of Orpheus, who is considered by the listed authors not only as a poet and musician who has lost his beloved Eurydice, but also as the founder of the Orphic mysteries. Using the method of comparative historical literary criticism, in our article we set a goal – to investigate the peculiarities of the formation of the mythologeme of Orpheus in Greek and Roman literature, to determine the specifics of the use of mythological motives by one author or another, to identify the role of the philosophy of Orphism in the formation of the mythologeme of Orpheus.

Keywords: myth of Orpheus, Orphism, antiquity, ancient literature, comparative literary studies.

3.3. МИФ О ТРОЯНСКОЙ ВОЙНЕ КАК КЛЮЧ К «ЭКЗЕГЕТИЧЕСКОМУ» РОМАНУ «ХЕРЕЙ И КАЛЛИРОЯ» ХАРИТОНА

© Т.В. Михайлова

В главе рассматривается вопрос о включении романа Харитона «Херей и Каллироя» в число «экзегетических», то есть романов «с ключом», имеющих особую символическую структуру. Анализ текста романа в сравнении с поэмами Гомера, гностическими представлениями и архаическими мифами позволяет выделить несколько уровней толкования: мифологический (связь с троянским мифом о похищении Елены Спартанской), теолого-философский (гностическая трактовка троянского мифа), мистериальный (связь с культом Афродиты, выявляющая сакральный смысл сюжетной схемы «страстей и деяний»).

Ключевые слова: греческий любовный роман, роман позднего эллинизма, «экзегетический» роман, троянский миф, поэмы Гомера, гностицизм, культ Афродиты, мистерия.

В главе речь пойдет об одном из пяти греческих любовных романов позднего эллинизма, дошедших до нас целиком: романе Харитона «Повесть о Херее и Каллирое».

Уже давно появились исследования, доказывающие, что греческий любовный роман не являлся развлекательным массовым чтением, каким он счи-

тался ранее. Еще Ольга Фрейденберг писала о культовом характере сюжетной схемы «страстей и деяний», лежащей в основе этого жанра и восходящей к ритуальному браку богов плодородия [1, с. 245–252].

И.А. Протопопова в диссертации «Происхождение греческого романа» обосновала аллегорическое прочтение известных нам любовных романов как священных текстов. Она пишет: «Добротный и богатый материал свитков и кодексов и прекрасная каллиграфия позволяет отнести списки к типу дорогих "подарочных" изданий классических и "не-школьных" авторов. Подобные издания были продуктом "штучного" производства и адресовались богатому покупателю; способ их оформления резко контрастирует с материалом и письмом таких, например, образцов популярной литературы, как новозаветные тексты» [2, с. 3]. На сакральную природу указывают повторяющиеся элементы: описание картин и скульптур (т.е. экфрасис), вставные рассказы, вещие сны, предсказания. Далее в работе вводится термин «экзегетический роман»: «Устройство нарратива, которое подразумевает его экзегетическое прочтение, не включает в текст прямого истолкования смысла и, однако, содержит "подсказки" для экзегезы, обусловило определение, даваемое нами четверем из пяти названных романов: "экзегетический роман"» [2, с. 22].

«Четыре из пяти» означает, что «Повесть о Херее и Каллирое» И.А. Протопопова исключает из списка эзотерических: «"Экзегетическая" интенция, выраженная, в частности, использованием диалогического экфрасиса, присутствует в романах Ксенофонта, Гелиодора, Ахилла Татия, Лонга, – но мы не обнаружим его у Харитона, где нет ни оракулов, ни картин, а единственное сновидение сбывается не символическим, а "прямым" образом"» [2, с. 22].

Также Н.В. Брагинская, сравнивая «Херея и Каллироя» с еврейским апокрифом «Иосиф и Аснет», считает, что Харитон написал светское, чисто литературное подражание иудейскому сакральному тексту: «А Харитон не нагружен ни аллегорическими притчами, ни символическим вторым планом. Между романной поверхностью и глубинной мифологемой никакого иного отдельного слоя, похоже, нет вовсе» [3, с. 62].

Исследователи отказывают роману Харитона в наличии символического плана, так как не находят в нем тех структур, которые в других романах, по их мнению, конструируют внутреннюю сакральность текста. Мне бы хотелось показать, что «Херей и Каллироя» такой же «роман с ключом», но ключ к нему нужно искать в иной плоскости.

Прежде всего, рассмотрим схему «страстей и деяний». Она содержит постоянные мотивы. Встреча божественно прекрасных юноши и девушки; любовь, показанная как болезнь (в традициях лирической поэзии); объяснение,

(иногда) брак; разлука; похищения, разбойники, рабство, эпизоды мнимой смерти и воскресения, испытания верности, суд, война; и счастливое воссоединение. Это инициационный сюжет, где оба героя проходят испытание, в результате чего получают счастливый, верный, плодovitый брак. Есть ли подобная схема в романе Харитона? Напомню его основные моменты.

Счастье Херея и Каллирои вызывает зависть отвергнутых женихов, им удается оклеветать молодую жену перед мужем. Херей, приревновав и ударив супругу, погружает ее в летаргический сон. Решив, что она умерла, ее хоронят в склепе. Каллирою спасают разбойники, разграбившие ее богатую могилу, но лишь затем, чтобы продать в рабство в Ионии, недалеко от Милета. Однако Дионисий, новый хозяин Каллирои, полюбив, не обращается с ней как с наложницей, а хочет взять ее в жены. Каллироя никогда бы не согласилась на второй брак, но она беременна, и, чтобы не родить раба, она уступает. Между тем Херей, обнаружив вскрытую могилу, отправляется на поиски жены. Он тоже попадает в рабство в Карию и едва избегает казни на кресте. Каллироя считает его мертвым. Однако «оживший» муж предъявляет свои права и требует суда у персидского царя. Но он не смог бы выиграть тяжбу, если бы не начавшаяся вдруг война. Персидский царь (а земли восточнее и южнее Пелопоннеса, начиная от Ионии и Карию, включая Сирию, Египет и Вавилон принадлежат в романе Персии) вынужден сражаться с восставшим Египтом. Херей, чтобы отомстить царю, не отдавшему ему супругу, воюет на стороне Египтянина. Выиграв несколько сражений, захватив острова Тир и Арад, войной, а не судом он возвращает себе Каллирою, которая все это время желала одного – вернуться к своему Херею. Почтив Афродиту на острове Пафос, супруги возвращаются в родные Сиракузы.

Очевидно, что в этом сюжете присутствуют все основные элементы сакральной схемы. Конечно, они могут быть результатом простого подражания, как полагают названные исследователи. Однако это не так.

Определение Протопоповой подразумевает: чтобы включить роман Харитона в разряд экзегетических, нужно найти в нем «подсказки» для толкования. Многие в романе указывает на то, что толковать его следует через базовый текст всей греческой культуры – поэмы Гомера. Роман связан с эпосом и лежащим в его основе мифом о похищении Елены Спартанской множеством явных и, главное, тайных нитей.

Прежде всего, гомеровский подтекст вводится цитатами: из «Илиады» (18 раз) и «Одиссеи» (7). Героиня неоднократно сравнивается с Еленой: «В судилище вступила она такую, какую, по выражению божественного поэта, предстала Елена перед старцами Трои...» [4, с. 107]. К Елене женихи съехались со

всей Греции, а о Каллирое говорится: «стекались женихи в Сиракузы к ней, властители и сыновья тиранов, и не из одной лишь Сицилии, но и из Италии и Малой Азии» [4, с. 21].

Хотя Каллироя – не спартанка, а сиракузянка, но Сиракузы так же победили Афины, как и Спарта (слова о победе сиракузского флота повторяются в романе как лейтмотив). Каллироя – дочь Гермократа, победителя афинян. Это единственный исторический персонаж в романе, позволяющий отнести события к V в. до н.э. Сама «историчность» действия тоже должна была отсылать к троянскому циклу, так как Троянская война считалась достоверно исторической до конца античности. Другие любовные романы не содержат намеков на историю.

Значимо и имя героини – ‘прекраснотекущая’. Оно содержит корень *kalós*, ‘прекрасный’ (а это прозвище Елены Спартанской). В греческих мифах несколько персонажей с таким именем. Почти все они – наяды, нимфы источников. Энциклопедия «Мифы народов мира» [5] дает четыре толкования, немецкая энциклопедия мифов [6] – десять. Два из них наиболее интересны в нашем контексте. Первое восходит к ранней троянской мифологии, где Каллироя – дочь Скамандра, духа реки Скамандр (у которой потом в «Илиаде» будут биться ахейцы с троянцами) и жена Троя (Троса), легендарного основателя Трои [5, т. I, с. 528: Каллироя 3; 6, р. 930: *Kallirhoë* 3]. Второе связано с фигурирующим в романе Тиром: согласно Нонну (*Dionys*. XL. 320–428), Каллироя – одна из трех нимф-прародительниц тирийцев [6, р. 930: *Kallirhoë* 10; 7]. Поэма Нонна написана много позже романа Харитона, но сами местные легенды существовали задолго до ее создания, и нельзя исключить, что Харитон был с ними знаком. А в схолиях к Персию Флакку (*Pers*. I, 134) есть и такое утверждение: «*Calliroe nympha fuit, quam Paris ante raptum Helenae habebat*», «Каллироя была нимфой, которой Парис обладал до того, как похитил Елену» [6, р. 930: *Kallirhoë* 3]. Какие-то из этих смыслов мог подразумевать Харитон.

Фабула романа включает все основные элементы троянского мифа: брак, похищение, повторный брак, война, возвращение. Казалось бы, и другие любовные романы построены сходным образом, но в них нет мотива повторного брака, да и брак между героями обычен в конце, а не в начале повествования, причем акцентируется целомудрие влюбленных, которое они стойко хранят во всех испытаниях. Каллироя, напротив, не сохраняет верность Херею, хотя и любит его по-прежнему. Двоемужняя, как и Елена, она возвращается к первому мужу не судом, а войной: так и в троянском мифе греки пробовали вернуть Елену добром, но троянцы отвергли их законную просьбу и пришлось

начинать войну. Взятие Хереем неприступного Тира малым числом и хитростью отсылает к взятию «крепкостенной» Трои не силой, а деревянным конем хитроумного Одиссея. Таким образом, Тир и Троя символически сближаются.

Тир – финикийский остров, но долгое время он был египетским, поэтому может ассоциироваться и с Египтом. Это еще одна нить, ведущая к троянскому мифу: по одному из вариантов, Парис украл лишь призрак Елены, а сама Елена в Египте ждала окончания войны. В романе на острове Тир переживает войну Каллироя.

Важно отметить, что разнообразные отсылки к Гомеру и троянской мифологии не выстраиваются Харитоном в стройную систему, нельзя провести четкие параллели между романом и эпосом (или романом и мифом). Против ожидания, Херей, первый муж, сравнивается с Парисом: «получив от нее [Афродиты] прелестный дар, какого не получал от нее даже и сам Александр Парис, он на эту милость ее к нему ответил ей оскорблением» [4, с. 146]. А второй сам сравнивает себя с Менелаем: «Я создавал себе в мечтах жизнь, блаженнее, чем жизнь Менелая... потому что я не допускаю, чтобы так красива была и Елена» [4, с. 51]. Друг Херея Полихарм сравнивается с Патроком: «Но от этого его удержал Полихарм, такой же исключительно преданный друг, каким изобразил Гомер и Ахиллесова друга, Патрокла» [4, с. 28]. Разбойник, укравший Каллирою, слуге Дионисия называет себя «купцом с Крита», как Одиссей. Эти и другие отсылки, не складываясь в единое целое, создают постоянный фон, заставляя читателя все время держать троянский сюжет в поле зрения.

Таков первый, **мифологический уровень** толкования романа: история влюбленных предстает как парафраза мифа и эпоса.

Но для чего соотносить историю Херея и Каллирои с гомеровскими сюжетами? Какой сакральный смысл открывается через это сравнение? В эпоху эллинизма прямое, буквальное прочтение поэм Гомера уступило место аллегорическому и символическому. Под влиянием орфических и гностических учений странствия и сражения гомеровских героев понимались в русле «страстей и деяний».

В гностической традиции Елена – спутница Симона-Мага (или Симона-Волхва), первого из известных по христианским источникам представителя гностицизма, основателя секты «симониан» или «елениан» [8, с. 65]. Симон выкупил в Тире женщину из публичного дома и утверждал, что она – его божественная Мысль (София), она же Елена Троянская (Спартанская): «Его сопровождала Елена, которую он провозгласил возрожденной Еленой Троянской» [9, с. 122]. При этом себя он называл самим Творцом вселенной:

«...Первая Мысль Его (божественного) разума, вселенская мать, через которую Он в начале решил сотворить ангелов и архангелов <...> Переселяясь из тела в тело, страдая от оскорбления в каждом, она наконец стала блудницей в публичном доме» [9, с. 118]. Нисхождение первой Мысли в мир понималось как ее «падение», иначе «похищение».

Тогда история о похищении Елены Спартанской оказывалась выражением теологического сюжета о падении и странствии божественной мудрости, а ее спасение – актом освобождения высшей духовности из пут материального мира. С романом о Каллирое этот сюжет связан не только структурно (через посредство троянского мифа), но и текстуально: Елена Симона была блудницей в том самом Тире, который в романе захватывает Херей и где пребывает Каллироя в ожидании своей участи.

На этом **уровне толкования (геолого-философском)** Тир, как и Троя, – город, где обреталась «падшая» («похищенная») Истина гностиков.

Следующий **уровень толкования – мистериальный**. Здесь обнаруживается связь с культом Афродиты, выявляющая инициационный смысл сюжетной схемы «страстей и деяний».

Этот уровень представлен в романе не менее подробно, чем мифологический. Все встречи, узнавания и ключевые события происходят в храме Афродиты или около него. Сама Каллироя многократно сравнивается с богиней и даже предстает как ее епифания: «При виде ее, пока шла она от святыни к морю, страх охватил матросов: казалось им, будто то шествует к ним сама Афродита, собирающаяся сесть к ним в лодку, и все они как один бросились перед нею ниц» [4, с. 64]. «Статира, неожиданно увидев перед собой Каллирою, вскочила с ложа, вообразив, что это явилась к ней Афродита...» [4, с. 113].

Заметна и очередная параллель с Еленой: как Афродита дала Елену Парису, так в этом сюжете она дала Херею Каллирою.

В соответствии с логикой мистерий Афродита в романе – и гонительница, и спасительница. Поскольку страдания являются инициационными испытаниями, они вызваны не столько гневом божества, хотя такой мотив присутствует, сколько необходимостью привести героев к счастью.

Путь, проделанный супругами, также указывает на его испытательно-посвятительный характер. Он проходит через культовые центры почитания Афродиты, это путь паломничества. Восточное происхождение богини предопределило направление на Восток. Для греков мифологическая Троя – Персия. Но во времена Харитона Иония и Кария давно были греческими, поэтому его герои продвигаются дальше на Восток, в глубинную Персию (Сирию, Ва-

вилон). Таким образом, усиливая персидский вектор, Харитон с помощью пространственных ориентиров как бы вскрывает подоплеку троянских событий. Именно малоазийским происхождением богини объясняется то покровительство, которое Афродита оказывала троянцам в мифе и эпосе, а суд Париса и золотое яблоко, отданное им Афродите, предстают лишь объяснительным нарративом.

В Сиракузах, родном городе Херея и Каллирои, был культ Афродиты Каллипиги (Прекраснобедрой), в Афинах – Афродиты Урании (Небесной) и Пандемос (Всенародной). В романе в окрестностях Афин останавливались разбойники, раздумывая, как им поступить с Каллироей. В храмах этой части Греции Афродита почиталась в ее более традиционном, классическом виде, как можно судить по сохранившимся скульптурам.

Но дальше на Восток, в Кари и в Милете Афродита Урания почиталась в самой древней своей ипостаси [10]. Сам Харитон был родом из Афродисия в Кари, поэтому хорошо знал местные черты этого культа. В мифологической, а не философской, трактовке Афродита Урания – не платоновская небесная, неплотская любовь, а древняя богиня, родственная Кибеле и Астарте. Ее происхождение – хтоническое, вместе с ней из крови Урана-неба родились эринии и гиганты, она «обладала космическими функциями мощной, пронизывающей весь мир любви» [5, т. I, с. 132–133]. Ей служили не воздержанием, а страстью, считалось, что она наказывает всех, кто не подчиняется ее силе. Она внушает желание всякому, кто видит ее (так в романе происходит с Каллироей, в определенном аспекте, как и Елена, являющейся земным воплощением Афродиты).

Следующие пункты романа, финикийские острова Тир и Арад, а также Вавилон – места почитания древней богини-матери, которая предстала то как Кибела, то как Астарта, отождествлявшиеся греками с Афродитой Уранией и с архаической Артемидой, хозяйкой зверей. И в архаике, и в эллинизме две эти богини сближались. В романе Каллироя сравнивается с обеими, хотя предпочтение отдается Афродите. Добавлю, что Елена симониан была блудницей именно в храме Астарты (то есть, несомненно, жрицей). А Каллироя не сохранила верность Херею, но не осуждается за это. Напротив, в романе осуждается ревность Херея как порок, противный Афродите.

Таким образом, путь из Сиракуз к Вавилону – движение к истокам культа богини, восточные черты почитания которой, в том числе оргийные мистерии и храмовая проституция, сохранялись не только в собственно восточных центрах, но и в финикийской колонии Пафос на Крите, который наряду с Кипром считался родиной Афродиты [11, с. 17–18]. Здесь располагался важнейший

пункт паломничества. В романе это последняя остановка перед возвращением в Сиракузы, где герои приносят жертвы и благодарят богиню за спасение.

В этом проявляется самая заметная особенность романа Харитона, не акцентирующего обязательное целомудрие, как другие греческие романы, построенные по «жреческой» схеме, восходящей к египетским, иудейским и, возможно, христианским источникам и к платоновской концепции любви. Возможно, это отличие и не позволило исследователям увидеть в «Херее и Каллирое» священный текст. Если судить роман по законам других аналогичных сочинений, он может показаться всего лишь пародией или неловким подражанием. Но у него своя, построенная по своим законам, сакральная логика.

То, что на философском, гностическом уровне понимается как «падение» Елены-Софии, на уровне мистериального оказывается приобщением к тайнам великой богини. Имя второго мужа Каллирои – Дионисий – намекает на культовый характер этого брака, как соединение с божеством, не являющегося изменой земному мужу. Любовь Каллирои к Херею не поставлена под сомнение, пройденные инициационные испытания предполагают дальнейшее счастье супругов. Так и в романе Лонга «Дафнис и Хлоя» приобщение Дафниса к «науке любви» не является изменой горячо любимой им Хлое. На радостный исход указывает и имя Херея: от *chairō* – ‘наслаждаться, быть довольным, радоваться, быть благополучным’. Сравните имя его друга Полихарма (‘многорадостный’). Вместе с Хереем пройдя весь путь, Полихарм женится на его сестре, то есть, в свою очередь, получает супружеское счастье.

Книга Харитона (наряду «Дафнисом и Хлоей», где всем правит Эрот) оказывается наиболее «греческой», воспевающей любовь в традиционном для Греции духе, во всей ее полноте, в единстве духовного и физического начал. Логика древних культов (торжество плоти) оказывается не менее сакральной, чем логика новых религий (ее обуздание).

Принципиально «греческим» делает этот роман и другой аспект. Еще раз повторю, что связь с троянским мифом и поэмами Гомера не выстраивается в стройную систему отсылок к священному тексту, которую исследователи выявляют в еврейских романах-притчах, в «жреческих» романах Гелиодора, Ксенофонта, в римском романе Апулея. Роман «Херей и Каллироя» сакрален в том смысле, в каком сакрален гомеровский эпос – не в плане самого повествования, но в плане структуры и подтекста. Сознание греков, по-видимому, и не нуждалось в упорядоченной системе «подсказок», принятой, например, в еврейской традиции, идущей от мидраша, предполагавшего чтение притчи-аллегории в соответствии со строгими правилами. Традиция греческого ми-

стериального театра давала другой пример: достаточно взять сюжет, типологически схожий с сюжетом исходного (дионисийского) мифа, чтобы действие воспринималось символически и страдания героев представляли как страсти божества. Можно считать греческий любовный роман индивидуальной мистерией, аналогом мистерии театральной. В первые века нашей эры трагедия-зрелище, подобно другим коллективным формам, была уже в прошлом, ведь эллинизм – эпоха индивидуализации. А поскольку к этому времени распространился навык чтения глазами (чего, конечно, не было в эпоху классического театра Диониса), каждый мог взять книгу и пережить такую индивидуальную мистирию. А она была востребована. Ведь эллинизм – также период «новой религиозности».

И потому роман Харитона – самый «греческий» из пяти эллинистических любовных романов.

Было бы интересно проследить еще одну вероятную линию этой книги. Помимо прочего, Каллироя – распространенный греческий топоним. В частности, как сообщает Фукидид, в Афинах был священный источник, носивший это имя, причем он использовался в свадебных обрядах: «...в настоящее время сохранился от древности обычай брать воду из этого источника перед свадебными празднествами и для других священнодействий» [12]. В разных частях Греции, в Тире и даже в Иордании были поселения и источники с таким названием. Возможно, путь Херея и Каллирой как-то связан с этими пунктами, а свадебная обрядность, значимая для сюжета Харитона, подкрепляет предположение. Но это материал для дальнейшего изучения.

Итак, вслед за другими исследователями мы можем признать еще один роман «экзегетическим», т.е. имеющим сакральный подтекст. Как и в остальных романах, мы обнаружили в «Херее и Каллирое» несколько уровней толкования: 0) человеческий; 1) мифологический (здесь и героический); 2) теолого-философский; 3) мистериальный.

Можно добавить, что не только чтение романа было индивидуальной мистерией, но и его написание могло восприниматься как служение божеству. Поэтому Харитон оказывается таким же иерофантом (жрецом), каким для эллинизма был Гомер, какими предстают другие авторы эллинистического романа.

Список литературы

1. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
2. Протопопова И.А. Происхождение греческого романа (к вопросу об экзегетической наррации). Автореф. дисс. ...к. культурологии. М.: РРГУ, 1997 [Электронный ресурс]. –

Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/proishozhdenie-grecheskogo-romana> (дата обращения: 20.04.2021).

3. Брагинская Н.В. «Иосиф и Асенет» в контексте эллинистической повести. Ч. // Вестник древней истории. № 1 (260). М.: Наука, 2007. С. 32–75.

4. Харитон. Повесть о любви Херея и Каллирои // Греческий роман. М.: Правда, 1988. С. 21–166.

5. Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2-х тт. М.: Советская энциклопедия, 2000.

6. Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Band II, Abd. I. Leipzig, 1890–1894 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://archive.org/details/p1ausfhrlichesle02rosc/page/n3/mode/2up> (дата обращения: 20.04.2021).

7. Нонн Панополитанский. Деяния Диониса. СПб: Алетейя, 1997 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.simpodium.ru/ru/node/11866> (дата обращения: 20.04.2021).

8. Таевский Д.А. Христианские ереси и секты I–XXI веков / Словарь. М.: Интрада, 2003. 320 с.

9. Йонас Г. Гностицизм. СПб: Лань, 1998 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://proflib.com/chtenie/55295/gans-yonas-gnostitsizm-gnosticheskaya-religiya.php> (дата обращения: 20.04.2021).

10. Скржинская М.В. Праздники Афродиты // Скржинская М.В. Древнегреческие праздники в Элладе и Северном Причерноморье. СПб.: Алетейя, 2010. С. 77–92.

11. Русяева А.С. Афродита Урания – патронесса милетско-понтийской колонизации // Боспорский феномен: Колонизация региона, образование государства / Материалы международной научной конференции. Ч. 1. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2001. С. 17–21.

12. Фукидид. История. II, 15, 5. М.: Изд-во Сабашниковых, 1915 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.simpodium.ru/ru/book/export/html/13434> (дата обращения: 20.04.2021).

THE TROJAN MYTH AS A KEY TO THE «EXEGETIC» NOVEL «CHAEREAS AND CALLIRHOE» BY CHARITON

T.V. Mikhailova

The chapter attempts to include the Chariton's novel «Chaereas and Callirhoe» in the number of so called «exegetic» novels that means a text with a key of specific symbolic structure. Comparing the novel with the Homer's poems, gnostic concepts and archaic myths permits to distinguish three levels of exegesis: mythological (link to the myth of the Helen of Sparta abduction); theological and philosophical (the gnostic interpretation of the Trojan myth); mystical (link to the Aphrodite cult, revealing the sacral meaning of the «passions and actions» pattern).

Keywords: ancient Greek novel, late hellenism romance, «exegetic» novel, the Trojan myth, the Homer's poems, gnosticism, the Aphrodite cult, mystery.

3.4. ТРАКТОВКА МИФОЛОГИЧЕСКОГО СЮЖЕТА И ОБРАЗА ГЕРОИНИ В ТРАГЕДИИ М.И. ЦВЕТАЕВОЙ «ФЕДРА»

© Т.Н. Васильчикова

В главе исследуется концепция образа Федры М. Цветаевой, представленная автором в одноименной драме. Целью исследования является: путем сравнения с другими интерпретациями мифологического сюжета показать своеобразие трактовки причинно-следственных связей и образа героини в драме М.И. Цветаевой «Федра». Интерпретация мифологического образа имеет как сходство в сюжете с античными и более поздними образцами Еврипида, Сенеки, Расина, так и оригинальную трактовку образа главной героини. Федра рассматривается как жрица чувственной любви, Эроса. С этой позиции она не подвергается никакому нравственному осуждению и не чувствует себя виновной в нарушении морали и долга. Трагедия Федры в трактовке М.И. Цветаевой – в невозможности жить без любви. Отвергнутая Ипполитом, она отвергнута и самой жизнью, в этом причина ее самоубийства. Концепция трагедии имеет ассоциативную связь с судьбой самой писательницы.

Ключевые слова: Федра, миф, абсолют любви, эрос, смерть.

В античной мифологии и затем в истории мировой литературы образ Федры связан с понятием запретной и преступной любви. Но образ не оставался неизменным, от столетия к столетию обретая новые грани, новые краски. Каждый, обращавшийся к трагической судьбе Федры, вносил нечто новое в ее интерпретацию, и за прошедшие тысячелетия отношение к преступлению Федры эволюционировало от безусловного осуждения (Еврипид, Сенека, Расин) до полного «оправдания» (М.И. Цветаева). Эти колебания определялись запросами времени, принадлежностью автора к тому или иному литературному направлению, а также творческой индивидуальностью, психологическим темпераментом создателя очередной интерпретации знаменитого античного мифа.

М.И. Цветаева вводит иную мотивировку трагедии неразделенной и преступной любви, по-своему выстраивает причинно-следственные связи происходящего. Во-первых, тема любви переведена из личного в общефилософский план и рассматривается не только в контексте греческой мифологии, но и этики, и философии. Всякая любовь – служение Эросу, и в этом значении она имеет безусловное право на существование. Предшественники Цветаевой – Еврипид и Расин – решали вопрос о нравственной вине Федры. Их Федра сама упрекает и казнит себя за нарушение верности мужу, за преступную необоримую страсть к пасынку. Но Федра Марины Цветаевой виновной себя не ощущает, так как вопрос вины вообще снят. Сила и власть древнего Эроса

в пантеоне богов Олимпа воплощена в образе Киприды – богини любви Афродиты. Местью Афродиты за отказ от любви станет гибель Ипполита. Федра – только орудие мести. Так проблема переносится в область сложных философских категорий: силы жизни, стихии Эроса и силы смерти. Отвергнув любовь, юноша выбрал смерть, так как с любовью – Эросом – связана жизнь. Цветаева представляет не нравственную трагедию Федры, не борьбу чувства и долга (как у Расина), а историю трагической любви. Формула цветаевской драмы, в отличие от трагедии Расина, иная: «Любовь (если она есть) всегда права».

Драма Цветаевой «Федра» демонстрирует художественно-эстетические поиски автора. Цветаева «ломает» привычный и понятный язык, ищет свой ритм и новые рифмы. Она ставит собственный художественный эксперимент, создавая свою «новую» драму в 20-е годы – время великого художественного эксперимента в искусстве. В условиях «строящегося социализма» художественные поиски в таком направлении не могли быть положительно и адекватно оценены. Драма Цветаевой недооценена: не имела сценического успеха сразу после рождения, не получила и до настоящего времени ни глубокой интерпретации, ни заслуженной оценки. Очень сложный для театрального воплощения поэтический текст трагедии – одна из причин небогатой сценической истории пьесы Цветаевой. Не случайно Роман Виктюк дважды через большой промежуток времени обращался к постановке «Федры»: в 1988 году в театре на Таганке, и в 2015 – в театре Романа Виктюка.

Марина Цветаева воплотила в трагедии «Федра» две стороны идейно-художественного замысла, две стихии бытия. Во-первых, это античный миф о Федре и ее трагической запретной любви к пасынку Ипполиту. Это все тот же миф, все тот же вечный сюжет, к которому до Цветаевой обращались в разные эпохи неоднократно. Сюжет мифа менять нельзя, а концепцию художественных образов, характер героев, мотивировку – это каждый из драматургов, обратившихся к сюжету, трактует в меру своего восприятия, своего жизненного опыта и своей системы ценностей. Второй стихией, нашедшей воплощение в этой трагедии, не только мифологической, но глубоко личной, является вся история внутренней личной жизни автора – создателя этого текста, женщины-поэта. Здесь Цветаева поставила вопросы вне и сверх готового сюжета: что такое любовь, что такое всепоглощающая страсть, каковы ее права, есть ли для нее границы? В истории собственной жизни она переживала страстное чувство неоднократно, это были взлеты и падения, очарования и разочарования. О Цветаевой можно сказать, что только в состоянии влюбленности, в любовных переживаниях она ощущала себя по-настоящему живу-

щей. Прямой связи между страданиями античной героини и личной жизнью поэтессы не может быть, а косвенно – в «Федре» выражены все эти вопросы и дается выстраданный ответ женщины-поэта на эти вечные женские вопросы.

Сюжетно М. Цветаева в поэтической драме «Федра» следует за античным мифом в версии и трактовке Еврипида. Но сам по себе сюжет в ее драме не самое важное, и перипетии сюжета здесь, по сути, не играют определяющей роли. Ее драма – это гимн любви, любви трагической. Автора мало интересует вопрос виновности Федры и дозволенности ее чувства к Ипполиту, менее всего Цветаева выполняет задачи воспитания и бесконечно далека от морализаторства. Трагедия любви переводится ею совсем в другой регистр. Задан вопрос о самой сути и смысле этого чувства. Любовь уже в античной эстетике относится к первичным силам бытия – это сила Эроса, без которой не может быть продолжения жизни. Исходя из этого, только Цветаева приближается по-настоящему к античной точке зрения на любовь – как на естественное проявление космического Эроса, независимо от ее «законности» или «запретности». Тем самым снимается вопрос о нравственной вине героини. Она выполняет высшее предназначение человека, полюбив, поэтому она неподсудна. Этому утверждению соответствует и структура драмы, состоящей из четырех картин – вершин эмоциональных переживаний.

Первая картина – «Привал» – посвящена Ипполиту, удалой, привольной жизни его и его друзей, славящих богиню охоты и дикой природы Артемиду, которой они служат. Это мужское inferнальное пространство, в котором нет места женскому началу. Ипполит отнюдь не любезен с Федрой, случайно сюда забредшей.

«Хвала Артемиде за жар, за пот,
За черную заросль, – Аида вход
Светлее! – за лист, за хвою,
За жаркие руки в игре ручья, –
Хвала Артемиде за все и вся
Лесное» [1, с. 425].

Между тем юный Ипполит так прекрасен, что «не полюбить его могла только слепая», то есть Цветаева уже в первой картине косвенно освобождает Федру от вины; причем у Цветаевой не воля богов является причиной страсти Федры, а человечески-телесная красота пасынка.

Вторая картина – «Дознание» – рисует Федру, безотчетно скрывающую свою любовь, а затем доверяющую сокровенную тайну кормилице. Голос кормилицы – это голос самой Цветаевой, которая раскрывает трагедию женщины, обделенной любовью.

Картина третья – «Признание» – кульминационная в драме, она повествует о встрече Федры и Ипполита, о признании Федры и отказе от ее любви Ипполита.

Четвертая картина – «Деревце» – представляет собой трагическую развязку: Ипполит погиб; Федра покончила с собой, повесившись на деревце мирта. Смерть героини символична как в контексте драмы, так и в контексте судьбы ее автора. От пятой картины – «Кони», которая присутствовала в плане, автор отказывается. Цветаева в своей поэтической драме не повторяет подробностей известного мифологического сюжета. Она предельно схематизирует сюжет, оставляя лишь его ключевые эпизоды. Федра – третья жена Тезея, и она по-женски несчастлива: она не любит Тезея, хотя и боится в этом себе признаться. Это объяснит ей Энона, ее кормилица.

«Так я скажу. Мой удар
По Тезею – стар.
С пауком тебя, Федра, спарили!
Старому мстишь. Ничем ему не грешна.
В мужнин дом вошла
Женой поздною, женой третьею.
Две жены молодую встретили
На пороге...
Огонь в очаге заглох –
Ариаднин вздох...» [1, с. 445]

Федра у Цветаевой умирает не потому, что ее мучают угрызения совести, что в ее душе борются страсть и долг. Она не виновна в своей любви к Ипполиту. Она умирает, потому что отвергнута и не может жить без любви.

«Все, ужель тебе ничто во
Мне... Глаза мои...
...Ждав – обуглилась!
Пока руки есть! Пока губы есть!
Будет – молчано! Будет – глядено!
Слово! Слово одно лишь!
Ипполит – в ответ: Гадина» [1, с. 447].

После такой отповеди выход для любящей женщины один – петля. Жить дальше нет смысла и нет сил. Концепцию образа Федры Цветаева сформулировала так: «NB! Дать Федру, не Медею, вне преступления, дать – безумно любящую молодую женщину» [2].

Цветаева выстраивает иные, чем у её предшественников, причинно-следственные связи трагедии, уводящие тему любви в общефилософский

план, рассматривая её не только в контексте греческой мифологии, но и этики, и философии. Эрос представлен как одна из первичных сил, возникших еще до введения этических запретов. В таком контексте вопрос о преступной и запретной любви неуместен, мстью Афродиты за пренебрежение любовью становится гибель Ипполита. Если Сенека заостряет внимание на сладострастно-жестоких подробностях распада плоти погибшего юноши, то Цветаева уделяет этому меньше всего внимания. С Ипполитом связано понятие юношеского физического совершенства. В нем воплощена высшая точка расцвета жизни, ее абсолют. Не любить его невозможно. Таким был и восемнадцатилетний Тесей, когда он прибыл на Крит и победил чудовище Минотавра. Но ей он достался уже совсем другим. А юный, прекрасный как бог Ипполит ей принадлежать не может. Она чувствует себя обманутой. Ее обмануло время. Юность Тесея досталась не ей, а ее сестре, Ариадне, а юность Ипполита ей не может принадлежать.

Так сложно, в духе декаданса рубежа веков выстраивается коллизия этой драматической поэмы. Эмоциональное пространство пьесы и театральное пространство сцены намеренно «расчищается» Цветаевой, чтобы заполнить его темой любви, а не темой нарушения долга. С этой целью она отказывается от пятой сцены «Кони», где должна была быть показана гибель Ипполита. На первый план при этом сразу выдвигается Федра – носительница подлинного (а не «преступного») чувства любви, не знающей запретов. «Виновных», в таком смысле в пьесе Цветаевой действительно нет. О подлинных причинно-следственных связях событий не догадывается никто из персонажей. Тезей, хотя и начинает понимать истоки трагедии, усматривает их только в действии сил рока: Федра стала орудием мести Афродиты ему и его роду. Но до глубинных философских истоков его понимание не доходит: погибнет каждый, отвергающий силу жизни, силу Эроса. В любви нет виновных, всегда прав любящий:

«Нет виновного, все невинные.
И очес не жги, и волос не рви, –
Ибо Федриной роковой любви
– Бедной женщины к бедну дитятку –
Имя – ненависть Афродитина» [1, с. 482].

В центре внимания Цветаевой оказывается женский образ, а не образ Ипполита. Кроме того появляется еще одно женское лицо, которому обычно не придавалось при интерпретации мифа ведущего значения. Это кормилица Энона, роль которой здесь очень осложнена, в трактовке Цветаевой это психологически разработанный сложный характер. Решающим становится не

просто ее вмешательство в ход событий, а ее отношение к ним и участникам событий. Она тоже действует под влиянием подлинной и сильной любви – к своей воспитаннице, няней и кормилицей которой она была. Она ненавидит Ипполита и за то, что Федра из-за него больна и безумно страдает, и за то, что он отвергает Федру. Для нее тоже не существует нравственных запретов в сфере чувств. Она из любви к Федре готова обмануть, предать и убить. Анализируя трагедию Цветаевой с точки зрения мифологического сознания, мы обнаружим в образе Федры воплощение Афродиты, один из ее многочисленных «двойников», а в акте самоубийства Федры, повесившейся на миртовом деревце, – абсолютно точно воссозданный (или сконструированный) сюжет гибели-воскресения архаической богини любви.

Список литературы

1. Цветаева М. Федра // Цветаева М. Сочинения в двух томах. Т.1. М.: Худ. лит, 1980. С. 423–484.
2. Цветаева М.И. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М: Альфа-книга, 2017. 1214 с.
3. Волошин М.А. Женская поэзия // Утро России. 1910. № 323, 11 декабря [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/kritika/voloshin-zhenskaya-poeziyu...> (дата обращения: 18.06.2020).
4. Войтехович Р.С. Эволюция замысла драматической дилогии «Тезей» Марины Цветаевой // Бинобль: Вятский культурный журнал. 2002. № 18. С. 10–13.
5. Иванова И.С. Время и образ Федры в произведениях Еврипида «Ипполит», Ж. Расина «Федра» и в лирике М. Цветаевой // Сервис plus. Научный журнал. Серия «Культурология». 2015, вып. 3, т. 9. С. 71–79.
6. Лосская В.К. Марина Цветаева в жизни. М.: Прозаика, 2011. 384 с.

INTERPRETATION OF THE MYTHOLOGICAL PLOT AND THE IMAGE OF THE HEROINE IN THE TRAGEDY «PHAEDRA» BY M.I. TSVETAEVA

T.N. Vasilchikova

The purpose of the chapter is: by comparing with other interpretations of the mythological plot to show the peculiarities of the interpretation of cause-and-effect relationships and the image of the heroine in the drama "Phaedra" by M.I. Tsvetaeva. The interpretation of the mythological image has similarities both in the plot with the ancient and later examples of Euripides, Seneca, Racine, and the original interpretation of the image of the main character. Phaedra is seen as the priestess of sensual love, Eros. From this position, she is not subjected to any moral condemnation and does not feel guilty of violating morality and duty. The tragedy of Phaedra in the interpretation by M.I. Tsvetaeva is the impossibility of living without love. Rejected by Ippolit, she is

also rejected by life itself, and this is the reason for her suicide. The concept of tragedy has an associative connection with the fate of the writer herself.

Keywords: Phaedra, myth, absolute of feeling, Eros, death.

3.5. АНТИЧНЫЙ КОД В ПОЭМЕ М.М. ПРИШВИНА «ФАЦЕЛИЯ»

© А.В. Дехтяренко

Глава посвящена выявлению и исследованию античного литературного кода в художественном мышлении М.М. Пришвина на материале поэмы «Фацелия» (1940 г). Целью является изучение специфики античной рецепции в произведении с учетом биографического и литературного контекста. Рассматриваются основополагающие мотивы поэмы М.М. Пришвина «Фацелия» (1940 г) в свете их взаимосвязи с «античным текстом». Основной акцент делается на анализе платонического дискурса, который является источником авторской концепции любви. Подчеркивается, что античная традиция является не просто культурной формулой, а частью той универсальной эстетической системы, которая с самых ранних произведений получила художественное воплощение в прозе М.М. Пришвина. Выявление античной рецепции в системе художественных поисков писателя позволяет по-новому увидеть творчество М.М. Пришвина.

Ключевые слова: М.М. Пришвин, мифопоэтика, платонический дискурс, античные традиции, лирико-философская миниатюра, символ, неореализм, рецепция античности, мотив, символ.

М.М. Пришвин принадлежит к числу художников, чье творчество в современных исследованиях подвергается переосмыслению. Дело в том, что в советское время за Пришвиным прочно закрепилась роль фенолога-натуроведа, а многие его произведения относили к «школьной» литературе. Сложившийся стереотип не способствовал полноценному изучению его наследия. Начиная с конца XX века – в связи с публикацией дневников писателя – интерес к творчеству М. Пришвина значительно возрос. На фоне общей тенденции поиска новых подходов в изучении художественных текстов XX века многие литературоведы обратились к изучению пришвинской прозы в широком контексте русской и европейской литературы, во взаимодействии пришвинских идей с различными литературными школами и культурными направлениями. Так, Н.П. Дворцова отмечает, что творчество писателя сегодня «заново осмысливается в контексте литературы начала XX века, христианской и мифологической традиции, экологического реализма, философии любви, модерна и постмодерна и т. д.» [1, с. 50]. Современные исследователи

изучают поэтику мифотворчества, связанную с пантеистическим мировоззрением, внутренним стремлением к постижению целостности мира.

Писательское становление Пришвина пришлось на эпоху модернизма с ее стремлением к высокому эстетизму и интересом к глубинным национальным традициям. Пришвин изучает творчество Гамсуна и Метерлинка, посещает петербургские собрания символистов и в то же время устремляется к изучению быта и фольклора русского Севера. Творчество Пришвина объединяет эти разные стихии, создавая эстетическую и онтологическую многослойность, которая и является главным притяжением для исследователей. Широкий культурный контекст определяет, по мнению А.М. Подоксенова, особый «полифонизм мышления» Пришвина. [2]. Его источником становится, помимо классических традиций, философия И.В. Гете и Ф. Ницше, которую писатель увлеченно изучал в университетские годы. Отсюда, в частности, приходит восприятие античности как универсального кода европейской культуры. По наблюдению Н.Н. Иванова, «пришвинский пантеизм «по-своему», неопантеизм, состоялся во многом благодаря отклику на пантеизм Гете [3, с. 95]. Одним из аспектов исследования проблемы художественных рецепций в творчестве Пришвина является выяснение места и значения античной парадигмы в системе миропонимания писателя. М.М. Пришвин, получивший европейское образование (Лейпцигский университет), хорошо знал античную классику, и, следовательно, этот культурный код был неотъемлемой частью творчества писателя, особенно в ранний период. Тем не менее, тема «Пришвин и античность» до настоящего времени еще не была объектом отдельного изучения.

Со второй половины 1930-х годов Пришвин обращается к жанру прозаической миниатюры. Первым циклом лирико-философских миниатюр можно назвать поэму «Фацелия» (1940), которая была составлена из дневниковых зарисовок, и позднее стала частью книги «Лесная капель» (1943). Образ синего цветка – медоноса Фацелии пробуждает воспоминания об утраченной любви. История этой любви началась в 1902 году, в Париже. Это был недолгий платонический роман, оставивший глубокий след в душе писателя. Вся последующая жизнь и творчество Пришвина (а писатель принципиально не разделял две этих ипостаси) берет свое начало от мучительных переживаний того периода, борьбы между духом и плотью, попыток преодолеть противоречия, примирить воображаемый идеал и земной, человеческий образ. «Я хотел найти в ней то высшее, себя, в чем бы я мог возвратиться к себе первоначальному» [4, с. 99], – напишет он в дневнике 1908 г.

Поэма делится на три части («Пустыня», «Росстань», «Радость»), которые отражают этапы любовной одиссеи автора и лирического героя, – от тоски одиночества (пустыни), ощущения «бездомности» («измученный бездомьем человек» [5, с. 392]) и до обретения Любви. Сравнение лирического героя с Одиссеем здесь не случайно. Поиск любви – это стремление обрести смысл существования вообще и поиск духовной родины, своей Итаки. С самого начала творчества писатель обращается к этому традиционному архетипу в контексте духовных странствий: уже в первых путевых очерках присутствуют классические мотивы морского путешествия, а также цитаты из Гомера. В поэме «Фацелия», где путеводным ориентиром становятся глаза любимой – «две северные звездочки» [5, с. 391], тема смыслопостижения получает конкретные очертания. Фацелия – это обретенный дом или «родина» души. Каждый в поисках любви подобен Одиссею: в одной из миниатюр поэмы говорится о судьбе обычного человека, который, пройдя через тяжелые испытания, нашел свою Фацелию («Вот моя родина» [5, с. 409]).

Синее поле цветов среди подмосковной природы кажется поэту чудесным явлением, как будто синие птицы «из далекой страны прилетели и оставили свои синие перья» [5, с. 374]. Источником мифологемы синей птицы является философская пьеса М. Метерлинка («Синяя птица» 1905), в которой этот образ-символ имеет отношение к платонической идее о Крылатой Душе, познаваемой через любовь. О природе души говорится в диалоге «Федр»: «Будучи совершенной и окрыленной, она парит в вышине и правит миром» [6, с. 155]. Душа обладает прирожденной потребностью в любви, и это состояние «люди зовут Эротом» [6, с. 161]:

«Смертные все прозвали его Эротом крылатым,

Боги ж – Птеротом, за то, что расти заставляет он крылья» [6, с. 161]

Платоновская концепция любви является одним из главных оснований европейского и русского модернизма. По мнению А.Г. Гачевой, деятели религиозно-философского ренессанса «соединяли философию Эроса с темой искусства, дело любви – с делом рождения и творчества в красоте» [7, с. 200]. Пришвин, «будучи “родом из Серебряного века”, весьма внимательно относился к проблеме Эроса в жизни и искусстве» [8, с. 127]. Мысль о том, что «где любовь, там и душа» [5, с. 385] в поэме является основополагающей: «Ведь у меня от синей птицы моей юности – моей Фацелии – до сих пор в душе хранятся синие перышки!» [5, с. 377]. Та, земная Фацелия исчезла, но «вместо одного лица стало все как лицо, и я любовался всю жизнь чертами этого необъятного лица» [5, с. 378]. Так, вся природа стала Фацелией, «желанной, вечно девственной и вечно рождающей» [5, с. 379]. Согласно Плато-

ну, именно таким путем нужно идти в любви: «Кто наставляемый на пути любви будет созерцать прекрасное (...), тот увидит нечто удивительно прекрасное по природе, (...) вечное, не знающее ни рождения, ни гибели» [6, с. 121]. Эрот, по Платону – это источник поэзии: «Каждый, кого коснется Эрот, становится поэтом, хотя бы «дотоле он и был чужд Музам» [6, с. 105]. В миниатюре «Тяга» Пришвин именно так и объясняет природу своего таланта: «Так вот оно чем объясняется, что моя литература остается жить: потому что это моя собственная жизнь. И всякий, кажется, мог бы как я: попробуй-ка перенеси свои неудачи в любви и перенеси свое чувство в слово... И я думаю теперь, что счастье вовсе не зависит от того, пришла она или не пришла, счастье зависит лишь от любви, была она или не была, самая любовь есть счастье, и эту любовь нельзя отделять от «таланта» [5, с. 378].

Душа поэта вновь и вновь возвращается к ней, прислушиваясь к «гулу жизни в цветах» [5, с. 373], летая с пчелами в этом ярком синем поле. Пчелиная тема связана с классической поэтической традицией, берущей начало в античности. В античной литературе образ пчелы как раз связан с духовной стороной человеческого бытия: это символ поэзии (поэтов часто сравнивали с пчелами), и человеческой души. В мифологической традиции – это атрибут Персефоны, существо причастное к тайнам жизни и смерти. В дневниках Пришвина за 1930 г. читаем следующее: «Мы прибегаем к истории (философии) не ради истории, а для того, чтобы найти с помощью анализа действительных и возможных мирозерцаний пути, возвращающие к утраченным идеалам живого знания (Грекам)» [9, с. 232]. Возможно, образ пчел возникает в тексте поэмы не без влияния «пчелиного текста» М. Метерлинка. Это натурфилософский трактат «Жизнь пчел» (1901), в котором пчелы, дочери Аристея – не только метафора круговорота жизни и смерти, но и символ любви как глубокого закона природы. В поэме образы медоноса и пчел составляют единое семантическое поле: «Ярко-синяя поляна вся гудела пчелами» [5, с. 381]. Пчелиный гул – музыка любви соединяется с мелодией пастушеской свирели. В другой миниатюре музыка Чайковского процветает любовью, пропитывается «медом Фацелии» [5, с. 381]. Пчелы не только утоляют тоску, но и напоминают о совершенной любви на земле: «Глядя на ульи с пчелами (...) я всегда вспоминаю о старосветских помещиках (...) В этих смешных старичках чудилась возможность гармонической и совершенной любви» [5, с. 381]. Гоголевский мир безмятежного счастья благочестивых супругов создан по модели античного мифа о Филемоне и Бавкиде, превращенных в деревья, рассказанного Овидием. «Метаморфозы» Овидия утверждают идею единства и гармонии мира, кровного родства человека и природы. Именно об

этом напоминает миниатюра о старой липе, цветение которой пробуждает надежду («Может быть, когда-нибудь и я вместе с ней процвету» [5, с. 392]). Во многих миниатюрах поэмы, на первый взгляд, фенологических, раскрывается идея о всеединстве, мысль о том, что человеческое «я» после смерти растворяется в природе. Вот шиповник пробирается внутрь по стволу к молодой осинке, и она вся вспыхивает красными благоухающими розами [5, с. 396]. Вот молодые березки за ночь оделись листвой и кажется, что люди стоят у берега, издали перекликаются [5, с. 389]. Полоска травы на лужайке – это след от тропинки, по которой ходил человек, но след оставляет и упавшее дерево, которое давно рассыпалось в прах и стало удобрением для свежей травы [5, с. 401].

Зарисовка «Солнце в лесу» представляется пришвинской интерпретацией платоновской мифологемы пещеры – здесь темный лес отождествляется с пещерой, в которую солнце бросает свои «утренние косые лучи» [5, с. 395]. Движение лучей уподобляется полету мысли, превращаясь в развернутую метафору творческого процесса. Солнечные пятна высвечивают то один, то другой образ и «обрадованная мысль летает от одного солнечного пятна к другому», вспыхивая в лучах от поляны к поляне» [5, с. 395]. Так, по Платону, душа, созерцающая вечные идеи, переходит «от полного невежества к светлой жизни, она ослеплена ярким сиянием: такое ее состояние и такую жизнь можно счесть блаженством» [10, с. 299].

Платонический дискурс угадывается и в некоторых других мотивах. В поэме присутствует мотив анамнесиса («припоминание того, что некогда видела наша душа, когда она сопутствовала богу» [6, с. 158]), а также аллюзивные отсылки к мифологеме андрогина, суть которой в извечном стремлении бытия и человека к цельности и полноте. В свете идеи андрогинизма любовь – это жажда цельности. «Любовью называется жажда целостности и стремление к ней» [6, с. 101]. Любовь к Фацелии, боль от утраты ее открывает «другую сторону» – великий мир природы «как сон наяву», в котором поэт «вспомнил и узнал себя» [5, с. 383]. Женский образ (Фацелия) в поэме – это alter ego лирического героя, тот «неведомый друг, такой прекрасный, что при одном только ожидании его все преграды рассыпаются ничтожной пылью» [5, с. 402].

Некоторые темы и мотивы в поэме представлены в русле классических традиций, начало которым положено в поэзии Горация. Лирические рассуждения о жизни отсылают к философии эпикурейства, воплощенной в «Посланиях». Пришвину, прекрасно знавшему как философию Эпикура, так и горацианские традиции, была близка концепция наслаждения каждым днем,

принципы разумного отношения к жизни и довольства малым. «Раздумываю о своем эпикурействе», – записано им в дневнике 1919 г. [11, с. 451]. «Философом из сада» становится лирический герой поэмы о любви: «...это мой собственный сад» [5, с. 405]. Поэма, составленная из дневниковых записей, раскрывает внутренний мир, мысли и душевные переживания автора. Поэт в цикле миниатюр вступает в диалог с природой, с самим собой, с читателем: «Вставай же, друг мой! Собери в пучок лучи своего счастья, будь смелей...» [5, с. 400] Размышляя о человеческой судьбе, Пришвин пишет: «Друг мой, ни на севере, ни на юге нет тебе места, если сам поражен». Эта фраза отсылает к известной строке Горация «Только ведь небо меняет, не душу – кто за море едет» (Epist. I, XI) [12, с. 307]. В миниатюре «Circulus vitiosus» Пришвин высказывает мысль о безжалостном круговороте времени, в котором старость неизбежно сменяет юность. Жизнь – это череда утрат, с которыми нужно смириться, так как время вспять не повернуть. Главное, по мысли автора, – не потерять свое человеческое «я», остаться самим собой: «пока “я сам” существует, нечего плакать об утраченном» [5, с. 390]. Идея о важности сохранения себя в бурном потоке времени – один из традиционных мотивов горацанской поэзии. Мотив светлой, спокойной старости – в зарисовке «Улыбка земли». Само название миниатюры отсылает к тютчевской метафоре «кроткая улыбка увяданья» из стихотворения «Осенний вечер» («Есть в светлости осенних вечеров умильная таинственная прелесть...» [13, с. 315]) У Тютчева эти строки пронизаны печалью, в них звучит мысль о тщетности бытия. В контексте Пришвина эта метафора звучит радостно, здесь нет сожалений о былом. Поэт гораздо ближе к горацанскому эпикурейству с его спокойным принятием жизни:

«Так дай прожить мне тем, что имею я,
О сын Латоны! Дай мне, молю тебя,
Здоровья и с рассудком здравым
Светлую старость в союзе с лирой». (Carm. I, XXXI) [12, с. 44]

Пришвин сравнивает горы Кавказа, хранящие следы титанической борьбы земной коры, «как гримасы ужаса на лице человеческом» [5, с. 394], и европейский ландшафт, там «тоже была такая борьба, только давно это прошло» [5, с. 394], вода умерила стихии, и здесь «наконец-то земля улыбнулась зелеными лесистыми холмами» [5, с. 394]. «Милые холмы» отражают спокойствие и мудрость, свойственные старости – для автора это гораздо большее счастье, чем бурные порывы и страдания молодости.

Философское отношение к жизни, выраженное призывом *carpe diem*, составляет основу жизненной концепции лирического героя поэмы. Рассказ о

прекрасном цветке начинается с метафоры пустыни, пространства одиночества. Автор-повествователь в своих воспоминаниях обращается к словам Пушкина («Вся жизнь – одна ли, две ли ночи») из стихотворения «Разговор книгопродавца с поэтом». Горацианский образ быстротечной жизни («мчится все подобно Тибру») (Сарм.3, 29) [12, с. 135] у Пришвина осмыслен через призму тютчевского творчества:

«Мы можем, странствуя в тернистой сей пустыне,
Сорвать один цветок, ловить летящий миг;

Грядущее не нам – судьбине...» («Послание Горация к Меценату, в котором приглашает его к сельскому обеду» [13, с. 19])

Горацианский принцип наслаждения каждым днем («Думай про каждый ты день, что сияет тебе он последним» (Epist. I, IV, 10) [12, с. 293]) является лейтмотивом поэмы Пришвина. Так, в миниатюре «Последняя весна» читаем: «Каждый молодой и старый, встречая весну, должен думать, что, может быть, это его последняя весна и больше он к ней никогда не вернется. От этой мысли радость весны усиливается в сто тысяч раз» [5, с. 393]. В осенней зарисовке («Близкая разлука»): «Может быть, и вся наша жизнь проходит, как день, и вся мудрость жизненная сводится к тому же самому: одна только жизнь, единственная, как осенью единственный солнечный день, один день, а мой» [5, с. 393]. В миниатюре «Кукушка» звучит мысль о том, что не нужно откладывать свои планы на будущее – «вот соберешься, начнешь, а там вдруг «кук!.. Все кончится!» [5, с. 394] Но стоит присмотреться вокруг – «эта чудесная упавшая береза для последней своей, для одной только нынешней весны раскрывает смолистые почки» [5, с. 394].

Центральное место в системе поэтических мотивов произведения Пришвина имеет водная тематика (реки, ручьи, капли дождя и т.п.) Образ водного потока не только воплощает природную и жизненную стихию, но и является символом времени. Это восходит к горацианскому образу потока жизни:

«...в русле сейчас своем

В Этрусское он море льется

Мирно, – а завтра, подъявши камни,

Деревья с корнем вырвав, дома и скот –

Все вместе катит...» (Сарм.3, 29) [12, с. 135])

Созвучные строки встречаем у Пришвина в миниатюре «Лесной ручей» читаем: «Каждый ручей уверен в том, что добежит до свободной воды...Пусть завал на пути, пусть! Препятствия делают жизнь! В борьбе своей у ручья есть усилие, но нет никакого сомнения, что рано ли, поздно ли он упадет в океан к свободной воде, и вот это «рано ли, поздно ли» и есть самое-

самое время, самая-самая жизнь» [5, с. 404]. К водной тематике относится медитативная зарисовка «Эолова арфа» – звуки воды соединяются с шумом деревьев, создавая музыку леса, эолову арфу.

В финале поэмы семантика потока воды сближается с темой любви: «весенние потоки теперь потоки цветов» [5, с. 407]. Теплый живительный дождь – это потоки любви, «от которой раскрываются почки и пахнет смолистыми ароматами» [5, с. 407]. Так, образы водной стихии становятся частью авторской интерпретации платонической метафизики Эроса.

Поэма «Фацелия», как и многие произведения Пришвина, является результатом напряженных философских раздумий. Его художественные искажения «связаны с материализацией духовного процесса, с мучительными размышлениями об истоках творчества» [14, с. 21]. В творчестве писателя античные мотивы выступают на уровне культурно-эстетических универсалий. Античный код реализуется на уровне аллюзий и ассоциативных сближений. Это может быть отдельный образ, какая-то деталь, цитата из античного автора, аллюзивное включение некоторых элементов литературных или философских сюжетов. В художественном контексте поэмы «Фацелия» формальных маркеров античности нет. Однако авторское стремление к метафорическому осмыслению своей жизни, явлений природы закономерно приводит его к обращению к классическим образцам, к традиционным архетипам и символам, сложившимся в античную эпоху. Пришвин опирается на прочно укорененные в европейской культурной традиции образы, и мотивы, связанные с античной традицией.

Список литературы

1. Дворцова Н.П. Экстерриториальный писатель (о литературной репутации Михаила Пришвина) // Вопросы литературы. 2004. № 1. С. 49–69.
2. Подоксенов А.М. Михаил Пришвин: философско-мировоззренческие контексты творчества // Журнальный клуб Интелрос «Credo new». 2013. № 4. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.intelros.ru/readroom/credo_new/k4-2013/21496-mihail-prishvin-filosofsko-mirovozzrencheskie-konteksty-tvorchestva.html (дата обращения 20.04.2021).
3. Иванов Н.Н. М. Пришвин – читатель И. В. Гете // Михаил Пришвин и XXI век. Материалы Всероссийской научной конференции. Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2013. С. 93–97.
4. Пришвин М.М. Ранний дневник 1905–1913. СПб.: ООО «Изд-во “Росток”», 2007. 800 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://imwerden.de/pdf/prishvin_ranny_dnevnik_1905-1913_2007_text.pdf (дата обращения 20.04.2021).
5. Пришвин М.М. Собр. соч. В 6-т. М., ГИХЛ, 1956. Т. 3. 765 с.

6. Платон. Собрание сочинений в четырёх томах. М.: Мысль, 1990–1994. Общая редакция А. Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса и А.А. Тахо-Годи. Том 2. 528 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.plato.spbu.ru/TEXTS/Losev.htm> (дата обращения 20.04.2021).

7. Гачева А.Г. Этика преображенного Эроса в зеркале русской философии и литературы // Вопросы философии. 2019. № 9. С. 198–209.

8. Денисова О.Н. Эрос и пол в дневниковых книгах М.М. Пришвина // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. №2. 2014. С. 127–130

9. Пришвин М. Дневники. 1930-1931. Книга седьмая. СПб.: ООО «Изд-во "Росток"», 2006. 704 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://imwerden.de/pdf/prishvin_dnevniki_1930-1931_2006_text.pdf (дата обращения 20.04.2021).

10. Платон. Собрание сочинений в четырёх томах. М.: Мысль, 1990–1994. Общая редакция А. Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса и А.А. Тахо-Годи. Том 3. 654 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.plato.spbu.ru/TEXTS/Losev.htm> (дата обращения 20.04.2021).

11. Пришвин М.М. Дневники 1918-1919. Книга третья. СПб.: ООО «Изд-во "Росток"», 2008. 705 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://imwerden.de/pdf/prishvin_dnevniki_1918-1919_2008_text.pdf (дата обращения 20.04.2021).

12. Гораций. Полное собрание сочинений. М.-Л.: Academia, 1936. 448 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://imwerden.de/pdf/goraciy_polnoe_sobranie_sochinenyu_academia_1936_text.pdf (дата обращения: 20.04.2021)

13. Тютчев Ф.И. Полное собрание сочинений и писем в шести томах. М.: Издательский центр «Классика», 2002. Т. 1. Стихотворения, 1813–1849. 525 с.

14. Борисова, Н.В. Михаил Пришвин: сотворение мифа / Елец: Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина, 2017. 170 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=498134> (дата обращения: 20.04.2021).

THE ANCIENT CODE IN M.M. PRISHVIN'S POEM "PHACELIA"

A.V. Dekhtyarenok

The chapter is devoted to the identification and study of the ancient literary code in the artistic thinking of M.M. Prishvin on the material of the poem "Phacelia" (1940). The aim of the work is to study the specifics of the ancient reception in the work, taking into account the biographical and literary context. The article examines the fundamental motifs of M.M. Prishvin's poem "Phacelia" (1940) in the light of their relationship with the "ancient text". The main focus of the work is on the analysis of Platonic discourse, which is the source of the author's concept of love. It is emphasized that the ancient tradition is not just a cultural formula, but a part of the universal aesthetic system, which from the earliest works was artistically embodied in the prose of M.M. Prishvin. The identification of the ancient reception in the system of the writer's artistic searches allows us to see the work of M.M. Prishvin in a new way.

Keywords: M.M. Prishvin, mythopoetics, platonic discourse, ancient traditions, lyric and philosophical miniature, symbol, neorealism, reception.

3.6. СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ БИБЛЕЙСКИХ СЮЖЕТОВ В ПЬЕСЕ А. ВАМПИЛОВА «СТАРШИЙ СЫН»

© Е.А. Шаронова

Цель главы – рассмотрение специфики художественной интерпретации библейских сюжетов в пьесе А.В. Вампилова «Старший сын». В процессе исследования использовались культурно-исторический, сравнительно-исторический методы и метод целостного анализа художественного текста. Установлено, что в пьесе А.В. Вампилова «Старший сын» художественно интерпретируются такие библейские сюжеты, как рождественский и пасхальный, хотя традиционно при анализе этой пьесы рассматривалась ее связь с сюжетом притчи о блудном сыне. Мы пришли к выводу, что именно сюжеты Рождества Христового и Воскресения Христова осмысливаются в сюжете пьесы «Старший сын».

Ключевые слова: драматургия А.В. Вампилова, пьеса, сюжет, библейский сюжет, мотив, герой, святое семейство.

В драматургии А.В. Вампилова активно звучат библейские мотивы. Особенно показательна в этом отношении пьеса «Старший сын», датированная 1967 годом. В современном литературоведении традиционно считается, что А.В. Вампилов использует в пьесе евангельский сюжет притчи о Блудном сыне. Однако очевидно, что упомянутый сюжет не имеет здесь полной реализации, а если и используется, то в усеченном виде. Все-таки Владимир Бусыгин не возвращается в родительский дом раскаявшимся блудным сыном, растратившим полагающуюся ему часть имения, и не получает прощения от отца, ибо старшему Сарафанову просто не за что его прощать. Бусыгин обретает Дом и становится Сыном, когда переживает нравственное «превращение» и «рождается» как «сын Сарафанова».

Нам представляется, что в пьесе настойчиво отзываются библейские сюжеты Рождества Христова и Воскресения Христова. Вспомним общеизвестные детали Рождества Христова: ночь, холод, безуспешные поиски Иосифом и Марией пристанища в Вифлееме, вынужденный ночлег в пещере, сияющая в темном небе звезда, чудо рождения Иисуса – Спасителя всего мира, явление ангела пастухам с сообщением об его рождении, волхвы. Все это в художественно переосмысленном виде присутствует в сюжете «Старшего сына»: Бусыгин и Сильва оказываются в предместье поздним весенним вечером. Они все время мерзнут и пытаются найти пристанище в «ночном клубе» или в одной из квартир каменного дома, но их никто не пускает. Молодые люди обращают внимание на то, что в темном многоквартирном доме призывно све-

тится единственное окно, и решают хитростью пробраться в квартиру, ибо «Христа ради у нас ничего не выйдет» [1, с. 117]. И происходит чудо рождения Бусыгина как Сарафанова и как спасителя сарафановского семейства. О появлении Бусыгина сообщает домочадцам, отцу и сестре, Васенька – младший Сарафанов: юный, наивный, романтик, мечтатель, влюбленный. (Заметим, что образ «смотрящей» с темного неба рождественской звезды, чей «взгляд» воспринимается как взгляд Бога Отца, появляется в стихотворении Б.Л. Пастернака «Рождественская звезда» 1947 года и в стихотворении И.А. Бродского «Рождественская звезда» 1987 года. В пьесе А.В. Вампилова он тоже присутствует, только звезда заменяется освещенным окном.)

Бусыгин называет себя сыном случайного человека для того, чтобы найти место для ночлега. Бусыгин решается на эксперимент над человеческой природой: он знает, что никто запросто не пустит в свой дом для ночевки неизвестных молодых людей, поэтому нужно придумать что-то невероятное, и тогда «поверят, посочувствуют». Но выходит так, что этот обманщик, насмешник, чужой, случайный человек становится опорой разрушающейся семьи. Все Сарафановы цепляются за «старшего сына», как за спасение, и провоцируют его на превращение в родного человека, в члена семьи.

Бусыгин решительно и ответственно вмешивается в жизнь сарафановского семейства. Он не пытается воспользоваться неприспособленностью к жизни, чрезвычайной эмоциональностью, душевной открытостью Сарафановых, а стремится их понять и защитить. Он опекает безнадежно влюбленного в соседку и страдающего у всех на виду Васеньку. Убеждает Нину в том, что ее избранник ничтожен и не достоин ее. Планирует переехать в дом Сарафановых, чтобы спасти от одиночества главу семейства, ибо его родные дети вдруг решили оставить дом. Результатом всех его усилий становится восстановление семейства. Происходит всеобщее возрождение, воскресение семьи.

Мотив воскресения активно присутствует в пьесе, энергично переплетаясь с мотивом рождества: почти разрушившееся семейство Сарафанова воскресает благодаря усилиям Бусыгина; сам Бусыгин, однажды уже рожденный как сын другого отца и утративший его, воскресает как сын Сарафанова и раскрывает в себе новые качества – сочувствие, заботу, готовность принести себя в жертву, желание проявлять любовь и служить своим родным. Кроме того, Бусыгин, подобно Христу переживает всеобщую любовь (любовь сарафановского семейства), затем собственное развенчание (которое случается после его признания в том, что он не «старший сын»), и Сарафановы недоумевают, удивляются, разочаровываются в пережитых ими чувствах к самозван-

цу) и, наконец, триумфальное воскресение в правах старшего сына с полной и неизбежной отныне несомненностью.

Бусыгин, безусловно, склонен к проповеди и изречению истин: «У людей толстая кожа, и пробить ее не так-то просто. Надо соврать как следует, только тогда тебе поверят и посочувствуют. Их надо напугать или разжалобить» [1, с. 118]; «Что я говорил? Ночью всегда так: если один – значит, вор, если двое – значит, бандиты. Нехорошо. Люди должны доверять друг другу <...>» [1, с. 124]; «Что нам надо? Доверия. Всего-навсего. Человек человеку брат, надеюсь, ты об этом слышал. Или это тоже для тебя новость? Ты только посмотри на него. Брат, страждущий, голодный, холодный, стоит у порога, а он даже не предложит ему присесть» [1, с. 124]; «Нет уж, не дай-то бог обманывать того, кто верит каждому твоему слову» [1, с. 141]; «На твоём месте я бы сначала доучился. В тайгу ты всегда успеешь. В это заведение прием идет круглый год» [1, с. 145] и др.

Бусыгин, оказавшись в доме Сарафановых и активно влияя на них, меняется сам, словно пробуждается ото сна, вынужденно взрослеет, ибо возлагает на себя ответственность за этих людей. В пьесе несколько раз настойчиво упоминается о возрасте Бусыгина. Ему 21 год. Число 21 одно из так называемых говорящих чисел, подобных 2, 3, 7, 9, 12, 40 и др. Обратимся к популярному его толкованию: «Число 21, состоящее из трех семерок ... считается самым мистическим и очень удачным. <...> 21 символизирует действие, внезапность и активное влияние на окружающий мир, побуждает к импровизации и заставляет принимать стремительные решения. <...> Положительная энергия 21 направлена на добрые деяния и интеллектуальный и физический труд, причем весьма быстрый, не предполагающий рационального планирования. Особо целеустремленных и трудолюбивых она наделяет крепостью духа. <...> В Библии число 21 обладает посылом высшего духовного совершенства и олицетворяет таинство духовного продвижения, честь, повышение и успех. Это символ победы после изнурительной борьбы и трудных испытаний» [2]. Предложенное выше объяснение символики числа 21 соответствует характеру двадцатиоднолетнего Бусыгина, которому, в самом деле, свойственны мужское начало, лидерство, учительство, решительность, доброта, мудрость, духовное совершенство и пр. положительные черты.

Важное значение в раскрытии образов героев имеют время года и время суток, в которых происходит действие пьесы: «поздний весенний вечер», «половина двенадцатого». Здесь слышится намек на пасхальный сюжет, ибо Христово воскресение происходит после полуночи и весной.

С другой стороны, Рождество Христово тоже случается ночью. И есть еще одно чрезвычайно важное для нас обстоятельство, вытекающее из толкования Библии, сделанного проф. А. П. Лопухиным, который пишет: «можно заключить, что Христос родился ночью. Месяц и день рождения на основании Евангелий определить невозможно. Предание же устанавливает для этого или 6 января или 25 декабря. Наша Церковь усвоила последнюю дату» [3]. Таким образом, мотивы рождества и воскресения настойчиво переплетаются в пьесе А. В. Вампилова, в качестве ведущего может быть признан любой из них. Однако нам представляется, что мотив воскресения звучит более настойчиво, ибо так сложилось, что для русской ментальности важно не родиться, а, умерев, суметь возродиться, воскреснуть. И Бусыгин, безусловно, переживает воскресение.

Список литературы

1. Вампилов А.В. Утиная охота. Пьесы. Рассказы: пьесы, рассказы, фельетоны, статьи, очерки. М.: Эксмо, 2011. С. 117.
2. Число 21 – значение в нумерологии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://numerodom.ru/chislo-21-znachenie-v-numerologii.html#:~:text=В%20Библии%20число%20%20обладает,Духа%20и%20символ%20Божественного%20триединства.> (дата обращения 17.04.2021).
3. «Толковая Библия» под редакцией проф. Александра Павловича Лопухина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja_biblija_53/2 (дата обращения 17.04.2021).

THE SPECIFICITY OF THE ARTISTIC INTERPRETATION OF BIBLE PLOTS IN THE PLAY "THE ELDER SON" BY A. VAMPILOV

E.A. Sharonova

The purpose of this chapter is to examine the specifics of the artistic interpretation of biblical plots in the play "The Elder Son" by A.V. Vampilov. In the course of the research, cultural-historical, comparative-historical methods and the method of holistic analysis of a literary text were used. We got the following results: in the play "The Elder Son" A.V. Vampilov artistically interprets such biblical plots as Christmas and Easter, although traditionally, when analyzing this play, its connection with the plot of the parable of the prodigal son was considered. We came to the conclusion that it is precisely the plots of the Nativity of Christ and the Resurrection of Christ that are interpreted in the plot of the play "The Elder Son".

Keywords: drama by A.V. Vampilov, play, plot, biblical plot, motive, hero, holy family.

3.7. ФУНКЦИИ МИФОСФЕРЫ В ПОВЕСТИ Д.У. ДЖОНС «ИГРА»

© О.С. Наумчик

В главе рассматривается повесть Д.У. Джонс «Игра» с точки зрения реализации концепции мифосферы, которая представляет совокупность мифологических представлений древних народов и современных мифов и становится полем игры богов, что соответствует философским и мифологическим представлениям о том, что бытие мироздания определяется игрой высших сил. Делается акцент на репрезентации античной мифологической системы и её осовременивании, что особенно показательно представлено в переосмыслении мифа о Сизифе. Делается вывод о том, что мифосфера выполняет несколько функций: сюжетообразующую (мифосфера является основным местом действия), образовательную (читатель вспоминает античные мифы и проводит параллели между современными героями и их мифологическими прототипами), концептуальную (мифосфера включает не только древние мифы, но и современные сюжеты, что подчёркивает важность мифомышления на современном этапе).

Ключевые слова: Д.У. Джонс, «Игра», мифосфера, античная мифология, миф о Сизифе.

Диану Уинн Джонс (*Diana Wynne Jones*, 1934–2011) называют «the most consistently creative author writing fantasy stories for children during the past 30 years» [1, Р. 16] (*самым последовательным автором, пишущим фэнтези для детей на протяжении последних тридцати лет* – перевод наш – О.Н.) и её творчество хорошо знакомо как зарубежному, так и отечественному читателю, хотя российская аудитория знает её имя прежде всего по роману «Ходячий замок» (*Howl's Moving Castle*, 1986), входящему в цикл «Замок» (*The Castle*, 1986–2008) и получившему широкую известность после одноименного аниме Хаяо Миядзаки (2004). Как следствие, в отечественном литературоведении всплеск интереса к творчеству английской писательницы наблюдается только в последнее десятилетие (К.Г. Артамонова, Н.А. Викторова, И.С. Разина и др.), хотя зарубежные исследователи (N. Tucker, T. Rosenberg, S. Rahn, F. Mendelson, M. Nikolajeva и др.) обратились к тщательному анализу произведений Д.У. Джонс ещё в середине 1990-х и в начале 2000-х.

Несмотря на то, творчество писательницы часто относят к детской литературе, многие её произведения выходят за её рамки, как и за границы фэнтези или научной фантастики, и не поддаются однозначному жанровому определению, что является сознательной установкой, ведь Д.У. Джонс считала неоправданным разделять эти две разновидности фантастической литературы: «I don't see that much difference between science fiction and fantasy» [2] (*Я не*

вижу большой разницы между научной фантастикой и фэнтези. – Перевод наш – О.Н.).

Повесть «Игра» (*The Game*, 2007), являющаяся одним из поздних произведений Д.У. Джонс, написана под однозначным влиянием настольных игр, пик популярности которых пришелся на 1980-е годы, и представляет собой несложный ребус, который должен разгадать читатель и определить, какие именно мифологические персонажи скрываются под именами Гэлли, Толли, Юлиан и т.д., а сама писательница в приложении к повести раскрывает мифологическую сущность своих героев.

Д.У. Джонс описывает гипотетическую ситуацию, в которой Зевс (Юпитер), испугавшись предсказания об очередном младенце, заключает всех богов и их потомков в ловушку: «уже две тысячи лет мы в ловушке. А все из-за того, что он испугался младенца!» [3], и боги вынуждены жить почти как обычные люди, утратив свое могущество, но все еще сохранив бессмертие. Правда, сам Юпитер, выступающий под именем Юлион, в этой ситуации ничего не потерял, так как, по словам одной из героинь, в современном мире «его могущество заключается в деньгах не меньше, чем в мифосфере. Дедушке приходится поддерживать для него мировую экономику, и Юлион бдительно следит, чтобы мы все были у него в долгу» [3].

Центральным образом данной повести становится мифосфера, которая является не только основой могущества Юлиона, но и игровым полем для других персонажей, а сама она описывается, как состоящая «из всех историй, теорий и верований, легенд, мифов и надежд, возникших здесь, на Земле <...> она постоянно растет и двигается, когда люди придумывают новые сказки или находят новые предметы для веры» [3]. Первое знакомство с мифосферой происходит уже в начале повести, когда центральная героиня – Гэлли – застаёт своего дедушку перед экраном, на котором он отслеживает виртуальную карту мифосферы: «Это было изображение Земли, медленно вращающейся в темно-синей пустоте. Когда она подошла, мимо проворачивалась Африка. Но Африку было сложно разглядеть, поскольку ее и весь земной шар окутывал тусклый разноцветный туман. Туман, казалось, состоял из тысяч крошечных бледных нитей, и все они двигались и закручивались наружу. Каждая нить, двигаясь, сияла мягким жемчужным светом, и получалось, что Земля вертит-ся в светящейся радужной вуали» [3].

Термин «мифосфера» (*mythospheric*) хоть и является достаточно новым, образованным по аналогии с «биосферой» и «ноосферой», в науке уже используется и приписывается А. Элиоту, который понимал под мифосферой древнейшую часть сознания, которая существовала до появления челове-

ства и жизни на земле [4, Р. 154]. Безусловно, мы можем усмотреть сходство с коллективным бессознательным К.Г. Юнга, однако Д.У. Джонс включает в мифосферу не только древние сказания разных народов, но и образы, претендующие на то, чтобы стать новыми мифами XX века – Кольцо Всевластья, позаимствованное из произведений Дж.Р.Р. Толкина, или Доктор Кто из одноименного сериала (*Doctor Who*, 1963–настоящее время), в мифосфере есть и нити научной фантастики, ведь одному из персонажей игры однажды пришлось отправиться на Меркурий за сумасшедшим роботом. При этом уже существующие элементы мифосферы представлены не статичными декорациями, а динамичными образованиями – например, рассказывая о своем задании вытащить из камня меч Артура, Трой сетует: «Мало того, что я не смог его вытянуть, так еще пришел Артур и ударил меня за то, что я пытался его украсть» [3].

Игра, которая выведена в название повести, представляет собой игровые партии между детьми и подростками, каждый из которых является мифологическим персонажем, вырванным из мифосферы. Как и в настольных играх, они вынимают случайные карточки с заданиями, которые необходимо выполнить в мифосфере, причем и сама игра, и путешествия туда находятся под запретом. Для Гэлли знаковым заданием становится «Добыть золотое яблоко из сада Гесперид», причем именно с «золотых яблок» и начинается знакомство героини с мифосферой еще в тот раз, когда она впервые её видит, так как её дедушка задаётся вопросом, почему истории о чудесных яблоках постоянно смешиваются с другими и остаются очень динамичными, не приобретая форму спиралей, как многие другие сюжеты: «Эта нить смешивается с тремя разными историями о драконах. А эта... – световой луч передвинулся на юг, – смешивается здесь с двумя совершенно разными историями. Вот эта – суд Париса, а здесь у нас Аталанта, девушка, которую отвлекли от победы в бегах несколькими золотыми яблоками. А здесь сотни народных сказок... – перо передвинулось на север к золотым нитям, растущим, словно трава, по Европе и Азии. Дедушка покачал головой. – Золотые яблоки повсюду. Они являются причиной смерти и вечной жизни, опасности и выборов. Они должны быть важными. Но ни одно из них не объединяется» [3].

Когда Гэлли получает карточку с надписью «ДОБЫТЬ ЗОЛОТОЕ ЯБЛОКО ИЗ САДА ГЕСПЕРИД» [3], другие участники игры удивляются, ведь они никогда не видели такое задание, хотя карточка и выглядит такой же старой и потрепанной, как любая другая – и девочка, отправляясь в мифосферу, не только получает искомое, но и знакомится с множеством своих «тётушек»: «Вот эта в синем – твоя тетя Аретуса; в зеленом – твоя тетя Геспера. Та с

250

флейтой – Эгла, а с систром – Гиперефуса. Эрифейя у нас играет на струнных. А все вместе они зовутся Гесперидами» [3], а также узнает тайну своего происхождения, ведь она – дочь Сизифа и Меровпы, внучка Атланта и тот самый «младенец», которого так боялся Юпитер, и обретение яблока раскрывает ее личность: «Гэлли сжала золотое яблоко в обеих руках и стала кометой» [3] – кометой Галлея.

На первый взгляд кажется, что Д.У. Джонс облачает в игровую форму сюжеты и образы античной мифологии, предлагая читателям вспомнить миф о Сизифе и посмотреть на него с позиции рубежа XX–XXI веков, ведь наказание мифологического героя переосмыслено с точки зрения современных реалий – он представлен не только как катящийся камень на гору человек, но и как водитель трактора или экскаватора: «С экскаватором – или трактором – похоже, что-то было не в порядке. Он немного поднялся по холму, а потом его мотор заглох, и он скатился обратно вниз» [3], а затем и как работник офиса, перебирающий нескончаемый поток бумаг и говорящий: «Знаешь, на что это похоже? Как будто я толкаю громадный камень наверх холма, и каждый раз, стоит мне приблизиться к вершине, он скатывается обратно вниз» [3].

Однако в название повести неслучайно выведено слово «Игра», потому что именно игра богов и их потомков становится сюжетообразующей. И пускай в этой игре уже не остается места простым людям, да и сами боги уподобляются детям, играющим в настольную игру, мы не можем не вспомнить слова А.А. Тахо-Годи, которая, анализируя античную культуру, говорила о том, что «игра мировых сил – естественное состояние универсума» [5, с. 434], а по словам А.Ф. Лосева, «злой мировой хаос, сам себя порождающий и сам себя поглощающий, есть в сущности только милые и невинные забавы ребенка, не имеющего представления о том, что такое хаос, зло и смерть» [6, с. 393]. Попытка осмыслить понятие игры в античной философии выявила двойственность самого мироздания, ведь оно обнаруживает в себе как беззаботную, подобную детской забаве игру мировых стихий, так и продуманную, тщательно спланированную и скрытую от людей игру богов, вершащих судьбы человечества.

С развитием комплекса библейских сюжетов идеи игры богов не утратили своей актуальности, хоть и были переосмыслены в русле противостояния Бога и Дьявола, которые соперничали между собой за человеческие души, что является реализацией агонального, игрового характера. В этом контексте мы можем вспомнить притчу об Иове, которая повлияла на концепцию спора Бога и Мефистофеля в «Фаусте» И.-В. Гете, но в большей степени средневеково-

вые фаблио, в которых изобретение игры в кости приписывается дьяволу (например, в фаблио XIII-го века «Об игре в кости»). Тема игры в кости могла разворачиваться и в другой плоскости – например, Б. Паскаль (1623–1662) не только одним из первых попытался рассчитать вероятность проигрыша и выигрыша при броске кости, но и перенес этот образ на саму идею о существовании Бога. Знаменитое «пари Паскаля» исходит из того, что человеческая жизнь – игра, а вопрос о существовании Бога или его небытии – это своего рода пари, которое заключает человек, и в котором ставкой становится возможность выиграть или проиграть вечную жизнь.

Несколькими десятилетиями позднее Г.В. Лейбниц (1646–1716) упоминает в своих трудах о «пари Паскаля», да и в целом немецкий философ пишет о логических и интеллектуальных играх немало, однако для Лейбница центральным образом при разговоре о вселенской или божественной игре становится не игра в кости, а игра в шахматы как высшее проявление игры ума, наиболее рационально заполняющего пустоту мира: «Это большая игра архитектуры или мощения территории: как заполнить пространство по возможности наибольшим количеством фигур, оставив в нем по возможности наименьшее количество пустот» [7, с. 117]. Любопытен тот факт, что Г.В. Лейбниц неоднократно говорит о том, что Бог играет некую роль в мире, что было нехарактерно для предшествующей философской традиции, так как божества осмыслялись в качестве тех, кто роли задает, но не исполняет их. И хотя для Г.В. Лейбница такая формулировка является, прежде всего, фигурой речи, мы не можем не отметить переосмысление места Бога в мире: «было бы неправильно отсюда заключать, что Бог *играет* теперь в мире лишь ту роль, которая – по обычному представлению – подобает душе в теле, а именно что он управляет миром просто своим присутствием, не оказывая никакого воздействия, необходимого для продолжения его бытия» [8, с. 491–492] (курсив наш – О.Н.).

Что важно, размышления об игре богов не потеряли своей актуальности и в дальнейшем, ведь, следуя мысли Гераклита об играющей Вечности (или Эоне), Ф. Ницше весь мир понимает как игровое поле богов: «земля есть стол богов, дрожащий от новых творческих слов и от шума игральные костей» [9, с. 216], а в XX веке Ж. Делез намечает, но не развивает подробно мысль о том, что «Эон – идеальный игрок или игра» [10, с. 90].

В целом к середине XX века в философии сложилось несколько подходов к пониманию играющих богов. Первый из них уподобляет высшие силы все-сильному автору театрального представления, в котором человеку отведена роль актера, не влияющего на ход событий, и мы видим максимальное проти-

вопоставление человека и бога, так как человек – всего лишь игрушка, пешка на игральной доске, а бог – всемогущий творец, разыгрывающий спектакль по ведомым лишь ему правилам. Второй подход, сформировавшийся позднее, предполагает агональное противостояние Бога и Дьявола в борьбе за души людей, и тем самым дистанция между божественными силами и человеком сокращается, так как для Бога (или Дьявола) человеческая душа, хоть и по-прежнему представляется игровой фигурой, но становится гораздо более значимой, да и азартная игра принижает божественные фигуры. Третий подход, на наш взгляд, подразумевает максимальное сближение, а порою и уподобление человека и Бога, так как и Бог теперь играет некую роль, как в философии Г.В. Лейбница (точнее, осмысляется через призму человеческих представлений об игровой деятельности и ролях).

В литературе фэнтези представления об играющих богах оказываются весьма актуальными, хотя и заметно эволюционируют с 1950-х до 2000-х годов. В 1950-е эта тема проявлена не слишком явно и сводится к агональному и подчеркнуто глобальному противостоянию высших сил, которые не осознаются играющими. В 1960-70-х годах при сохранении идеи борьбы сил Добра и Зла или Порядка и Хаоса начинает отчетливо проявляться тема космической игры противоборствующих начал, причем играют они не только между собой, но и с людьми (или иными расами), которые осмысляются как фигуры на игровой доске. В 1980–нач. 90-х годов на пике популярности юмористического фэнтези тема игры богов снова претерпевает изменения – фэнтезийный штамп о борьбе Добра и Зла высмеивается и переосмыляется, различия между противоборствующими началами практически нивелируются, а литературные сюжеты начинают испытывать влияние настольных, а позднее и компьютерных игр, что наиболее показательно проявится уже в середине 1990-х и 2000-х годах.

В повести Д.У. Джонс, как мы видим, Боги играют не людьми и не мирозданием, они играют между собой, безотносительно человечества и его судеб, а игровым полем становится мифосфера – весь комплекс мифов и преданий от древности до настоящего времени. Мифосфера, таким образом, выполняет несколько функций: во-первых, сюжетообразующую, так как именно мифосфера является основным местом действия; во-вторых, образовательную, так как читатель вынужденно вспоминает античные мифы и проводит параллели между современными героями и их мифологическими прототипами; в-третьих, концептуальную, так как образ мифосферы, в которую включены не только древние мифы, но и современные сюжеты, подчеркивает важность мифомышления на современном этапе.

Список литературы

1. Tucker N. The Child in Time // Independent Magazine, April 5, 2003.
2. Jones D. W. Diana Wynne Jones: Writing for Children // Locus (April 1989): 5, 62.
3. Джонс Д.У. Игра // Любительский перевод А.В. Курлаевой, 2018. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://readli.net/igra-lp-4/> (Дата обращения 20.10.2019)/
4. Eliot A. The Timeless Myths: How Ancient Legends Influence the World Around Us. Continuum, 1996. 154 p.
5. Тахо-Годи А.А. Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков // Тахо-Годи А.А., Лосев А.Ф. Греческая культура в мифах, символах и терминах. СПб., 1999. С. 434–442.
6. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранняя классика / Вступ. ст. А.А. Тахо-Годи. М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2000. 624 с.
7. Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко. М.: Логос, 1998. 264 с.
8. Лейбниц Г.В. Сочинения в 4-х томах. Том 1. М.: Мысль, 1982. 636 с.
9. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. М.: АСТ, 2019. 320 с.
10. Делез Ж. Логика смысла. М.: Академический проект, 2015. 482 с.

THE FUNCTIONS OF THE MYTHOSPHERE IN THE STORY «THE GAME» BY D.W. JONES

O.S. Naumchik

The chapter examines the story «The Game» by D.W. Jones from the point of view of the implementation of the mythosphere concept, which represents the totality of mythological representations of ancient peoples and modern myths and becomes the field of the game of the gods, which corresponds to the philosophical and mythological ideas that the existence of the universe is determined by the game of higher forces. The emphasis is placed on the representation of the ancient mythological system and its modernization, which is especially significant in the reinterpretation of the myth of Sisyphus. It is concluded that the mythosphere performs several functions: plot-forming (the mythosphere is the main place of action), educational (the reader recalls ancient myths and draws parallels between modern heroes and their mythological prototypes), conceptual (the mythosphere includes not only ancient myths, but also modern plots, which emphasizes the importance of myth-thinking at the present stage).

Keywords: D.W. Jones, «The Game», mythosphere, ancient mythology, the myth of Sisyphus.

3.8. ТАНЕЦ КАК МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН В РОМАНЕ Д.Г. ЛОУРЕНСА «ПЕРНАТЫЙ ЗМЕЙ»

© В.И. Кравченко

В романе «Пернатый змей» автор пытается показать, как мексиканцам обрести новую национальную идею в возрождении дохристианских культов. Танец становится предметом описания и даже элементом хронотопа в четырёх главах романа. В главе 7 противостояние двух танцев – лёгкого испанского танца молодых людей из города и тяжелого ритуального танца индейцев символизируют две стороны конфликта, который в романе еще созревает, в этом проявление бинарной оппозиции, характерное мифологическому сознанию. Ритуальный танец, в который была втянута героиня романа Кэт, стал способом выхода за границы реальности, способом мистического контакта с миром духовных энергий, где личностное растворяется в надличном, женское существо героини слилось со всеобщим женским началом, что и является одним из признаков самоощущения в мифе. Танец стал для автора знаком переключения из реального в мифологический хронотоп, которые существуют в романе сначала параллельно, а потом пересекаются и даже противостоят друг другу.

Ключевые слова: анимистический танец, ритуальный танец, мифологический хронотоп.

Роман «Пернатый змей» (“The Plumed Serpent”, 1926) был создан английским писателем Дэвидом Гербертом Лоуренсом (1885–1930) под впечатлением от двух поездок в Мексику в 1922–1924 годах. То было бурное для страны время: в течение десятилетия (1910–1920-х гг.) многолетняя череда военных переворотов и перманентная гражданская война, различные попытки избранных правительств и диктаторских режимов провести какие-либо реформы (в истории эта эпоха получила название мексиканской революции). Страна была подорвана кровавым революционным десятилетием не только экономически, но и духовно. Более подробно нами уже рассматривался этот вопрос в статье «Лоуренс и революции» [1]. Поэтому своей книгой Лоуренс пытается показать, как, на его взгляд, мексиканцы могут обрести новую национальную идею, возродить смысл своего бытия. Писатель к тому времени уже сформировал собственную идеологию синтеза древних религий и современного богоискательства и пришел к выводу, что избавиться от духовного упадка и «механистичности» жизни может лишь «религиозное возрождение» дохристианских культов. Герои романа, мексиканский генерал Сиприано Вьедма и помещик Рамон Карраско, предпринимают попытку воскресить ацтекских богов – Итцапапалотля, Малинци, Уцилопочтли и Кецалькоатля. Будущее Мексики они связывают с возрождением религии и обычаев древних ацтеков. В возвращении к первобытным формам существования и восстановлении

примитивного мышления они видят спасение страны от революционных движений и идей социализма, а в ритуальных танцах и религиозных обрядах, связанных с поклонением Кецалькоатлю и Уитцлипоцли – одну из наиболее эффективных форм утверждения самобытности мексиканцев. Культ Кецалькоатля, или «пернатого змея» был широко распространен по всей Центральной Америке, а имя этого божества приписывалось нескольким правителям доколумбовой Мексики. Именно это имя принимает дон Рамон и посвящает Кецалькоатлю храм, откуда были вынесены все христианские святыни. По замыслу дон Рамона и дон Сиприано, имя одной из индейских богинь должна была принять и Кэт Лесли, вдова ирландского революционера, путешествующая по Мексике, которая странным образом оказалась вовлеченной в политические и религиозные конфликты. В романе подчеркивается торжество темной стихии инстинктов над разумом и потому даже воля Кэт и ее рассудок как бы парализованы, выключены, ею руководят иные силы, что особенно ясно дает себя знать в сцене исполнения ею ритуального танца.

Танец становится предметом описания и даже субъектом действия в четырёх главах романа «Пернатый змей». Но прежде следует разобраться с сущностью этого феномена и разновидностями танца. Сколько бы определений не давалось, все согласны, что танец – это движения и позы человеческого тела, которые имеют целью коммуникацию или выражение чувств, тем и образов. Он «не являются только развлечением, способом приятного времяпровождения. Танец отражает чувства. Через танец человек познавал окружающий мир, учился взаимодействовать с ним» [2, с. 63]. Музыка или другие ритмичные звуки часто сопровождают танец. Возникнув в рамках ритуала как обрядовая пляска, стихийно выражающая в движениях эмоциональное состояние людей, танец со временем формализовался, стал выполняться в определенном стиле и по определенным регламентациям, приобрёл такие качества, как грациозность, элегантность, красота, то есть, стал одним из видов искусства. Хотя танец может исполняться без музыки – в сопровождении ударных инструментов, либо хлопков, выстукивания каблуками и т.п., чаще всего танец сопровождается музыкой, с которой образует музыкально-хореографический образ и взаимосвязь: музыка «навязывает» танцу собственный ритм и закономерности, в то же время подчиняясь параметрам и свойствам танцевальных движений. Система танцевальных движений «существует либо в специальном (игровом) пространстве, либо в специальном (праздничном) времени, т.е. осуществляет себя в специфическом хронотопе» [3, с. 23].

Общепризнанной классификации танцев не существует, обычно разделяют их на группы (европейские, латиноамериканские, африканские и т.д.), по

256

видам (сценический и бытовой), каждый из которых различается по стилям: сценический различает классический и современный танец, бытовой различает народный и ритуальный танец, уличный и клубный танец и т.д. Для нашего исследования особое значение имеет ритуальный танец, который относится наиболее древним видам танца. «Этот танец порождает мистическое чувство родства, единения людей друг с другом, что, в свою очередь, давало необходимую энергию для выполнения важнейших социальных функций» [4, с. 256]. Ритмически организованные телодвижения существенно облегчали тяжелые трудовые операции; эти же телодвижения были неотъемлемым элементом военных ритуальных танцев или танцев, предшествовавших опасной охоте. У древних народов военные ритуальные танцы проходили в мощных ритмизированных формах. Это приводило к слиянию участников танцевального действия и зрителей в едином ритмическом пульсе, что высвобождало колоссальное количество энергии. Поэтому многие народы имеют в своей истории танцы, построенные по принципу круга, танцы в кругу, со сплетенными на плечах друг друга руками или просто с держанием за руки. Ритуальные военные танцы исполняются в сопровождении оружия (или стилизованных версий оружия) для имитации или отыгрыша сражения в виде танца и довольно распространены в народных ритуалах во многих частях света. Так, древнеримский историк Тацит упоминал о танцах с мечом и копьем среди германских племен Северной Европы. У народов Центральной Америки сохранился танец под названием *moresca* (или *morisca*), восходящий к боевым танцам доиспанского завоевания. В Джамильтепеке, области Мексики, существует самая красочная версия этого вида танца – танец Хареос. Он представляет собой битву между маврами во главе с Пилатом и христианами во главе с апостолом Иаковом. В нем принимают участие шестнадцать мужчин-танцоров, а танцор, играющий роль Иакова, появляется как всадник и носит костюм, изображающий белую лошадь. Танцовщики носят страусиные перья на головах, павлинье перо спереди, белое хлопковое каре на плечах, бархатные брюки, украшенные золотой парчой, поверх белых хлопчатобумажных штанов и мачете. Кроме того, у вождя шляпа с маленьким зеркалом и головной убор из белых перьев. Двое мужчин на переднем крае несут два красных флага и два белых флага, красный символизирует кровь, пролитую солдатами Иакова, а белый символизирует мир, царивший после христианской победы. Танец сопровождается звуками барабанов и флейт. Эти танцы, в которых христианин сталкивается с мавром, почти наверняка являются христианизированными версиями более ранних, ацтекских танцев, которые ритуализовали битву между тигром и орлом. Среди народа науатль в Тихоокеанском регионе

Мичоакан существует танец куауилерос (танец объятий). Исполнение этого танца представляет собой битву между ацтеками и испанцами, также танцоры выступают с погремушками, сделанными из тонких металлических пластин и деревянных дубинок. Тот факт, что Д. Г. Лоуренс в романе «Пернатый змей» подробно описал подобные ритуальные танцы, означает, что он видел их воочию. И это подтверждает сам писатель в своём документальном очерке «Утро в Мексике», где он даёт подробное описание двух своеобразных ритуальных танцев: танца со змеёй у народности хопи и танца прорастающего зерна под звук барабана и глухое пение [5, с. 431–459].

Выше уже упоминалось о том, что танец осуществляется в специфическом хронотопе. Это наглядно видно в седьмой главе романа (*Plaza*), где даётся подробное описание пространства, которое автор обозначил испанским словом *plaza* (плáса). Это слово в испаноговорящих странах означает не только городскую площадь, но и некое открытое общественное пространство. Большинство колониальных городов испанской Америки тоже были спланированы вокруг *plaza* как административного центра, где находились кафедральный собор, дворец губернатора и здание суда. А на самой площади, достаточно большой, происходила мобилизация в военное время или военные парады; она могла служить как рыночная площадь, а во время праздников (фиесты) быть местом, где собиралась большая толпа участников празднества и зрителей. Вот и Д.Г. Лоуренс нам сообщает, что в городке Сайюла на городской площади (*plaza*) по субботам и воскресеньям устраивался рынок, а к вечеру нечто вроде праздничных гуляний. Сначала пространство площади заполнялось молодыми людьми, которые приезжали сюда откуда-то, нанимали музыкантов с гитарами и скрипкой, и те принимались играть джазовую музыку, звучавшую мягко, без достаточного драйва. Очаровательные девушки, словно «редкостные птицы», в платьях из органди, с напудренными лицами, завитые «прогуливались, взявшись под ручку, ослепительные в своем красном органди, голубом шифоне и белом муслине, в чем-то воздушном розовом, лиловом и оранжевом, черные кудряшки подрагивают» [6, с. 131]. Им под стать юноши-франты в белых фланелевых брючках и белых туфлях, темных пиджаках, аккуратных соломенных шляпах с тросточками. Местные крестьяне индейцы (пеоны) называли этих парней *fifis*, потому что они были намного женственней, чувствительней, чем их беспечные партнёрши. Эти *fifis* галантны, курят сигареты с тонким ароматом и говорят на изысканном кастильском. Под звуки гитары и скрипки молодые пары танцевали легко, словно бабочки, – «красное, розовое, желтое и голубое органди платьев отплясывало со всеми пришедшими белыми фланелевыми брюками, и некото-

рые из белых фланелевых брюк были при изящных туфлях, белых с черными шнурками или с коричневыми застежками» [6, с. 132].

Однако это лёгкое веселье не продолжалось долго. Вокруг танцующих, а то и сквозь них, медленно прогуливались молодые пеоны в тесных белых блузах и с алыми серапе, небрежно переброшенными через плечо, балансируя своими огромными, тяжелыми сомбреро. «Медленно, твердым шагом, с прямой спиной, они решительно двигались сквозь танцующих, будто тех вовсе не существовало» [6, с. 132]. И танцующие старательно лавировали, чтобы уклониться от уверенно, напролом шагающих пеонов, которые перебрасывались словами друг с другом, улыбались, сверкая крепкими белыми зубами, с мрачной невозмутимостью, тяжело давящей даже на музыку. А вокруг на скамейках по краю площади сидели индейцы постарше, смотревшие «с тупым спокойствием», с «мрачным равнодушием неприятия», которое также подавляло веселье. Легкость, красота, страсть, изящество и отточенная техника испанских танцев не захватывает и не очаровывает присутствующих на площади пеонов. У них другая культура, другие ритмы, другие танцы. И вскоре именно им достаётся вся площадь, всё пространство.

Около девяти вечера Кэт Лесли услышала вдруг новый звук – грохот барабанов, или тамтамов, и увидела толпу пеонов, медленно движущуюся к темной стороне plaza, где с рассветом откроется рынок. В ночном воздухе зазвучала пульсирующая дробь барабанов, завораживая, потом протяжно вступила флейта, заигравшая какую-то дикую, бесстрастную мелодию под синкопирующий ритм барабанов. Кэт мгновенно почувствовала, как ночь наполнилась вневременной, первобытной страстью доисторических рас с их глубокими и сложными религиозными представлениями. «Медленные, размеренные удары барабана проникали прямо в кровь. Смутные, глухие, они действовали на сознание как колдовское заклинание, заставляя сердце биться в его ритме, лишая воли» [6, с. 137]. Не случайно специалисты, изучавшие ритуальный танец приходят к такому же выводу, что и наш писатель: «Ритмически организованное телодвижение оказывает сильное влияние на подсознание, а затем и на сознание.<...> Танец как часть религиозного культа мог обеспечивать вхождение в особое психическое состояние, отличное от обыденного, в котором возможны различного рода мистические контакты с миром духовных энергий» [7, с.119]. Только Д.Г. Лоуренс пришёл к этому выводу намного раньше специалистов-культурологов.

Ритмика тамтамов и протяжные звуки флейт лишь знак того, что на смену хронотопу современной испаноязычной Мексики приходит мифологический хронотоп прошлых эпох доколумбовой Америки. На той же самой площади

начинает разворачиваться иная культура, главной фигурой которой стал исполнитель древних гимнов. «Он пел в древней манере краснокожих индейцев, со сдержанной страстью, пел, обращаясь внутрь себя, к своей душе, не к миру, даже не к Богу в вышних, как поют христиане» [6, с. 143]. Писатель подчёркивает, что не только у индейцев, но и у европейски образованной Кэт под влиянием отрешённого пения исполнителя гимнов, под необычный пронизывающий ритм барабана создаётся ощущение, что «втянули душу, как в воронку, обратно в самое средоточие времени», словно провалившись в вечность. Голос и ритм вводит в транс и забрасывает в иное время. Пение началось на высокой ноте в трудноуловимом, текучем ритме, внешне неупорядоченном, но подспудно ведомом барабаном и «пульсирующими, триольными всплесками». Долгое время вообще невозможно было почувствовать мелодию; «это были лишь вскрик, протяжный звук, отдаленный плач, что-то подобное едва слышному далекому вою койота. Это была настоящая музыка американских индейцев» [6, с. 144]. Потом разожгли костры, песнь взлетела и стихла, замерла вдали. Взлетела и стихла. Барабан звучал все тише, легко касаясь мембраны ночи. Потом и вовсе умолк. Голос и ритмика тамтама настраивала на переход в иной, мифологический хронотоп, в котором безграничный во времени и пространстве сакральный мир противопоставлен хаотичной современной цивилизации.

Когда уже участники отринули от себя современность, зазвучал снова барабан и пришло время для танца. Но был необычен, начинал его одинокий мужчина, босой, который, словно «странная птица», в замедленном темпе подпрыгивал, «топая босыми ступнями, словно хотел пробить землю. Один в круге, ритмично, как маятник, чуть наклонив вперед сильную спину, он ступал в такт барабану, его белые колени попеременно поднимались, колыша темную бахромку одеяла, бившуюся неровной темной волной» [6, с. 145]. Постепенно к нему присоединились другие, босоногие, с нагими торсами и непроницаемыми лицами. Как непохоже было это на привычный для героини романа танец, как отличалось это действие от того, которое еще некоторое время назад проделывали беззаботные fifis со своими партнёрами. Постепенно образуется «вращающееся колесо танцующих» из восьми мужчин, во круг которого формируется стихийно ещё один круг из стоящих на месте, но притоптывающих людей. «Потом вдруг один из полуголых танцоров из внутреннего круга отступил назад, во внешний круг и стал медленно, очень медленно поворачивать внешний круг танцоров в противоположном внутреннему направлении. Теперь было два колеса танца, один в другом и вращающихся в противоположных направлениях» [6, с. 146]. Круговой танец считается

наиболее древней разновидностью ритуального танца, который известен во многих культурах. Самое важное, как отмечал немецкий балетмейстер и хореограф Бернард Возиен, что, танцуя эти танцы, люди оказываются «как будто в другом времени». Такой ритуальный танец – это «выражение молитвы через язык тела» (the expression of prayer through the language of the body) [8]. А ведь танцующие пеоны не просто танцуют, но и приобщаются к новой идее о скором возвращении Кецалькоатля в звучащей повсеместно песне, повторяя: «Спящий проснётся! Спящий проснётся! Идущий в пыли тропой змеи явится...». Всё идёт по определённому кругу, события вновь повторяются через определённые периоды, в том числе и Кецалькоатль возвращается в Мексику вновь.

Новый этап – это переход от ритуального мужского танца к парному. И в этот новый этап была вовлечена и Кэт. С её точки зрения писатель и даёт нам описание события. Когда вновь ударил барабан, один из мужчин поднялся, подбросил хворосту в тлеющий костер и пригласил к танцу девушку из толпы женщин. Скоро круг мужчин и женщин, стоявших парами, рука в руке, замкнулся. Один из мужчин с голой грудью отделился от толпы, перешел улицу и теперь молча и не глядя на Кэт, ожидал перед крыльцом, на котором она стояла. Кэт медленно, преодолевая внутреннее сопротивление, шагнула вперед, к мужчине, который ждал, отведя глаза. «Он сжал её пальцы теплой, смуглой, дикарски вкрадчивой рукой, легко, чуть ли не равнодушно и в то же время мягко и по-варварски властно, и повел ее в круг танцующих» [6, с. 147]. Поначалу Кэт не удавалось освоить движения танцующих, «сквозь жесткую подошву туфель она не чувствовала земли, не могла кожей ощутить ритм и постоянно сбивалась с шага» [6, с. 148]. Но партнеру это несколько не мешало, он мягко и легко держал её пальцы в своих, медленно раскачиваясь и вторя пульсирующему ритму тамтамов. Мифологическое сознание, как известно, оперирует двоичными противопоставлениями – бинарными оппозициями, обуславливавшими в том числе и пространственно-временные характеристики. В этом этапе танца в парадигме бинарных оппозиций выступают мужчины и женщины. В их танце с «отрешёнными лицами» писатель видит символику оплодотворяющих начал: «Это было соитие, но не в низменном, а в высшем смысле. Воды наземные, кружащие над водами подземными, подобно орлу, молча кружащему над собственной тенью» [6, с. 149]. Кэт и её партнёр в медленно вращающемся потоке танца теряют свою индивидуальность, превращаясь просто в воплощение женского и мужского начала. «Ее личность растворилась в надличном, ее женское существо слилось со всеобщим женским. И там, где соприкасались ее пальцы и пальцы партнера, тихая

искра, словно утренняя звезда, блеснула между нею и мужским началом мужчин» [6, с. 149]. Постепенно в «колесе танца» она училась мягко высвобождать всю свою жизненную энергию, «давая ей медленно, смутно, отступающей волной, в пульсирующем ритме, в мягко пульсирующем ритме уходить через ступни в темное тело земли». При этом ощущение времени исчезло для Кэт. И это важно, ибо в сакральном пространстве время не движется вперед, как мы привыкли это понимать в обычном мире. Как видим, это не просто танец, а средство вхождения «в особое психическое состояние, отличное от обыденного, в котором возможны различного рода мистические контакты с миром духовных энергий» [7, с.121]. Балетмейстер Владимир Тыминский, характеризует это состояние так: границы реальности становятся прозрачными и, скрытая за ними вторая реальность становится такой же воспринимаемой. «Человек в танцах и искусстве древности был как бы воплощением подсознания Вселенной» [9, с. 25].

В 21, 22 и 23 главах романа «Пернатый змей», когда дон Рамон объявил о возвращении Кецалькоатля и начал борьбу с христианской церковью, писатель даёт нам описание обрядового кругового танца, когда перед храмом появились полуголые мужчины, образовавшие круг, и танцевали босыми под барабан. И танец этих людей был тем же в своей сути танцем ацтеков, сапотек, уичолей – странный, молчаливый, сосредоточенный, когда танцоры глухо стучат босыми ступнями, клоня тело вперед на сильных ногах, полусогнутых в коленях, топчя землю, как петух топчет курицу.

Генерал Сиприано поощрял среди своих воинов разные виды анимистического танца, то есть «их сюжеты складывались на основе наблюдений за животными: образно и выразительно передавались повадки зверей и птиц» [2, с. 65]. Неслучайно писатель, описывая танцующих, сравнивает их с пантерами, рысями и т.п. Боевым танцам ацтеков таким, как танец щита и копья, танец ножа, танец засады и танец внезапного нападения – всем этим танцам дон Сиприано научился в индейских деревнях на севере Мексики.

Итак, какую же роль отводит Лоуренс танцу в поэтике своего романа, почему отводит ему значительную часть текста?

В главе 7 романа противостояние двух танцев – лёгкого испанского танца молодых людей из города и тяжелого ритуального танца индейцев символизируют две стороны конфликта, который в романе еще созревает и в последующих главах проявится. В этом же противостоянии очередное проявление бинарной оппозиции.

Ритуальный танец, в который была втянута и героиня романа Кэт, стал способом выхода за границы реальности, способом мистического контакта с

миром духовных энергий, где личностное растворяется в надличном, женское существо героини слилось со всеобщим женским началом, что и является одним из признаков самоощущения в мифе.

Танец стал для Лоуренса знаком переключения из реального в мифологический хронотоп, которые существуют в романе сначала параллельно, а потом пересекаются и даже противостоят друг другу.

Основные черты мифологизма хронотопа, которые помогает выявить танец: 1) временная инвариантность (безграничный сакральный мир противопоставлен хаотичной современной цивилизации); 2) циклическая концепция времени (история разворачивается по определённому кругу, события вновь повторяются через определённые периоды, в том числе и Кецалькоатль); 3) атемпоральность (неоднократно указывается, что время замирает или исчезает, в том числе и в ходе танца); 4) усиление моделирующей функции хронотопа («малое художественное пространство текста предстаёт как модель всего мира, соотносится с мифическим космосом»); 5) изоморфизм хронотопа внутреннему миру персонажа и героцентризм.

Список литературы

1. Кравченко В.И. Лоуренс и революции. // Национальные коды европейской литературы в диахроническом аспекте: Античность и современность". Н.Новгород: ООО «ДЕКОМ», 2018. С. 397–404.
2. Гребениченко Т.В. Танцы: история и современность. // «Актуальные проблемы психологической безопасности человека в современном обществе» №1. Изд-во Амурского гуманитарно-педагогического гос. университета (Комсомольск-на-Амуре), 2010. С. 59–71.
3. Маликов Е.В. Миф и танец. Опыт занимательной герменевтики. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. 304 с.
4. Нетужилова Н.А. Миф и ритуал как первооснова искусства танца. // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. №106. Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2009. С. 256–259.
5. Лоуренс Д.Г. Утро в Мексике / Пер. с англ. А. Николаевской // Лоуренс Д.Г. Собрание сочинений в 7 т.: Т. 7 Сумерки Италии. М.: Вагриус; Бослен, 2008. 560 с.
6. Лоуренс Д.Г. Собрание сочинений в 7 т.: Т. 6 Пернатый змей / Пер. с англ. В.Г. Мнушкина. М.: Вагриус, 2007. 512 с.
7. Морина Л.П. Ритуальный танец и миф // Серия “Symposium”, Религия и нравственность в секулярном мире. Выпуск 20 / Материалы научной конференции. 28–30 ноября 2001 г. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С.118–124.
8. Wosien, M-G. Sacred Dance. Archaic Structures in Dance [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.sacreddance-wosien.net/Sacred_Dance/sacred_dance.html (дата обращения 1.05.2021)
9. Тыминский, В.К. Освежающая кровь Макомы. // Танец. 1996. № 4–5. С. 24–25.

DANCING AS A MYTHOPOIETIC PHENOMENON IN D.H. LAWRENCE'S NOVEL "THE PLUMED SERPENT"

V.I. Kravchenko

In the novel "*The Plumed Serpent*," the author tries to show how Mexicans find a new national idea in the revival of pre-Christian cults. Dancing becomes the subject of description and even an element of the chronotope in four chapters of the novel. In chapter 7, the confrontation between two types of dances – the graceful Spanish dance of young people from the city and the heavy ritual dance of the Indians symbolize two sides of the conflict, which is still maturing in the novel, and it is manifestation of binary opposition characteristic of mythological consciousness. The ritual dance, into which the heroine of the novel Kat was drawn, became a way of going beyond the boundaries of reality, a way of mystical contact with the world of spiritual energies, where the personal dissolves into the superstitious, female creature of the heroine merged with universal feminine origin, which is one of the signs of self-perception in myth. The dance became for the author a sign of switching from a real to a mythological chronotope, which exist in the novel first in parallel, and then intersect and even confront each other.

Keywords: an animistic dance, a ritual dance, a mythological chronotope.

3.9. МИФОЛОГЕМА ЛАБИРИНТА В «ЛОЖНОЙ СЛЕПОТЕ» ПИТЕРА УОТТСА

© И.Б. Казакова

В главе рассматривается влияние мифа о Тесее и Минотавре на проблематику, сюжет и образность научно-фантастического романа Питера Уоттса «Ложная слепота». Цель работы – выявление особенностей интерпретации мифологемы лабиринта в «Ложной слепоте». Опираясь на исследования мифологии и религии минойского Крита и Древней Греции, автор обнаруживает в тексте романа различные отсылки к теме лабиринта, представляющего в «Ложной слепоте» в разных качествах: как образ «иног», потустороннего мира, как место проведения инициации и как метафора человеческого сознания. В результате проведенного исследования автор приходит к выводу о том, что мифологема лабиринта играет в «Ложной слепоте» системообразующую роль, объединяя разные сюжетные линии и смысловые уровни романа. Особое внимание уделяется интерпретации П. Уоттсом образа Минотавра, в которой на первый план выходит астральная природа обитателя критского Лабиринта.

Ключевые слова: Питер Уоттс, «Ложная слепота», миф о Тесее и Минотавре, лабиринт, инициация, сознание.

На протяжении многих веков мифология Древней Греции была одним из главных источников образов, тем, сюжетов и идей для мирового искусства и литературы. Современность также не является исключением – и в XXI веке художники находят в древнегреческих мифах актуальные для себя мотивы и

образы, даже если их творчество посвящено проблемам, на первый взгляд, далеким от мифологических универсалий.

В качестве примера такой интеграции греческой мифологии в современную литературу можно назвать опубликованный в 2006 году научно-фантастический роман «Ложная слепота» («Blindsight») канадского писателя Питера Уоттса (род. 1958). В романе изображается контакт человечества с инопланетной формой жизни, но при этом фантастические события романа становятся поводом для авторских размышлений на темы философии сознания, нейробиологии, теории игр, теории искусственного интеллекта, эволюционного учения и других актуальных научных направлений.

Миф, который во многом формирует сюжет и проблематику романа, – это миф о Тесее и обитателе Лабиринта Минотавре. В «Ложной слепоте» присутствует множество отсылок к этому мифу – от прозрачных намеков и прямых указаний до менее очевидных аллюзий, которые становятся заметными благодаря обращению к религиозным представлениям и обрядам минойского Крита и Древней Греции. Рассмотрим, каким образом античный миф вплетается в повествовательную ткань романа и какую роль в нем играет.

События «Ложной слепоты» разворачиваются в недалеком будущем: в 2082 году человечество обнаруживает, что за ним наблюдают из космоса, и после установления источника, из которого ведется наблюдение, туда – за пределы Солнечной системы – направляется космический корабль «Тесей» с экипажем, состоящим из специалистов в разных областях, которые должны собрать информацию о пришельцах и, по возможности, вступить с ними в контакт. Энергию, необходимую для полета, «Тесею» передает лазер «Икар», находящийся на орбите Солнца. Покинув Солнечную систему, «Тесей» приближается к новооткрытому коричневому карлику Большому Бену и на его орбите обнаруживает гигантский – почти 30 километров в диаметре – инопланетный корабль, который вступает в контакт с экипажем «Тесея» и сообщает, что его зовут «Роршах». Общение с «Роршахом», которое первоначально членам экипажа представлялось осмысленным, оказывается общением с «китайской комнатой», то есть с собеседником, не осознающим смысла разговора, а лишь пользующимся алгоритмами для составления ответов.

Большую часть повествования занимают описания попыток экипажа «Тесея» понять, с кем они имеют дело. Герои романа несколько раз проникают внутрь «Роршаха», обнаруживают – хотя и не сразу – его обитателей и даже похищают нескольких из них, чтобы изучить их на «Тесее». Снаружи «Роршах» выглядит как «узел, комок стекловолкна размером с гору; сплошь петли, мосты и тонкие шпильи», «клубок обсидиановых змей и дымных хрусталь-

ных башен» [1, с. 107]. Внутри него – переплетающиеся коридоры, развилки, тупики. Под влиянием электромагнитных полей «Роршаха» у людей внутри него возникают слуховые и оптические галлюцинации, странные ощущения.

Неоднократно в романе недра «Роршаха» сравниваются с адом, его внешний облик – с терновым венцом, но больше всего этот инопланетный объект напоминает Лабиринт из критских и греческих мифов. В его запутанных коридорах героев романа подстерегают ловушки в виде внезапно вырастающих перегородок; члены экипажа тянут за собой оптоволоконный кабель подобно нити Ариадны. Сходство «Роршаха» с Лабиринтом усиливается после встречи людей с его обитателями – существами, отдаленно напоминающими морских звезд с девятью щупальцами, которых экипаж «Тесея» решает называть шифровиками (в оригинале – «scrambler» [2, с. 320]). После этой встречи Каннингем, один из персонажей романа, прямо называет «Роршах» «лабиринтом с кучей минотавров» [1, с. 284].

На первый взгляд, шифровики не очень похожи на Минотавра из греческих мифов – в их облике нет ничего бычьего. П. Уоттс сближает шифровиков с мифологическим обитателем Лабиринта с помощью других признаков: во-первых, как удастся выяснить ученым на «Тесее», все тело у этих существ покрыто особыми щетинками, способными воспринимать визуальную информацию. Биолог Каннингем говорит об этом: «Сотни тысяч глаз по всей коже... Все тело действует как большая сетчатка» [1, с. 223]. Эта особенность шифровиков отсылает к существовавшей в античности традиции изображать Минотавра с телом, покрытым множеством глаз [3, с. 238–239]. Многочисленные глаза на его изображениях могли означать также и звезды: Минотавр носил еще имя Астерий и часто изображался на критских монетах в окружении звезд, или же – в виде звезды в центре Лабиринта [4, с. 80]. Таким образом, и внешний вид шифровиков, напоминающих звезды, также вписывается в эту традицию.

Во-вторых, в облике инопланетных существ постоянно акцентируется такая черта, как извивающиеся щупальца. Это напоминает о змеях, которые играли важную роль в критских религиозных обрядах, поскольку змея, как и бык, считалась воплощением безымянного верховного божества Крита [4, с. 55, 87]. Змеи приносились в жертву во время культовых действий в честь этого божества [4, с. 55–56]. Об этом напоминает сцена из «Ложной слепоты», когда участники экспедиции видят, как в одном из закоулков «Роршаха» несколько шифровиков убивают своего собрата, разрывая его на части [1, с. 236]. Герои романа объясняют это странное поведение инопланетян тем, что таким образом они могут передавать информацию, которую они, не имея

центральной нервной системы, получают и хранят с помощью периферических нервов (то есть любая часть их тела может стать источником информации) [1, с. 285]. Но еще до того, как были сделаны эти выводы, Каннингем предположил, что увиденное людьми убийство – акт ритуального каннибализма [1, с. 249]. В устах этого персонажа данное предположение было лишь мрачной шуткой, однако в сочетании с другими мифологическими и религиозными аллюзиями романа оно выглядит как еще одно сопоставление «Роршаха» с критским Лабиринтом. Эта шутка также перекликается с предупреждением «Роршаха», сделанным во время первого контакта с людьми, о том, что они должны держаться от него подальше, поскольку «тут проводят опасные ритуалы», основанные на «фетишистских религиозных верованиях» [1, с. 96]. Как уже было сказано, этот разговор с «Роршахом» был расценен экипажем «Тесея» как общение с бессмысленной «китайской комнатой», однако в свете дальнейших событий романа у его персонажей начали возникать подозрения, что реплики «Роршаха» были вполне осознанными.

Таким образом, с помощью различных отсылок к религии и мифологии минойского Крита и Древней Греции таинственный инопланетный объект в романе П. Уоттса приобретает зловещие черты лабиринта – символического образа потустороннего мира. В этом качестве, по замечанию А.Ф. Лосева, лабиринт в мифологии предстает как «что-то бесконечно запутанное, хаотическое, стихийное, гибельное и ужасающее» [3, с. 248]. Это хтонический символ (как и обитатель Лабиринта Минотавр), но в то же время, по странной логике мифологического мышления, это и космический символ, связанный с небом и звездами. А.Ф. Лосев обращает внимание на эту особенность мифологического миропонимания и приводит в пример встречающееся в различных мифологиях восприятие подземных пещер как символов неба и космоса [3, с. 248]. По этой логике нет ничего удивительного в том, что в центре мифологического хтонического Лабиринта горит звезда – Астерий-Минотавр, а герои «Ложной слепоты» обнаруживают Ад (принявший форму лабиринта) не под землей, а в далеком космосе.

Присутствующее в романе сближение лабиринта с адом вполне оправдано, поскольку, как было сказано выше, лабиринт в античной религиозной и мифологической традиции воспринимался как образ потустороннего мира [4, с. 73]. Однако у лабиринта есть одно важное отличие от ада – из него, несмотря на все блуждания и подстерегающие внутри опасности, можно и нужно выйти, поскольку путь через лабиринт – это инициация. В инициационных обрядах Крита и Греции странствия по лабиринту символически изображались в виде кругового танца [5], а античные художники обозначали лабиринт

в виде меандра или спирали. Историк религии К. Кереньи пишет об этой хореографической и изобразительной символике лабиринта: «Когда танцор движется по спирали (прямоугольным подобием которой является меандр) и под конец разворачивается, он, описывая витки, возвращается к исходной точке. Как спираль, так и меандр следует рассматривать в качестве путей, которые всегда выводят назад того, кто по ним следует. В силу этого отпадает устоявшееся представление о том, что в лабиринте можно заблудиться. Этот путь запутывает, с него трудно не сбиться без припасенной заранее нити, но если в центре лабиринта путник не станет добычей чудовища, то через витки и повороты он наверняка выберется к началу» [4, с. 73].

В «Ложной слепоте» тема лабиринта как пути инициации связана с главным героем романа Сири Китонем, глазами которого читатель видит все происходящие здесь события. В результате перенесенной в детстве операции по удалению одного из полушарий мозга он лишился способности к эмпатии, поэтому для понимания людей и общения с ними он пользуется искусственно разработанными способами чтения и истолкования человеческого поведения и подстраивается под других людей, подбирая нужные слова и поступки из имеющихся у него алгоритмов, или же, при столкновении с непривычной ситуацией в общении, пытается угадать правильный (то есть наиболее «человечный») способ реагирования. Сири считает себя психопатом и сравнивает с «китайской комнатой». В команде «Тесея» он выполняет роль эмоционально отстраненного наблюдателя, задача которого анализировать все происходящее, включая действия других членов экипажа, и готовить донесения для Земли.

Внутренний мир этого персонажа раскрывается в его размышлениях о других членах экипажа и в воспоминаниях о жизни на Земле, в которых фигурируют его родители, друг и умершая возлюбленная. Именно эта представленная автором возможность заглянуть в мысли Сири Китона позволяет усомниться в справедливости поставленного им самому себе диагноза. Он тяготится своей неспособностью к состраданию и чувствует себя изгоем среди людей, недостойным их любви. Участие в миссии «Тесея» становится для него испытанием, в результате которого ему удастся преодолеть свое внутреннее отчуждение от людей, и этот путь преодоления похож на инициацию в лабиринте, включающую в себя столкновение с чудовищем, которым в случае Сири Китона оказывается вовсе не пришелец из космоса.

Чтобы инициация началась, необходимо войти в лабиринт. Для Сири Китона это является проблемой, поскольку он свыкся с ролью наблюдателя как в профессиональной, так и в частной сферах жизни, и предпочитает оставаться

снаружи. Так, размышляя о своем неудачном любовном опыте, он замечает: «Привязываться рискованно – слишком много сложностей. Стоит спутаться с наблюдаемой системой, и весь рабочий инструмент ржавеет и тупится» [1, с. 116]. Хотя его миссия на корабле – только наблюдение и составление отчетов, командир экипажа, признавая, что «нельзя наблюдать систему изнутри» [1, с. 149], тем не менее приказывает ему отправиться на «Роршах» вместе с другими участниками экспедиции, которые приветствуют его словами: «Добро пожаловать в общую картину» [1, с. 150].

Таким образом, инициация Сири Китона становится двоякой – это и испытание в лабиринте «Роршаха», и внутренний путь преодоления страха перед другими людьми. И если в лабиринтах «Роршаха» Сири подвергается тем же испытаниям, что и другие члены экипажа «Тесея» – его мучают галлюцинации, его тело страдает от воздействия радиации, ему приходится столкнуться с местными минотаврами-шифровиками, то в его внутренней инициации переломным моментом становится столкновение с капитаном «Тесея», в результате которого Сири, полностью выбитый из всех привычных для него сценариев поведения, теряет способность «читать» людей в соответствии со своими методиками и начинает чувствовать себя совершенно беззащитным перед ними. В течение какого-то времени он ощущает себя буквально находящимся в центре своего персонального лабиринта и в центре вселенной: «Вселенная стала замкнутой и концентрической. Мое убежище лежало в ее центре. За этой сферой находилась иная, где правило чудовище и ходили дозором его присные. За нею – еще одна, вмещавшая нечто более жуткое и невнятное, готовое поглотить нас всех» [1, с. 307]. Пребывание в центре лабиринта – это переломный момент инициации, после которого участник обряда, обретя новое знание, новый духовный опыт, должен вернуться назад. Для Сири Китона выход из лабиринта означает обретение человечности, которую, как ему казалось, он утратил вместе с половиной своего мозга. На самом деле он находился в постоянном поиске утраченной близости с другими людьми, и только на «Тесее» под влиянием пережитых испытаний он сумел вернуть ее. Теперь он добровольно готов прийти на помощь другому человеку, даже рискуя собственной жизнью, – прежде он помогал другим, только подчиняясь приказу капитана.

Главу, посвященную перелому в сознании главного героя, автор «Ложной слепоты» снабжает эпитафией «Пока мы не потеряемся, мы не находим себя», взятым из романа Г.Д. Торо [1, с. 314]. Именно это и происходит с Сири Китоном: он перестает быть отстраненным наблюдателем и «китайской командой» и возвращает свою подлинную человеческую сущность. В романе это

описывается как внезапное прозрение и пробуждение воспоминаний героя о себе прежнем: «До сих пор гадаю, почему я не заметил этого раньше. Все эти годы я хранил в памяти мысли и чувства другого, юного, человека; остатки мальчишки, которого родители вырезали у меня из-под черепа, чтобы освободить место для нового Сири. Он был настоящим, его мир был живым! Я мог проигрывать для себя воспоминания той, другой, личности, но в рамках собственной почти ничего не чувствовал» [1, с. 341]. Таким образом, путь инициации приводит главного героя «Ложной слепоты» к самому себе, к своей подлинной сущности.

Кроме лабиринтообразного корабля пришельцев и лабиринта духовных исканий главного героя в романе П. Уоттса имеется еще один лабиринт, который представляет собой основную проблему произведения, – это человеческое сознание. На протяжении всего романа автор противопоставляет сознание (разум) интеллекту, постоянно задаваясь над вопросом о необходимости сознания для выполнения различных задач, связанных с элементарным выживанием или же с более сложной деятельностью, и подталкивает читателя к выводу о том, что в большинстве случаев сознание не помогает человеку или даже мешает ему. Сознание не связано со свободой воли, поскольку мы принимаем осознанное решение сделать что-либо уже после того, как начали действовать; усилиями одного только разума невозможно обнаружить истину; лучших результатов во владении своим телом человек достигает, отключив сознание [1, с. 300–301].

С ростом сознания осложняется восприятие: «Постепенно система слабеет и замедляется. Теперь даже на восприятие уходит куча времени – на то, чтобы оценить сигнал, пережевать и принять решение на манер разумного существа. Но когда на твоём пути грохочет потоп, а из густой травы набрасывается лев, новомодное самосознание становится непозволительной роскошью. Ствол мозга работает в меру сил: перехватывает управление и реагирует в сотню раз быстрее, чем жирный старикашка, восседающий в директорском кресле наверху. Но с каждым поколением становится все труднее обходить эту... скрипучую неврологическую бюрократию. Самоодержимое на грани психоза «я» растрчивает энергию и вычислительные мощности» [1, с. 303].

В «Ложной слепоте» именно сознание предстает как главный лабиринт, по которому обречен блуждать каждый человек: оно формирует для нас картину мира, далекую от действительности [1, с. 215], подделывает наши воспоминания [1, с. 163], оно предлагает нам лишь «реконструкции и ложь» [1, с. 287]. Блуждая по коридорам «Роршаха», герои романа испытывают различные расстройства сознания – не вымышленные автором, а зафиксированные

современной психиатрией [1, с. 190–192], – что должно стать еще одним подтверждением идеи автора о хрупкости и ненадежности разума. По сути, главные испытания внутри «Роршаха» для участников экспедиции создает их собственное сознание, впадающее в расстройство и порождающее различные фантомы. Капитан «Тесея» замечает по этому поводу: ««Роршах» не делает с вами ничего такого, чего бы вы не делали сами» [1, с. 287]. В другом месте «Роршах» сравнивается с «тварью под кроватью» [1, с. 334], и это сравнение вновь указывает на то, что внушаемые инопланетным объектом ужасы на самом деле происходят из человеческого сознания.

П. Уоттс в романе задается вопросом, для чего нужно сознание, если оно не помогает решать реальные проблемы существования, которые для писателя в первую очередь сводятся к выживанию [1, с. 384]. Таким образом писатель приближается к очень актуальной для современной философии проблеме, которую Дэвид Чалмерс обозначил как трудную проблему сознания, заключающуюся в попытке понять, почему «продуцирование поведения должно сопровождаться субъективной внутренней жизнью» [6, с. 9]. Автор «Ложной слепоты» в примечаниях к роману утверждает, что обнаружил единственную область, где сознание является необходимым, – область эстетического. «Похоже, эстетика требует некоторого уровня самосознания: возможно, эволюция эстетики и спустила лавину разума. Когда тебя бросает в дрожь от прекрасной мелодии, врубается механизм поощрения в лимбической системе... Другими словами, это взлом системы; твой мозг научился получать награду, не заслужив ее увеличением приспособляемости. Это приятно, делает нашу жизнь ценной и полной. Но оно же обращает нас внутрь себя и отвлекает» [1, с. 385].

Интересно, что П. Уоттс не говорит о необходимости сознания в сфере этического, хотя и ставит в своем романе этические проблемы. Возможно, автор придерживается в этом вопросе эволюционного подхода, согласно которому мораль является одним из механизмов коллективного выживания, корнящимся в самой природе человека как биологического существа, и, значит, не требует осознанности. Косвенно эта мысль подтверждается тем, что нравственные проблемы, которые беспокоят Сири Китона, связаны не с недостаточной их осознанностью этим персонажем, а с его неспособностью испытывать моральные чувства.

Итак, сознание обрекает человека бродить по бесконечным лабиринтам мыслей, переживаний, воспоминаний, предлагая ему различные испытания и подстраивая ловушки. Можно ли выйти из этого лабиринта, сохранив интеллект, но избавившись от разума? Это невозможно, поскольку выйти из него

для человека означает перестать быть самим собой. Лабиринт сознания – это неотъемлемая среда человеческого существования, как лабиринт «Роршаха» в романе – неотъемлемая среда существования наделенных интеллектом, но лишенных сознания шифровиков.

В целом, анализ содержания и художественных особенностей романа П. Уоттса «Ложная слепота» показал, что мифологема лабиринта присутствует в сюжете романа, влияет на его композицию и формирует его проблематику и идейное содержание. Это свидетельствует об актуальности античных мифологических образов и тем для современного мира, обусловленной как их универсальным характером, так и тематическим, сюжетным и образным богатством античной мифологической традиции.

Список литературы

1. Уоттс П. Ложная слепота / Пер. с англ. Д. Смушковича, Н. Кудрявцева // Уоттс П. Огнепад: Ложная слепота. Зеро. Боги насекомых. Полковник. Эхопраксия. М.: Издательство АСТ, 2020. С. 5–390.
2. Watts P. Blindsight. New York: Tor Books, 2006. 384 p.
3. Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян / Сост. А.А. Тахо-Годи; общ. ред. А.А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова. М.: Мысль, 1996. 975 с.
4. Кереньи К. Дионис: Прообраз неиссякаемой жизни / Пер. с нем. А.В. Фролова, Л.Ф. Поповой. М.: Ладомир, 2007. 319 с.
5. Богаевский Б.Л. Минотавр и Пасифая на Крите в свете этнографических данных // Академик С.Ф. Ольденбург. К 50-летию научно-общественной деятельности. 1882–1932: Сборник статей. Л.: Издательство АН СССР, 1934. С. 95–113.
6. Чалмерс Д. Сознający ум: В поисках фундаментальной теории / Пер. с англ. В.В. Васильева. М.: УРСС: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013. 512 с.

MYTHOLOGEME OF THE LABYRINTH IN THE «BLINDSIGHT» BY PETER WATTS

I.B. Kazakova

The chapter examines the influence of the myth of Theseus and the Minotaur on the problematics, plot and imagery of the science fiction novel «Blindsight» by Peter Watts. The purpose of the work is to identify the peculiarities of the interpretation of the mythologeme of the labyrinth in «Blindsight». Based on research of the mythology and religion of Minoan Crete and Ancient Greece, the author discovers in the text of the novel variously references to the theme of the labyrinth, which appears in Blindsight in different qualities – as an image of the other world, as a place of initiation and as a metaphor for the human consciousness. As a result of the study, the author comes to the conclusion that the mythologeme of the labyrinth plays a system-forming role in Blindsight, combining different plot lines and semantic levels of the novel. Particular attention is paid to P. Watts' interpretation of the Minotaur image, in which the astral essence of the inhabitant of the Cretan Labyrinth comes to the fore.

Keywords: Peter Watts, «Blindsight», myth of Theseus and the Minotaur, labyrinth, initiation, consciousness.

3.10. АРХАИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ В НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ НОВЕЛЛИСТИКЕ

© Л.Г. Хорева

Цель данной главы – обратить внимание на новейшую отечественную новеллистику, идеограмматические знаки как путь к архаическому мышлению, определяющему лицо новейшей литературы. Для достижения цели были использованы компонентный и сопоставительный методы. Материалом для исследования послужили новеллы Ольги Батлер и Ивана Андросюка. Максимально сужая перспективу, авторы делают реальность доступной для моментального обозрения и постижения имплицитного смысла текста. Идеограмматический язык, идентичный иероглифическому письму, лишен дополнительной лирической нагрузки авторского голоса. Он представляет собой оригинальную метафору, в которой сочетание нескольких образов производит третье отвлеченное понятие, а также предполагает образование новых глубинных связей между указанными образами, что отвечает специфике архаического мышления. Последнее становится рациональным постижением реальности, описанным при помощи образного мышления. По итогам исследования автор статьи приходит к выводу, что новейшая отечественная новеллистика в лице Ольги Батлер и Ивана Андросюка ставит во главу угла архаический принцип постижения реальности, уподобляя объекты и их части, придавая предметность бытийным пластам реальности.

Ключевые слова: архаическое мышление, Ольга Батлер, Иван Андросюк, миф, метафора, идеограмматический язык.

Феномен архаического (мифологического) мышления неоднократно становился предметом исследований. Многочисленные подходы и школы представлены именами таких исследователей как: А.Ф. Лосев [1], О.М. Фрейденберг [2], К. Леви-Стросс [3], К.Г. Юнг [4], М.К. Мамардашвили [5], Дж. Фрезер [6], М. Элиаде [7], Э. Тейлор [8] и многие другие. Каждый из названных выше ученых рассматривал разные механизмы образования мифа, но практически все они совпадали в конечных выводах, утверждая, что миф становится рациональным постижением окружающего мира при помощи образного мышления. Через архаическое (мифологическое) сознание человек отразил понимание системности и закономерности существования окружающего мира, выработал единый язык коммуникации с природой через идеограмматическое описание ситуаций. Язык таких идеограмматических описаний был предложен специалистом по японской культуре Э. Феноллозой [9], который

предложил считать текст своего рода иероглифом, в котором выражается совокупное движение мира и законы его существования. Иероглиф как идеограмма представляет собой, по сути, метафору, в которой сочетание двух и более образов придает новый имплицитный смысл всему тексту, который и должен уловить читатель.

Подобная методика наведения на мысль, вовлечение в топологию имплицитного становится одной из визитных карточек культуры и искусства рубежа XX–XXI вв. Этот феномен обращения к архаическому (мифологическому) началу стал культурным психотерапевтическим средством защиты от кризисных явлений, разрастающихся в обществе, и выработке новых механизмов защиты от новых угроз. Литература не стала исключением. Новейшая отечественная новеллистика демонстрирует различные формы эволюции мифа, что можно наблюдать не только в творчестве писателей первого ряда, но и второго, и третьего. Последнее обстоятельство тем более ценно, поскольку писатели второго ряда обычно отражают генеральные тенденции литературного процесса данного периода, так называемый мейнстрим.

К таковым мы можем отнести Ольгу Батлер и Ивана Андросука. Обратимся к их новеллам.

Архаические фрагменты сознания красной нитью проходят сквозь новеллы Ольги Батлер «Асгарэль» [10] и «Милорд» [11]. Главная героиня первой – баба Ньюша – оказывается в доме престарелых, где ее жизнь становится адом. Ее жалобы не слышит никто, кроме двух ангелов, младший из которых, тот самый Асгарэль, очень хочет помочь несчастной. Старший ангел непреклонен, он уже сделал все, что мог, посылал знаки молодой Ньюше, пытаясь предупредить свою подопечную о неверном выборе, но молоденькая счастливая Ньюша не видит знаков судьбы и в итоге, несмотря на добрый характер и хорошие поступки, влачит жалкое существование в старости. Асгарэль, несмотря на предупреждение старшего ангела, втайне от него решает найти ту точку невозврата, после которой разрушилась судьба Ньюши. Ему это удастся. Ньюша, увидев ночью сон, где рядом с ней плачет маленький, жалкий, несчастный ангел, отказывается от мысли сделать аборт, рожает и воспитывает дочерей-близнецов, так что старший ангел, открыв утром книгу судеб, с изумлением видит, что никакого дома престарелых в судьбе Ньюши больше нет. Она живет счастливо со своими детьми и внуками. Старший ангел задумывается о необходимости вмешательства в человеческую жизнь, разрушив, тем самым, веру людей в фатализм, который, по его словам, неистребим.

Сюжет, как мы видим, построен на оппозиции сакрально-профанного бытия, мистический компонент красной нитью проходит через все повествование, подчеркивая духовную катастрофу, которую переживают люди.

Тематику иллюзорности мира продолжает следующая новелла Ольги Батлер «Милорд». Буфетчица Зина, молодая красивая женщина, – далеко не беспомощная Нюша из первой новеллы. Она знает себе цену, сильна, умна, красива. Но и Зине приходится пережить катастрофическую ситуацию в жизни. В результате несчастного случая она теряет ногу и на собственном опыте понимает, насколько безжалостным бывает общество к инвалидам. После попытки суицида Зина оказывается в психиатрической клинике, где один из пациентов – безумный Ушанка – предлагает ей пересадить воспоминания космонавта. Для этого надо только надеть его шапку, ту самую ушанку. Зина, с отвращением надев шапку, через несколько дней начинает видеть странные сны, один из которых запоминается ей навсегда: в далеком космосе мимо космического корабля проплывает огромный человек с крыльями, излучающий такое тепло и любовь, что Зина, проснувшись, ощущает новый вкус жизни. В ее жизни все налаживается, несмотря на новые потери и тяжелые ситуации. Но теперь Зина не отчаивается, она помнит и хранит в сердце воспоминания об ангеле, который спас ее в ситуации безысходности и отчаяния.

В обоих текстах ярко прослеживается архаическое начало. Героини обеих произведений, подобно героям архаических (мифологических) сказаний, должны пройти свой путь до конца. Их задача – обрести необходимые знания и донести их до мира людей. В данном случае, таковым знанием становится вера в высшие силы и их готовность приходить на помощь человеку в самые сложные моменты жизни последнего. Фатализм – исконно русская черта, согласно исследованиям К. Бремона [12], – здесь проявляет себя ярко. Подобно героям мифов, персонажи обычно не в силах что-либо изменить. Только исключительная любовь может нарушить установленный ход событий, но исключительно ради нового знания. Рецептивная компетенция такого текста – адресат дискурса, в данном случае сказания, должен принять передаваемые ему знания как истину и по закону жанра должен передать эту истину читателям/слушателям, тиражировав, тем самым, вновь созданный механизм защиты от новых опасностей, возникающих на данном этапе развития общества.

Нежелание людей слышать друг друга в кризисные моменты истории проявляется также в новеллах Ивана Андрощука «Произнесенное вслух» [13] и «Царапина неба» [14]. Герой новеллы «Произнесенное вслух» индус Махарика имеет от рождения уникальный дар – все, что он говорит, становится явью. Узнав от своего учителя о своем уникальном даре, он убивает его сло-

вом, после чего спускается к людям, где занимается изготовлением обуви. Даже женившись, Махарика не произносит ни слова. Приход англичан и жестокое подавление восстания принца Раджмаратха приводит к тому, что Махарика в числе многих попадает в застенки англичан, где переживает нечеловеческие пытки, но только убийство его жены и нерожденного ребенка заставляют его применить дар и отомстить своим мучителям. После наказания обидчиков, Махарика удаляется в пещеру, где когда-то убил своего учителя, и больше никто не смог добиться от него ни единого слова.

Весь текст становится метафорой, создавая двухуровневую конструкцию – видимый и виртуальный тексты. Махарика подобен Богу, он может убивать и воскрешать словом. Но люди делают все, чтобы убить его как божественное начало, как это было неоднократно в мифологических, мистических и сакральных текстах.

Порождением этого текста становится метафора, которая разворачивается в дискурс, но сохраняет при этом все признаки метафоры: свобода выбора и существование нравственных законов. Креативной компетенцией здесь является субъект дискурса, которое здесь выступает как убеждение. Читатель/слушатель такого текста должен понять скрытую аллегория, понять и принять смысл – не проявлять агрессии и жестокости, ведь последние оборачиваются агрессией по отношению к божественному началу, что влечет наказание и смерть для самих людей.

Гибридная нарративная стратегия, совмещающая в себе компетенции знания (в большей степени) и убеждения (в меньшей степени), характерны для новеллы «Царапина в небе». История повествует о некоем чужестранце, влюбившемся в красавицу Заиру, дочь местного могущественного колдуна. Девушка отвечает ему взаимностью, но ставит юноше условие: ни при каких обстоятельствах не снимать с нее чачван, скрывающую ее голову от посторонних глаз. Юноша обещает, но слово не держит, в порыве страсти сорвав с Заиры тот самый чачван, он видит огромную кошачью голову на стройных девичьих плечах. В ужасе он бросается в окно. На следующий день, проснувшись, он вспоминает обо всем произошедшем как о странном происшествии. Выйдя из дома, он видит торговца сувенирами, продающим среди прочих товаров статуэтку той самой Заиры. Словоохотливый торговец рассказывает юноше старинную легенду о любви дочери колдуна и ее несчастного возлюбленного, который выбросился из окна и разбился насмерть о камни. Удивленный юноша пытается взять статуэтку Заиры в руки, но сувенир проходит мимо его руки, и тот понимает, что он стал призраком.

Подобно мифологическому герою, юноше выпадает испытание, которое он не проходит: во-первых, он нарушает слово, данное своей возлюбленной; во-вторых, он не справляется со своим испугом (напомним, что это одно из классических испытаний мифологических сюжетов). Последнее (испытание страхом) было также характерно для сакральных текстов. Как и положен ложному герою, юноша погибает в одном мире, но продолжает существовать в виде призрака в другом, даже не осознавая этой перемены. Такая игра с пространством и временем также является одним из признаков мифологического или архаического сознания.

Иррациональный способ самоопределения и освоения мира становится общим местом в эпоху перемен. В эпоху постмодернизма, когда разрушились привычные связи, и человек оказывается на эмоциональном распутье, его мышление возвращается к своим истокам – к эмоционально-иконическим образам. Согласно Лосеву [1], миф (для мифологического сознания) – становится наивысшей по конкретности и в высшей степени напряженной реальностью, превращаясь в диалектически необходимую категорию сознания и бытия.

Периоды кризиса (экономического, политического, культурного) провоцируют возврат к мифологическому/архаическому сознанию, оторванному от реальной жизни, но обладающему набором ряда догм и стереотипов об освоении окружающего пространства, которые по определению не могут быть рациональными. Лосев определяет мифологическое/архаическое сознание и создаваемые ею реальность как компенсаторные, которая максимально точно отражает реальную жизнь, чтобы помочь человеку выжить в реальных условиях, но в этой вымышленной реальности человек еще должен и может получить максимум знаний и суррогатных удовлетворений своих желаний.

Такое иррациональное постижение действительности, которое вынуждены осваивать люди в кризисные эпохи, находит отражение в литературе, где появляются тексты с четко выраженной нарративной структурой мифологического сказания, главный герой которого вынужден проходить через предложенные испытания для обретения новых знаний и формирования новых алгоритмов выживания в современном обществе.

Список литературы

1. Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Из ранних произведений / А.Ф. Лосев. М.: Правда, 1990. С. 393–646.
2. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности / О.М. Фрейденберг. М.: Наука, 1978. 606 с.

3. Леви-Стросс К. Первобытное мышление / К. Леви-Стросс. М.: Республика, 1994. 384 с.
4. Юнг К.Г. Архетип и символ / К.Г. Юнг. М.: Ренессанс, 1991. 304 с.
5. Мамардашвили М. К. Лекции по античной философии / М. К. Мамардашвили. М.: Аграф, 2002. 320 с.
6. Фрезер Дж.Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии: в 2 т. / Дж.Дж. Фрезер; пер. с англ. М. Рыклина. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001. Т. 1. 528 с.
7. Элиаде М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское / М. Элиаде. М.: Ладомир, 2000. 414 с
8. Тейлор Э.Б. Первобытная культура: пер. с англ. / Э.Б. Тейлор М.: Политиздат, 1989. 573 с.
9. Паунд Э. Путеводитель по культуре / Э. Паунд. М.: Логос.Гнозис, 1997. 192 с 10. Батлер О. Асгарэль [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.m-novels.ru/text.php?id=763>. (дата обращения 30.04.2021) 11. Батлер. О. Милорд [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.m-novels.ru/text.php?id=840> (дата обращения 30.04.2021)
12. Бремон К. Структурное изучение повествовательных текстов после В. Проппа // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Изд. Группа «Прогресс», 2000. С. 239–246. 13. Андрощук И. Произнесенное вслух [Электронный ресурс]. – <http://www.m-novels.ru/text.php?id=499> (дата обращения 30.04.2021) 14. Андрощук И. Царапина неба [Электронный ресурс]. –<http://www.m-novels.ru/text.php?id=471> (дата обращения 30.04.2021).

ARCHAIC WAY OF THINKING IN THE LATEST RUSSIAN NOVELISTICS

L.G. Khoreva

The purpose of this chapter is to draw attention to the latest Russian novelistics, ideogrammatic signs as a way to archaic thinking that defines the face of modern literature. To achieve this goal, the component and comparative methods were used. The material for the study was the novels by Olga Butler and Ivan Androshchuk. By narrowing the perspective as much as possible, the authors make reality available for instant review and comprehension of the implicit meaning of the text. Ideogrammatic language, identical to hieroglyphic writing, is devoid of the additional lyrical load of the author's voice. It is an original metaphor in which the combination of several images produces a third abstract concept, and also assumes the formation of new deep connections between these images, which corresponds to the specifics of archaic thinking. The latter becomes a rational comprehension of reality, described with the help of imaginative thinking. Based on the results of the research, the author of the article comes to the conclusion, that the newest Russian novelistics in the person of Olga Butler and Ivan Androshchuk put at the forefront the archaic principle of comprehending reality, likening objects and their parts, imparting objectivity to existential layers of reality.

Keywords: archaic thinking, Olga Butler, Ivan Androshchuk, myth, metaphor, deogrammatic signs.

3.11. АНТИЧНАЯ МИФОЛОГИЯ КАК ИСТОЧНИК «НАУЧНОЙ ПОЭЗИИ»

© *Е.В. Каледина*

Цель главы – изучить особенности научной поэмы и проследить взаимосвязь с греческой и римской мифологией. Объектом изучения является научная поэма «Бактериада. *Carmina de rebus bacteriologicis*» Л.М. Горовиц-Власовой. В работе использованы принципы сравнительного, биографического, лингвистического и историко-культурного анализа. Анализ текста приводит к выводу: автор научной поэмы использует 56 имен персонажей античной мифологии и истории и 25 имен ученых, которые оставили заметный след в развитии микробиологии. Также обнаружены параллели между научной поэмой «Бактериадой» и «Илиадой», «Одиссеей» Гомера.

Ключевые слова: научная поэма, греческая и римская мифология, бактерии, палочки, микроорганизмы.

В начале и на протяжении XX века многие научные дисциплины пытались изложить материал в стихотворной форме, что способствовало запоминанию трудных вопросов учебной программы. Так, встречаются стихи, посвященные грамматике, анатомии, химии и другим наукам. Это мог быть и хрестоматийный конспект для студентов, и шуточный стих, не заслуживающий внимания, и ученическая проба пера. Рифмованные строки писали и профессиональные поэты, и профессора, преподававшие дисциплину, и студенты.

Так, Л.М. Горовиц-Власова (1879–1941), преподававшая в женском медицинском институте (сейчас Первый Санкт-Петербургский государственный медицинский университет имени академика Ивана Петровича Павлова) и читавшая лекции по эпидемиологии, бактериологии и гигиене, попыталась изложить краткий курс и историю этой науки в стихах. Научная поэма «Бактериада. *Carmina de rebus bacteriologicis*» [1, далее в работе поэма цитируется по этому изданию] впервые была опубликована в марте 1914 года и оставалась популярной еще долгое время и после смерти ее создательницы.

«Муза, скажи мне о том многоопытном муже...», – так начинается «Одиссея» Гомера, а научная поэма «Бактериада. *Carmina de rebus bacteriologicis*» состоящая из XII песен, в каждой из которых от 25 до 37 строк, открывается следующими стихами:

«Муза, воспой чудеса сокровенного мира, который,
Скрытый от смертного ока, пространство собой наполняет –
Реки, леса и поля, и могучее царство Нептуна,
Мрачные тени Аида и горную высь Олимпийцев,
Воздух, где веет Зефир и свирепствует сила Борея,

Самое тело людей, сотворённых по воле Сатурна,
Всё укрывает в себе мириады чудесных бактерий.

Долго они оставались совсем неизвестными смертным» (I, 1–8).

В «Бактериаде» это не единственное обращение к Музе, всего их 5:

«Муза, напomini деянья премудрого мужа Pasteur'a» (I, 25),

«Муза, воспой патогенных из группы Bacterium coli» (V, 1),

«Ныне воспой же, о Муза, семью вибрионов холерных» (VII, 12),

«Ныне, о Муза, воспой дифтеритную палочку злую» (IX, 1).

Не только обращение к Музе сближает научную поэму с поэмами Гомера. Название «Бактериада» созвучно названию «Илиада», хотя уступает количеством строк (всего 385 строк). Указание строки принадлежит автору этой статьи для удобства цитирования «Carmina de rebus bacteriologicis», с одной стороны, а, с другой стороны, так принято цитировать древних авторов. О других сходных элементах будет рассказано ниже.

Но прежде чем перейти к рассказу о мире микробов, автор начинает изложение с краткой истории науки, далее песни посвящены видам и формам бактерий, отдельным группам (Bacterium coli, брюшнотифозной и дифтерийной палочке, холерным вибрионам), разным болезням (чахотке, сифилису), а заканчивается поэма «славою священной науке», И.И. Мечникову (1845–1916) и иммунитету. Годы жизни, даты открытий и латинские выражения приводятся с опорой на словари [2, 3].

Рассмотрим подробнее описание каждой песни и используемые языковые средства.

История научных открытий начинается с XVII века и первым упоминается один из основоположников научной микроскопии, Левенгук (1632–1723), наблюдавший и зарисовавший ряд простейших, сперматозоиды, бактерии, эритроциты и их движение в капиллярах:

«Мудрый голландский учёный, при помощи стёкол чудесных,

Первый узрел их и миру поведал великую тайну –

Есть бесконечность в великом, но есть бесконечность и в малом» (I, 15–17).

Кроме Антония ван Левенгука в первой песни упоминаются такие герои науки, как Г.Ф. Мюллер (1866–1898), создавший жидкость для фиксации микроскопических объектов, которая получила его имя, основоположник зоопсихологии Жан Батист Ламарк (1744–1829), основатель науки об ископаемых микроорганизмах Х.Г. Эренберг (1795–1876) и «премудрый Pasteur богоравный для нашей науки»:

«Муза, напomini деянья премудрого мужа Pasteur'a,

Вспомни работы его о чудесном процессе брожения,

О произвольном рождении, болезнях червей шелковичных,
Язве сибирской и помни, что в этом божественном духе
Мысль зародилась впервые о роли бактерий в болезнях» (I, 26–29).

Во второй песни рассказывается о том, как

«... учёные долго старались добиться решения

Трудной задачи своей – получения в чистой культуре разных бактерий».

Справился с этой задачей и разработал метод выделения чистых культур микробов на твёрдых питательных средах и получил чистую культуру возбудителя сибирской язвы (1877), открыл возбудителя туберкулёза (1882) и холеры (1884), получил туберкулин (1890) хитроумный Роберт Кох (1843–1910):

«Так и божественный Кох пред чудовищным ликом чахотки

Тайну исторгнул её, описавши ту палочку злую,

Коя, как мрачная Атропос, путь человеческой жизни

Так прерывает жестоко и мир населяет страданьем» (II, 22–25).

Третья песнь посвящена разным видам бактерий –

1) непатогенным:

«Так же различен удел и для каждого вида бактерий.

Многие мирно живут в беспредельных владениях Пана –

В воздухе, почве, воде, на поверхности разных предметов –

Смертным они безопасны, от смертных же гибель приемлют.

Тихо они прозябают в своем сапрофитном покое,

Чужды страстям кровожадным, не ведая грозных токсинов,

Мирно питаюсь азотом, водой, углеродом и серой,

Как Филемон и Бавкида питались мёдом и млеком» (III, 6–13);

2) патогенным:

«Как не похожа на этих могучая рать патогенных!

Грозно они осаждают всегда организм человека –

Чуть ослабеет защита, иль дверь приоткроется в крепость,

Рать патогенных ворвется с щитами своих агрессивнов...» (III, 14–17);

3) аэробам:

«Большая часть этих видов нуждается в воздухе вольном –

Их кислород услаждает, как нектар семью Олимпийцев, –

Сим жизнерадостным видам название дано аэробов» (III, 24–26);

4) анаэробам:

«Мрачные анаэробы боятся свободного духа

Так, как угрюмый Харон лучезарного Феба боится.

Мрачно таятся они, размножаясь в глубинах агара,

Иль в водородной струе, или в васию, полном унынья» (III, 27–30).

В четвёртой песни рассказывается о классификации микроорганизмов по внешним характеристикам, строению и форме. Так, Л.М. Горовиц-Власова в «Бактериаде» описывает шаровидную, палочковидную и спиралевидную форму. Бактерии правильной или неправильной сферической формы собирательно принято называть кокками, которые автор сравнивает с «ликком серебристой Дианы» (IV, 7) и описывает несколько групп:

1. «Кокки иные всегда одиноко и мрачно блуждают

Так, как, чуждаясь друг друга, циклопы живут по пещерам» (IV, 11–12).

2. Описывая диплококков, автор даёт им следующую образную характеристику:

«Словно Пирам и Тисбе, прилепившись навеки друг к другу,

Вместе живут они век свой и вместе они умирают.

Мирно прожив свою жизнь, не ища и не зная разлуки –

Смертным же, волею Мойры, отказано в радости этой» (IV, 14–17).

3. Удивительно рассказывается о стафилококках:

«Кокки иные живут многочисленной дружной семьёю –

Часто они образуют красивые группы, как гроздья,

Те, что венчают чело богоравного сына Семель» (IV, 18–20).

4. Образно описывается и последняя группа:

«Коккам другим суждено походить на жестокие цепи,

Коими грозный Зевес, и людей, и богов повелитель,

В гнев своём беспощадном к скале приковал Прометей.

Их – стрептококки – названье, и целою цепью болезней

Бедное смертное племя к страданью они приковали» (IV, 22–26).

Далее автор рассказывает о разновидностях форм палочковидных бактерий таких, как синегнойный бацилл, бацилл дифтерита и других:

«Многие ж виды бацилл неуклюжи и толсты бывают,

Словно весёлый Силен, воспитавший прекрасного Вакха.

Часто из скромных бацилл вырастают длиннейшие нити,

Или волнистые, словно Медузы ужасные змеи,

Или ж такие, как ветви дерев многошумного леса» (IV, 30–34).

В пятой песни воспевается кишечная палочка – *Bacterium coli* – и её свойства, которая впоследствии была названа *Escherichia coli* в честь первооткрывателя Т. Эшериха (1885).

В шестой песни всемогущий Зевс, повелитель людей и богов, посылает быстроногую Ириду за палочкой брюшнотифозной: «...и та, по велению Зевса,

В струи воды питьевой, в молоко, в пищевые продукты

Тотчас проникнет, чтоб смертных вести к берегам Ахерона» (VI, 7–9).

Далее перед читателем предстаёт история открытия и получения палочки брюшного тифа в чистой культуре, описание метода диагностики и питательной среды для дифференциации разных бактерий:

«Eberth'a око узрело её в селезёночных недрах.

Вскоре и в чистой культуре, полученной Gaffky премудрым,

Палочка тифа на суд перед Гигией славной предстала.

...Ей не укрыться теперь от пытливого смертного ока –

Методы Ficker'a, Muller, пластинки Drigalski-Conradi,

Разные хитрые средства пускаются смертными в дело» (VI, 18–20, 24–26).

Палочка брюшного тифа – *Bacillus typhi* (*Bacterium typhi*) – была открыта в 1880 году Карлом Йозефом Эбертом (1835–1926), которая впоследствии называлась *Eberthella typhi* в честь первооткрывателя, но затем получила ещё одно имя, используемое в настоящее время, *Salmonella typhosa sive typhi*. Через четыре года Георг Теодор Август Гаффки (1850–1918) выделил и изучил чистые культуры возбудителя брюшного тифа (1884).

В седьмой песни Муза воспеваёт семью холерных вибрионов и пути распространения холеры:

«А вибрионы порой посещают и суетный Запад,

Часто подолгу гостят, особливо в Российской столице,

Плавают в Невской воде, в городских поселяются фильтрах.

Вместе с водой питьевой они проникают в кишечник,

Там остаются надолго, скрываются в желчных протоках,

Вновь поступают оттуда в клоаки и сточные воды,

Вновь неуклонно идут через трубы заборные в фильтры.

Так продолжается это, пока круговая дорога

Им не наскучит самим, и тогда вибрионы холеры,

С гостеприимной столицей сердечно простившись на время,

Вновь отбывают к себе, в заповедные страны Востока» (VII, 17–27).

В седьмой песни автор помимо греческих мифологических имён упоминает браминов – высшее и наиболее влиятельное жреческое сословие индийского общества, а также таинственный Ганг и Неву.

Восьмая песнь описывает внешний облик в семье вибрионов холерных, их свойства и реакции, используемые для отличия холерного вибриона от других вибрионов – холера-рот-тест:

«Часто похожи они на дугу, по которой Ирида,

Вестница Зевса, спускалась на землю с вершины Олимпа.

Часто они вырастают в прекрасные длинные нити

Или же образ приемлют чуть согнутых палочек тонких» (VIII, 4–7).

В девятой песни Муза воспевает дифтеритную (дифтерийную в современном названии) палочку, показывает место её локализации, свойства, способы окрашивания и историю изучения дифтеритного токсина:

«Löffler’a славное имя дано этой палочке грозной,
Коя коварно таится в носу или в слизи миндалин,
В полости зева и рта и порою в гортань проникает,
Круп порождая жестокий, грозу матерей безутешных» (IX, 5–8).

В девятой песни помимо имен ученых, изучавших дифтерийный токсин, появляются имена из римской истории: известной отравительницы времён Нерона Локусты и самого Нерона (37– 68 гг. н.э.), избранного императором в 54 году и свергнутого в 68 году н.э.:

«В разных питательных средах и в лоне живом организма
Палочка эта готовит жестокие сложные яды,
Словно колдунья Локуста по грозным веленьям Нерона.
Много бессмертных мужей дифтеритный токсин изучали –
Ehrlich, и Behring, и Roux, и японский мудрец Kitasato
Много трудов посвятили решению этой задачи» (IX, 20–26).

В десятой песни рассказывается о чахотке, признаках и развитии болезни, о методе окрашивания патологического материала, о питательных средах, на которых растут палочки Коха:

«Первой чахотка явилась, костлявая, мрачная, злая,
С целою свитой угрюмой – упорным мучительным Кашлем,
Злой Лихорадкой упорной и Гемоптизией зловещей.
Все уголки на земле посетила жестокая гостья,
Сея свои бугорки в организме намеченной жертвы,
Их превращая затем в казеозные массы, в каверны,
Всюду с собой неся вырожденье, и скорбь, и страданье» (X, 10–16).

В одиннадцатой песне рассказывается о болезнях, «кои несут спирохеты и рать гонококков коварных», о признаках болезни и методах диагностики, приводятся синонимы названия болезни и упоминаются ученые, изучавшие сифилис, а также первый препарат для лечения – сальварсан:

«Грозен и страшен кортеж, что приводит с собой Спирохета –
Твердая язва, розеола, папулы, гуммы и язвы,
Общий артерий склероз, поражения нервной системы –
Всё угрожает тому, на кого беспощадная Lues
Грозной рукою своей наложила печать роковую» (XI, 14–18).

Двенадцатая песнь «Бактериады» содержит поэтическое описание действия против патогенного агента, о котором рассказал «славой покрытый» И.И. Мечников:

«Мечников первый поведал про подвиги скромных героев,
Сих фагоцитов чудесных, поборников общего блага.
Им помогают немало в борьбе роковой опсонины,
Кои лишают врага дерзновенного всякой отваги.
Новых и новых борцов организм высылает иммунный –
Агглютинины идут, превращая в недвижные кучи
Толпы врагов, за минуту кипевших отвагой и мощью.
Грозно лизины идут, комплемент призывая с собою, –
Сам он бессилен в борьбе, но несёт драгоценную помощь.
Тотчас бледнеть начинают враги, уподобившись тени,
Тихо бледнеют и тают, бесславную гибель приемля.
Чудны явления, кои совершаются в теле иммунном,
Кои сумели прозреть гениально-пытливые очи» (XII, 17–29).
Заканчивается двенадцатая песнь прославлением науки.

Научная поэма «Бактериада. Carmina de rebus bacteriologicis» Л.М. Горовиц-Власовой – это не только учебник микробиологии в стихах, но и своеобразная энциклопедия греческой и римской мифологии. В поэме используется 56 мифологических имен, перечисляются многие мифологические сюжеты, например, о Филемоне и Бавкиде, похищение Прозерпины и превращения Зевса в лебеда, в золотой дождь, в белоснежного быка и многие другие.

Так, в «Бактериаде» называется 25 имён учёных, некоторые из которых повторяются в разных песнях, например, Роберт Кох упоминается во 2, 6 и 10 песнях, а Пауль Эрлих – в 9 и 11 песнях. Все имена, за исключением И.И. Мечникова, упоминаемого в 11 и 12 песнях, написаны латиницей.

Эпитеты, встречающиеся в «Бактериаде», иногда такие же, как и у Гомера, например, розовоперстая Эос, волоокая Гера, что сближает это произведение с его поэмами, но есть и отличительные, например, мрачная Атропос, быстроногая Ирида, грозный Нептун и другие.

Огромную роль при этом играют эпитеты, определяющие личность того или иного ученого, или первооткрывателя. Своих героев – ученых автор сближает с богами, называя их богоравными, может быть потому, что они открыли основные законы и микроорганизмы и предвидели будущее развитие науки. В «Одиссее» Гомер богоравным называет свинопаса. Приведем точку зрения Сильвена Тессона: «Может быть как раз потому, что прилагательное «богоравный» точно выражает то, к чему стремится эпитет, то, на что он

надеется: полное проявление самого себя, подлинность, силу того, что явлено взгляду. Быть богоравным значить источать свою самобытность в самом чистом виде, без обиняков и без масок, без макияжа» [4, с. 166]. Так, автор величает Луи Пастера богоравным, премудрым мужем, премудрым Пастером богоравным для нашей науки, Антония ван Левенгука – богоравным, мудрым голландским ученым, Георга Гаффки и Пауля Эрлиха – премудрыми, Фрица Шаудинна – мудрым, Китазато – японским мудрецом, а Роберта Коха называет славным, божественным и хитроумным и сравнивает с Улиссом хитроумным.

Л.М. Горовиц-Власова в «Бактериаде» использует много сравнений. Авторские сравнения иногда раскрывают целые картины: как рой мотыльков беззаботных холерные вибрионы беспечно резвятся, шаровидные кокки сравниваются с ликом серебристой Дианы, любующейся спящим Эндимионом, диплококки – с жизнью Пирама и Тисбе, стрептококки – с жестокими цепями, коими прикован Прометей,

«Мрачные анаэробы боятся свободного духа

Так, как угрюмый Харон лучезарного Феба боится» (III, 27–28).

Автор сравнивает не только микроорганизмы, но и личные качества ученых с мифологическими героями, например, быстрый и отважный ум Пастера сравнивается с быстроногим Ахиллесом, а могучий научный гений его – с десницей Геракла, а значение его для науки – с пастырем ахейских племён Агамемноном.

Язык «Бактериады» отличается изумительным богатством словарного состава и яркой изобразительностью, даже болезни автор научной поэмы олицетворяет и придает им человеческие чувства, например, беспощадная *Lues*, злая Чохотка, грозный Столбняк.

Автор научной поэмы употребляет описательные обороты вместо прямого названия кого-либо или чего-либо, например, не называется имя Ореста, а используется следующее описание «рой Эвменид беспощадный, мстящий за мать – Клитемнестру, терзал Агамемнона сына» (III, 34–35). Имя Диониса спрятано в описании «как гроздя, те, что венчают чело богоравного сына Семель» (IV, 19–20).

В поэме «Бактериада» автор удачно использует выражения на латинском языке из «Метаморфоз» Овидия, XV, 165; I, 131: 1) *Omnia mutantur* (VIII, 21) – всё меняется; 2) *Amor sceleratus habendi* (X, 7) – преступная страсть к стяжательству. Еще одно высказывание, употребленное в научной поэме, *noctes atque dies patet atris janua Mortis* (VII, 11) – «ночью и днем раскрыты ворота черной смерти», является, возможно, парафразой из «Энеиды» Верги-

лия «Noctes atque dies patet janua Ditis» (VI, 126) – «Ночь и день распахнута дверь в обиталище Дита». Также встречаются и названия микроорганизмов на латинском языке *Bacterium coli*, *Bacillus perfringens*, *Bacillus fluorescens* и отдельные слова, например, *serum* (IX, 28), *in vacuo* (III, 30).

Научная поэма «Бактериада» написана на языке эпоса, звучащем несколько отстранённо, высокопарно и непривычно для современного читателя, поэтому не поглощает всего внимания читателя, а требует от него постепенного вхождения в мир знаний, вдумчивого и внимательного прочтения, а также постоянного желания искать ответы на различные вопросы.

Список литературы

1. Горовиц Л.М. Бактериада. Научная поэма [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://studfile.net/preview/3216866> (дата обращения 05.02.2021).
2. Рудзитис К. Латинско-русско-латышский словарь медицинских терминов // В 2-х томах. Рига: Liesma, 1973–1977. Т. 1 . 1039 с., Т.2. 866 с.
3. Душенко К.В., Багриновский Г.Ю. Большой словарь латинских цитат и выражений. М.: Эксмо: Центр гуманитарных научно-информационных исследований ИНИОН РАН, 2013. 976 с.
4. Тессон С. Лето с Гомером. М.: Ад маргинем Пресс, 2019. 168 с.

ANTIQUÉ MYTHOLOGY AS THE SOURCE OF SCIENTIFIC POEM

E.V. Kaledina

The purpose of this work is to study the features of scientific poem and trace relationship with the Greek and the Latin mythology. The subject of studies is scientific poem “The Bacteriad. Carmina de rebus bacteriologicis”, written by microbiologist L.M. Gorovic-Vlasova. The work uses the principles of comparative, biographical, linguistic and historic-cultural analysis. The analysis of poetry text results in the following conclusion: 56 names of personal images of antique mythological and historical heroes are used and 25 names of scientists have left their marks in development of microbiological knowledge. Parallels between scientific poem The Bacteriad and The Iliad, The Odyssey by Homer are also found.

Keywords: scientific poem, Greek and Latin mythology, bacteria, bacilli, microorganisms.

АНТИЧНЫЕ ТРАДИЦИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ

4.1. РЕЧИ ЦИЦЕРОНА В «РИТОРИКЕ» М.В. ЛОМОНОСОВА

© *Е.В. Антонец*

В главе рассматриваются цитаты из речей Цицерона, используемые М.В. Ломоносовым в его «Риторике». Речи Цицерона Ломоносов цитирует чаще, чем произведения остальных античных авторов: в «Риторике» находится 80 цитат из 24 речей Цицерона. Анализ цитат показал, что Ломоносов не воспроизводит предыдущую традицию риторических руководств, а создает свою собственную, самостоятельную, отличную от античной и западной, подборку цитат из речей Цицерона. Это собрание цитат, переведенное Ломоносовым на русский язык, образует хрестоматийный канон, который имеет большое научное, образовательное и воспитательное значение.

Ключевые слова: М.В. Ломоносов, риторика, Цицерон, речи, цитаты.

Если в Западной Европе античное красноречие было частью того фундамента, на котором органичным образом росла и развивалась как средневековая культура, так и культура Нового времени, то в славянском мире античное наследие было чужеродным, принесенным извне, элементом.

Представление об античной риторической традиции проникло на Русь поздно – в первой половине XVII века. Именно в это время на Руси начинают создаваться первые риторические трактаты. Большинство этих трактатов отражали содержание курсов риторики в учебных заведениях. Они составлялись преимущественно на двух языках: латинском и церковнославянском [1, с. 523–544].

Так, на латинском языке был написан курс Феофана Прокоповича «De arte rhetorica» (1706–1707). Латиноязычные учебники риторики, с одной стороны, содержали значительное число примеров из классических авторов и тем самым знакомили русского читателя с выдающимися образцами античного красноречия. Но, с другой стороны, латинский язык, будучи чуждым русской православной культуре, создавал дистанцию между читателем и этими примерами.

Церковнославянские риторические трактаты в большинстве своем представляли собой переводы и переложения западных руководств. Среди них –

первая российская риторика 1620 г. [2] и Риторика Усачева 1699 г. В этих риториках примеры из античной литературы либо сокращались, либо убирались вовсе. Например, в старообрядческой «Риторике в 5-ти беседах» (1706–1712) существенно сокращен латинский текст, полностью отсутствуют примеры и даже упоминания классических авторов. Одной из причин этого была трудность стилистического воплощения античных текстов средствами церковнославянского языка.

«Риторика» Ломоносова в корне изменила эту ситуацию. В ней теория красноречия изложена простым, ясным и понятным языком, а многочисленные примеры из античных авторов даны в прекрасных переводах, сделанных самим Ломоносовым. Таким образом классическая традиция раскрылась для русского читателя средствами родного языка. Ломоносов наглядно показал, что русский язык по своим возможностям не уступает древним:

«Сильное красноречие Цицероново, великолепная Virгилиева важность, Овидиево приятное витийство не теряют своего достоинства на российском языке» [3, с. 392].

Кроме того, латинские и греческие авторы предстали в «Риторике» в одном ряду с образцами русской духовной литературы и собственными стихотворениями Ломоносова. Это создало первое в русской литературе уникальное, стилистически единое, собрание переводов и сочинений одного автора.

Ломоносов отказывается от параллельных текстов и приводит только переводы, игнорируя оригиналы. Этот подход коренным образом ломал всю предыдущую традицию.

Чтобы представить, каким гигантским шагом вперед были переводы Ломоносова по сравнению с церковнославянскими, достаточно привести один пример. Для объяснения фигуры антиметаболы со времен античности используется пример *Non ut edam vivo sed ut vivam edo* (Quint. IX 3, 85; ср. Rhet. ad Her. IV 39). В риторике Усачева эта фраза переведена так: «Не да ям живу, но живу да ям» (Усачев, 132) [1, с. 398], у Ломоносова: «Не для того мы живем на свете, чтобы насыщаться, но для того насыщаемся, чтобы жить» [3, с. 281]. Естественность конструкции и ясность второго перевода очевидны.

Вопросы языка и стиля всегда занимали Ломоносова. Его вклад в становление и оформление русского языка хорошо известен. В области риторики Ломоносов прошел блестящую подготовку. Будучи студентом Марбургского университета, он слушал курс римского красноречия, который читал профессор истории и элоквиции Иоганн-Адольф Гартман [3, с. 790]. Во время своего обучения за границей Ломоносов внимательно изучил лучшие западные риторические руководства: трактаты по риторике Лонгина (в переводе Буа-

ло), Николя Коссена [4], Франсуа-Антуана Помея [5] и Иоганна-Кристофа Готшеда [6]. Он очень дорожил своим экземпляром риторики Коссена [3, с. 791].

Создание учебника риторики на русском языке было одним из направлений трудов Ломоносова над реформированием и теоретическим осмыслением русского языка. Свою первую, краткую, риторику он написал в 1744 г. Она называлась «Краткое риторическое руководство к риторике, на пользу любителей сладкоречия сочиненное» [3, с. 19–79]. Рукопись риторики, датированная январем 1744 г., была посвященная великому князю Петру, тогдашнему наследнику престола. Но этот труд Ломоносова не получил одобрения со стороны Академии наук и решением Академического собрания не был допущен к изданию. При жизни Ломоносова его первая риторика не была опубликована. Впервые она увидела только в 1895 г.

Тем не менее Ломоносов продолжил работу над своим учебником риторики, и его переработанный и расширенный вариант под заглавием «Краткое руководство к красноречию. Книга первая, в которой содержится риторика, показывающая общие правила обоего красноречия, то есть оратории и поэзии, сочиненная в пользу любящих словесные науки» вышел в 1748 г. [3, с. 89–378] Эта книга трижды переиздавалась при жизни. Последнее прижизненное издание вышло в 1765 г.

В отличие от, например, риторики Коссена, Ломоносов отказывается от вводной части, содержащей историю красноречия. В остальном он следует обычному плану риторик, последовательно излагая предписания по нахождению материала («что сказать?»), украшению речи («как сказать?») и расположению (т.е. композиции речи).

Неотъемлемой частью любого риторического руководства являются примеры, образцы, почерпнутые из лучших произведений литературы. В «Риторике» Ломоносова основу всех примеров составляют античные авторы. Мы находим переводы пассажей Цицерона, Вергилия, Овидия, Демосфена, Курция Руфа, Сенеки, Марциала, Гомера, Плутарха и т.д.

Среди античных авторов Цицерон занимает главное место, его сочинения Ломоносов цитирует чаще всего. При этом, в отличие от риторики Коссена, где в равной степени цитируются как речи, так и трактаты Цицерона, Ломоносов приводит примеры главным образом из речей. В «Риторике» Ломоносова мы находим лишь несколько цитат из трактатов Цицерона, в то время, как речи Ломоносов цитирует 80 раз (то есть в каждом третьем параграфе «Риторики» мы встречаем пример из речи Цицерона). Показательно, что речи Цицерона Ломоносов цитирует чаще речи Демосфена и поэмы Гомера.

В настоящем сообщении мы рассмотрим, какие речи Цицерона использует Ломоносов в своей «Риторике», как часто он их цитирует, какие пассажи из них выбирает и какими принципами подбора примеров руководствуется.

Чаще всего в «Риторике» встречаются примеры из «Катилинарий» (16 примеров). Затем по частотности цитирования следует речь в защиту Секста Росция из Америи (10 примеров). Это была вторая речь, которую произнес Цицерон публично в 80 г. до н.э., когда ему было 26 лет от роду. Далее следуют «Веррины» и «Филиппики» (по 7 примеров). Шесть раз Цицерон цитирует речь в защиту Лигария, которую особенно любили античные риторы за красоту ее стиля. По пять примеров мы находим из речей в защиту поэта Архия, из речи о назначении Помпея полководцем и из речи в защиту Милона. Наконец, по 1–3 раз встречаем цитаты из речи в защиту Квинкция (самой первой публичной речи Цицерона, произнесенной в 81 г. на процессе, где противную сторону представлял знаменитый Горгензий), из речи в защиту Мурены, в защиту Целия, за Фонтя, против Пизона, в защиту Клуэнция, об ответах гаруспиков, об аграрном законе, в защиту Рабирия, в защиту Сестия, из речи после возвращения из изгнания, произнесенной перед народом, из речи за Марцелла и из речи в защиту царя Дейотара.

В общей сложности Ломоносов приводит цитаты из 24 речей, то есть из половины речей дошедшего до нас корпуса речей Цицерона. Этот факт очень важен. Обилие представленных в «Риторике» речей создает яркое впечатление о широте ораторского наследия Цицерона. Кроме того, цитаты из разных речей дают читателю не только образцы ораторского стиля, но и представление об историческом фоне эпохи: читатель знакомится с персонажами процессов, историческими ситуациями, моментами политической борьбы и пр.

Цитаты из речей Цицерона Ломоносов использует во всех трех частях «Риторики» (изобретение, украшение, расположение).

Например, в части «изобретение» (нахождение материала) отдельная, весьма объемная, глава посвящена вопросу психологического контакта оратора с аудиторией («О возбуждении, утолении и изображении страстей»). В этой главе идет речь о том, каким образом оратор может воздействовать на свою аудиторию. Чтобы добиться своей главной цели – убедить людей, оратор должен знать, какими средствами вызвать в слушателях нужное ему чувство (радость, удивление, гнев, сожаление, сострадание и т.п.). В этом отношении Цицерон, по словам Ломоносова, был великим мастером: «Также и Цицерон отсюда же имел чрезвычайную свою власть над сердцами слушателей, которой и самые жестокие нравы не могли противиться» [3, с. 167].

Поэтому почти к каждому пункту этой главы, посвященному тому или иному чувству, находим пример из речей Цицерона. Так, примером изображения радости служит начало второй «Катилинарии», примером утешения родственников убитых на войне солдат – пассаж из 14-й «Филиппики», яркое изображение уникальных способностей Архия из речи в защиту поэта Архия показывает, как пробудить интерес судей к подзащитному, а описание скорби и страданий родственников подсудимого из речи в защиту Лигария – как вызывать сожаление и жалость, прославление роли поэзии в увековечивании памяти о человеческих делах и подвигах из речи за Архия дается как пример возбуждения честолюбия и т.д.

Множеством пассажей из речей Цицерона снабжена часть, посвященная украшению речи, в том числе, тропам и фигурам¹.

Ломоносов не только часто цитирует речи Цицерона, не только приводит примеры из разных речей, но и, как представляется, создает собственную подборку примеров. Здесь он, по-видимому, проделал поистине колоссальную работу.

Как известно, начиная с античности, в риторической традиции накопилось множество примеров на то или иное правило, предписание, троп или фигуру. Нередко одни и те же примеры кочевали по риторическим трактатам как античности, так и нового времени. Выбор цитат – чрезвычайно важная задача, потому что именно подборка иллюстративных примеров создает некий хрестоматийный канон, на котором строится обучение и который нередко заучивается наизусть. По-видимому, Ломоносов создал такой канон, и этот канон впоследствии прочно вошел в российское классическое образование.

Имея в распоряжении множество источников (античных и современных риторических руководств), Ломоносов в подборе примеров не следует какому-то одному или двум руководствам, а выбирает пассажи на свой собственный вкус.

Покажем это на примере того, как в «Риторике» описывается фигура повтора.

Традиционно выделяются разные виды лексического повтора, каждый из которых имеет свое название (анафора, эпифора, симплока и пр.).

Во-первых, Ломоносов не дает специальных терминов для разнообразных видов повтора, а приводит общую, понятную и удобную, классификацию повторов. Во-вторых, он максимально сокращает число примеров. Наконец, он не дает латинские оригиналы, а приводит только переводы.

Ломоносов разделяет повторы на две категории: повтор слова в разных периодах или частях периода (здесь выделяются четыре вида) и повтор слова

в одном предложении (три вида). Все виды повторов, входящие в первую категорию (т.е. анафора, эпифора, симплока, анадиплоза), он обозначает одним общим названием – повторение (§ 203), повторы второй категории (т.е. геминания и кондупликация) – усугубление (§ 204).

Повтору в разных периодах дается такое определение:

«Повторение есть многократное положение речения в предложениях, что бывает: 1) Когда в начале каждой части периода или в начале многих коротких периодов одно слово повторяется. <...> 2) Иногда и два, и больше речений в начале повторяют <...>. 3) Когда на конце многих предложений одно речение повторяется <...>. 4) Когда одно речение в начале, а другое на конце предложения повторяется <...>. 5) Когда два речения, которые вместе стоят, порозно повторяются в разных идеях <...>» [3, с. 258–259].

Каждый пункт снабжен примером. Рассмотрим, какие примеры подбирает Ломоносов и каковы источники этих примеров.

Для иллюстрации фигуры симплоки² в «Риторике к Гереннию» приводятся следующие два примера:

«Complexio est, quae utramque conplectitur exornationem, Utamur, quam ante exposuimus, et ut repetatur idem verbum saepius et crebro ad idem postremum revertamur, hoc modo: Qui sunt, qui foedera saepe ruperunt? Kartaginienses. Qui sunt, qui crudelissime bellum gesserunt? Kartaginienses. Qui sunt, qui Italiam deformaverunt? Kartaginienses. Qui sunt, qui sibi postulent ignosci? Kartaginienses. Videte ergo, quam conveniat eos inpetrare. Item: Quem senatus damnarit, quem populus damnarit, quem omnium execitatio damnarit, eum vos sententiis vestris absolvatis?» (Rhet. ad Her. IV 20)

Квинтилиан повторяет один из этих примеров:

«<...> et in isdem desinunt: Quis eos postulavit? Appius. Quis produxit? Appius. Quamquam hoc exemplum ad aliud quoque schema pertinet, cuius et initia inter se et rursus inter se fines idem sunt ('quis' et 'quis', 'Appius' et 'Appius') – quale est: Qui sunt qui foedera saepe ruperunt? Carthaginienses. Qui sunt qui crudelissime bellum gesserunt? Carthaginienses. Qui sunt qui Italiam deformarunt? Carthaginienses. Qui sunt qui sibi ignosci postulant? Carthaginienses.»³ (Quint. IX 3, 30–32)

В риторике Усачева находим:

«Symplöse, связание есть иже два схиммата первая в себе содержит, егда в начале и в конце глаголений едины речении повторяются, наприклад: кто персов победи? Александр; кто индийское царство взя: Александр; кто Тир разори? Александр.» (Усачев, 127об.–128) [1, с. 161].

У Марциана Капеллы (Mart. Cap. V 534) [8, с. 210–211] и в риторике Коссена [4, с. 412] находим пример из речи Цицерона «Об аграрном законе»:

«Quis legem tulit? Rullus. Quis maiorem partem populi suffragiis prohibuit? Rullus. Quis comitiis praefuit, quis tribus quas voluit vocavit nullo custode sortitus, quis xviros quos voluit creavit? Idem Rullus.» (Cic. leg. agr. II 22)

Ломоносов приводит тот же пример, что Марциан Капелла и Коссен. При этом он не использует специального названия, которое есть у Коссена (*symploce, connexum*), и переводит цитату таким образом:

«Кто закон установил? Рулл. Кто у большей части народа отнял голоса в советах? Рулл. Кто на сейме был главным? Рулл.» [3, с. 258–259].

Для иллюстрации повтора слова в конце периода или его частей (эпифоры) Ломоносов приводит цитату из второй «Филиппики» (Cic. Phil. II 55):

«Жалеете о убиенных трех воинствах народа римского? Убил Антоний. Не стало у нас преименитых граждан? И оных похитил Антоний. Утеснена власть сего сената? Утеснил Антоний?» [3, с. 258].

В «Риторике к Гереннию» (Rhet. ad Her. IV 19), у Марциана Капеллы (Mart. Cap. V 534) [8, с. 210], Коссена [4, с. 381], Помея [5, с. 180] и Готшета [6, с. 316] приводятся другие примеры этой фигуры. Цитату, выбранную Ломоносовым, мы находим в итальянской риторике Антонио Форти «Miles rhetoricus» [9, с. 202–203]. Возможно, именно из нее Ломоносов почерпнул этот пример.

Наконец, для иллюстрации повтора в начале периода (анафоры) Ломоносов приводит цитату из речи Цицерона «Об ответах гаруспиков» (Cic. resp. har. 12):

«О публичных молебствах, о величайших играх, о обрядах богов домашних и Весты, всех матери, о том самом священнодействии, которое бывает за спасение народа римского, которое по создании Рима одного сего чистого защитителя веры беззаконием насильствовано, которое три великие священники установили, тое всегда народу римскому, всегда Сенату, всегда самим богам бессмертным довольно свято, довольно боголепно, довольно благочестиво казальсь.» [3, с. 258]

В наиболее авторитетных античных риториках (Rhet. ad Her. IV 19; Mart. Cap. V 534) и в руководствах Коссена [4, с. 391–392], Помея [5, с. 180] и Готшета [6, с. 315] приводятся другие примеры этой фигуры. Возможно, Ломоносов выбрал данный пассаж самостоятельно, независимо от предыдущей риторической традиции.

Итак, мы видим, что в своей «Риторике» Ломоносов кардинально переосмыслил и переработал всю предыдущую традицию риторических руко-

водств, как античную, так и западную: он не только предложил свое собственное видение риторических правил, но и создал свое собственное собрание примеров из речей Цицерона. Это собрание представляет результат его работы как с текстом самих речей, так и с различными риторическими пособиями, в том числе, по-видимому, с лекционными курсами, которые он слушал. В результате российская культура получила не только новый учебник риторики, написанный доступным и понятным языком, не только прекрасные русские переводы пассажей Цицерона, но и свое собственное, самостоятельное и отличное от западной традиции собрание лучших примеров ораторской прозы Цицерона, своего рода хрестоматию выдающихся пассажей цicerоновских речей. В создании канона избранных цитат из различных речей заключается важное значение «Риторики» Ломоносова.

В нашем сообщении мы ограничились кратким обзором и стремились представить общую картину того, какое место занимают речи Цицерона в «Риторике» Ломоносова.

Во многих случаях пассажи из Цицерона впервые переведены Ломоносовым на русский язык [10]. Эти переводы служат прекрасным выражением безграничных возможностей русского языка, который сам Ломоносов охарактеризовал так:

«Язык, которым Российская держава великой части света повелевает, по ея могуществу имеет природное изобилие, красоту и силу, чем ни единому европейскому языку не уступает. И для того нет сомнения, чтобы российское слово не могло быть приведено в такое совершенство, каковому в других удивляемся» [3, с. 811–812].

Язык переводов Ломоносова еще сохраняет ту гибкость и пластичность, которая приближает его к древним языкам. Поэтому он способен передать строение латинского периода в большей степени, чем современный русский язык. В силу этого представляется, что переводы Ломоносова из речей Цицерона весьма полезно рассматривать при изучении латинского языка как в высших учебных заведениях, так и в школах не только как великолепные образцы стиля, но и для лучшего усвоения особенностей латинского синтаксиса.

Примечания

1. Ломоносов выделяет тропы речений (метафора, синекдоха, метонимия, антономазия, катахресис и металепсис), тропы предложений (аллегория, парафразис, эмфазис, ипербола, ирония), фигуры речений (повторение, усугубление, единознаменование, восхождение, наклонение, многосоюзие, бессоюзие и согласование) и фигуры предложений (определение, изречение, вопрошение, ответствование, обращение, указание, заимословие, умедление, сообщение, поправление, расположение, уступление, вольность, прохождение,

умолчание, сомнение, зятие, напряжение, пременение, присовокупление, желание, моление, восхищение, изображение, возвышение, восклицание). В риторике Коссена фигуры и тропы сначала перечисляются в алфавитном порядке под рубрикой «Nomenclatura figurarum ordine alphabetico ex antiquis rhetoribus expressa», затем рассматриваются различные виды фигур, разделенные на три раздела (series) [4, с. 379–434].

2. Фигура симплока (συμπλοκή, complexio) представляет собой сочетание анафоры и эпифоры и заключается в том, что в соседних синтагмах повторяются начальные и конечные слова (схема фигуры: а ... b / а ... b).

3. Считается, что эти слова происходят из речи Катона Старшего [7, с. 119].

Список литературы

1. Риторика М.В. Ломоносова / Науч. ред. П.Е. Бухаркин, С.С. Волков, Е.М. Матвеев. СПб.: Нестор-История, 2017. 632 с.

2. Аннушкин В.И. Первая русская «Риторика» XVII века: Текст. Перевод. Исследование. М.: Добросвет, 1999. 63 с.

3. Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. Т. 7. Труды по филологии 1739–1758. М.–Л.: Издательство Академии наук СССР, 1952. 995 с.

4. Caussin N. De eloquentia sacra et humana libri XVI. Coloniae Agrippinae: Sumptibus Hermanni Demen sub Signo Monocerotis, 1681. 1104 p.

5. Pomey F. Novus candidatus rhetoricae. Lugduni: Apud Danielem Gayet, 1886. 458 p.

6. Gottsched J.Ch. Ausführliche Redekunst. 5 Aufl. Leipzig: Verlegts Bernhard Christoph Breitkopf, 1759. 756 S.

7. Oratorum Romanorum fragmenta ab Appio inde Caeco et M. Porcio Catone usque ad A. Aurelium Symmachum / Collegit atque illustravit H. Meyerus. Turici: Typis Orellii, Fuesslini et sociorum, 1842. 658 p.

8. Марциан Капелла. Бракосочетание Филологии и Меркурия. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Петроглиф, 2019. 400 с.

9. Forti A. Miles rhetoricus et poeticus sive artis rhetoricae, et poeticae compendium. Florentiae: Typis Regiae Celsitudinis. Apud Jacobum Guiduccis, et Sanctes Franchi, 1711. 530 p.

10. Смирнова А.С. Переводы из Цицерона в Кратком руководстве к красноречию Михаила Ломоносова // Quaestio Rossica. 2020. V. 8. № 4. P. 1172–1186.

CICERO'S SPEECHES IN THE «RHETORIC» BY M.V. LOMONOSOV

E.V. Antonets

Present paper seeks to investigate the citations from the Cicero's speeches in the *Rhetoric* by M.V. Lomonosov. Lomonosov cites the Cicero's speeches more frequently, than any other works of classical authors: there are 80 citations from 24 Cicero's speeches in Lomonosov's *Rhetoric*. The analysis has shown, that Lomonosov does not follow earlier rhetorical tradition, but creates his own collection of examples, taken from the Cicero's speeches. This collection is independent from both ancient and western rhetorical tradition. Lomonosov has established new canon of Cicero's oratory, which is of great importance in Russian educational system.

Keywords: M.V. Lomonosov, rhetoric, Cicero, speeches, citation.

4.2. РАЗМЕРЫ ПЕРВОЙ ЧАСТИ СБОРНИКА СТИХОТВОРЕНИЙ КАТУЛЛА В ПЕРЕВОДЕ А. ФЕТА (СТИХОТВОРЕНИЯ I–LX)

© Н.С. Алимova

В главе рассматривается, как Фет-переводчик решал сложную задачу передачи средствами русской силлабо-тонической системы ритма античных квантитативных размеров первой части сборника стихотворений Катулла на материале сопоставительного анализа оригинала и перевода стихотворений I–LX. Предполагается, что особую сложность при переводе составили относительно редкие античные размеры, ранее не представленные в русской переводной литературе XIX века так широко, как, например, гекзаметр или элегический дистих. Проведенное исследование позволило выявить несколько способов решения данной задачи А. Фетом: выбор размеров с определенным семантическим ореолом; подбор ритмических вариантов русских размеров; попытка имитации античного размера определенным чередованием ударных и безударных слогов.

Ключевые слова: стихотворный размер, семантический ореол метра, античная поэзия, художественный перевод.

Переводческая концепция Фета воспринимается исследователями неоднозначно, вызывая споры по поводу успешности метода и подхода к переводимому стиху. С одной стороны, высоко оценивается точность работы переводчика, с другой – звучат обвинения в шероховатости слога, искажении текстов подлинников и даже невозможности читать переводы.

Сам Фет во многих «Предисловиях» к своим изданиям, статьях и письмах неоднократно разъяснял свою позицию относительно того, каким должен быть перевод. Среди прочего, он должен передавать дух оригинала, производить на читателя впечатление древнего текста, а не его современного перевода. Эту сложнейшую задачу Фет старался выполнить не только максимально близко передавая содержание, но и, насколько это возможно, придерживаясь формы подлинника. В случае с переводом античных стихотворных текстов подобная цель встречает на своём пути вереницу препятствий. Во-первых, это разница двух языков, латинского и русского, со всеми характерными особенностями их строя. Во-вторых, это разница систем стихосложения: античной квантитативной и русской силлабо-тонической. Такие различия вызывают понятные трудности, когда автор перевода ставит перед собой задачу передать не только содержание, но и саму форму оригинального стихотворения (как, например, Фет).

Книга «Стихотворения Катулла в переводе и с объяснениями А. Фета» вышла в свет в первой половине ноября 1885 года (на обложке – 1886 год).

Несмотря на то, что фетовский перевод Катулла почти не вызвал откликов, дошедшие до нас письма и статьи свидетельствуют, что в целом публика была настроена негативно. Среди прочего, например, звучали обвинения, что перевод содержит «множество неправильностей грамматических и метрических» [1, с. 434], что стихотворения «написаны таким языком, который не может быть сносным в настоящее время» [2, с. 7–8], переводы назвали «топорными» [3, с. 14] и прочее.

Вместе с тем, высокая оценка труда Фета прозвучала, например, в письме Я.К. Грота от 15 декабря 1885 года: «Поздравляю Вас с двумя живыми лавровыми венками, которые Вы сплели себе победами над Катуллом и Тибуллом. По-моему, именно так надо переводить, добывая с бою каждую мысль своему языку и своему народу. Так называемые вольные переводы я вместе с Вами считаю ложным родом, позволительным только в виде поэтической игры» [4, л. 7]. Редкость и важность этой положительной реакции подтверждает ответное письмо Фета, в котором он искренне благодарит знаменитого филолога, а также вновь разъясняет свое видение важности следовать форме оригинала, насколько это возможно: «Стихом подлинника переводить запрещает северное ухо; но оно допускает известное к нему приближение, которое узнается только чутьём. Вы начали переводить пьесу и довольны верностью букве, но ваш размер даёт тон совершенно противоположный оригиналу, и вы должны перечеркнуть перевод и искать подходящего тона. А найдёте, так современный фрачный читатель не умеет читать вашего перевода. Н.пр: 4. «Галера эта, видите ль, вы странники» или: 47. «Сократион и Порций, две вы лапы» и говорит, что это проза, произвольно написанная строчками!!» (Подчеркнуто А. Фетом – *Н.А.*) [5, л. 6]. Прочитированные Фетом два стиха – это строки IV и XLVII стихотворений Катулла, которые в оригинале написаны ямбическим триметром и гендекасиллабом соответственно. Оба эти стихотворения Фет попытался перевести размером подлинника.

Сборник стихотворений Катулла условно делится на три части: полиметры (I–LX), эпиталамии, эпиллии и элегии (LXI–LXVIII) и эпиграммы (LXIX–CXVI). Для создания стихотворений первой части сборника Катулл использовал восемь разных размеров: гендекасиллаб, холиямб, ямбический триметр, Малую сапфическую строфу, Приапов стих, ямбический тетраметр, Большой асклепиадов стих и гликоническую строфу. Большинство этих размеров – редкие, греческие, малопопулярные в Риме, а значит – новые и для современников Катулла. Такое новаторство, возможно, объясняется несколькими причинами: во-первых, как поэт-неотерик, Катулл был ориентирован в том числе на творчество александрийских поэтов; во-вторых, вероятно, это был

поиск новой формы для нового содержания, так как Катулл в известном смысле первым заговорил о личном любовном чувстве; в-третьих, стихотворения Катулла отличает особая музыкальность, внимание к звукописи, форме стиха, множество рефренов – а большинство из использованных им размеров преимущественно лирические, песенные. Метрическое разнообразие текстов римского поэта, безусловно, вызвало интерес у Фета, собственное творчество которого характеризуется большим строфическим и метрическим разнообразием, логаядическими опытами, оригинальными приёмами рифмовки, вниманием к мелодике стиха.

Проблема выбора русского размера для передачи античного в переводах Фета из Катулла до сих пор не становилась предметом специального исследования, нам удалось найти лишь отдельные наблюдения и отрывочные высказывания. Например, М.Л. Гаспаров писал, что «Гексаметры и элегические дистихи Катулла Фет переводил размером подлинника, лирические размеры – привычными рифмованными размерами русской лирики» [6, с. 282]; встречаются также разрозненные высказывания в критических статьях, которые имеют преимущественно негативный характер. Однако вопрос о том, как столь внимательный к форме стиха переводчик, как Фет, решил проблему перевода таких разных стихотворений, как полиметры Катулла, представляет, на наш взгляд, несомненный интерес.

При сравнении переводов с подлинниками обращает на себя внимание то, что в большинстве случаев Фет не соотносит один определённый русский размер с конкретным античным размером Катулла. Например, 6-стопный ямб, рифмованный и белый, используется для перевода стихотворений, написанных в оригинале гендекасиллабом, холиямбом, ямбическим триметром, ямбическим тетраметром и Большим асклепиадовым стихом. Тем не менее, выбор Фетом размеров при переводе был не случаен. Очевидно, для перевода выбирался размер, имеющий определённый семантический ореол в истории русской литературы, традицию употребления. Таков 6-стопный ямб, которым в общей сложности переведено 25 стихотворений: его истоком была античность, и в оригинальной лирике самого Фета он связан в том числе с антологическими темами и мотивами; таковы, например, 5-стопный и 6-стопный дактили, ассоциирующиеся в русской литературе с античными темами. Но, используя привычные русскому читателю для античного содержания размеры, Фет выбирал такие их варианты, которые позволили бы как можно ближе повторить уникальные черты античного ритма и тем самым передать звучание подлинника.

Так, при переводе ямбического триметра (IV, XXIX) 6-стопным ямбом Фет старается выдерживать мужские окончания стихотворных строк. Например, IV стихотворение, озаглавленное Фетом «К Галере» (стихотворения Катулла даются по изданию Александра Ризе [7], его будем считать основным источником латинского текста, так как на него указывает в «Предисловии» к «Стихотворениям Катулла» сам Фет: «Касательно самой формы нашего перевода, считаем нужным присовокупить, что держались нумерации и текста Александра Ризе» [8, с. 11]; переводы Фета приводятся по изданию 1886 года [9] с указанием в скобках номера стихотворения и строки):

Катулл	Фет
Phaselus ille, quem videtis, hospites, ait fuisse navium celerrimus, neque ullius natantis impetum trabis nequisse praeterire, sive palmulis 5 opus foret volare sive linteo. <...>	Галера эта, видите ль, вы странники, Была, как говорит, быстрейшим кораблем, И ни один из бойких в море ходоков Не мог ее опередить, на веслах ли 5. Пришлось идти, или лететь на парусах. <...> (IV, 1–5)

Строки перевода этого отрывка явно имитируют ритм ямбического триметра, схема которого такова: $\underline{\text{U}} \text{ ' } \underline{\text{U}} \text{ ' } | \underline{\text{U}} \text{ ' } \underline{\text{U}} \text{ ' } | \underline{\text{U}} \text{ ' } \underline{\text{U}} \underline{\text{U}}$ [10, с. 298].

Имитация прослеживается и в расположении сильных мест. Конечно, в переводе этого стихотворения ритм античного триметра не везде выдержан, и это дало основание П.Н. Краснову, который первым откликнулся критической статьей на изданные Фетом «Стихотворения Катулла», сказать, что «Перевод стихотворений 4-го и 29-го представляет неудачную попытку ввести ямбический триметр» [1, с. 434].

Переводы 6-стопным ямбом всех пяти стихотворений, в подлиннике написанных холиямбом, также имеют общую особенность – перебои ритма на первой и второй стопах. Этот эффект достигается появлением хореических стоп или же пиррихий:

Катулл	Фет
Egnatius, quod candidos habet dentes, renidet usque quaque. si ad rei ventum est subsellium, cum orator excitat fletum, renidet ille. si ad pii rogum fili 5 lugetur, orba cum flet unicum mater, renidet ille. quicquid est, ubicumque est, <...>	Эгнатий, белизну зубов своих являя, <u>Век улыбается:</u> к скамейке приступаая Судебной, где до слез защитник всех довел, <u>Он улыбается;</u> иль на костер набрел, 5. Где с воплем плачет мать единственного сына, <u>Он улыбается.</u> Повсюду все едино <...> (XXXIX, 1–6)

Перебои редки, и в их расположении не удалось проследить какой-либо закономерности, но само их использование в каждом стихотворении на пер-вых стопах кажется отсылкой к перебою ритма в античном холиямбе (на по-следней стопе): $\underline{\text{U}} \text{ ' } \text{U} \text{ ' } | \underline{\text{U}} \text{ ' } \text{U} \text{ ' } | \underline{\text{U}} \text{ ' } \text{ ' } \underline{\text{U}}$ [10, с. 299]. Другой пример интерес-ного использования размера с устоявшейся традицией – перевод стихотворе-ния XVII (в переводе Фета озаглавленного «К Колонии»). Это стихотворение Катулл написал Приаповым стихом. Размер, малоупотребимый в латинском, да и в греческом стихосложении, представляет собой строку, состоящую из гликоinea и ферекратея: $\text{ ' } \underline{\text{U}} | \text{ ' } \text{U} \text{ U} | \text{ ' } \text{U} | \underline{\text{U}} || \text{ ' } \underline{\text{U}} | \text{ ' } \text{U} \text{ U} | \underline{\text{U}} \underline{\text{U}}$ [10, с. 307]. Данным размером в основном создавались песни эротического содержания. В римской народной культуре тоже были подобные обрядовые песни шуточ-ного, иногда непристойного содержания – фесценнины. Содержание XVII стихотворения, для написания которого Катулл использовал Приапейский стих, как раз шуточное, в нем поэт высмеивает мужа, который не следит за своей молодой и пылкой женой. Однако, как отметил М.Л. Гаспаров, в Риме «народная шутка в таком размере звучала так же странно, как звучала бы, скажем, русская частушка, изложенная гексаметром» [11, с. 178]. Подобный выбор размера для чуждых его семантическому ореолу тем вообще является характерной чертой поэтики стихотворений Катулла. Примечательно, что при переводе XVII стихотворения Фет использовал именно гекзаметр. Не-рифмованный 6-стопный дактиль осложнен множеством хореических стоп (что характерно для дактило-хореического гексаметра). В качестве примера приведём начало стихотворения:

Катулл	Фет
<p>O Colonia, quae cupis ponte ludere longo et salire paratum habes, sed vereris inepta crura ponticuli assulis stantis in redivivis, ne supinus eat cavaque in palude recumbat: 5. sic tibi bonus ex tua pons libidine fiat <...></p>	<p>О Колония, ты поиграть на мосту бы желала Длинном и поплясать бы готова, но только бо- ишься Свай мостишки плохих, стоящих на дряхлых подпорках, Чтоб кувыркoм то он весь в глубину не свалился болота; 5. Пусть по желаньям своим дождешься хороше- го моста <...> (XVII, 1–5)</p>

Использование именно такого ритмического варианта размера, предполагающего сочетание дактилических и хорейческих стоп, можно объяснить попыткой передать средствами русской силлабо-тонической системы древние гликоней и ферекратей. Сходство ритма подлинника и перевода особенно проявляется в том случае, когда Фет использует хорейческую стопу в позиции после цезуры (стихи 3, 5). Отметим и диссонанс шуточного содержания стихотворения и величавого гекзаметра. Вероятно, таким выбором размера Фет постарался передать современным ему читателям то противоречивое впечатление, которое производило стихотворение XVII на римлян эпохи Катулла. Кроме того, позже Катулла, в «Сатирах» (кн. 1, сатира V) Гораций пересказал услышанные на улицах фесценнины как раз гекзаметром. Возможно, на выбор размера Фетом повлиял и этот опыт Горация, с которым Фет был уже знаком как переводчик всего его литературного наследия.

Помимо использования размеров, которыми традиционно переводились античные произведения, Фет старался создать и свои собственные ритмические комбинации, позволяющие имитировать форму подлинника. Например, стихотворение № XXXIV, обрядовая песня в честь Дианы, было написано в оригинале гликоническими строфами в форме тетрастиха:

$\acute{U} \ \underline{U} \ | \ \acute{\prime} \ \underline{U} \ \underline{U} \ | \ \acute{\prime} \ \underline{U} \ | \ \acute{U}$
 $\acute{U} \ \underline{U} \ | \ \acute{\prime} \ \underline{U} \ \underline{U} \ | \ \acute{\prime} \ \underline{U} \ | \ \acute{U}$
 $\acute{U} \ \underline{U} \ | \ \acute{\prime} \ \underline{U} \ \underline{U} \ | \ \acute{\prime} \ \underline{U} \ | \ \acute{U}$
 $\acute{U} \ \underline{U} \ | \ \acute{\prime} \ \underline{U} \ \underline{U} \ | \ \acute{U} \ \underline{U} \ [10, \text{с. 304}].$

Для перевода Фет выбрал 3-стопный дактиль, при этом усложнив размер усечением последней стопы в каждой четвертой строке перевода:

Катулл	Фет
Dianae sumus in fide puellae et pueri integri: Dianam pueri integri puellaeque canamus.	Мы под защитой Дианиной, Чистые девы и мальчики, Встретим Диану, мы чистые, Песнью благочестивой.
5. O Latonia, maximi magna progenies Iovis, quam mater prope Deliam deposivit olivam <...>	5. О Латония вышняяго Дочь Громовержца великая, Ты, породила которую Мать под Делосской оливой <...> (XXXIV, 1–8)

Особенно интересен ритмический рисунок последнего стиха первой строфы перевода, который имитирует ферекратей за счёт стяжения в первой стопе и усечения в конце. Рисунок же первой строки второй строфы похож на

рисунок гликонея. И тетрастих Катуллом, и 3-стопный дактиль Фетом использованы лишь единожды – для стихотворения №XXXIV.

Для двух других стихотворений, XI и LI, Катулл выбрал Малую сапфическую систему – эта система представляет собой строфу, состоящую из трёх малых сапфических стихов и одного адониева стиха:

$\overset{\cdot}{\text{U}} \text{ | } \overset{\cdot}{\text{U}} \text{ | } \overset{\cdot}{\text{U}} \text{ U U | } \overset{\cdot}{\text{U}} \text{ U | } \overset{\cdot}{\text{U}} \text{ U}$
 $\overset{\cdot}{\text{U}} \text{ U | } \overset{\cdot}{\text{U}} \text{ U | } \overset{\cdot}{\text{U}} \text{ U U | } \overset{\cdot}{\text{U}} \text{ U | } \overset{\cdot}{\text{U}} \text{ U}$
 $\overset{\cdot}{\text{U}} \text{ U | } \overset{\cdot}{\text{U}} \text{ U | } \overset{\cdot}{\text{U}} \text{ U U | } \overset{\cdot}{\text{U}} \text{ U | } \overset{\cdot}{\text{U}} \text{ U}$
 $\overset{\cdot}{\text{U}} \text{ U U | } \overset{\cdot}{\text{U}} \text{ U [10, с. 306].$

Выбор Катулла объясняется тем, что LI стихотворение является переводом стихотворения Сапфо. XI же, написанное позже, составляет пару с LI по содержанию. Общность размера, который в первой части сборника более не используется ни разу, дополняется общностью главной фигуры – Лезбии (настоящее имя – Клодия), возлюбленной Катулла. Но если LI стихотворение проникнуто восхищением возлюбленной, то XI – слова поэта, утомлённого назойливыми попытками Лезбии вернуть прежние отношения. Оба стихотворения переведены Фетом при помощи чередования рифмованного 4-стопного и 2-стопного дактиля. В качестве иллюстрации рассмотрим первые две строфы № LI:

Катулл	Фет
<p>Ille mi par esse deo videtur, илле, si fas est, superare divos, qui sedens adversus identidem te spectat et audit 5. dulce ridentem, misero quod omnis eripit sensus mihi: nam simul te, Lesbia, aspexi, nihil est super mi (vocis in ore); <...></p>	<p>Тот богоравный был избран судьбою, Тот и блаженством божественным дышит, Кто зачастую сидит пред тобою, Смотрит и слышит</p> <hr/> <p>5. Сладостный смех твой; а я-то несчастный Смысл весь теряю, а взор повстречаю, Лезбия, твой, так безумный и страстный (Слов уж не знаю). <...> (LI, 1–8)</p>

Несмотря на то, что первые три строки не буквально имитируют последовательность расположения сильных мест малых сапфических стихов, тем не менее, количество слогов в русской и латинской строках одинаково: и там, и там первая, вторая и третья строки составляют 11 слогов, четвёртая – 5 слогов. Схожесть ритма достигается и за счет использования женских окончаний в конце строк.

Интересное решение представляет собой перевод стихотворения XLVII, того самого, которое Фет упомянул в письме к Я.К. Гроту наряду с IV и посоветовал на непонимание читателей. Это попытка имитации Фалекова один-

надцатисложника, оригинального размера данного латинского стиха:
 Ū Ū | ˘ Ū Ū | ˘ Ū | ˘ Ū | ˘ Ū [10, с. 305].

Катулл	Фет
Porci et Socraton, duae sinistrae Pisonis, scabies famesque mundi: vos Veraniolo meo et Fabullo verpus praeposuit Priapus ille? 5. vos convivia lauta sumptuose de die facitis, mei sodales quaerunt in trivio vocationes?	Сократион и Порций, две вы лапы У Пизона, паршь и позор вы света, Иль моему Веранию и Фабулу Предпочел вас тот Приап блудливый? 5. Вы с полудня уже за роскошным пиром Празднуете, а мои друзья в ту пору На перекрестках ждут, чтобы их позвали. (XLVII, 1–7)

Современная Фету критика в лице П.Н. Краснова не оценила и этот эксперимент: «Не можем одобрить и перевода стихотворения 47-го размером подлинника. Попытка эта, очевидно, неудачная; впрочем, г. Фет сам заметил это и более не повторил ее в других местах» [1, с. 434]. Действительно, довольно точно передаёт звучание гендекасиллаба только второй стих, если допустить, что слово «паршь» является слабым местом, а ударение упадёт на союз «и». В остальных строках ритм соотносим с античным размером лишь частично.

Таким образом, проведённый анализ позволяет сделать выводы, что Фет крайне внимательно подходил к выбору размера при работе над каждым стихотворением подлинника, стараясь, согласно своей концепции перевода, познакомить русского читателя с особенностями стиля самого римского поэта.

Список литературы

1. Краснов П.Н. Стихотворения Катулла в переводе и с объяснениями А. Фета // ЖМНП. 1886. Ч. 245. № 6. Отд. 2. С. 430–438.
2. Петропавловский М. Римские поэты в переводе А. Фета // Филол. Записки. Воронеж. 1886. Вып. 4. С. 7–11.
3. Варнеке Б.В. Памяти Ф.Е. Корша. Одесса: 1915. 52 с.
4. ИРЛИ. № 20282.
5. РГАЛИ. Ф. 123 оп. 1 ед. хр. 61.
6. Гаспаров М.Л. Стихотворения Катулла в переводах русских писателей XIX–XX вв. // Катулл. Книга стихотворений / Гай Валерий Веронский; Пер. Шервинского С.В. М.: Наука, 1986. С. 278–285.
7. Die Gedichte des Catullus / Hrsg. und erklärt v. A. Riese. Leipzig, 1884. 288 s.
8. Фет А.А. Предисловие // Стихотворения Катулла в переводе и с объяснениями А. Фета. М., 1886. С. 5–12.
9. Стихотворения Катулла в переводе и с объяснениями А. Фета. М., 1886. 172 с.

10. Белов А.М. *Ars Grammatica*. Книга о латинском языке. М., 2003. 485 с.
11. Гаспаров М.Л. *Поэзия Катулла // Катулл. Книга стихотворений / Гай Валерий Веронский; Пер. Шервинского С.В.* М.: Наука, 1986. С. 155–207.

METRES OF THE FIRST PART OF THE COLLECTION OF POEMS BY CATULLUS TRANSLATED BY A. FET (POEMS I–LX)

N.S. Alimova

The chapter examines how Fet-translator solved the difficult problem of transmitting the rhythm of the ancient quantitative metres of the first part of the collection of poems by Catullus by means of the Russian syllabo-tonic system on the basis of a comparative analysis of the original and the translation of poems I-LX. It is assumed that a particular difficulty in translation was made by the relatively rare antique metres, previously not represented in Russian translated literature of the 19th century as widely as, for example, hexameter or elegiac distich. The study made it possible to identify several ways of solving this problem by A. Fet: choosing metres with a certain semantic halo; selection of rhythmic variants of Russian metres; an attempt to imitate the antique metre with a certain alternation of stressed and unstressed syllables.

Keywords: poetic metre, semantic halo of metre, antique poetry, literary translation.

4.3. ВЛИЯНИЕ АНТИЧНОЙ ТРАДИЦИИ НА СИМВОЛИКУ ПРОСТРАНСТВА В КНИГЕ СТИХОТВОРЕНИЙ ПОЛЯ ВЕРЛЕНА «ГАЛАНТНЫЕ ПРАЗДНЕСТВА»

© А.А. Рубан

Целью главы является анализ античных традиций и их роль в символике пространства. В главе рассматриваются античные традиции и аналогии, которые повлияли на символику пространства в книге Поля Верлена «Галантные празднества». Иносказание разрасталось в огромную аллегорическую систему в архитектуре, живописи, поэзии, философии. Проанализирована ключевая роль изобразительных, знаково-символических и синтезирующих функций. Отмечается принцип следования «единому ритму» одухотворённого пространства, важность «внутреннего» символического смысла. В исследовании использовались следующие методы: сравнительно-сопоставительный анализ литературоведческих концепций, анализ текста, выявление ключевых функций, структурно-функциональный анализ.

Ключевые слова: суггестивная функция, ритм, символика пространства, внутренний смысл пространства, полифония, многофигурные эффекты воздействия, поиски согласия Неба и Земли, творческое преобразование мира.

Возникновение эстетических знаков на основе античной традиции и различных изобразительных начал в творчестве П. Верлена отмечали М.Б. Храпченко, Д. Обломиевский, Ж. Старобинский, Р. Барт. Роль схематических

изображений и более сложных символов отчётливо прослеживается, например, в распространении знаков солнца, которое у разных народов предстаёт в виде диска, колеса, лотоса. Воздух в древнегреческой живописи получал своё «изобразительное наименование» при помощи летающих птиц, «дующих» ветров, несущихся облаков, кружащихся лепестков, порхающих бабочек. Вода – через изображение дельфинов («Кносские дельфины»), осьминогов, рыб, водорослей. Различные фазы роста города – через его «камень-основу», стены, врата, ключи от главных врат, башни, храмы, «лабиринт улиц», а также посредством символов агоры (площади), лестницы, горы, дерева, сада, священной оливковой рощи, шатра, знамени (флагов), герба и др. «Незримое», менее понятное, мифологическая предыстория осваивались с помощью более близкого, осязаемого, ясного. Античная мифология помогала эстетическому освоению мира, учила боготворить живую природу как общий и сладостный источник всех благ, Дом всего сущего, место обитания духов и богов.

С точки зрения античной традиции чересчур вытянутые «готические шпили» с их «поэтикой вертикалей» не дают впечатления гармонии, тогда как «построение» более обтекаемых, округлых, конусообразных или умеренно треугольных форм, а также сферических (по принципу «Ротонды») сильнее притягивают положительную энергию Неба и Земли в их гармоническом равновесии (идеал многоколонных храмов древней Эллады, пещерные и скальные храмы Эллары, храмы-дворцы с обширными садами в Камбодже, Ангкор-Ват и др.).

Например, Версаль гармоничен, так как он соответствует канонам античной архитектурной традиции, идеально вписывается в «природное» окружение, живительно прост, рождает в душе чувство умиротворения. Замечательна идея Аристотеля об исконной «общности» принципов построения Города (Дворца) и художественного произведения (экспозиция, зачин, завязка, развитие действия, кульминация, развёртывание действия, развязка или «разрешение противоречия», устранение всех препятствий, счастливое разрешение основного конфликта, обретение «широты, высоты, глубины и полноты» восходящего смысла).

Как идеальный город должен быть «окольцован» стенами и защищён поясом укреплений и садов, так и хорошее произведение («архитектоника текста»), по представлениям древних, должен быть «благословенно начат» и благословенно (т.е. счастливо) завершён, «опоясан» милостью богини мудрости Афины (традиция Гомера); текст воспринимался «Рогом изобилия» со множеством ценных идей, а сама Книга могла быть уподоблена Городу, Го-

род же – Книге, причём растущие и мудрые смыслы делали её подобной Дереву жизни или царской сокровищнице.

«Текстообразование» и «текстопостроение» (архитектоника) сопряжены требованиями красоты и «функциональной пользы» (в концепции Р. Барта).

Изобразительность должна сочетаться с убедительностью. Эффект «эмоционального изумления», выраженный в синтетических художественных образах, сближает различные виды искусства. Античные традиции влияют и на обогащение символики пространства. М.Б. Храпченко в статье «Природа эстетического знака» отмечает: «Но одновременно свою значительную роль играют те цели и замыслы эмоционального воздействия на читателей, зрителей, критиков, которые являются постоянным и вместе с тем изменчивым ингредиентом художественного творчества» [1, с. 294].

Преодолев тягу во всём сомневаться, Декарт направил всех к античным истокам и новому рационализму. Каждая «фигура» в стихотворении, поэме или даже трактате должна быть «гармонично вплетена» в общий орнамент единого целого (ср. Н. Буало «Поэтическое искусство»).

В картинах Пуссена заметен тот же эффект «гармонического» расположения фигур. М. Алпатов отмечает: «Он как бы складывает свои картины из вполне самостоятельных фигур; некоторые из этих фигур в тех же позах многократно повторяются в живописи Пуссена, но в различных сочетаниях они приобретают различный смысл. В «Метаморфозе растений» фигуры в свободных, непринуждённых позах расположены в нескольких планах, но на плоскости картины все они образуют подобие лаврового венка, который на небе замыкает колесница Аполлона» [2, с. 197].

Версаль стал главным архитектурным памятником французского абсолютизма. По мысли Вольтера, король «любил во всём величие и славу».

Первоначальный дворец подвергался значительным изменениям: он был в 1661–1665 годах расширен Лево и достроен в 1679 году Ардуеном Мансаром.

М. Алпатов подчёркивает, что парк был самым замечательным украшением Версаля: «Особенная его красота заключалась в широкой обозримости. С балкона дворца, откуда его любил рассматривать Людовик XIV, он открывается взору во всей красоте и правильности своего плана. Прямо перед дворцом лежали два блистающих, как зеркало, бассейна. От главной террасы парк отлого спускался во всех трёх направлениях: слева от дворца шла ступенчатая лестница с краю оранжереи; вид замыкала вдаль огромная масса воды Швейцарского озера.

Направо от главной террасы по замыслу Ленотра шла тенистая аллея к бассейну Дракона и к фонтану Нептуна, Главное зрелище открывалось по

прямой оси от дворца, служившей продолжением улицы от Версаля к Парижу: с главной террасы лестница спускалась к фонтану Латоны; отсюда шла окаймлённая деревьями Королевская Аллея к фонтану Аполлона, всё завершалось Большим Каналом, почти сливавшимся с горизонтом. В летние вечера солнце озаряло Большой Канал, совсем как на картинах Лоррена. В этом сказался тот математический строй мышления (ср. с философскими концепциями Пифагора), который в начале XVII века отстаивал Декарт и который постепенно проникал во все области французской культуры.

Но в Версале не было ничего надуманного, отвлечённого, рассудочного. Типичные для того времени формы мышления претворены были здесь в художественные образы. В сущности, в основе Версаля лежала смелая метафора, уподобление огромному царству Логики и порядка, вроде тех идеальных утопических городов, о которых только на бумаге мечтали зодчие Возрождения (ср. «Король-Солнце», «Город Солнца», «Город-дворец», «Город-сад»). Поэтическое зерно Версаля понимали и современники, и потомство; впоследствии Версаль сравнивали с гомеровским эпосом. Версальский дворец и парк были населены не только шумной блестящей толпой придворных, обитателей дворца; в Версале было уделено особое внимание скульптурному убранству, на каждом шагу здесь высятся статуи, гермы, вазы с рельефами. Вся скульптура, почти как в готических соборах, проникнута одной идеей. Прославление короля, принявшего титул «Король-солнце», становилось здесь прославлением молодости и красоты бога Аполлона, то выезжающего на колеснице из воды, то отдыхающего среди нимф в прохладном гроте. Иносказание разрасталось в огромную аллегорическую систему. Каждый образ, каждое понятие находило себе выражение в одном из персонажей древней мифологии, в мраморной статуе, укрытой в тени зелёной чащи парка. Реки Франции были представлены в виде прекрасных нимф или бородатых мужей (напоминающих Посейдона, Тритона). Это была последняя в Западной Европе попытка выразить современные понятия в образах человекоподобных богов. Нередко отдельные мотивы давали ростки подлинной поэзии» [2, с. 204–206].

В книге стихов Поля Верлена «Галантные празднества» (1869) прослеживаются мотивы из живописных полотен Никола Пуссена, Никола Ланкре, Клода Лоррена, Антуана Ватто («Паломничество на остров Киферу»), а также Буше, Фрагонара, Шардена, Грёза, Коро и Энгра. В деталях символического пейзажа угадываются черты Версаля, королевского Парижа, садов и парков «галантного века», театральных подмостков. С одной стороны, лирический герой тоскует по гармонии древней Эллады и по «галантным празднествам»

былых времён, с другой – понимает, что времена изменились и унесли с собой часть великолепия и подлинного «содружества певцов».

Верлен опирается на античный идеал «упорядочивания» пространства через его ритмизацию. С. Ошеров в статье «Первая ступень» отмечает: «Поэтический завет Архилоха: «Познавай тот ритм, что в жизни человеческой сокрыт». В греческом языке слово «ритм» происходит от глагола «течь», но в нём уже заложен и современный смысл; это – течение, подчиняющееся закономерности. Итак, сама изменчивость оказывается единым законом, которому подчинён мир, и, кто постигнет этот Закон, тому не страшны вставшие грозным строем беды. «Мировой Закон есть в то же время основной нравственный закон для человека» [3, с. 8].

Идеал поэта связан с миром высоких устремлений, творческой свободой, праздностью, возможностью хотя бы в мечтах «быть окружённым» преданной свитой, прелестными дамами и кавалерами, он грезит о «царстве фей», пастушек, фавнов, «Аркадских пастухов», жрецов Диониса и грациозных вакханок. «Дионисийские празднества» и прославление «дивного Феба» становятся ближе поэту, чем мрачные сатурналии, он ищет «просвета» в череде невзгод и всё сильнее сознаёт свой разлад с окружающим миром. Именно поэтому в книге стихов «Галантные празднества» он создаёт мир более гармоничный, наделённый особыми созвучиями, соответствиями, «переключкой голосов». Богоизбранность поэтов проявлялась в их умении «отозваться» надмирному высшему началу, постигать «голос природы». По стойким порывам духа не все в равной мере наделены даром импровизации и умением «приводить всё в порядок». В античной поэтике талантливый человек – тот, который умеет достичь согласия, «сильный», «обходительный», «оборотистый», «поворотливый». Оборотистость связывалась и с мастерством в поисках более удачных «формул», «оборотов речи» и даже магических заклинаний. Постепенно в поэзии начинает проявляться авторское, индивидуальное начало. И всё же самыми почитаемыми оставались «поэты – певцы», сказители гимнов, тонко чувствующие силу слов и мелодику речи. Стихи «исполнялись», «пелись», становились обрядовыми. Чувства возникали внутри под влиянием Наития, «божественного вдохновения», но строгую форму они обретали в словах и образах. Чем строже была форма (канон, образец), тем ярче проявлялись сокровенные чувства.

Верлена сравнивали с Диогеном, Сократом, «подвыпившим Силеном», «сыном пана», Фавном, сатиром (А. Франс). Но в то же время он тот «Орфей, чья Эвридика сбежала», он задумчивый покровитель дриад и речных нимф, тоскующий о Пилладе Орест, «диковатый и хмурый Нарцисс» (Ж. Кокто). Ин-

тересно и сравнение Поля Верлена с Язоном (Ясоном), который тщетно искал за морями золотое руно, окутанный им с рождения, как шерстью и виссоном солнечного света (М. Пруст). Верлен продолжает традиции Анакреонта, Катулла, Овидия, Лукиана, Апулея, Петрония, Вийона, Ронсара, Дю Белле, Расина, Бодлера. Верлен не только хорошо знал поэзию парнасцев, но и считал себя «одним из них». Особенно ценил он поэзию Шарля Бодлера за присутствие в ней «особой мощи» воздействия. То, что романтизм перерос со временем в символизм, никого уже не удивляло – Малларме учился у Нерваля и Готье, а Самен был «пленён» чарующими напевами Верлена (цикл стихов «Версаль»), Шатобриана, Гюго и Мюссе. Верность «античной традиции» всегда отличает великих поэтов.

В критической статье «Шарль Бодлер» Верлен поучает: «Муза – ах, давайте не будем больше опошлять это царственное слово, равно как имя Аполлона – два великолепнейших, быть может, символа, доставшимся нам в наследство от античной Греции; Муза – это воображение, которое вспоминает, сравнивает и проникает. Аполлон – это воля, которая передаёт, выражает и блистает! По-моему, этого вполне достаточно. Это и анализ, и синтез, однако люди, искусные в анализе и вполне способные выявить главное, могут быть лишены воображения. Не что иное как воображение научило человека тому, что такое внутренний смысл цвета, контура, звука и запаха. Оно сотворило в начале мира аналогию и метафору. Оно вызывает ощущение новизны. Бодлер требует от поэта исключительной любви к своему ремеслу. Правда, у древних это требование имело силу закона» [4, с. 357].

Став признанным основателем символизма, написав «Поэтическое искусство», Верлен «перешагнул» через границы верно определённого им направления ради ещё большей убедительности и глубины сострадания. Усилилась роль суггестивной, драматической, знаково-символической, изобразительной функций. Важен и тонко схваченный «символический смысл», без которого самое ажурное «кружево стихов» – не более чем «каркас», «клетка», основа для растущего орнамента.

О философском «углублении» метода Верлена исследователь Ефим Эткинд пишет: «Так в строго классическом пространстве версальского парка, созданного в XVII веке геометрической фантазией Ленотра, где всё «гармония, расчёт и чувство меры», возникает «сонм призрачных фигур». Действие «Галантных празднеств» разыгрывается как раз в этом самом условном лентровском пространстве, среди изящных мраморных статуй, колоннад и водоёмов французского классицизма. Но уже в первом стихотворении «Лунный свет» (1867) Верлен с редкостной для него декларативной прямоотой говорит о

том, что ничего этого нет – нет ни карнавалов, ни аллей, ни фонтанов, ни домино, потому что «твоя Душа – Уединённый сад, где звуки струн и смех, и всё равно почти печален этот маскарад» (пер. А. Гелескула) [4, с. 410].

Символическое пространство это не просто «то, чего нет», но это скорее могущее проявиться, наделённое особым внутренним смыслом пространство мечты. Это пространство может быть уподоблено Протею, умеющему принимать всевозможные облики.

Георгий Шенгели пишет в статье «Поль Верлен»: «И Верлен утвердил правомерность смутного и нерасчленённого, полифонического и полихромического восприятия мира, сделав мгновенное переживание поэтическим объектом. Чтение Верлена даёт ощущение нашей внутренней свободы, чувство непосредственного переживания. Недаром сказал он, что «всега милее песня хмельная, где Ясное в смутном скользит едва». Есть сербская сказка, герой которой был наделён чудесным даром: каждый в нём видел подобного – воин воина, рыбак рыбака, тигр тигра. Верлен очень его напоминает» [5, с. 19].

О. Тимашева в статье «Сиянье мраку вопреки» подчёркивает, что изобразительные функции переходят в знаково-символические благодаря сопряжённости внешнего и внутреннего пространства, которое постепенно одухотворяется «оживает», делается пластичным, вместительным. Верлен изменяет построение пространства, делает его «устремлённым» в глубину.

«Поэт вновь создал стихи, которые сродни изобразительному искусству, но на этот раз он проявил себя не как график, а как живописец. В его мироощущении сохранились боль и тоска человека и художника, сожалеющего о падении величественного, на смену которому приходит легкомысленное и фривольное» [6, с. 11].

Ефим Эткинд приходит к выводу: «Пространство «Галантных празднеств» оказывается не лентровским, но скорее внутренним, значит – фантастическим; эпизоды из живописи Ватто, Буше и Фрагонара – лишь обманчивые формы видений, лишь игра в чувственно-светскую пастораль» [4, с. 410].

Однако поэт обладает и магическим даром преображения мира. Светские дамы и кавалеры рады почувствовать себя более естественными и раскованными. Они поют серенады, целуют льющих к ним пастушек, «бряцают» на гитаре и слушают пение мандолины, они пируют, непринуждённо расположившись на траве. Благодаря такой праздничной «лирической настроенности» и «камерности» исчезают нарочитая «грандиозность», торжественность и даже «отшлифованная чёрствость» классического пейзажа. Верлен не подражает «жемчужному Ватто», он расцветчивает его новыми красками. Поразительно, но Ватто, которому быстро «надоедало» длительное рисование с

натуры, опирался на «поэтический принцип» создания картин и принцип художественного монтажа, тогда как поэт Верлен опирался на многие живописные принципы. Важны обилие световых эффектов, пластическая «эмалевая плавность» оттенков. Сложная по построению, «многофигурная», «театральная» картина «версальской жизни» превратилась в изящное и насыщенное яркими деталями панно. «Пестрота» сюжетных сценок не препятствует проникновению таинственной магии «единомыслия», диалога. Более всего Верлен ценит чувство гармонии, разлитой во всё, «сладостное соотношение» звуков, красок, переливов настроения. Однако поэт тоже увлечён «театральными эффектами» переодевания, он группирует персонажей так же вольно, как «движущихся» кукол, тяготеет к непринуждённости и естественности их «милых увлечений», за которыми таится подчас «взыскующая нежности тоска». Подтекст картин Антуана Ватто («Арлекин и Коломба», «Французские комедианты», «Затруднительное предложение», «Общество в парке», «Капризница», «Отдых Дианы», «Жиль», «Чаровник», «Елисейские Поля», «Радости жизни», «Праздник в парке», «Танец», «Песня любви» и др.) подчёркнуто сложен и эмоционален – это сродни глубокой лирической взволнованности «Галантных празднеств» Верлена.

Верлен – не менее тонкий наблюдатель современности, чем импрессионисты, и в ряде его зарисовок уже заметно влияние «раннего» Ренуара и Клода Моне, Жоржа Сёра с его «мозаичным видением» пространства, а также чувствуется «проникновение» нового, более пронзительного видения жизни – «Пьеро и Арлекин» Сезанна, ранние работы Пикассо были созданы позднее книги Верлена, но они выразительны по-верленовски острой и неуловимой «сотой» интонацией – той поэтической интонацией «поиска отклика», которая отличала работы Утрилло, Модильяни, Ван Гога. Поэтов и художников роднит не только поклонение «Высшей красоте», но и выстраданность их творческих истин.

Античные традиции и разнообразные поэтические аналогии проявлены в образе ветра (смена ветров – смена времён года – смена лет – смена радостей и печалей – чередование всего сущего). В стихотворении «Пантомима» Ветер предстаёт соперником Пьеро и Арлекина, он «навевает любовь», словно мифический Камадева или «крылатый Амур». Зефир наделён эпитетами «легчайший», «стремительный», «возносящий», «навевающий любовное томление», «всё полнит афродизиаком», «ласкающий сердце мечтами», «усиливающий возбуждение, пьянящий», «внушающий двойственные чувства», «вселяющий уверенность», «несущий любовные тревоги и сомнения». Летняя тя-

гостная страсть подобна «порывам буйного ветра», шквалу, урагану – «un vent de lourde volupté».

Любовное наваждение и самих богов «пригибает к Земле» – так, Амур «порывом ночного ветра» был низвержен с каменного пьедестала и, пережив «волнующую метаморфозу», был «развеван», словно аромат, вознёсся к небу после того «шквала», который сначала сделал его грудой камней, а затем освободил от всех невзгод и печалей. В стихотворении «Амур на Земле» символически воссоздана история «поисков согласия» Неба и Земли, Амура и Психеи – она, словно бабочка, устремляется к небу, любя всей душой (символ Преображения и бессмертия), он «каменем летит вниз», рискуя разбиться на множество осколков, но, достигнув «Земли», он «приникает к ней» в порыве нежной мольбы, набирается сил и мощи, становится частью стихии ветра и устремляется ввысь, достигнув слияния с Небом и Землёй и вновь обретая присущее ему бессмертие (ветер – «неумирающее» божество, незримое, сильное и бесстрашное). Пусть мы видим покинутый пьедестал со стёртой надписью – истинно любящий Амур упорхнул, пережив «ночной шквал» и мистерию нисхождения к смертным. Здесь же и указание на бренность мира, хрупкость «глиняных» человечков, даже каменных статуй, изваяний божеств, «кумиров», мотив «грехопадения» под влиянием страстного порыва, бегства за кулисы («Падение с высот»), а также игровой карнавальный мотив «развенчания» идеального возлюбленного и последующее его «восстановление в правах» и обретение в «царственном», божественном, бессмертном облике. Ночной ураган привносит в изысканный камерный мирок «галантных празднеств» нечто тревожное и угрожающее – людям необходимо вновь «уподобиться богам», преодолеть страх гибели и усилить творческий пламень, «огонь вдохновения», «сердечность, искренность, любовный жар, нежность ко всему живому».

Ветер навевает благоухание и он же сочетает аромат цветущих роз с ароматом волос Дамы, здесь все «счастливы и благодушны», «раскосые» очи Дамы влекут Кавалера к любовному поединку, и в её чертах проступает что-то восточное (облик Иштар), и её уста «манят» доверчивых.

Венера (Афродита) появляется среди участников празднеств, до конца не узнанная («ускользающая Красота», «неявная прелесть»), она «ревниво дрожит» в челноке, в «Ладье, снующей по волнам», в «Лодочке Луны и зеркального блеска озера», и в душе каждого возрождается древний призыв к продолжению Рода и «незапретной страсти», озарённой самой богиней, покровительницей любовных союзов: «Теперь или никогда!» Жажда удовольствий не сокрыла от «играющих» прелести тягучих вод, зелени острова, тайных намё-

ков, игру на гитаре, призывных взоров, бегства и преследования, смены масок и титулов; каждый мечтает подобрать ключик к сердцу избранника – «Соеш la cle», а восход луны придаёт всей картине что-то чарующее и безмятежное – Ладя опустела, и теперь скользит по глади тёмных, словно застывших, загадочных вод.

Появляется мотив «изменчивости» мира – все они «паломники» до времени, но этот путь поиска наслаждений опасен – того и гляди, зазвенят «тамбурины охоты» или послышится шум Погони – они мечтают продлить свою идиллию, пока их не «настигли» завистливые и злобные гонители, те, кто видит в них всего лишь мечтателей, «слабых игроков». Мотив преследования вносит в стихотворение «Фавн» символический смысл притчи-предупреждения. Если дать чрезмерную волю страсти, она может и погубить, в сладком мёде таятся «яд». Фавн предупреждает о соблюдении чувства меры, о необходимости считаться с законами реального мира, о том, что «буржуазные города» не дают божествам природы и гармонии сиять прежними красками – реки загрязняются, сады и парки исчезают, королей низвергли с их тронов, их чудесные дворцы не оживляет более лучистая улыбка «весны богов», и не видно пёстрой стайки Дам в платьях со шлейфами и кавалеров, храбрых, как Кир и грациозных, как Адонис. «Мифическое» царство воспринимается теперь «сказочным», «театральным», «декоративным», чересчур «приглаженным» в стихотворении «Фавн»: Старый Фавн из терракоты / Нам с куртины смеётся вслед, / Предрекая злые расчёты / За каждый миг благих бесед, / Что мы ведём здесь без заботы, – Паломники – нежнее нет, / Пока под тамбурин охоты / Погоня не возьмёт наш след (пер. И. Булатовского) [7, с. 173].

Упоминаются также звуки «тающего на ветру» небесного пения, ангелы, «падшие ангелы» (в значении «богемных» Кавалеров конца века и «поэтов мгновенности»), искатели «старинного лада», «божественной утраченной музыки», «Лиры и Кифары» Аполлона, актёры, пажи, музыканты, бродячие певцы, странники и даже боги любви в ипостаси «бродяг», «богемы», никем не согретые и едва ли узнанные (мотив одиночества Поэта на «грешной Земле»).

Например, символика музыкального восприятия пространства проявлена через постоянное внимание героев «Галантных празднеств» к звучанию мира – они «играют на лютне», танцуют, поют, но при этом чуть «печальны» и встревожены, воспевают всё скорее «на минорный лад», постигая переменчивое «время утех» и любовные сети, внимают «игре теней» и «напевам Луны», звучанию Раковин (мотив трубящего в Раковину Тритона), им «внятно» пение Зефира и «диковатое» наваждение ночного Урагана, звучат и «трели со-

ловья», и пение «вешних птиц», «бряцанье на гитаре», серенады, нежные звуки мандолины, звуки нот – «Do, mi, sol, mi, fa»), «смех, пляски» нимф и дриад, «нежные напевы листвы» старых деревьев парка, воркование сурдинки, но покорила им благодаря поэзии и «тайная музыка» нежного очарования возлюбленных, «музыка разговора» («диалога душ»), и «музыка молчания», поиск непреходящей «божественной мелодии» и рокот предупреждающего «тамбурина охоты».

Предметный мир подчёркнуто символичен и делает пространство «живых картин» зримым, ярким, соответствующим единому замыслу – подбор «фигур» и смена сцен, «влияние» декораций для пантомимы и принцип «обживания» пространства; театральны «платья из волшебной сказки», фонтан среди мраморных статуй, «покрытые мхом скамьи, плащ Кассандра, бутылки, снедь, румяные пироги, варенье («конфитюр»), щербет, кипрское вино (подчёркивающее связь с Кипридой), пышные парики дам и кавалеров, туалет Дамы в «духе» былых времён – «белила, сурьма», банты, турнюр, яркие ленты, тесьма, её пальцы «Украшены перстнями», поэт подмечает и «штрих мушки на щёчке», и «веер, искусно расписанный», «небрежные одежды» масок плывут, подобно крыльям птиц или мотыльков, упоминаются высокие каблуки, длинные атласные юбки, парча, шёлк («парчовое платье» ручной мартышки»), «красные одежды» весёлого и несколько лукавого арапчонка, карты (мотив игры и плутовства), Зимний туалет Дамы – муфта, плащ с капюшоном, роскошная меховая накидка, сани для катанья, лодки, куклы, фигурки божков, «старый Фавн из терракоты», статуя Амура. «Маски и бергамаски» шествуют, танцуют, им важно «воспеть» всё окружающее, окутать пространство мелодиями.

Яркие краски туалетов Дам и Кавалеров, пёстрые костюмы Арлекина, Пьеро, Коломбины усиливают настроение «праздника жизни». Идею «оси, вертикали» в символике пространства передают брызжущие вверх струи водомёта, устремлённый ввысь полёт бабочки, «пируэт» Арлекина, «сцена» преследования Коломбины.

При этом Коломбина «чувствует сердцебиение» влюблённого ветра (метафорическое олицетворение), Камарго «пьянит, как вино» (метафорическое сравнение), звукопись исполнена «таинственной ворожбы», рокот ракушек «внушает томление», любовь «раскрывает лепестки набухающих роз» (натурморфная метафора), нектар лилий «разлиться может вволю», «Зефир всё полнит афродизиак» (довольно редкая ароматически-вкусовая метафора усиливает суггестивный эффект), заметна идея «сопряжения» всех стихий (ср. с античным мифом о брачном союзе Земли и Неба), «лета власть пленяет без

возврата» (метафора временного характера с элементами эмоционального усиления власти нежданно сильных чувств, эмоциональной концепт); «беседки тонкое плетенье скрывает наше наслажденье» – метонимия «единого» сплава с метафорой пространственного характера; Венера «дрожит ревниво» – мифологическая метафора; «Закружились под луною, бледно-розовой и пьяной), Мандолины болтовнёю весёлой и непрестанной» – цветопись, развернутая суггестивная метафора, синтез движения, ритма и цветового выражения этого ритма, идея эмоционального подъёма, радости, непрестанного волнения как залога «гармонии» мира); прекрасная возлюбленная – вся «музыки движенье, её проникновенье». Лирический герой возрождает идеал «версальского Королевского стиля», «изящной жизни», идеал «галантных празднеств» как идеал более чистой и сладостной гармонии любящих.

Символика «театра марионеток» – театр в театре «Галантных празднеств», приём умножения слоёв повествования, «пространство» игры в миниатюре, условное некое «идеальное подобие» («ларец в ларце»), символ многослойности и пространственной вместительности мира, поиск «драгоценной жемчужины» смысла в «раковине Вселенной».

Танец организует пространство как единое целое, гармонизирует пространственные отношения, «упорядочивает» мир и делает всех «очарованными» – танец Камарго «опьяняет», радуется взор, дарит отдохновение; любовная игра также уподобляется танцу, «поединку взоров», «ухаживаниям», «брачным танцам павлинов и пав», всё подчинено «завораживанию» не только игрового, но и «холодного» внешнего мира, краски постепенно растворяются в сиянии «недоступной» Луны, в порывах ветра, в единении всего сущего.

Таким образом, можно сделать вывод, что идеал жизни вольной, праздной, беспечной и немного разгульной, о котором Поль Верлен писал в «Исповеди», не затмил для него ни философских открытий античного мира, ни противоречий земного бытия, ни глубины символических смыслов пространства и времени.

Список литературы

1. Храпченко М.Б. Природа эстетического Знака // Храпченко М.Б. Познание литературы и искусства. Теория. Пути современного развития. М.: Наука, 1987. 576 с.
2. Алпатов М. Французское искусство XVII века // Искусство. Книга для чтения / Сост. академик Михаил Алпатов и др. М.: Просвещение, 1969. 544 с.
3. Ошеров С. Первая ступень // Парнас: Антология античной лирики / Сост. С.А. Ошеров. М.: Моск. рабочий, 1980. 512 с.
4. Верлен П. Избранное. Лирика. Проза. Критика. М.: Терра-Книжный клуб, 1999. 480 с.
5. Верлен П. Избранное. Сост. Г. Шенгели. М.: Моск. рабочий, 1996. 237 с.

6. Тимашева О. Сиянье мраку вопреки // Поль Верлен Стихотворения Paul Verlaine Poesies. М.: Прогресс, 1977. 318 с.

7. Верлен Поль Сатурнийские стихи. Галантные празднества. Песни без слов / Пер. И. Булатовского. СПб.: Гиперион, 2001. 317 с.

THE INFLUENCE OF ANCIENT TRADITION ON THE SYMBOLISM OF SPACE IN THE BOOK OF POEMS BY PAUL VERLAINE «GALLANT FESTIVITIES»

A.A. Ruban

The chapter examines ancient traditions and analogies that influenced the symbolism of space in the book Gallant Festivals (Fêtes galantes) by Paul Verlaine. The allusion grew into a huge allegorical system in architecture, painting, poetry, philosophy. The key role of pictorial, significant symbolic and synthesizing functions is analyzed. The principle of following the “single rhythm” of spiritual space is highlighted, the importance of the “internal” symbolic meaning is emphasized.

Keywords: Suggestive function; rhythm; symbolism of space; the inner meaning of space; polyphony; multi-figured “living pictures”; connotation; theatrical impact effects; seeking harmony between heaven and earth; creative transformation of the world.

4.4. «ПОСЛЕПОЛУДЕННЫЙ ОТДЫХ ФАВНА» В. НИЖИНСКОГО: ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ЭКСПЕРИМЕНТА

© Ю.Л. Цветков

Дебютировавший балетмейстером выдающийся танцовщик «Русских сезонов» труппы С.П. Дягилева в Париже (1912) Вацлав Нижинский представил зрителям в балете «Послеполуденный отдых фавна» новый подход к взаимосвязи музыки и танца, который получил название авангардного или абстрактного. Мужской танец перестал подстраиваться под музыку и выражал свою оригинальную идею. Образ фавна Нижинского – полуживотного и получеловека – воссоздавал мифологического персонажа из эпизода первой книги «Метаморфоз» Овидия «Пан и Сиринга». Этот эпизод трансформировал в символистское стихотворение С. Малларме, на основе которого возникла импрессионистическая симфоническая прелюдия К. Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна». На эту музыку Нижинский поставил балет, ставший новым словом в хореографии XX века.

Ключевые слова: мифотворчество, интермедальность, интертекстуальность, символистская эклога, импрессионистическая прелюдия, эстетика танца, авангардный балет, В. Нижинский.

Музыкальной основой балета «Послеполуденный отдых фавна» в интерпретации замечательного русского танцовщика и хореографа польского происхождения Вацлава Нижинского (1888–1950) была симфоническая прелюдия французского композитора Клода Дебюсси (1862–1918) с тем же назва-

нием, написанная на стихотворение французского поэта-символиста Стефана Малларме (1842–1898) «Послеполуденный сон фавна. Эклога» (1866), имевшей, в свою очередь, мифологическое происхождение. Как известно, эклогой в античной литературе обозначалось «отдельное (“избранное”) стихотворение небольшого объёма и произвольного содержания. После сборника “эклог” римского поэта Вергилия (70–19 до н. э.), написанных в подражание идилиям Феокрита, Биона и Мосха, который был назван «Буколики», понятие “эклога” закрепляется преимущественно [...] за произведениями буколической, пастушеской тематики» [1, ст. 1221]. Литературовед Геро фон Вильперт отмечал в эклоге «высокую музыкальность в монологической или диалогической форме с преобладанием настроения над действием» у Данте, Петрарки, Боккаччо, Ронсара, Шенье, Ламартина, Спенсера, Поупа и др. [2, S. 226].

Стихотворение Малларме «Послеполуденный сон фавна. Эклога» возникло под впечатлением аллегорического полотна французского живописца и декоратора эпохи рококо Франсуа Буше (1703–1770) «Пан и Сиринга» (1759). Буше широко использовал античную мифологию и иллюстрировал книги Овидия, Боккаччо и Мольера. Зримый образ картины Буше преобразовался в символистской мифопэтике Малларме в абстрактно-поэтический образ фавна и импровизацию на тему «ожившей музыки»: «Тростник становится не только эоловой арфой, смычком, струнным (скрипка) или духовым инструментом (флейта) в руках природы, стихий, космоса, но и – уже в руках поэта, вслушивающегося в таинственную музыку, – бумагой, партитурой, палочкой, пером» [3, с. 246]. Малларме значительно модернизовал греческий миф о Пане (у римлян – Фавн) и нимфе Сиринге. Пан являлся сыном нимфы Дриопы и Гермеса и родился в Аркадии: «В действительности имя Пан происходит от индоевропейского корня *pus, paus* “делать плодородным”, что соответствует истинным функциям божества и сближает его с *Дионисом*. Вместе с сатирами и селенами Пан в числе демонов стихийных плодородных сил земли входит в свиту Диониса» [4, с. 417]. У Пана миксантропический вид: козлиные рожки и ноги с копытами, а тело покрыто шерстью. На людей он наводил панический страх, особенно во время летнего полдня, когда замирали леса и поля: «Фавн дразнит и пугает путников в лесу и проникает в жилища, чтобы тревожить сон людей» [5, с. 147]. Фавн был страстно влюблён в нимф и преследовал их. В первой книге «Метаморфоз» Публия Овидия Назона (43 г. до н.э. – 18 г. н.э.) – великого поэта «золотого века» римской литературы – Пан гнался за нимфой Сирингой («Свирель»), которая в страхе перед Паном превратилась в тростник, из которого он потом сделал свирель:

«Раз возвращалась Сиринга с Ликея;
И увидал её Пан и, сосною увенчан колючей,
Молвил такие слова...» – привести лишь слова оставалось
И рассказать, как, отвергнув мольбы, убегала Сиринга,
Как она к тихой реке, к Ладону, поросшему тростьем
Вдруг подошла; а когда её бег преграждён был водою,
Образ её изменить сестриц водяных попросила;
Пану казалось уже, что держит в объятьях Сирингу, –
Но не девический стан, а болотный тростник обнимал он;
Как он вздыхает и как по тростинкам задвигавшись, ветер
Тоненький звук издаёт, похожий на жалобный голос;
Как он, новым пленён искусством и сладостью звука,
«В этом согласье, – сказал, – навсегда мы останемся вместе!» [6, с. 25].

Для Малларме важна каждая деталь мифа. В эклоге Малларме фавн в жаркое послеполуденное время находился между сном и бодрствованием в состоянии эротического возбуждения. Понять символический смысл стихотворения помогают цветы, звучание флейты и тревожащие Фавна наблюдения за двумя наядами, как на полотне Буше. Они представляются ему то ли сном, то ли явью. Но они всегда – «предмет его мечты». Одна из них – «совсем бесстрашна», другая «как огонь». Однако в «душный час» вряд ли возможна встреча, лишь музыка свирели раздаётся далеко в «дремлющих лесах». Фавн вспоминает, что в этих же местах он преследовал нимф. Так и сейчас он «охвачен древней страстью». Пусть свирель «выплёскивает пламя» «пленительной мечты», а он забудется сном и увидит «картины чудес».

Фавну снятся две «богини», «их краса», «их ласки». Он вспоминает о блаженных минутах близости с ними. Жаль, что это лишь сон. Взор фавна падает на двух купающихся наяд. Он «летит» к ним и застаёт их «обнявшихся», «дремавших в полусне». Фавн хватает двоих и несёт их, «не разорвав сплетенья» на солнце: одна была без сил, в другой «зажглась отвага». Нимфы изначально были сопряжены с природными началами воды и солнца. Фавн попытался их целовать и «сломить сопротивление»: По мнению С. Зенкина, разъединение целостности мира является главной идеей эклоги: «Тела нимф, переплетённые в сонном объятии, воплощают две аморфные, величественные стихии, и разделить их порознь – значит разрушить единство бытия, внести в него раскол, а тем самым и небытие» [7, с. 22]. Нимфы неожиданно убегают. Фавн не унывает: придёт осень, начнутся пиры, появится, как и прежде, на рассвете Венера. Сейчас же он «истомлён», пора заснуть, забыть своё «бес-

путство» и «спокойно растянуться на песке. Фавн прощается с нимфами, подруги «стали тенями» [8].

Главная идея элоги, продолжает С. Зенкин, обусловила неполноценность любовного чувства фавна: «Буйно-сладострастный Фавн повинен в метафизическом прегрешении: он разнимает мир на составные части, дробит на осколки, подобно тому, как первоначальный божественный язык человечества рассыпался на множество земных, неавторитетных наречий. Именно в этой *членораздельности* мира, в распаде первозданного единства, а не в зыбком смешении сна и яви, которым окутано эротическое приключение Фавна — главная бытийная ущербность любви в художественном мире Малларме» [7, с. 22–23].

Существующие пять переводов «Фавна» на русском языке учитывают сверхзадачу Малларме-символиста: звучание слов в стихотворении важнее «прямого смысла», конкретный образ переходит в абстрактный, а всё очезримое становится звучащим и подразумеваемым. Илья Эренбург [9, с. 449–452], Роман Дубровкин [9, с. 89–94], Марк Талов [10, с. 474–476], Александр Солин [11] и Владимир Корман [8] достойно справились со спецификой обнаружения скрытого сходства между предметами в понимании Малларме: «<...> обнаружить неявленные отношения, незримо пронизывающие всю явленную действительность. Эта действительность должна быть распределена с тем, чтобы вместо конкретной вещи перед нами предстала её «сущая идея», определяя её место в аналогической структуре мироздания» [12, с. 26]. Такой идеей «Фавна» стало «мужское начало», насилие, спрятанное в снах и грёзах: «Косвенно элога ставит вопросы о соотношении в творчестве фактического и фантастического, естественного и неестественного, творца и материала: «О чём поэзия? Каковы её границы? Каков её идеал?» [3, с. 245].

Осуществить «распределение действительности» возможно лишь созданием нового языка поэзии, названного Малларме «суггестивным». В письме к другу Анри Казалису (1864) Малларме писал об изобретении такого языка: «*Рисовать не саму вещь, но впечатление, которое она производит.* Стих, следовательно, должен состоять не из слов, но из намерений, и все слова отступают перед чувственным переживанием» [9, с. 382]. Разъединение объективного и субъективного, «вещи» и «эффекта» создавало всё новые бесконечные субъективные аналогии, которые значительно усложняли поэтику символизма Малларме, что напрямую отразилось в переводах на другие языки. Каждый из переводов — своя неповторимая поэтическая вселенная для выражения тайны, которая а priori не могла быть раскрыта и на других языках

тоже: «Каждое слово приобретало в шифре поэзии Малларме особое значение, и каждому слову поэт отдавал многие часы поисков» [13, с. 77].

Характерное для символистской поэзии «мерцание смыслов» эклоги увеличивало количество её интерпретаций. К. Дебюсси, представитель музыкального импрессионизма, прочитал элогу Малларме для знаменитого драматического актёра Коклена-старшего. Декламация должна была сопровождаться танцами. В 1894 году состоялась премьера оркестровой прелюдии «Послеполуденный отдых фавна». В ней возникают один за другим пейзажи, среди которых витают желания и грёзы фавна в послеполуденный зной.

В 1911 году на это сочинение Дебюсси обратил внимание организатор «Русских сезонов» в Париже С.П. Дягилев (1872–1929). Он был одержим идеей разнообразить репертуар своей успешной антрепризы. Хореографом стал Вацлав Нижинский, который дебютировал как балетмейстер. Дягилев и Нижинский живо интересовались новыми возможностями танцевального языка. Новации главного балетмейстера «Русских сезонов» М.М. Фокина (1880–1942) представлялись устаревшими. Несмотря на то, что в своё время Фокин «восстал против академического танца, отбросив пачки, вращения и виртуозность ради виртуозности» [14, с. 224], а также сумел возродить при поддержке художников Л. Бакста и А.Н. Бенуа придворный мир Версаля, египетский, полонецкий, греческий и индийский балеты, у Дягилева возникло «предубеждение против истории или драмы в балете» [14, с. 224]. Дягилев и Нижинский знакомились с системой ритмической гимнастики швейцарского композитора и педагога Эмиля Жак-Далькроза (1865–1950) во время его приезда в Петербург [14, с. 226], посетили его школу ритмического воспитания под Дрезденом [14, с. 305], а также видели на сценах европейских театров выступления Рут Сен-Дени и Айседоры Дункан с танцами в стиле модерн и пластическими танцами.

Нижинский не повторял их новаторских подходов, поскольку танцы выражали драматическое действие и эмоции. Во-первых, Нижинский коренным образом изменил статус мужского танца: благодаря его гению он «вознёс его на небывалую высоту, поставив выше всех балерин» [14, с. 309]. Во-вторых, Нижинский «сделал новый шаг в истории взаимодействия музыки и танца. Теперь стало возможным представить танец, контрастирующий с музыкой, или вообще без неё» [14, с. 227]. Ромола Нижинская, внимательно наблюдавшая за творческим ростом своего возлюбленного, а потом и мужа, писала: «Впервые в истории танца он [Нижинский] сознательно использовал неподвижность, понимая, что именно она зачастую способна акцентировать дви-

жение лучше, чем само движение, так же как пауза может быть выразительнее, чем звук» [15, с. 64].

Эта мысль возникла у Нижинского в Париже во время длительных посещений музеев: «Создать балет, напомирующий движущийся фриз, вдохнуть жизнь в греческие и египетские рельефы и греческую вазопись, виденные им в Лувре, – в этом заключалась идея, которая отменяла все запреты, так как в этом случае он никак не будет связан с классическим академическим танцем, а станет творить нечто такое, чего до него не делали ни Айседора, ни Фокин. Он инстинктивно и с помощью эксперимента найдёт такой способ движения, при котором фигуры видны только в профиль, способ который предоставит возможность его танцорам передвигаться из одной статической группы в другую. Осознавал ли он, что делает первый шаг по направлению к абстракционизму? Он делал то же самое, что и Пикассо, когда три года назад писал свои первые кубистические картины» [14, с. 226].

Премьера «Послеполуденного отдыха фавна» Нижинского состоялась 29 мая 1912 года в Париже в театре «Шатле». Декорации Л. Бакста (1866–1924) представляли собой условный пейзаж в красно-коричневых и зелёных тонах, художник «попытался найти эквивалент музыке Дебюсси на языке узоров и цвета, характерных для Наби. Здесь дизайн значительно больше, чем в других работах Бакста, напоминает всеобъемлющие декорации Вюйара, в которых ковёр, кошка, обои и люди рассматриваются беспристрастно, как цветочные пятна» [14, с. 322]. Стилизованы под античные наряды были персонажи балета. По Баксту, они «выстраивались, создавая впечатление фриза. На нимфах были длинные туники в складку, из белого муслина с синим или рыжеватокрасным узором: полосками, волнистыми линиями, орнаментом из листьев или клетчатой каймой. Они танцевали босыми с окрашенными в красный цвет пальцами ног. На головах надеты облегающие, ниспадавшие длинными прядями парики с золотыми шнурками. Грима было мало. Бакст подкрасил их веки «бело-розовым тоном, как у голубей» [14, с. 322].

Следует подчеркнуть смелость Нижинского и Бакста в создании костюма фавна. Ромола вспоминала позднее: «Тело Нижинского – Фавна плотно облегалo сплошное трико светло-кофейного цвета с большими коричневыми пятнами, задуманное и исполненное так, что невозможно было понять, где кончается костюм и начинается тело. Создавалось полное впечатление естественной кожи сказочного существа. Бёдра обвивала гирлянда из зелёных растений, заканчивающаяся сзади маленьким хвостиком; голову покрывал золотой парик с двумя торчащими завитками-рожками. Перед зрителем предстал сам юный фавн – полуживотное-получеловек. Грим полностью изме-

нил лицо Нижинского, прекрасно поддающееся трансформации. Подчёркнутая раскосость глаз придавала ему сонное и томное выражение. Губы, от природы тонкие, Вацлав сделал гораздо толще. Уши удлинил и заострил с помощью воска телесного цвета. Весь облик фавна источал истому и чувственность. Нижинский не имитировал, он стремился воссоздать образ умного животного, почти человека, но всё-таки не ставшего им» [15, с. 72].

Двенадцатиминутный балет Нижинского имел либретто. Вкратце его воспроизвёл австрийский драматург Гуго фон Гофмансталь (1874–1929) в восторженной статье после триумфального представления в Новом королевском оперном театре в Берлине 11 декабря 1912 г.: «Фавн спит, нимфы играют неподалёку. Он просыпается, крадётся к ним, словно лесной зверь, снедаемый и страхом и желанием. Те в испуге обращаются в бегство. У него в руках остаётся лишь кусок ткани – то ли шарф, то ли платок, оброненный самой юной и самой прекрасной из нимф. Он нежно и неуклюже играет с этой тканью, уносит её в своё логово, укладывается там. В исполнении простота и строгость барельефа. Каждый жест – только в профиль. Всё лишнее отброшено, оставлено лишь самое главное, всё сжато с непередаваемой силой: только самые существенные, только решающие движения и мизансцены». Фавн встаёт, прислушивается: прыжок! Единственный за всю сцену... Его работа похожа на подвиг... Уникальность как принцип» [17, с. 625–626]. Гофмансталь находил объяснение гениальности танца Нижинского. Она заключалась в *«плотности самой художественной ткани, которая и свидетельствует о его высоком качестве...»* [17, с. 624].

Архаичная, угловатая и взрывная хореография Нижинского вызвала бурную полемику в прессе с привлечением полиции. Многие были возмущены последней сценой – животным импульсом фавна, который олицетворял плотское начало. Однако мнение о блистательном таланте Нижинского возобладало. Огюст Роден писал: «Он красив как красивые античные фрески и статуи: о такой модели любой скульптор или художник может только мечтать... И ничто не может так потрясти, как последний его жест в финале балета, когда он падает на забытое покрывало, целует и страстно прижимается к нему...» [Цит. по: 14, с. 330]. Французский художник Одилон Редон констатировал в одном из писем: «Как счастлив был бы он [Малларме], узнав об этом ожившем фризе, который мы только что видели, мечты своего фавна и плоды своего воображения, воплотившиеся в музыке Дебюсси, хореографии Нижинского и страстной цветовой палитре Бакста...» [Цит. по: 14, с. 329].

Нижинский не читал эклогу Малларме по причине плохого знания французского языка [15, с. 65], но он знал античную мифологию по произведениям

большей частью визуальных искусств. В интерпретации мотивировок поведения фавна у балетмейстера не было той случайной сдержанности Пана из Овидия или смятения чувств фавна в эклоге Малларме. Нижинский исходил из повадок фавна как мифологического персонажа в целом: «Человеческое просыпалось в звере вместе с проблеском чувства, противопоставляя покою и безмятежности природы свои необъяснимые тревоги» [16, с. 233]. Этим обстоятельством подтверждается вольность танцовщика в финальной части. Балет Нижинского «Фавн», как и «Весна священная» в Лондоне (1913) на музыку И. Стравинского, «был новым, очень авангардным явлением в хореографии» [15, с. 68], «поворотным путём в истории танца, балетом века» [14, с. 415]. Хореография Нижинского намного опередила своё время и определила расцвет авангардного балета в XX и XXI веках.

Список литературы

1. Юрченко Т.Г. Эклога // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. А.Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак». 2001. Стб. 1221–1222.
2. Ekloge // Wilpert G. von. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner, 1989. S. 226.
3. Толмачёв В.М. Стефан Малларме // Зарубежная литература конца XIX – начала XX века / под ред. В.М. Толмачёва. В 2 т. Т. 1. М.: Изд. центр «Академия», 2007. С. 232–250.
4. Мифологический словарь / под ред. Е.М. Мелегинского. М.: Сов. энцикл., 1990. 672 с.
5. Мифологический словарь / под ред. М.Н. Ботвинника, Б.М. Когана, М.Б. Рабиновича. М.: Просвещение. 1985. 176 с.
6. Овидий. Метаморфозы / пер с лат. С Шервинского. СПб.: Азбука-классика, 2007. 400 с.
7. Зенкин С. Пророчество о культуре (Творчество Стефана Малларме) // Малларме С. Сочинения в стихах и прозе: Сборник. М.: Радуга, 1995. С. 5-38.
8. Малларме С. Послеполудень Фавна / пер. В. Кормана [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.poesia/works/126570> (дата обращения: 20.02.2021)
9. Малларме С. Сочинения в стихах и прозе: Сборник. М.: Радуга, 1995. 568 с.
10. Малларме С. Полдень Фавна (эклога) / пер. М. Талого // Верлен Поль, Рембо Артю, Малларме Стефан. Стихотворения, проза / пер. с фр. М.: РИПОЛ КЛАССИК, 1998. С. 474–476.
11. Малларме С. Послеполуденный отдых фавна / пер. А. Солина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://stichi.ru/2010/08/09/120> (дата обращения: 25.03.2021).
12. Косиков Г.К. Два пути французского постромантизма. Символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. М.: МГУ, 1993. С. 5–62.
13. Андреев Л.Г. Французская поэзия конца XIX–начала XX в. // История литературы XX века / под. ред. Л.Г. Андреева. М.: Высш.шк.; Изд. центр «Академия», 2000. С. 67–87.
14. Бакл Р. Нижинский / пер. с англ. М.: КоЛибри, Азбука–Аттикус, 2016. 640 с.
15. Нижинская Р. Вацлав Нижинский / пер. с англ. М.: Русская книга, 1996. 168 с.
16. Красовская В. Нижинский // Красовская В. Павлова, Нижинский, Ваганова: Три балетные повести. М.: Аграф, 1999. С. 107–324.

17. Гофмансталь Г. фон. «Послеполуденный отдых фавна» Нижинского / пер. Е. Михелевич // Гофмансталь Г. фон. Избранное. М.: Искусство, 1995. С. 624–626.

**“THE AFTERNOON OF A FAUN” BY V. NIJINSKY:
THE HISTORY OF THE CHOREOGRAPHIC EXPERIMENT**

Yu. L. Tsvetkov

The outstanding dancer of the “Russian Seasons” of S.P. Diaghilev's troupe in Paris (1912), Vaclav Nijinsky, who made his debut as a choreographer, presented to the audience in the ballet “The Afternoon of a Faun” a new approach to the relationship between music and dance, which was called *avant-garde* or *abstract*. The male dance stopped adapting to the music and expressed its original idea. The image of Nijinsky's faun – half-beast and half-man – recreated a mythological character from an episode of the first book of Ovid's *Metamorphoses*, “Pan and Syringa”. This episode was transformed into a symbolist poem by S. Mallarmé, on the basis of which the impressionistic symphonic prelude by C. Debussy “The Afternoon of a Faun” was created. To this music, Nijinsky staged a ballet that became a new word in the choreography of the twentieth century.

Keywords: myth-making, intermediality, intertextuality, symbolist eclogue, impressionist prelude, dance aesthetics, *avant-garde* ballet, V. Nijinsky.

**4.5. О ФУНКЦИЯХ ЛАТИНСКИХ ЦИТАТ
В АНТИКВАРНОЙ ГОТИКЕ**

© А.А. Литинская

Глава посвящена функционированию латинских вставок в т. н. антикварной готике. В качестве основного метода исследования применяется компаративный анализ. Латинские вставки, если это не отдельные слова и расхожие выражения (служащие, к примеру, профессиональной характеристике героя – врача или юриста – и не имеющие отношения к специфике жанра), представляют собой, как правило, реальные или фиктивные цитаты. Они помогают создать иллюзию документальной достоверности и вести сложную игру с разными уровнями реальности и вымысла. И речь идет не только об имитации документальности, но и о древнейшей идее эквивалентности слова и вещи: вплетенные в текст новелл заклинательные и заградительные формулы, сочиненные авторами или восходящие к различным первоисточникам, работают на создание зловещей атмосферы, заставляя читателя буквально потрогать, попробовать на вкус мир зловещих чудес.

Ключевые слова: готическая новелла, антикварная готика, цитата, игра, магические практики.

Вопрос о функции латиноязычных вставок в британской готической новелле (*ghost story*) встает в первую очередь в связи с т. н. антикварной готикой, в которой действительно много таких моментов – от отдельных слов до

достаточно развёрнутых цитат. Попробуем установить, ради чего это делается и как связано с потенциальной аудиторией текстов и картиной мира автора и читателя.

Речь пойдет о классических, наиболее репрезентативных образцах этой разновидности новеллистики. М. Р. Джеймс писал исходно для круга университетских знакомых, которые могли понять латинские вставки и оценить изощрённую игру в достоверность, характерную для антикварной готики. Он детально описывал реальные и вымышленные артефакты, цитировал по всем правилам реальные и, опять же, придуманные им источники, показывал персонажей-ученых за работой. В шести из более трех десятков написанных им новелл так или иначе присутствуют латиноязычные фрагменты.

Наиболее заметны они в рассказе «Альбом каноника Альберика» (*Canon Alberic's Scrapbook*, 1893) – и сюжет тому благоприятствует: альбом, добытый протагонистом в маленьком старинном городке, представляет собой подшивку средневековых манускриптов, некогда принадлежавших тому самому канонику, увлекавшемуся чернокнижием. В одной рукописи есть рисунок: к царю Соломону приводят чудовище, и это чудовище сходит со страницы и пугает героя, после чего принимается решение сфотографировать артефакт ради сохранения информации, но тут же сжечь во избежание повторения инцидента.

Сюжет построен на древнейшем представлении об эквивалентности слова и предмета, изображения и предмета – на этом принципе построены многие известные магические практики, и чем-то подобным, видимо, занимался первый владелец альбома. Нарисованное чудовище, выполненное, кстати, рукой каноника (то есть, вероятно, и предназначенное для магических манипуляций) равнозначно чудовищу реальному (почему, собственно, картинку сжигают) – и логично ожидать подобного отношения к слову, к тексту. В самом деле, все латинские цитаты в новелле – это текст, якобы написанный каноником, причём как раз касающийся взаимодействий с тёмными силами, например:

«Responsa 12mi Dec. 1694. Interrogatum est: Inveniamne? Responsum est: Invenies. Fiamne dives? Fies. Vivamne invidendus? Vives. Moriarne in lecto meo? Ita.» [1, p. 15].

(Ответы от 12 декабря 1694 года. Был задан вопрос: Найду ли я его? Ответ: Найдешь. Буду ли я богат? Будешь. Будут ли мне завидовать? Будут. Умру ли я в своей постели? Умрешь).

Очевидно, речь идет о гадании. Герой иронически называет это записями кладоискателя, и действительно, надо полагать, речь идет о сокровище (про-

клятые сокровища фигурируют и в других новеллах Джеймса). Альберик де Молеон желал богатств и власти и ради этого прибег к помощи демона, которого сам нарисовал и, видимо, оживил при помощи слов, но демон же его и погубил, судя по самой поздней записи, тоже латинской, где каноник ждёт последнего визита демона и молится святому Бертрану [1, p. 20].

Почему соответствующие фрагменты даны целиком и как бы на языке оригинала? Видимо, не только потому, что это история про учёного, который, к счастью, уцелел и все рассказал коллегам (хотя такого рода детали, безусловно, помогали создать ощущение достоверности). Автор строит рассказ так, что как бы вовлекает читателя в происходящее, заставляет его любопытствовать и пугаться вместе с героем, и читатель невольно прикасается к миру, где слово есть реальность. Так что якобы подлинные слова грешного каноника, увиденные нами, воспринимаются намного острее, чем любой пересказ, делают нас сопричастными происходящему. И нам, и Джеймсу с его первыми читателями понятно, что это вымысел, игра, но психологическое воздействие её велико ещё и потому, что, проникая в логику изображённого мира, мы начинаем воспринимать текст как абсолютный эквивалент реальности и чуть ли не бояться вместе с любопытным антикварием, что чудовище с картинки снова оживёт.

Есть здесь и ещё один момент – отчётливая ассоциация латыни с миром учёных и колдунов, которых в изображаемый период времени зачастую отождествляли друг с другом (про это есть известный рассказ Артура Грея (*The Necromancer*. 1919), где математические формулы принимают за заклинания). Магическая функция латинских формул – одна из тем другого рассказа Джеймса: «Ты свистни, тебя не заставлю я ждать» (*Oh, Whistle, and I'll Come to You, My Lad*, 1904). Молодому профессору попадает в руки свисток со странной надписью, который, казалось бы, лучше не трогать, но он, как и положено персонажу готической новеллы, свистит – и вызывает привидение. Для нашего героя все кончилось благополучно, а вот надпись на свистке до сих пор вызывает споры учёных. Выглядит она так:

FLA
FUR BIS
FLE
QUIS EST ISTE QUI UENIT [1, p. 81]

Вторая половина надписи относительно связная, а первая представляет собой ребус. Существует предположение, что читать её надо как "Furbis,

Flabis, Flebis" или "Fur, Flabis, Flebis" [3], причём более правдоподобной считается вторая версия, смысл которой примерно таков: вор, который будет дуть, заплачет, т. е., в контексте всей истории, это предостережение – не надо брать свисток и тем более дуть в него, иначе не миновать беды. В таком случае состоящая из полных слов, но весьма туманная строка также обретает смысл – «тот, кто придёт», то есть своеобразное пророчество о том, что нарушение запрета обязательно случится.

С точки зрения авторских стратегий латинская загадка оказывается не только магической формулой, но и средством усиления саспенса: Джеймс исходно придумывал истории для студентов и коллег, и учёная публика наверняка азартно подключалась к разгадыванию ребуса, то есть аудитория, как и в предыдущем тексте, втягивалась в мир новеллы: автор искусно манипулирует разными пластами и уровнями реальности, не только делая вымышленный мир убедительным, но и заставляя читателя, пусть и недолго, жить по его правилам, увлекаться и пугаться вместе с героями.

Последний пример из творчества Джеймса – «Случай в кафедральном соборе» (*An Episode of Cathedral History*, 1914). В соборе затевают ремонт, который сопровождается всевозможными неприятностями, их списывают на таинственную гробницу, и ее решают вскрыть – конечно же, чтобы успокоить горожан. Из гробницы выскакивает непонятное существо, похожее на человека, но волосатое. Гробницу заделывают, и на ней помещают металлический крест с надписью *IBI CUBAVIT LAMIA* [1, Р. 247] – это цитата из книги пророка Исаия, в русском переводе – «там будет отдыхать ночное привидение» (Исаия 34:14). Ламия – персонаж древнегреческой мифологии, существо наподобие вампира, в Вульгате её именем заменяют имя Лилит. В позднейшей европейской традиции образ ламии весьма распространён и трактуется по-разному, и есть основания подозревать, что герои рассказа понимают его как некое общее название злого человекоподобного создания. Крест же служит своеобразным оберегом, гарантом, что чудище больше не потревожит людей (в истории про каноника Альберика таким гарантом служило сожжение рисунка). Надпись в таком случае следует понимать как заградительную – и ее библейское происхождение, и латынь как отчасти сакрализированный язык служат этой цели. Удивительно, но в новеллах Джеймса латинские надписи применяются в магических целях героями, стоящими, если так можно выразиться, по разные стороны – и каноником-чернокнижником для общения с нечистой, и современными персонажами для водворения спокойствия. Ещё один важный момент: зловещая гробница находится прямо в соборе, и, видимо, библейская

цитата нужна ещё и в целях легитимизации и нейтрализации: раз тут завелось такое, имеет смысл запереть и очистить его словами из Священного писания.

Дальнейшие примеры взяты из полуанонимных новелл, публиковавшихся примерно тогда же в кембриджском альманахе – под инициалами, которые пока что не дешифрованы, но, надо полагать, в таком узком кругу все знали, кто это. Новеллы в духе Джеймса и Грея – классическая антикварная готика. Одна история называется *Quia Nominor* (*Quia Nominor*, 1913) [2], причем, естественно, никакого примечания, перевода данной формулы в тексте нет, писалось ведь для университетской публики. 1788 год, некий Джон Байрон, бездарный, но тщеславный сотрудник Кембриджа, неумеренно гордится своей древней фамилией, но по случаю узнает, что она восходит к скандинавскому обозначению медведя. Он видит на улице дрессированного медведя, мучается кошмарами, при второй встрече зверь пытается его обнять, и бедняга умирает от страха. Рассказ насыщен картинками нравов того времени, и, в духе кембриджской готической новеллистики, в нем можно вовсе не увидеть сверхъестественного – а можно и увидеть (медведь опознал родича, и гость, объяснивший происхождение фамилии, выглядел несколько подозрительно).

Но при чем здесь латынь? Формула присутствует лишь в заглавии, она никак не фигурирует в самом тексте. Это на самом деле усеченная цитата из античной басни – в полном виде *quia nominor leo* (ибо я зовусь лев): лев и осел делили добычу, и лев, конечно, забрал себе... львиную долю. Понятно, почему цитата урезана – употреблена она совершенно издевательски, трусливый и туповатый Байрон вовсе не лев, скорее уж осел, но сюжет рассказа действительно основан на происхождении его фамилии («ибо зовусь я»). Анонимный автор использует латинский обрывок фразы в игровых целях: он на нескольких уровнях обыгрывает сюжет рассказа и образ героя, и вся история представляет собой многослойный каламбур, где встречаются человек с медвежьей фамилией и настоящий живой медведь, статус слова уравнивается со статусом реальности, и все это причудливо отражается в латинской цитате. Последняя, между прочим, служит еще своеобразным шибболетом: понял двуязычную шутку – значит, свой.

Рассказ другого «анонима с инициалами» называется «Глядящий на луну» (*The Moon-Gazer*, 1911) [3]. Это история о том, как погиб очередной неосторожный сотрудник Кембриджа, в подана она не как новелла в обычном понимании, а как стилизация под заметки историка: был-де у нас случай, выводы делайте сами, а если хотите подтверждения – вот два текста, дневник злополучного мистера Банса и книга, которая однажды попала к

нему в руки. Текст дневника опубликован, оригинал хранится у такого-то родственника, а книгу любой сотрудник университета легко может взять в нашей библиотеке в комнате такой-то. Это игра в полном соответствии с законами жанра антикварной готики – источники вымышленные, на что парадоксальным образом намекает старательная попытка рассказчика уверить нас в их подлинности. Соответственно, и латинские цитаты, приведенные как будто всерьез, придуманы. Но они приведены не только в рамках этой игры с достоверностью, а еще и по той же причине, по которой цитирует каноника Альберика Джеймс.

Один математик пошел в библиотеку за книгой по работе, не нашел ее, пошарил на полке (вдруг завалялась), случайно наткнулся на старый заплесневелый том, наполненный странными версиями античных легенд и магическими заклятьями, и унес его к себе, чтобы полистать – очень уж любопытная книга, к тому же с гравюрами. Естественно, тут же начались странные и жуткие сны, о которых бедняга писал в дневнике, и вот однажды его нашли во дворе мертвым. Это тот же сюжет, который столько раз повторяется у Джеймса и его последователей – любопытный ученый взял то, что не надо брать (бескорыстно, из чистейшего научного любопытства), и вызвал из небытия темные силы, финал опционален – от легкого испуга до летального исхода.

Коль скоро текст стилизован под ученые заметки, вымышленный первоисточник цитируется обильно и по всем правилам – латинское название и посвящения, обширные фрагменты в английском переводе и самые важные места и формулировки опять на латыни. Среди последних – заклинательная формула, которой себе на беду воспользовался герой истории:

Sator a repo tenet opera rotas.
Veni, veni, precor; Tophet Amenhotas [3].

Это формула для вызывания демонической сущности, выглядящей как древний египтянин. Тофет – библейский топоним, поэтический символ ада, Аменотас – вероятно, искаженное имя «Аменхотеп». Книга датирована концом XVI столетия, так что это смешение выглядит правдоподобно – знания о Египте тогда были чень фрагментарные, к тому же прочно ассоциирующиеся с оккультизмом. При всей бредовости формулы конструировали ее со знанием дела и учли, что рифмы и палиндромы также ассоциируются с магией.

Первая строка не только одинаково читается в обе стороны, но и восходит к вполне конкретному хорошо известному источнику. Это даже не палиндром, а магический квадрат, который обнаружен в ряде мест, включая Помпеи и римский город Кориниум в Великобритании:

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

Формула странная – слово агеро встречается, например, только в ней, с переводом тоже трудно. Одна из версий – «Великий сеятель помогает работе; вся работа великого сеятеля в его руках». Палиндром долгое время использовали в магических целях, например, при врачевании, и пытались по-разному толковать, находя в нем скрытые смыслы [4].

Надо полагать, первые читатели могли оценить составное заклинание – и палиндром, и псевдоегипетскую экзотику. И – удивительное дело – заклятье полностью приводится в тексте дважды, один раз – когда сказано, что оно было в книге (к вопросу об игре с достоверностью), второй – когда его произносит мистер Банс. Очень простой психологический механизм: читатель как бы мысленно произносит заклятье вместе с героем и пугается, совсем как у Джеймса.

Опустим более тривиальные примеры, когда латынь служит речевой характеристикой (например, термины в устах врачей и ученых) или автор просто употребляет расхожее выражение (условно говоря, типа *et cetera*), потому что они, вообще говоря, не имеют отношения к специфике жанра.

А по характерным случаям можно сделать следующие предварительные выводы. Латинские вставки – как правило, реальные или фиктивные цитаты – в антикварной готике помогают создать иллюзию документальной достоверности и вести сложную игру с разными уровнями реальности и вымысла. И речь идет не только об имитации документальности, но и о древнейшей идее эквивалентности слова и вещи: вплетенные в текст новелл заклинательные и заградительные формулы, сочиненные авторами или восходящие к различным первоисточникам, работают на создание зловещей атмосферы, заставляя читателя буквально потрогать, попробовать на вкус мир зловещих чудес. Если вы в детстве, слушая страшилки про вызывание духов, хоть раз испытали искушение попробовать повторить волшебные слова, вы понимаете, о чем идет речь.

Список литературы

1. James M. R. Ghost Stories. Lnd.: Penguin Books, 1994. 362 p.
2. В. Quia Nominor [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.users.globalnet.co.uk/~pardos/ArchiveNominor.html> (дата обращения 30.04.2021).
3. D.N.J. The Moon-Gazer [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.users.globalnet.co.uk/~pardos/ArchiveMoongazer.html> (дата обращения 30.04.2021).

4. Swire E. (Magdalene College Libraries). Sator Squares [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://magdlibs.com/2019/11/19/sator-squares/> (дата обращения 30.04.2021).

5. Frequently Asked Questions about M. R. James and *Ghosts & Scholars* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.users.globalnet.co.uk/~pardos/FAQ.html> (дата обращения 30.04.2021).

THE FUNCTIONS OF LATIN QUOTATIONS IN ANTIQUARIAN GHOST STORIES

A.A. Lipinskaya

The chapter deals with the functioning of latin fragments in the so called antiquarian ghost stories with the help of comparative analysis. Latin fragments, if they are not limited to single words and common phrases (which often signify the character's occupation, e.g. a doctor or a lawyer, and thus are not connected with the genre of the text) are mostly real or fictitious quotations. They help to create the illusion of a genuine document and to play with different layers of reality and fiction. But they not only create the effect of 'non-fiction' but also refer to the ancient idea of the equivalence between a word and a thing: spells and protective formulae that appear in stories are either created by the authors or borrowed from a variety of sources, and they create a specific atmosphere of horror, making the reader literally see and feel the world of terrible wonders.

Keywords: ghost story, antiquarian Gothic, quotation, play, magic practices.

4.6. ФУНКЦИИ АНТИЧНОЙ ОБРАЗНОСТИ В «ВЕСЕННЕМ» ЦИКЛЕ СТИХОТВОРЕНИЙ ИЛЬИ СЕМЕНЕНКО-БАСИНА

© *Е.А. Разумовская*

В данной главе анализируются стихотворения современного московского поэта И. Семененко-Басина из сборника 2012 года «Ручьевинами серебра» с точки зрения их принадлежности к «несобранному» лирическому циклу, обозначенному нами, по теме стихотворений, как «весенний». Циклообразующими признаками являются последовательное расположение стихотворений в составе сборника, тематика, заглавия, время написания. Важным циклообразующим признаком становится образность и лексика, отсылающие к Древнему Риму; поскольку они представлены в цикле совокупно с христианской лексикой и образностью, можно говорить об отсылке всего цикла к теологической концепции «Москва-Третий Рим».

Ключевые слова: «несобранный» стихотворный цикл, циклизация, интерпретация поэтического текста, античные образы, христианские образы, российская поэзия XXI века.

В авторском сборнике московского поэта И. Семененко-Басина «Ручьевинами серебра» (2012) (в тексте статьи и цитатах сохраняется авторское написание) есть группа стихотворений, привлёкших наше внимание: «два-

дцатое марта» (2007), «мартовская песнь на равнине» (2007) и «ignis mundi» (2008) [1]. Уже названия показывают общую тему произведений: это весенние стихотворения, связанные с мартом, первым весенним месяцем. Нужно сказать, что последовательное расположение стихотворений в книге, – а они расположены на страницах 24, 26–27 соответственно, – также говорит об их связи, раскрывает принадлежность текстов к единому авторскому циклу [см., например, 2].

В данной статье мы сделаем попытку интерпретации «внутренней речи» поэта, которая, по словам Ю.Б. Орлицкого, «подчас оказывается на самом краю читательского восприятия», поскольку «поэт доверяется движению своих сновидений», и рассмотрим связи между стихотворениями на образном уровне.

Первое стихотворение, «двадцатое марта» [1, с. 24], задает календарный и, пожалуй, общекультурный ракурс восприятия всего цикла. Центральный образ здесь связан с ярким весенним солнцем; он вводится в первой и дублируется в последней строке стихотворения, создавая своеобразную рамочную конструкцию этому 10-тистишному стихотворению:

«Яркий свет солнечный лица сиял

<...>

[... тревожа]

слишком ранним весенним жаром».

Нужно сказать, что стихотворение при чтении также вызывает в сознании устойчивую ассоциацию с окружностью, с солнечным кругом: корреляцией первой и последней частей (стихи 1–4 и 8–10), завязанных на образе солнца; при этом центр окружности и композиционный центр произведения описывается образом Я (это стихи 5–7, составляющие вторую, центральную, часть стихотворения):

«... И не было ничего, ничего такого,

что мог бы назвать своим Я, центром вселенной

моих интересов и прав...»

Лирическое Я поэта словно разлито в весеннем мире отблесками солнечного света и может быть сфокусировано лишь в ярком солнечном диске. Здесь, кстати говоря, в структуре «стихового многоязычия» (Ю.Б. Орлицкий), которое является стилистическим принципом поэтики И. Семеновко-Басина, сочетающего, часто внутри единого стиха, славянизмы, латинизмы и грецизмы, вполне возможна игра латинскими словами sol (солнце) / solus (единственный); эти слова, хотя и восходят к разным корням [3], дают возможность обыграть их звуковое сходство. Добавим, что игра слов, игра зву-

ков являются одним из принципов построения анализируемых стихотворений.

Такое чувство причастности миру, погружении в мир при сохранении самости, самобытности, характерно и для других сборников Ильи Семеновича Басина [4].

Солнечный диск, фокус лирического Я поэта, бросает блики на все вокруг, вводя в стихотворение устойчивый христианский семантический пласт, который создается, в том числе, и вкраплением соответствующей книжной устаревшей лексики. Так, глагол «осиял» в первом стихе делает возможной связь стихотворения с новозаветной образностью (ср., например, комментарии на текст «Деяний апостолов»): [5].

В «мартовской песни на равнине» [1, с. 26] центральный образ расширяется: здесь это не солнце, а огненная стихия:

«Огонь живет не в камельке, не в хижине рыбацкой,
он кажет свой глазок повсюду,
особенно когда падает сверху вниз...»

Расширение образа до стихии, одного из начал мира, позволяет ввести дополнительные оттенки и смыслы в текст: речь здесь идет не только об огне согревающим, пробуждающим жизнь, но и об огне-свете, что вводит связь со зрением, в том числе и духовным (эта параллель отчетливо слышна в игре корнями свет-/свят-); а также о противоположном первому огне агрессивном, разрушающем, и связанной с ним тематикой войны:

«Опять обугленный фитиль
зовет нас воевать Итиль!»

В этом стихотворении огненная стихия весны как активное начало воплощена в образе колеса: весна, горящая, пылающая, «падая сверху вниз», идет войной на человеческий «мир», ополчась против каждого индивидуального «огорода» – и побеждает:

«И вот колыханьем стихии
горящая весна вступает в недра льда, в твой огород,
назначая последнее свидание падали с небесами.
Святые горы поставляя, в озера реки превращая,
она проходит колесом...
всемогутная, вонзается в нас».

Цепь ассоциативных образов «весна / солнце / колесо», совокупно с топонимом Итиль (город или река) и ассоциативно-семантическим полем слова «равнина», вносят в произведение языческий подтекст, который, однако же, в

последней строке стихотворения сменяется возгласом «бОгОрОдицА – рАдуйсЯ!».

Тематика войны продолжается в следующем и последнем стихотворении цикла – в «*ignis mundi*» [1, с. 27], которое расставляет все точки над *i* уже своим латинским заглавием, выявляя, на наш взгляд, не столько общеязыческую, сколько древнеримскую основу образности цикла. Об этом стихотворение говорит читателю с первых слов первой строки:

«*Mundus Martius*, мiр, молодеющий утром... –

месяц март или, иначе, Марсов месяц». Как читаем в «*Фастах*» Овидия, «Марсу был посвящен первый месяц, второй же – Венера: / Рода начало она, он зачинатель его» [6].

Хотелось бы добавить, что к взятой для анализа группе стихотворений примыкают еще два: «предположение» и «априльские ноны». То, что «предположение» является еще одним элементом цикла, выявляется на основе последовательности расположения стихотворений в сборнике и года его написания: оно расположено на странице 25 издания и датируется 2007 годом. «Римская» тематика в нем подхватывается именем поэта Горация:

«Чтобы ты сидела в купе и читала,
например, Горация в английском переводе,
так проще...»

– и тематически. Это стихотворение о любви, что также позволяет связать его с весенним месяцем апрелем: по одной из версий, предложенных в «*Фастах*» Овидием, название этого месяца связано с именем Венеры-Афродиты:

«Так же как первое дал Ромул место суровому Марсу,
первопричине того, что появился на свет,
родоначальнице он Венере за ряд поколений
место второе решил в месяцах года отдать...» [6].

Заканчивается же цикл, предположительно, стихотворением «априльские ноны»: заглавие его, место расположения в книге, год написания (2007) и центральный образ света-зрения связывает стихотворение с целым циклом.

Подведем итоги. Даже пунктирный анализ трех стихотворений книги «*Ручьевинами серебра*» показывает их несомненную связь и принадлежность к невыраженному авторскому циклу; поэтическое многоязычие, сочетающее элементы латинского и греческого языков (последнего преимущественно как языка православного дискурса) со славянизмами, в этом малом цикле преломляется и в образной поликультурности. Ведь внутри стихотворений цикла соединяются, взаимно смешиваются и перетекают друг в друга языческие,

античные (преимущественно, связанные с образом Рима) и христианские образы и семантические пласты. Предположительно (эта гипотеза, разумеется, нуждается в проверке на материале других циклов сборника) в разных циклах на первый план выходит одна какая-то составляющая; в данном цикле это античный, «римский» элемент, который является в цикле одним из циклообразующих, связан, очевидно, с автобиографическими деталями (в частности, с поездкой в Италию, в Рим, которая, по собственному признанию автора стихов, стала «переломной» [7, с. 6]) и, возможно, отсылает читателя к теологической концепции «Москва – Третий Рим».

Список литературы

1. Семеновко-Басин И. Ручьевинами серебра. М.: Время, 2012. 96 с.
2. Дарвин М.Н. Поэтический мир лирического цикла. М.: РГГУ, 2019. 288 с.
3. Walde A. Lateinisches Etymologisches Wörterbuch: In 2 Bd. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1938. Bd. 2. S. 553–554, 557.
4. Разумовская Е.А. «Чувство жизни...». О книге: Илья Семеновко-Басин. Ювенилия. М.: Водолей, 2018. 72 с. // Литература. № 118. Июнь 2018. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://literatura.org/criticism/2797-elena-razumovskaya-chuvstvo-zhizni.html> (дата обращения 29.04.2021).
5. Толкования на группу стихов: Деян., 6, 15–15 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ekzeget.ru/bible/deania-apostolov/glava-6/stih-15> (дата обращения 29.04.2021).
6. Овидий. Фасты. I, 39-40; IV, 25-28.
7. Вишневецкий И. О стихах Ильи Семеновко-Басина // Семеновко-Басин И. Ручьевинами серебра. М.: Время, 2012. С. 5–7.

**FUNCTIONS OF ANTIQUE IMAGE IN THE "SPRING" CYCLE
OF POEMS BY ILYA SEMENENKO-BASIN**

E.A. Razumovskaya

This chapter analyzes the poems of the modern Moscow poet I. Semenenko-Basin from the 2012 collection «by streams of silver» from the point of view of their belonging to the «unassembled» lyric cycle, designated by us on the topic of poems as «spring's cicle». Cycle-forming signs here are the sequential arrangement of poems in the collection, subject matter, titles, time of writing. Imagery and vocabulary, referring to Ancient Rome, become an important cycle-forming feature; since they are presented in the cycle together with Christian vocabulary and imagery, we can talk about referring the entire cycle to the theological concept «Moscow-Third Rome».

Keywords: «unassembled» poetic cycle, cyclization, interpretation of a poetic text, antique images, Christian images, Russian poetry of the XXI century.

4.7. ОБРАЗЫ ГАРМОСТОВ В РОМАНЕ В.Т. ЩУКИНА «КРАСНЫЕ ПЛАЩИ»

© Е.А. Казеева

В главе изучается роман В.Т. Щукина «Красные плащи», повествующий об исторических событиях, происходящих в Древней Греции IV в. до н.э. Цель статьи – рассмотреть воссозданные в произведении образы спартанских гармостов и выявить их античные источники. На основе методов историко-генетического и сравнительно-сопоставительного анализа художественного текста делается вывод, что автор романа наделяет своих героев-гармостов такими отрицательными качествами, как корыстолюбие, честолюбие, развращенность, жестокость. В.Т. Щукин, опираясь на труды Диодора Сицилийского, Ксенофонта, Плутарха, на конкретных примерах показывает, что действия гармостов на территории городов, находившихся в сфере лакедемонского влияния, провоцировали недовольство жителей, многочисленные восстания, которые привели, в конечном итоге, к утрате спартанской гегемонии в Древней Элладе.

Ключевые слова: В.Т. Щукин, «Красные плащи», Диодор Сицилийский, Ксенофонт, Плутарх, роман, образ, гармост, античные источники.

В историческом романе В.Т. Щукина «Красные плащи» (2009) изображаются события, происходившие в Древней Греции IV в. до н.э. Автор ставит перед собой задачу – объяснить читателю причины утраты былого могущества Древней Спарты, а также потерю ею общеэллинской гегемонии в результате Беотийской войны. Обращаясь к античным источникам, в первую очередь к трудам Ксенофонта Афинского («Греческая история», «Лакедемонская полития»), Плутарха («Сравнительные жизнеописания»), Диодора Сицилийского («Историческая библиотека»), Павсания («Описание Эллады») [см., подробнее: 1–3] В.Т. Щукин детально освещает политические, военные и бытовые реалии Древней Спарты, рассматривая их в развитии – от времен легендарного Ликурга до битвы при Мантине. Автор уделяет много внимания описанию государственного устройства Древнего Лакедемона, в связи с чем на страницах романа раскрывается специфика функционирования царской власти, Герусии, эфората, апеллы. Интерес автора вызывает и государственно-правовой феномен гармостов [4], во многом способствовавший потере спартанского авторитета в Древней Элладе. Исследователь истории Древней Спарты Л.Г. Печатнова полагает, что термин «гармост» является производным от древнегреческого глагола, буквально означающего «сколачивать», «скреплять», а в переносном смысле – «устанавливать», «управлять», «командовать» [5, с. 388–389]. Она убедительно доказывает, что «классический» этап развития данного института связан с именем царя Агесилая, который

первоначально оставлял гармостов с гарнизонами в городах Малой Азии для защиты их от персов, а затем начал посылать своих наместников в материковые греческие города с целью распространить на них спартанское влияние. Л.Г. Печатнова отмечает, что «/.../ слабость и недолговечность Спартанской державы во многом определялась тем, что основным связующим звеном в ней стали гармосты» [5, с. 405]. Учёные неоднократно писали о негативном отношении подчинённого населения к гармостам, которые отличались необычайной жестокостью, были плохо подготовлены к исполнению своих служебных обязанностей и стремились приобрести себе огромное состояние. Например, Ю.К. Белох утверждал, что «многие спартанские гармосты обращались с союзниками так, как они на родине привыкли обращаться со своими гелотами; или же они попросту становились орудиями местных властей и заботились исключительно о собственном обогащении» [6, с. 91]. Полагаем, что суждения античных авторов и ученых Нового времени о государственно-правовом институте гармостов были хорошо известны В.Т. Щукину, написавшему роман о Спарте IV в. до н.э., свидетельством чего являются воссозданные им образы трех спартанских наместников – Лисанорида, Алкета и Сфодрия. Настоящая статья посвящена характеристике данных образов и выявлению их античных источников.

Отметим, что интересующие нас персонажи романа «Красные плащи» – исторические лица: упоминания о них содержатся в древних источниках – трудах Ксенофонта, Плутарха, Диодора Сицилийского. С Лисаноридом читатель встречается уже в прологе произведения современного автора, в котором повествуется о государственном перевороте, освободившим Фивы от олигархического правительства, которое поддерживала Спартой. Этот герой, один из трех спартанских гармостов в Беотии, возглавлял гарнизон, занимающий цитадель Фив – Кадмею. Автор повествует о том, как руководимые Пелопидом фиванские изгнанники проникают в Фивы и убивают олигархов. Опасаясь, что спартанский гарнизон может подавить организованное ими восстание, они посылают за помощью в Афины, а тем временем имитируют осаду Кадмеи, заставляя спартанцев отказаться от ночной атаки. Утром, когда войско Фив значительно увеличилось, беотарх Горгид начинает переговоры с Лисаноридом, целью которых было заставить спартанский гарнизон покинуть Кадмею. Автор не дает подробного портрета гармоста, но с помощью деталей делает акцент на его физической силе («рослый лаконец», «тяжеленный кулак» [7, с. 15]). Лисанорид легко ориентируется в сложившейся ситуации: увидев готовое к бою фиванское войско, герой понимает, что «/.../ минувшей ночью он упустил легкую победу» [7, с. 15]. Одну из ключевых сцен проло-

га – подкуп спартанского гармоста – автор воссоздает, используя прием контраста. Если бы Горгид предложил Лисанориду солидную сумму денег двадцать лет назад, пишет В.Т. Щукин, гармост даже не воспользовался бы мечом, чтобы проучить дерзкого: было бы достаточно «удара тяжеленого кулака в ухо» [7, с. 15]. Однако в настоящий момент положение героя кардинально изменилось: «О, сколько серебра может принести война умному человеку! Наместничество же позволило удвоить богатство. Немалое и тайное» [7, с. 15–16]. Поэтому Лисанорид, «скрипнув зубами» [7, с. 15], соглашается на предложение Горгида покинуть Фивы и увести спартанский гарнизон. Заключительная сцена пролога, вновь построенная на контрасте, символична: сияющий в лучах заходящего солнца свежий снег, на фоне которого резко выделялась «колонна спартиатов, растянувшись красной змеей на целых две стадии /.../» [7, с. 16]. Наблюдающие за уходом лакедемонского гарнизона Пелопид и Эпаминонд, оценивая поступок гармоста, произносят пророческие слова о будущей гибели Спарты: «Тому, в чьи сердца проникли алчность и жадность, не дано побеждать. /.../ если стратеги Лаконии возлюбили золото больше железа – Ника будет с нами!» [7, с. 16]. О дальнейшей судьбе Лисанорида читатель узнает из беседы высших должностных лиц Спарты – архонта Поликрата и эфора Эвтидема. Желая обойти закон, запрещающий продавать оружие за пределы Лакедемона, Поликрат, рассчитывая на помощь эфора, устраивает роскошное угощение. Говоря об кулинарном искусстве своего повара, архонт рассказывает, что этого раба он получил во время фиванского похода, в котором участвовал и Лисанорид. Поликрат сообщает Эвтидему секретную информацию о том, что именно Лисанорид убедил двух других наместников покинуть Кадмею без боя, хотя спартанцы могли бы одержать победу над фиванцами. На родине гармосты подверглись судебному разбирательству, результатом которого стала казнь двоих наместников и изгнание Лисанорида. Последний, по словам Поликрата, сейчас благоденствует в своем прекрасном поместье в Египте: «Богатство спасло ему жизнь. Скорее всего, Лисанорид с радостью отправился в изгнание туда, где роскошь не зазорна» [7, с. 37]. Отметим, что капитуляция спартанского гарнизона в Кадмее и дальнейшая судьба его командира освещалась и античными авторами. Так, об этом, не упоминая имени спартанского гармоста, рассказывает современник описываемых событий Ксенофонт в своей «Истории Греции». Однако оценка происходящего дана в благоприятной для Спарты трактовке: наместник (под которым подразумевается Лисанорид) сразу же оценил ситуацию и отправил гонцов в Платеи и Феспии за помощью. Однако фиванские всадники, одержав победу на платейцами, вместе с пришедшими к ним афинянами начали осаду

Кадмеи. «Крепостной гарнизон, ввиду своей малочисленности и всеобщей храбрости наступавших /.../ испугался и объявил, что готов уйти, если ему дадут безопасный выход с оружием. Фиванцы с радостью выполнили это требование /.../» [8, V, IV, 11], – пишет античный историк. Далее он сообщает о казни гармоста, оставившего крепость, и об объявлении похода против Фив. Диодор Сицилийский «Исторической библиотеке» повествует об упорной обороне Кадмеи спартанским гарнизоном, о послах, отправленных за помощью в Спарту, а также о серьезном уроне, который нанесли осажденные фиванцам. Однако нехватка продовольствия, долгое отсутствие известий из Лакедемона, а главное – требования союзников, составлявших значительную часть гарнизона, заставили их сдаться. «Ибо лакедемоняне среди них считали, что они должны стоять насмерть, в то время как их соратники из союзных городов, которых было во много раз больше, высказывались за капитуляцию Кадмеи. Действуя под принуждением, даже спартанцы, которых было очень мало, присоединились к капитуляции из цитадели» [9, XV, XXVII, 2], – пишет историк. Он сообщает о договоре между враждующими сторонами, условия которого не раскрывает, а также о суде над тремя офицерами гарнизона, казни двух из них и наложенном «.../ таком тяжелом штрафе на третьего, что всем своим имуществом он не мог расплатиться» [9, XV, XXVII, 3]. О Лисанориде упоминает Плутарх в своих «Сравнительных жизнеописаниях» («Пеллопид»), повествуя о демократическом перевороте в Фивах. В.Т. Щукин, вслед за античным писателем, рассказывает о действиях фиванцев, спешащих освободить Кадмею от спартанского гарнизона, опасаясь, что ему окажет помощь лакедемонский царь Клеомброт. Плутарх ничего не говорит о подкупе гармоста, лишь упоминая тот факт, что спартанцы «беспрепятственно покинули Беотию согласно заключенному договору» [10, XIII]. О дальнейшей судьбе Лисанорида и его товарищей Плутарх сообщает следующее: два наместника были приговорены к смерти, а он «заплатил огромный штраф и покинул Пеллопоннес» [10, XIII]. Как видим, в античных источниках в числе причин сдачи Кадмеи называются отсутствие помощи, недостаток продовольствия, требования союзников, трусость участников, но нигде не упоминается о подкупе, хотя и упоминается о некоем договоре. Эпизод захвата крепости с помощью подкупа был придуман В.Т. Щукиным с целью показать читателям, что его гармост действовал также, как и многие исторические военные наместники Спарты, оказавшиеся в похожей ситуации. Дальнейшая судьба Лисанорида – суд, штраф и изгнание – воссоздана автором с опорой на исторические источники.

Второй интересующий нас персонаж – гармост города Ореи Алкет – появляется в одном из самых напряженных эпизодов романа. Фивы, чьи земли были разорены военными кампаниями Спарты, отправляют корабли в Пагасы с целью приобрести хлеб для своих сограждан. Глава этой миссии Эпаминонд, находясь на борту триремы со безмянным спутником, видит, что их готовы атаковать три боевых судна, принадлежащих военному коменданту Ореи Алкету. Эпаминонд, понимая, что главная задача сейчас – обеспечить Фивы хлебом, отказывается вступить в сражение и предлагает начать переговоры с гармостом. Именно в уста этого героя автор вкладывает первую в романе характеристику спартанского наместника: он советует не обнажать оружие, но в то же время надеть шлемы, поскольку «Алкет горяч, и может засыпать нас стрелами, прежде чем поймет, что мы сдаемся» [7, с. 86]. Вскоре появляется и сам наместник, довольный удачно осуществленным морским маневром: «Спартанский гармост повел крутыми плечами, под алым плащом сверкнула бронза панциря /.../» [7, с. 86]. Автор обращает внимание читателя на физическую силу Алкета, его хорошее знание военной тактики, нацеленность на победу. Спартанские боевые корабли уже были готовы зажать между своими бортами трирему противника, когда заметили, что их враги сдаются. Характерна реакция гармоста на это событие, мастерски показанная писателем: «Шлем скрыл невольно проступившее выражение досады: он (Алкет – Е.К.) предпочел бы взять победу в бою» [7, с. 87]. Спартанский командир умеет быстро оценивать обстановку: когда фиванские торговые суда, перестроившись, приготовились к обороне, он предпочитает не рисковать, а начать переговоры с Эпаминондом и даже согласиться на предлагаемые им условия – спартанцы забирают груз, но дают свободу экипажам. Однако дальнейшие поступки Алкета подчеркивает его отрицательные качества, характерные для всех спартанских наместников: он «презрительно» [7, с. 87] ведет разговор со свободными людьми, а, главное, нарушает условия договора, отдав приказ заключить фиванцев в крепость. Автор иронически описывает прибытие гармоста в городской порт, подчеркивая его самоуверенность, хвастовство, уверенность в своей безнаказанности: «Алкет, теперь уже увенчанный славой военачальник и государственный муж, важно сошел с борта пришвартовавшейся к причалу триремы. – Боя не было. Труссы сдались, – горделиво бросал он короткие фразы угодливо мельтешившим вокруг местным олигархам /.../» [7, с. 88]. В.Т. Щукин, желая показать ущербность внутреннего мира спартанского наместника, наделяет его безобразной внешностью: «Уродливое лицо гармоста исказилось в свирепой гримасе» [7, с. 89]. Подобная непривлекательность ещё более оттеняется роскошной обстанов-

кой, которой стремится окружить себя оказавшийся вдали от строгих спартанских законов Алкет. Не позаботившись о том, чтобы его пленники получили воду и пищу, а также об их хорошей охране, герой, богато одетый, украшенный «невероятной прической» [7, с. 89] на великолепной колеснице уезжает искать развлечений. Одна из нелицеприятных характеристик Алкета вкладывается в уста Эпаминонда: «Прав был Ликург, говоря, что красивых прическа делает еще прекраснее, а безобразных – еще ужаснее» [7, с. 89]. Халатное отношение гармоста к своим обязанностям приводит к печальным последствиям для спартанского влияния в Орее: охрана пленников была возложена на местную милицию, предводитель которой оказался близким другом Эпаминонда. Этот безымянный герой рассказывает о невыносимой жизни горожан под властью лаконского наместника: Орея, долгое время находившаяся в сфере влияния Афинского морского союза, была обязана выплачивать своему старшему партнёру большие суммы на содержание флота. Это привело к тому, что Спарта практически без труда привела к власти послушную ей олигархию и ввела в город свой гарнизон. Но горожане были жёстко разочарованы: гармост, в отличие от Афины, начал жёстко контролировать их внутреннюю политику. Далее герой продолжает рассказ уже о личных качествах Алкета: кроме того, что гармост – клятвопреступник; он совратитель красивых мальчиков: «Горе родителям, чей сын пригланется Алкету. Множество мальчиков и юношей уже стали жертвами его противоестественных страстей!» [7, с. 91]. Горожане отчаялись искать справедливость, поскольку наместник делился своими доходами с покровителями, которые помогли ему получить должность: «Лишь напрасно потеряли жизнь и те, кто рассчитывал найти в Спарте справедливость, и те, кто доставляли письма в Лаконию» [7, с. 91]. Узнав от своего друга о том, что в этот вечер Алкет отправился в дом бедного художника, имевшего привлекательного сына, Эпаминонд принимает решение захватить город и освободить его от лакедемонского влияния. В.Т. Шуккин ярко изображает сцену пира «всесильного спартанского наместника» [7, с. 92] в доме бедного горожанина, вновь подчёркивая непривлекательный внешний облик Алкета. «Маслянистый взор» последнего «был обращен на кудрявого мальчика»; свет лампочки «делал его (Алкета – Е.К.) похожим на чудовище из свиты Аида»; гармост скалил «длинные зубы», «с вожделием прижал дрожащего мальчика к своему животу» [7, с. 92]. Родители, бросившись на помощь своему сыну, чуть было не погибли от рук наделенного необычайной силой наместника, и лишь появление вооруженного отряда Эпаминонда кардинально изменило ситуацию. Автор детально показывает, что переживает в данный момент Алкет: «странный смысл происходящего

постепенно проникал в сознание гармоста, поражая масштабами и необратимостью» [7, с. 93]: Спарта теряет контроль над зависимым городом, над выгодными морскими путями, фиванцы обретают надежного союзника, а сам наместник будет опозорен и предан суду. Поэтому дальнейшие поступки Алкета В.Т. Щукин сравнивает с поведением затравленного зверя: он «с жутким утробным ревом метнулся к выходу» [7, с. 93], «заглушив рычанием шум толпы» [7, с. 94]; его сознание покрывала «пелена боевой ярости» [7, с. 94]. В финале гротескно описывается страшное наказание, которому подвергли жители Ореи: «/.../ оставляя кровавый след на камнях мостовой, полз на четвереньках избитый, истерзанный Алкет. На голове его болтался кем-то в насмешку надетый пиршественный венок, сзади как хвост торчала забитая палка» [7, с. 94]. Лишь слова Эпаминонда, выступившего против подобной позорной казни, заставили одного из горожан положить конец мучениям наместника. Отметим, что, создавая образ Алкета в своем романе, автор воплощает в нем классические черты ненавистного подчиненным городам спартанского гармоста: безнаказанность, стремление к роскоши, жестокость к местному населению, безнравственное поведение. Укажем на то, что В.Т. Щукин в данном случае вновь обращался к античным источникам. В «Истории Греции» Ксенофонт Афинский в одном абзаце сухо рассказывает о закупке фиванцами хлеба в Пагасах и о захвате их судов Алкетом. Называется и причина потери выгодного торгового порта: «/.../ при нем (Алкете – Е.К.) постоянно находился один орейский мальчик, как говорили замечательной красоты и совершенств. Однажды Алкета вышел с ним из крепости, и когда занялся им, то пленные воспользовались этой оплошностью и захватили крепость, а при этом и город отпал /.../» [8, V, IV, 56]. Вновь мы убеждаемся, что опираясь на немногословный источник, автор создает яркий образ спартанского наместника – всемогущего хозяина во вверенном ему городе, который безнаказанно может потворствовать своим порокам.

Наиболее ярко в романе воссоздан образ третьего гармоста – Сфодрия. Впервые читатель узнает о нем из беседы начальника фиванских лазутчиков Эриала и беотарха Пелопида. Последний, понимая, что его родной город еще не имеет возможности открыто противостоять могущественной Спарте, придумывает блестящий план. Желая обрести союзника в лице Афин, Пелопид предлагает организовать нападение наместника Феспий Сфодрия на Пирей, что приведет к войне между двумя могущественными державами и позволит Фивам за это время увеличить свои силы. По его словам, гармост, уже будучи немолодым, впервые получил от царя Агесилая ответственное поручение: в Феспиях он должен брать под свою защиту всех фиванских беглецов, недо-

вольных демократическим правлением. Устами Эриала автор дает исчерпывающую характеристику Сфодрию: «/.../ человек он храбрый и воин умелый, но алчен и безгранично честолюбив»; «отличается скорее сообразительностью, чем глубиной ума» [7, с. 81]. Кроме того, гармост, стремящийся сделать блестящую политическую карьеру – получить должность эфора, считает, что его заслуги недооцениваются спартанским правительством и готов пойти на все, чтобы достичь желанного результата. Пелопид приходит к выводу, что именно такого человека можно подтолкнуть к «необдуманному поступку, вредному для Спарты, но полезного Фивам...» [7, с. 83], каковым и станет нападение на крупнейший афинский порт. Сначала это дерзкое предложение вызывает несогласие Эриала: он считает Сфодрия «запальчивым», «не в меру честолюбивым», но патриотически настроенным. Вскоре фиванцы принимают решение найти подходящего человека, который, будучи другом Спарты и доверенным лицом Сфодрия, уговорит последнего совершить этот поступок и пообещает ему достойное вознаграждение. Таким кандидатом становится находящийся на грани разорения родосский купец Антиф, у которого фиванцы скупили большую часть его долговых расписок. Уже на основании этого эпизода можно составить представление о характере гармоста Феспий: перед читателем предстаёт уже немолодой человек, не отличающийся большим умом, полагающий, что его заслуги перед родиной недооценены, стремящийся к высшим государственным должностям и богатству; понимающий, что пост феспийского наместника – это последний шанс реализовать себя. Из дальнейшего повествования мы узнаем, что план Пелопида и Эриала оказался воплощённым в жизнь: об этом беседуют Эпаминонд и его безымянный спутник, возвращаясь из Пагас. Последний говорит о союзе, в который вступили Афины и Фивы из-за попытки Сфодрия захватить Пирей, намекая на то, что в этом случае не обошлось без подкупа. Эпаминонд не желает раскрывать секрет из-за государственных соображений: «Если Сфодрий подарил Спарте нового врага не за деньги, а всего лишь по недомыслию, то зачем же возводить на человека напраслину? Наконец, даже если удастся подкупить кого-нибудь в стане противника, то зачем же говорить об этом?» [7, с. 85]. Поведение полемарха обсуждают и спартанцы: так, архонт Поликрат, беседуя с эфром Эвидемом, убеждён, что «честолюбивый глупец Сфодрий не сам придумал эту пустую затею» [7, с. 109] (напасть на Пирей – Е.К.), он действовал по совету фиванцев, которые удачно воспользовались его «самовольной выходкой» [7, с. 109]. В разговоре с царем Агесилаем архонт вновь называет поступок гармоста «безумным» [7, с. 158]. «Безумным честолюбцем» [7, с. 167] считает Сфодрия и лохагос Эгерсид. Таким образом, читатель узнает о лич-

ных качествах этого героя из характеристики, данной ему другими персонажами романа. Впервые Сфодрий появляется на страницах произведения после того, как Спарта, заключив мирный договор с Афинами, объявляет поход против Фив. Бывший гармост, желая искупить свою вину, просит разрешения у царя Агесилая принять участие в кампании в качестве рядового бойца. Здесь даётся и его краткая портретная характеристика: «Старый вояка был облачен в боевые доспехи и алый плащ. Свой шлем, лишенный пышного султана полемарха, он держал в руке» [7, с. 227]. Примечательна реакция царя: он, осуждая Сфодрия за его чрезмерное честолюбие, а также себя за то, что по просьбе своего сына Архидама, он освободил полемарха от смертной казни за преступление, дает своего рода благословление: «– Иди, Сфодрий. И возвращаясь со щитом или на щите /.../» [7, с. 227]. Из дальнейшего повествования читатель узнает о походе бывшего гармоста, сопровождающего царя Клеомброта в Беотию, о том, что в решающей битве при Левктрах Сфодрий сражался вместе с ним на правом фланге, предупредил царя о грозящей ему опасности и, защищая его, с честью погиб в бою. И вновь В.Т. Шукин прибегает к портретной характеристике, показывая полемарха в последний момент его жизни: «Старый воин отбивал удары щитом и мечом, доспехи его были промяты и окровавлены, шлем сбит, седые волосы растрепались» [7, с. 273]. Отметим, что, создавая данный образ, автор указывал на отрицательные качества Сфодрия-гармоста – честолюбие и алчность, но в тоже время подчеркивал его положительные черты рядового воина – храбрость, желание искупить свой проступок, героическую гибель. Отметим, что образ этого наместника писатель воссоздает, тоже опираясь на античные источники. Большинство сведений о нем содержится в «Истории Греции» Ксенофонта. Историк пишет о том, что Сфодрий участвовал вместе с царем Клеомбротом в первом походе на Фивы, был назначен им феспийским гармостом, получил приказ набирать наемное войско. В работе дается объяснение «безумного поступка» полемарха: фиванцы, опасаясь открытой войны со Спартой, «подкупили феспийского наместника Сфодрию, – так по крайней мере говорилось, – и подговорили его напасть на Аттику, чтобы таким образом вызвать афинян к войне с лакедемонянами» [8, V, IV, 20]. Однако его рейд оказался неудачным: афиняне, узнав о готовящемся нападении, предприняли предупредительные меры, а также арестовали спартанских послов, считая лакедемонян соучастниками феспийского гармоста. Последние убедили Афины в том, что Сфодрий поступил самовольно, пообещав строго его наказать. Бывший наместник был предан на родине уголовному суду, но ему вынесли оправдательный приговор. Ксенофонт объясняет данное обстоятель-

ство тем, что сын Сфодрия Клеоним был возлюбленным царевича Архидама. Последний неоднократно просил своего отца Агесилая спасти Сфодрия, что, в конечном итоге, и было сделано. Примечательно, что согласно этому источнику, именно Клеоним, а не Сфодрий участвовал в битве при Левктрах, где героически погиб. О Сфодрии (Сфодриаде) упоминает в своей работе и Диодор Сицилийский, утверждающий, что нападение на Пирей гармост совершил без согласия эфоров, но с ведома царя Клеомброта. Греческий историк считает необходимым отметить на такие черты характера военного наместника, как ветреность и легкомыслие [9, XV, XXIX, 5]. Диодор сообщает, что после своей неудачной попытки завладеть Пиреем Сфодрий «был обвинен перед спартанским советом, но так как цари поддержали его, он избежал наказания» [9, XV, XXIX, 6]. На наш взгляд, главным античным источником, который использовал В.Т. Щукин, создавая образ Сфодрия, стала биография Пелопида из «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха. Личные качества гармоста были заимствованы автором романа из этого труда: «Спарта-нец Сфодрий, прекрасный воин, но человек легкомысленный, исполненный несбыточных надежд и неразумного честолюбия /.../» [10, XIV]. Кроме того, именно Плутарх сообщает о том, что «Пелопид частным образом подослал к нему одного купца, своего друга, с деньгами и устным предложением /.../» [10, XIV] – захватить Пирей и добиться великой славы. Однако, как сообщает греческий биограф, Сфодрий потерпел неудачу, став «виновником нешуточной и нелегкой для Спарты войны» [10, XIV]. Как видим, современный автор вновь использовал труды античных авторов для создания запоминающегося образа спартанского наместника.

Таким образом, В.Т. Щукин на страницах своего романа воссоздает яркие образы спартанских гармостов. Следуя традиции, он наделяет своих героев такими отрицательными качествами, как корыстолюбие, честолюбие, развращенность, жестокость. Писатель, опираясь на труды античных писателей Ксенофонта, Диодора Сицилийского, Плутарха, на конкретных примерах показывает, что действия гармостов на территории городов, находящихся в сфере лакедемонского влияния, провоцировали недовольство жителей, многочисленные восстания, которые и привели, в конечном итоге, к утрате спартанской гегемонии в Древней Элладе.

Список литературы

1. Казеева Е.А., Богатова М.А. Античные источники романа В.Т. Щукина «Красные плащи»: «История Греции» Ксенофонта Афинского // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. Т. 13. Вып. 5. С. 29–34.

2. Казеева Е.А. Античные источники романа В.Т. Щукина «Красные плащи»: «Лакедемонская политика» Ксенофонта Афинского // Вестник Воронежского государственного университета. Серия Филология. Журналистика. 2020. № 3. С. 30–34.

3. Казеева Е.А. Античные источники романа В.Т. Щукина «Красные плащи»: «Описание Эллады» Павсания // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. 2021. Т. 1. № 1 (34). С. 11–20.

4. Казеева, Е.А. Художественное воплощение государственно-правового института гармостов в романе В.Т. Щукина «Красные плащи» // Дневник науки. 2020. № 5 (41) С. 45 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://www.dnevniknauki.ru/images/publications/2020/5/philology/Kazeeva.pdf> (дата обращения 31.03.2021).

5. Печатнова Л.Г. История Спарты (период архаики и классики). СПб.: Гуманитарная Академия, 2001. 510 с.

6. Белох К.Ю. История Греции: в 2 т. М.: Т-во типографии А.И. Мамонтова, 1899. Т. 2. 527 с.

7. Щукин В.Т. Красные плащи: Роман. М.: Вече, 2009. 592 с.

8. Ксенофонт. История Греции // Ксенофонт. История Греции; Киропедия / пер. с древнегреч. Г. Янчевецкого. М.: Книжный Клуб Книговек, 2010. С. 13–254.

9. Диодор Сицилийский. Историческая библиотека / пер. с древнегреч. Д.В. Мещанского // Симпозиум Συμπόσιον [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://simposium.ru/ru/node/1127> (дата обращения 31.03.2021).

10. Плутарх. Пелопид // Плутарх. Сравнительные жизнеописания: в 3 т. / пер. с древнегреч. С.П. Маркиша. СПб.: Кристалл, 2001. Т. 1. С. 496–529.

IMAGES OF HARMOSTS IN V.T. SHCHUKIN'S NOVEL «RED CLOAKS»

E.A. Kazeeva

The chapter examines V.T. Shchukin's novel «Red Cloaks», which tells about historical events taking place in Ancient Greece in the IV century BC. The purpose of the chapter is to examine the images of Spartan harmosts recreated in the work and to identify their ancient sources. On the basis of the methods of historical-genetic and comparative analysis of the literary text, it is concluded that the author of the novel gives his harmost characters such negative qualities as greed, ambition, depravity, cruelty. Shchukin, relying on the works of Diodorus Siculus, Xenophon, and Plutarch, shows by specific examples that the actions of the Harmosts on the territory of the cities that were in the sphere of Lacedaemonian influence provoked discontent among the inhabitants, numerous uprisings that eventually led to the loss of Spartan hegemony in Ancient Hellas.

Keywords: V.T. Shchukin, «Red Cloaks», Diodorus Siculus, Xenophon, Plutarch, Roman, image, harmost, ancient sources.

АНТИЧНЫЕ СЮЖЕТЫ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НОВОГО И НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ

5.1. ОБРАЗ ПЕТРОНИЯ В КИНО И ЛИТЕРАТУРЕ

© Т.Ф. Тенерик

В главе анализируется образ Петрония как исторического, литературного и кинематографического персонажа. Делается вывод о том, что в экранизациях романа Г. Сенкевича «Камо грядеши», наиболее близким (при изменении и сокращении других мотивов и образов) по отношению к прецедентному тексту является образ Петрония. Это связано с тем, что авторы экранизаций, при всех различиях в американской, итальянской и польской версиях, придают большое значение индивидуальному духовному сопротивлению тиранической власти.

Ключевые слова: роман, образ, фильм, экранизация, персонаж, сюжет.

Гай Петроний Арбитр – лицо историческое (14–66 н.э.). О нем пишет Тацит в 18 главе XVI 16-ой книги «Анналы», о том, каким был этот *arbiter elegantiae* (арбитр изящества), что-то вроде церемониймейстера при дворе Нерона, что однако не спасло арбитра от такого же точно конца, какой годом раньше ждал участников заговора Пизона. Был ли Петроний тоже участником этого заговора, или хотя бы лицом осведомленным, вопрос, но погиб он той же самой смертью, что и другие заговорщики, в том числе, деятели римской литературы, писатель Сенека и поэт Лукан, которым было послано приказание лишиться себя жизни. Что два крупнейших представителя римской литературы и сделали, вскрыв себе вены. То, что у ведущих писателей века, представителей так называемого «нового стиля» [1, с. 473], конец был именно таким, не случайность, поскольку литература того времени, в отличие как от предшествующего, так и от последующего периодов, была, как об этом пишет Гаспаров, оппозиционной [1, с. 475]. Ни близость ко двору, ни близость к императору, не повлияла на идейное неприятие, на духовное противостояние творческой элиты Рима репрессиям и беззаконию, осуществляемым принципом. В итоге это выразилось в участии в потерпевшем неудачу заговоре Пизона. Однако судьба Петрония, автора романа «Сатирикон», была всё же некоторым исключением. Он не был в ссылке, как Сенека, Нерон не тяготился

дружбой с талантливым автором, как это имело место в случае с Луканом [2, с. 173], у Петрония, казалось бы, не было причин, как у философа-стоика Сенеки или у поэта с несомненно республиканскими взглядами, автора поэмы о гражданской войне, вступать в идеологическую схватку с верховной властью. В отличие от стоиков, от Сенеки и его племянника, Петроний был эпикуреец, что следует как из описаний его образа жизни, так и из его собственного романа «Сатирикон» [3, с. 1322]. И хотя он не был, судя по всему, эпикурейцем догматическим, во всяком случае, тезис «живи незаметно», полностью соблюден им не был, тем не менее, из всех философских школ античности наиболее близка ему была, вероятно, именно эта [3, с. 1343]. Соответственно, и умер Петроний так, как должен бы был умереть приверженец философии Эпикура. Тацит пишет об этом так: «Расставаясь с жизнью, он не торопился ее оборвать и, вскрыв себе вены, то, сообразно своему желанию, перевязывал их, то снимал повязки; разговаривая с друзьями, он не касался важных предметов... От друзей он также не слышал рассуждений о бессмертии души и мнений философов, но они пели ему шуточные песни и читали легкомысленные стихи. Затем, пообедав, он погрузился в сон, дабы конец его, будучи вынужденным, уподобился естественной смерти [4, с. 330]. Обвиненный всемогущим префектом претория Тигеллином в измене и получивший приказ покончить с собой, Петроний, как отмечает Тацит «даже в завещании, в отличие от большинства осужденных, не лыстил ни Нерону, ни Тигеллину, ни кому другому из власти имущих, но описал безобразные оргии принцепса, назвав поименно участвующих в них распутников..., и приложив печать, отправил его Нерону. Свой перстень с печатью он сломал, чтобы ее нельзя было использовать в злонамеренных целях» [4, с. 320].

В романе Сенкевича «Камо Грядеши», наиболее ярком литературном изображении нероновской эпохи, это завещание превращается в письмо, которым автор «Сатирикона» наносит императору самый чувствительный удар, обвиняя его не только в порочной жизни, как у Тацита, но и в порочности его так называемого искусства: «Еще долгие годы терзать себе уши твоим пением... слушать твою игру... вот что стало мне невозможным и пробудило желание умереть. Рим, слушая тебя, затыкает уши, мир над тобой смеется, и краснеть за тебя я больше не хочу, не могу... Будь здоров, но не пей, убивай, но не пиши стихов, отравляй, но не пляши, поджигай, но не играй на кифаре – такие пожелания и такой последний дружеский привет шлет тебе Арбитр Изящества» [5, с. 505]. Этот мотив предсмертного письма чрезвычайно выразителен во всех экранизациях романа Сенкевича, и в последней по времени, польской киноверсии (2001 г., режиссер Ежи Кавалерович), и в самой первой по

времени, американской версии (1954 г., режиссер Марвин Лерой), а также и в снятом для телевидения сериале Франко Росси (1984 г.). Следует отметить, что все режиссеры – не только признанные мастера своих национальных кинематографий, но и обладатели призов, европейского уровня. Росси (1919–2000) – мастер сериалов- пеплумов, одним из первых начавший снимать для телевидения, достаточно вспомнить его «Одиссею» (1968) или его же «Энеиду» (1971). Как и у многих итальянских режиссеров, чувствовавших вину за участие Италии в гитлеровской коалиции, у Росси более обостренный взгляд на проблему «художник и власть», он смотрит на античность сквозь призму современности, и в его версии «Камо грядеши» особая стилистика, там гораздо меньше света и солнца, чем в других экранизациях. Эта темнота, где даже сражения в цирке происходят при свете факелов, напоминающих о нацистских факельных шествиях, что символизирует темные дела, творящихся под эгидой принцепса. Как и в романе, в экранизациях несколько линий – это и любовь римского офицера Марка Виниция к христианке Лигии, из-за которой и под воздействием встреч с Петром и Павлом он в итоге приходит к христианству, это и гонения на христиан, это и бесчинства императорских приспешников, главный из которых – префект претория Тигеллин. В американской версии Тигеллин гибнет прямо на арене цирка от меча преторианца, одного из военных, поддержавших Марка Виниция, что противоречит историческим фактам, поскольку Тигеллин на самом деле пережил Нерона, но данный факт находится в согласии с концепцией «зло должно быть наказано», именно этот ход потом будет использован в фильме Ридли Скотта «Гладиатор», где точно так же, на арене цирка, от руки военного, гибнет другое олицетворение зла, император Коммод.

Сам образ Тигеллина в фильме Росси включает в себя не только жестокость, свойственную ему как историческому персонажу, он обладает и другими чертами, свойственными военным преступникам XX века. Осознавая творимое им зло, префект претория произносит в свое оправдание: «И никто никогда не поймет, что мы всего лишь пытались защитить себя». Таких слов в романе Сенкевича нет, но это добавление в сценарий обосновано, оно является следствием восприятия авторами фильма собственной истории: не так ли оправдывались ставшие на сторону фашистов? Данное уточнение литературного портрета следует рассматривать в контексте изменений, внесенных в образы и других персонажей, не только юноши и девушки, Марка и Лигии, но прежде всего – самого Нерона. В итальянской версии его играет Клаус Мария Брандауэр, актер, известный у нас по фильму Иштвана Сабо «Мефисто» (1981), которому одинаково удаются роли как исторических персонажей, так

и литературных героев. Так, Брандауэр сыграл принца Гонзаго в экранизации «Эмили Галотти» (1971) и Жана Кристофа в экранизации романа Ромена Ролана (1978), Жоржа Дантона во «Французской революции» (1989) и Алека Ларсена («Белый клык» Джека Лондона, 1991 г.); Рембрандта и Сирано де Бержерака в одноименных фильмах о них (1999 и 2000 гг.), а также императора Франца Иосифа («Кронпринц Рудольф», 2006), и Юлия Цезаря в фильме «Друиды» (2001). Нерон Брандауэра, в отличие от американской версии, где его играл Питер Устинов, показан в эволюции, его мрачное лицо со следами нарастающего безумия – результат измененной личности, и хотя в сериале Росси эволюция и других персонажей показана детальнее, именно изменения, происходящие с Нероном, окажут такое влияние на судьбы всех. Растущее противостояние Петрония с императором тоже начинается раньше, чем в других версиях, сама его духовная независимость начинает проявляться раньше, о ней особенно свидетельствуют кадры последней встречи писателя с Нероном, когда, осознавая, что его ждет, Петроний уходит, но уходит несломленным, с высоко поднятой головой.

Так в рамках одного и того же сюжета мастера камеры акцентируют те черты в характерах персонажей, которые представляются им наиболее актуальными *в свете проблем своего времени, своей эпохи*. В польской версии «Камо грядеши» Нерон (актер Михал Байор) не обладает ни сатирическими чертами героя Питера Устинова, ни мрачным безумием Брандауэра, внешность его не такая выразительная, он скорее будничней, обыкновенней. Но эта будничность немедленно сменяется патологической жестокостью, как только дело касается возможной потери власти. Преследование христиан – не прихоть, не просто жестокость, не только стремление свалить на них вину за пожар Рима, хотя эти все резоны тоже существуют, основная причина в том, что они разрушают монополию на истину, следовательно, и на власть тоже. Не так ли в еще не обретшей свободу Польше в свое время преследовали диссидентов? Или тех, кого просто считали таковыми. А после войны с немцами в застенках оказывались и такие люди, как Ирен Сандлер, спасавшая от немцев детей из Варшавского гетто. Разве она была противницей новой, коммунистической власти? Нет, но власть считала ее таковой, и этого была достаточно. Тот факт, что проблемы собственной истории влияют на рецепцию античности, на восприятие тех или иных исторических событий, литературных произведений известен [6], но нуждается в уточнениях. Например, Ю.М. Лотман пишет о том, что в фильме Миклоша Янчо «Электра, любовь моя» (1975) трагическая составляющая по сравнению с греческим мифом усилена. Почему? Потому, объясняет Лотман, что «в фильмах Янчо отрази-

лись трагические судьбы *его* родины» (курсив наш) [7, с. 132]. Иными словами, современность, причем конкретная, историческая современность может отразиться в картине, сюжет которой на самом деле давно определен – древней историей ли, мифом ли, лежащими в основе сценария. Подобный подход, надо сказать, в большей степени характерен для творчества авторов, творивших за «железным занавесом», где многие темы были табуированы. Если в фильме Анджея Вайды «Пилат и другие» [8, с. 329] современность актуализирована не текстом, поскольку в основе сценария все тот же текст М. Булгакова, но и костюмом, музыкой, деталями предметного мира, то в картине Ежи Кавалеровича образ Нерона выглядит иным в сравнении с другими версиями не за счет сценарных изменений, сколько за счет игры актера, его внешности, мимики, взгляда, жестов [9, с. 337]. Если в американском Нероне просматриваются некоторые черты чаплиновского диктатора, комичность которого соседствует с его неадекватностью, если итальянский Нерон показан в эволюции, где отрицательные черты его личности начинают доминировать исподволь, постепенно, то польский Нерон – это вполне обычный начальник, но с необычной, то есть с неограниченной властью. И всем им противостоит не только новая религия, не только самоотверженная пара влюбленных, не только спешащая на Рим армия нового императора, Гальбы, но и писатель, Петроний, входящий первоначально в ближайшее окружение Нерона. Правда, Тацит ничего о его писательстве не пишет, но вряд ли это можно считать доказательством в пользу сомнения авторства Петрония как создателя «Сатирикона». Особенно если учесть, что и Эсхил в своей автоэпитафии ничего о себе как драматурге тоже не пишет. Для него важнее – указать на участие в греко-персидских войнах, в которых греки победили, а он, Эсхил, этой победе способствовал. Для Тацита, возможно, тоже было важнее показать духовную победу автора романа, приговоренного Нероном к смерти, чем рассказывать о самом романе. Смерть Петрония, в любви, среди друзей, верных слуг и предметов искусства, в сравнении с одинокими метаниями императора, вместе с потерей власти вынужденного расстаться и с жизнью – какой контраст! И в истории, рассказанной Тацитом, и в литературном произведении лауреата Нобелевской премии Генрика Сенкевича, и в экранизациях этого произведения – этот контраст везде силен, но выражен, разумеется, в зависимости от художественных средств вида искусства.

Так что нельзя сказать, что исторический Петроний, описанный Тацитом, противоречит литературному образу, созданному Сенкевичем, или его кинематографическим версиям. Литература и кинематограф этот исторический облик лишь углубляют и дополняют, человек с такой внутренней независи-

мостью, как у Петрония Арбитра, вполне мог написать императору, невысоко ценящего чужую жизнь, но высоко ценящего свое искусство («Какой великий артист погибает!») такое письмо, которое заканчивается словами: «Только больше не пой!». «Ты не только ничтожный правитель, но ты и никакой не артист» – вот о чем сказано в этом письме. Понятно, почему в тех фильмах о Нероне, где пороки его выглядят лишь как следствие обстоятельств, неудачного детства, отношений с материю, и т.д. противоречия всем историческим источникам (например, «Римская империя: Нерон», 2004 г.), никакого Петрония нет. Если император – трагическая фигура, но не злодей, если он не так уж плох, зачем нужен кто-то, кто указал бы на его пороки, кто пострадал бы от него? Зато Петроний – главное действующее лицо «Повести из Римской жизни», или, иначе, «Цезарь Путешествовал» А.С. Пушкина [10]. Это незавершенный отрывок, главное в котором – подготовка к смерти римского писателя, описанная глазами его друга, молодого поэта, переводчика Анакреонта. Как Петроний воспринял приказ покончить с собой, какие стихи он читал перед смертью, что он об этом говорил – всего несколько страниц, но это страницы писателя, внимательно прочитавшего Тацита (вспомним пушкинские «Замечания на «Анналы» Тацита). Поэтому пушкинская концепция образа Петрония не противоречит тацитовской, она, основываясь на ней, ее дополняет. Оказала ли она влияние на «Три Смерти» Аполлона Майкова? Возможно. Хотя самого Петрония там нет, там есть Сенека и Лукан, но есть и некто третий, эпикуреец, который под влиянием решения этих двух стоиков, тоже решает покончить с собой, причем именно так, как это сделал Петроний, то есть окружив себя радостями жизни. Хотя такой финал не всегда сопутствует эпикурейскому уходу. Например, в фильме Федерико Феллини «Сатирикон», где показаны все уродства нероновской эпохи, есть сцена, где с собой кончает человек, чье лицо – самое благородное среди всех лиц фильма, нравственные уродства которых сочетаются с физическими. Почему этот человек, как бы из другого мира, почему он должен умереть? И умирает он, перерезав себе вены, а не иначе. Это все за кадром, но в контексте тех отвратительных черт нероновской эпохи, которая так ярко показано в фильме Феллини, это понятно. Да, краски романа Петрония в картине сгущены: там, где в романе ирония, у Феллини – гнев и сарказм, но ведь Феллини пережил вторую мировую, а Петроний – нет. И этот благородный самоубийца, хотя убранство его дома аскетично, вполне может быть и автором романа, почему нет? И неважно, были ли дети у исторического Петрония, была ли жена, важно, что он умер именно так, и что заставить невиновного человека добровольно уйти из жизни может лишь репрессивная машина, действующая по приказу бесчеловечного прави-

теля. Понятно, почему мимо таких смертей не смогла пройти литература, ни Пушкин, ни Сенкевич, ни Майков.

В романе, как и в первой версии экранизации (1954 г.), больше акцента на конформизме, снисходительности Петрония, который вначале какое-то время всё же был другом императора, и лишь в конце становится его врагом. В итальянской и польской версиях – акцент на духовной независимости и нравственном превосходстве писателя с самого начала. Если сходства определены первоисточниками, Тацитом и Сенкевичем, то различия – духовным опытом авторов фильмов и их отношением в проблеме «художник и власть» в контексте актуальных событий своего времени. А они у разных режиссеров в разное время, в разных национальных кинематографиях не могли не быть различными. Даже поэтика рецепции гомеровских поэм в кинематографе может отличаться, не только деталями, но и концептуально [11] даже история о подвиге 300 спартанцев в кинематографе представлена разными версиями [12], но так же как в экранизациях [13, с. 147] греко-персидских войн отличаются образы персов, но не царя Леонида, а в фильмах, основанных на гомеровских поэмах, образы греков, но не Гектора, так и трагический образ Петрония, фактически защищающего в романе Сенкевича культуру и искусство [5, с. 685] в кино всегда благороден. Он не одинаков, потому что кинообраз создан разными актерами, но он одинаково благороден. Поэтому нельзя не согласиться с теми критиками¹, которые считают, что подлинный герой романа – он. Гай Петроний Арбитр.

Примечания

1. Об этом пишет, например, историк-античник А. Столяров в послесловии к роману Сенкевича «Камо Грядеши» [5, с. 684].

Список литературы

1. Гаспаров М.Л. Период господства «нового стиля» // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького, «Наука», 1983–1994. Т. 1. 1983. С. 473–478.

2. Светоний Г.Т. Жизнь двенадцати цезарей. Пер. с латинского, предисл. и послесл. М.Л. Гаспарова. М., Художественная литература, 1990. 255 с.

3. Альбрехт Михаил ф. Петроний // История римской литературы от Андроника до Боеция и ее влияния на позднейшие эпохи. Т. II, М., «Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 2004. С. 1318–1348.

4. Тацит Корнелий. Анналы. Сочинения в двух томах., Т. I, М., Ладомир, 1993. С. 7–327.

5. Сенкевич Генрик. Камо грядеши. Перевод с польского Е. Лысенко и Е. Рифтиной. Послесловие и примечания А. Столярова. Лениздат, 1990. 702 с.
6. Чиглинцев Е.А. Рецепция античности в культуре XIX – начала XX вв. Казань. Изд-во казанского ун-та, 2015. 164 с.
7. Лотман Ю., Цивьян Ю., Диалог с экраном. Талин, изд-во «Александра», 1994. 215 с.
8. Вайда Анджей Кино и все остальное. М., «Вагриус», 2005. 347 с.
9. Чехов Михаил Путь актера. М., «Транзиткнига», 2003. 554 с.
10. Пушкин А.С. Повесть из римской жизни // Пушкин А.С. Собр. Соч. в трех томах. Т III, М., Художественная литература, 1986. С. 360–363
11. Теперик Т.Ф. Варианты рецепции античного мифа в кинематографе: «Odyssey» Франко Росси (1968) и «Το Βλέμμα του Οδυσσέα» Тео Ангелопулоса (1995) // Тезисы и материалы V Международной конференции по эллинистике памяти И.И. Ковалевой, М., «МАКС-Пресс». С. 66–73.
12. Теперик Т.Ф. Рецепция античности в кинематографе: три версии о 300 спартанцах. // Acta eruditum, 2018, т. 29. С. 56–61.
13. Мильдон В.И. Другой Лаокоон, или о границах кино и литературы. М., 2007. 224 с.

PETRONIUS IN CINEMA AND LITERATURE

T.F. Teperik

The chapter analyzes Petronius as a historical, literary and cinematographic character. It is concluded that in the screen versions of Senkevich's novel "Quo vadis", the closest (when changing and reducing other motives and images) to the precedent text is the image of Petronius. This is due to the fact that the authors of the film adaptations, with all the differences in the American, Italian and Polish versions, attach great importance to the individual spiritual resistance to tyrannical power.

Keywords: novel, image, movie, film adaptation, character, plot.

5.2. АНТИЧНЫЕ ИСТОЧНИКИ СЮЖЕТА О «КОЛЬЦЕ ГИГА» И ИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ ВЕРСИИ ФРИДРИХА ГЕББЕЛЯ

© *М.К. Меньщикова*

В главе рассматривается интерпретация античного сюжета в трагедии Ф. Геббеля «Гиг и его кольцо». Анализируются античные источники сюжета – фрагменты «Истории» Геродота и «Государства» Платона. Исследуется специфика сюжетной контаминации в интерпретации Ф. Геббеля, трансформация основных образов и мотивов. Подчеркивается усложнение психологической мотивировки в драме Геббеля, обращение к национальной специфике, использование архетипических образов.

Ключевые слова: Ф. Геббель, «Гиг и его кольцо», Античность, миф, историческая личность, мифологизированная история.

Значительное место в жанре исторической драмы в немецкой литературе XIX века занимают произведения, так или иначе, обращающиеся к истории Древнего мира и Античности, к античным сюжетам, мотивам и образам. По подсчетам современных исследователей в немецкой литературе таких произведений насчитывается свыше восьмисот. Немецкая литература и эстетика 30–70 гг. XIX века рассматривают Античность как один из ключевых этических и эстетических маркеров, что определяет приоритетность обращения в художественной практике к античным темам, а также предполагает формирование особого «античного кода» на разных уровнях художественного целого (образы, мотивы, жанровые элементы, эстетические категории такие, как трагическое, катарсис и т.д.).

Немецкий драматург Фридрих Геббель (Friedrich Hebbel, 1813–1863) в своих поэтических произведениях, дневниках и литературных статьях уделяет большое внимание наследию Античности. Так, во-первых, у поэта присутствует традиционное использование мифологических имен для сравнения или в качестве аллегии: «Примета красоты» (сатир, фавн), «О поэтической вольности» (Аполлон), «К поэту» (Муза), «Феникс» (Амур), «Безошибочное средство» (Фетида, Ахилл) [см., например, 1; 2]. Во-вторых, в поэзии Ф. Геббеля присутствуют аллюзии на древнегреческие мифы и реалии: «Мой пеан», «Аполлон Бельведерский», «Ночное эхо». В стихотворении «Ночное эхо» поэт воспроизводит диалог юноши и ночного эха, который отсылает читателя к мифу о Нарциссе и нимфе Эхо. В стихотворении герои обезличены, растворены в пространстве и времени, окружающие их предметы пронизаны дыханием жизни (своеобразный гилозоизм), что подчеркивает вечность избранного поэтом любовного сюжета и актуализирует одну из любимых тем писателя – слияние человека с природой как достижение гармонии. В-третьих, в лирике, как, впрочем, и в драматургии Ф. Геббеля можно отметить использование античных образов в качестве архетипов: «Протей», «Ночная песня», «К смерти». В первом стихотворении тема природы связывается с темой поэзии и реализуется в образе Протея. Протей здесь – олицетворение изменчивости природы и жизни, их сущности, которую в силах постичь лишь один поэт.

Стихотворения «Ночная песня» и «К смерти» объединены бинарным архетипическим образом сна-смерти (Гипнос-Танатос). Для Ф. Геббеля оказывается весьма значимой переходное состояние от сна к смерти: лирический герой находится в своеобразном пограничном состоянии, он не знает, про-

должается ли сон или он уже лишь «тень меж теней». Однако первоначальный страх отступает, и происходит слияние с природой, возрождение души и ее способности к истинному познанию бытия.

Таким образом, можно отметить, что античные образы и сюжеты в поэзии Фридриха Геббеля являются полифункциональными, направленными на выражение и постижение вечных философских вопросов и человеческих чувств.

Много внимания уделено в эстетических размышлениях автора греческой трагедии, он всегда вводит ее в контекст современности. Главное для драматурга – понять и объяснить, в чем различие между античной и современной ему драмой, почему греческая трагедия и поэзия универсальны, хотя основные идеи античной трагедии уже неоднократно находили отражение в философии, литературе и, казалось бы, изучены в полном объеме. Однако читатели вновь и вновь обращаются к древнегреческим трагикам.

В античной трагедии Геббель предлагает увидеть идеальную, достигшую совершенства модель драмы, на которую следует ориентироваться и современным поэтам. Однако заметим, что у Геббеля речь идет не о подражании, а о постижении некоторых общих закономерностей, делающих античную трагедию наднациональным, универсальным феноменом. Из древнегреческих текстов драматург выделяет «Антигону» Софокла, замечая, что при всех признаках классической формы содержание может расцениваться как «индивидуально-романтическое».

Еще одно важное свойство античной трагедии, которое отмечает Геббель, заключается, по его мнению, в том, что истоки древнего искусства находятся в коллективном сознании, в восприятии любой детали окружающего мира как неотъемлемой части всего универсума.

Примечательно, что при таком интересе к античному материалу и феномену древнегреческой трагедии, лишь одна его пьеса основана на античном сюжете – это «Гиг и его кольцо» («Gyges und sein Ring», 1854 г., опубликована в 1856 году). В дневниковых записях драматурга упоминается еще идея написать трагедию, посвященную Александру Великому, но она так и осталась в планах.

Итак, Ф. Геббель выбирает не самый распространенный в искусстве сюжет, который как бы находится на границе между мифологией и историей. Собственно авторские ремарки подчеркивают, что действие происходит в доисторические времена, в эпоху мифов. Однако учитывая исторические источники и упоминаемые в пьесе события, тем не менее можно говорить и о хотя бы примерной датировке исторических событий.

Среди основных действующих лиц – полупоупендарный лидийский царь Кандавл, последний из рода Гераклидов, приблизительно живший в VIII веке до н.э. и Гиг (Гигес) – основатель лидийской династии Мермнадов, к которой принадлежал знаменитый Крѐз. Согласно греческим и ассирийским историческим источникам время его правления вписывается в весьма конкретные даты 680–644 гг. до н.э. (вторжение киммерийцев в Лидию). Впрочем, у Геббеля можно отметить и некоторые анахронизмы: применительно к сюжету, примерно относимому к VIII–VII вв. до н.э., присоединяются события более поздние. В пьесе упоминаются, например, греческие народности (ионийцы, дорийцы) как покоренные и зависимые от лидийского царя, однако этот факт имел место на 100 лет позднее при Крѐзе.

В пьесе Геббеля мы видим выбор в пользу мифологизации исторического персонажа, акцент смещается в сторону мифического события, что позволяет придать истории универсальный характер и обратиться не к конкретному событию, вписанному в пространство и время, а к мифологическому, т.е. всеобщему. Однако в трагедии «Гиг и его кольцо» можно видеть и противопоставление мифологического и исторического, движение от одного к другому: об этом свидетельствуют такие эпизоды, как нежелание Кандавла надевать древнюю корону Гераклидов, попытки заменить ее на новую, подвиги Гига, параллели с античными богами (например, отсылки к мифу об Артемиде и Актеоне, сюжету о доспехах Ахилла, которые выковал Гефест), восприятие таинственного волшебного кольца как отголоска древних мифологических времен, когда боги заключали союзы со смертными. В частности, если Кандавл изначально не видит в кольце ничего опасного, то Гиг и Родоба, жена Кандавла, воспринимают его как мифологический артефакт, залог союза богов и людей в доисторические времена, и для них кольцо – чуждое и опасное, несущее смерть.

Сюжет трагедии «Гиг и его кольцо» можно считать контаминацией двух основных источников. Первый – «История» Геродота [3], который также указывает на Архилоха, в одном из стихотворений («Жизнеотношение», фр. 57, пер. В.В. Вересаева) которого упоминается «многозлатый Гигес». Кроме того, исследователями отмечается, что Геродот мог учитывать работу по истории Лидии Ксанфа, жившего в первой половине V в. до н.э., где Гиг – высокопоставленный военный, которого лидийский царь Адиатт подозревал в измене, а его жена обвинила в домогательствах, в последствии Гиг убил Адиатта и женился на его вдове (возможно, что отсюда развивается сюжет о Кандавле, желающим похвалиться красотой своей жены, и прячущим Гига в покоех, и затем мстью царицы, убийством Кандавла и захватом власти).

Кстати, можно здесь вспомнить и другую интерпретацию данного сюжета в XIX веке – новеллу Т. Готье «Царь Кандавл» (1844). Готье в контексте своей эстетической теории объясняет поступок Кандавла не простым желанием похвалиться, а стремлением эстета и любителя изящных искусств не скрывать красоту от людей, в какой бы форме эта красота не предстала. Второй источник сюжета трагедии Ф. Геббеля – фрагмент из второй книги «Государства» Платона [4], где в сюжете о Гиге появляется упоминание волшебного кольца, которое позволяет его носителю быть невидимым. Возможно, следует назвать здесь и трактат Цицерона «Об обязанностях» [5], где сюжет Платона о кольце Гига приводится оратором в качестве одного из примеров в философско-этической дискуссии, близкой, в том числе и размышлениям Ф. Геббеля. Однако источниками сюжетной линии трагедии Ф. Геббеля следует считать именно тексты Платона и Геродота.

Существенные расхождения интерпретации Ф. Геббеля с источниками – текстами Платона и Геродота – определяется в первую очередь интересом драматурга к психологической проблематике. Драматург писал: «Я надеюсь, что верно уловил момент, где античная и современная атмосфера переходят одна в другую, и что конфликт, который мог возникнуть лишь в ту эпоху и который изображен мною в соответствующих красках, мне удалось придать общечеловеческий характер, понятный людям всех эпох. Сейчас, когда пьеса закончена, из нее, к моему величайшему изумлению, поднимается как остров из океана, идея обычая, нравственности, как все определяющая и объединяющая» [1, т. 1, с. 546]. Отсюда следует и то, что в данной пьесе Ф. Геббеля, автора очень интересовавшегося темой власти и активно ее разрабатывавшего в трагедиях «Агнесса Бернауэр», «Димитрий» и др., при таком богатом материале, повествующем об убийстве прежнего царя и захвате власти, этот аспект отступает далеко на второй план. Гиг абсолютно не пользуется властью случайно найденного кольца, а дарит его Кандавлу. Кандавл, узнав с помощью кольца о заговоре, прощает заговорщиков. Точно так же герои легко расстаются с символом власти – короной – «золотой змеей» (см. трагедию Ф. Геббеля «Димитрий»). Для героев данной пьесы чувства дружбы и любви оказываются важнее власти.

Если сюжет, представленный у Геродта, – это историческое повествование, то у Платона, а затем и Цицерона миф о кольце Гига является иллюстративным материалом для размышлений этического характера. У Платона дается размышление о справедливости и добродетели: что соблюдающие справедливость соблюдают ее из-за бессилия творить несправедливость, а не по доброй воле: «если бы было два таких перстня – один на руке у человека

справедливого, а другой у несправедливого, тогда, надо полагать, ни один из них не оказался бы настолько твердым, чтобы остаться в пределах справедливости и решительно воздержаться от присвоения чужого имущества» [4]. Цицерон продолжает эту мысль в этическом аспекте: «и вот, если бы этим перстнем обладал мудрый человек, то он не считал бы дозволенными себе проступки большие, чем те, какие он совершал бы, не обладая перстнем; ибо честные мужи стремятся к нравственно-прекрасному, а не к тайному» [5]. В интерпретации Ф. Геббеля историческое и этическое уступают место психологическому, причем мотивированному во многом национальным кодом. Если все античные источники делают Кандавла, его жену и Гига – лидийцами, то у Геббеля Кандавл – лидиец, его жена Родопы – дочь индийского царя, а Гиг – грек. Впрочем, и здесь есть объединяющие моменты, которые проявляются на архитепическом уровне: если все источники рассказывают как Гиг соблазняет царицу, вступает с ней в сговор и убивает царя, то у Геббеля мы видим, что конфликт завершается не подлым убийством, а поединком: победитель получает корону и царицу – не политические интриги, а практически ритуальный поединок царя и его преемника.

Несомненно, одним из центральных образов является кольцо, внешне невзрачное, но обладающее волшебной силой. Оно имеет явно хтоническое происхождение: Гиг, скрываясь от разбойников случайно находит его в подземной гробнице, вернее, как отмечает сам герой, кольцо, словно живое находит его само. С образом кольца связан и весьма значимый мотив для германо-скандинавской мифологии (ср.: кольцо Бальдра, кольцо в кладе Нибелунгов и сам клад). В данной пьесе Ф. Геббель развивает мотив добровольной передачи кольца, стремления вернуть его обратно. Если во всех античных источниках кольцом пользуются для собственной выгоды, то у Геббеля от него отказываются: Родопы призывает забросить его в глубокую бездну, т.к. есть вещи сокрытые, способные обратить мир в прах.

Следует отметить, что в своей трагедии Ф. Геббель идеализирует персонажей, особенно Гига, он умен, силен, не предаст Кандавла, готов умереть сам, чтобы исправить ошибку и примирить Кандавла с Родопой, герой, способный, в отличие от многих других персонажей драматургии Ф. Геббеля и его современников, выдержать испытание, искушение силой волшебного кольца. Наконец, еще одно важное изменение по сравнению с первоисточниками сюжета касается главного женского образа – Родопы, которая из безымянной царицы, изменщицы становится высшим воплощением добродетели и, конечно, вписывается в галерею женских титанических образов драматургии Ф. Геббеля, таких, как Юдифь, Мариамна, Брюнхильда и т.д.

Список литературы

1. Геббель Ф. Избранное. В 2-х т. М.: Искусство, 1978. Т.1. – 639 с., Т.2. – 672 с.
2. Hebbel F. Gedichte [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.projekt-gutenberg.org/hebbel/gedichte/titlepage.html> (дата обращения: 25.04. 2021).
3. Геродот. История в девяти книгах. Книга I. Клио / пер. и примечания Г.А. Стратоновского. Л.: Наука, 1972 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1269001000#t16> (дата обращения: 25.04. 2021).
4. Платон. Государство. Книга II // Платон. Собрание сочинений в 3 тт. / пер. А.Н. Егунова. Т. 3. М., 1971 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/plato01/26gos02.htm> (дата обращения: 25.04. 2021).
5. Цицерон. Философские трактаты. Об обязанностях / пер. с латинского и комментарии В.О. Горенштейна. М.: Наука, 1993 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1423775003#038> (дата обращения: 25.04. 2021).

ANTIQUÉ SOURCES OF THE PLOT OF «THE RING OF GYGES» AND THEIR INTERPRETATION IN THE DRAMATURGIC VERSION OF FRIEDRICH HEBBEL

М.К. Menshchikova

The chapter considers the interpretation of the ancient plot in the tragedy «Gyges and his Ring» by F. Hebbel. The ancient sources are analyzed – fragments of «History» of Herodotus and «Republic» of Plato. The specificity of the plot contamination in the interpretation of F. Hebbel is investigated. The transformation of basic images and motives is analyzed. The author emphasizes the complication of psychological motivation in Hebbel's drama. The emphasis is on the appeal to national specifics, the use of archetypal images.

Keywords: F. Hebbel, «Gyges and his Ring», antiquity, myth, historical figure, mythologized history.

5.3. АНТИЧНЫЕ ТЕМЫ, МОТИВЫ И ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ТЕОДОРА ДОЙБЛЕРА (1876–1934)

© Т.В. Кудрявцева

Через призму отношения к античности (римская, греческая, византийская традиции) австрийского поэта и теоретика искусства Теодора Дойблера в этой главе рассматривается его художественная практика. Показана специфика его рецепции античной истории, мифологии, сюжетов в связи с общей картиной мира, возникающей в художественном мире Дойблера, во многом обусловленной его биографией и особенностями философского и художественного мышления (космогонизм, пантеизм, теософия). Анализируются особенности художественных образов и мотивов произведений Дойблера, посвященных древним Италии и Греции. Проводится сравнительный анализ с привлечением современной Дой-

блеру традиции художественного освоения античности (Гауптман, Георге и др.). Привлекается философский контекст эпохи (К. Шмитт). В статье используются наработки немецких ученых, исследовавших проблемы, релевантные для проблематики данной статьи.

Ключевые слова: Теодор Дойблер, космогония, пантеизм, античность, Италия, Греция.

Теодор Дойблер (Theodor Däubler, 1876–1934), австрийский поэт-экспрессионист германского происхождения, известный также как теоретик авангардного искусства – в российском культурном поле фигура недостаточно известная.

В «Энциклопедическом словаре экспрессионизма» (ИМЛИ РАН, 2008) Дойблеру посвящена статья А.А. Гугнина, в которой он характеризует особенности мироощущения и поэтики Дойблера-экспрессиониста, выработавшего «свой собственный визионерский стиль, в котором классические жанры и формы (лирическое стихотворение, ода, сонет, терцины, баллада, поэма) насыщались экспрессивно-космической образностью» [1, с. 15].

Дойблеру посвящены две небольшие статьи А.В. Пильгуй [2, с. 135–136; 3, с. 205–209]. Автор выделяет преобладающие в мировоззрении Дойблера черты пантеизма и антропоцентризма.

Имя Дойблера упоминается в диссертации Т.Н. Андриюшкиной «Немецкий сонет: эволюция жанра» в связи с характеристикой особенностей немецкого сонета эпохи модернизма[4].

Следует также отметить, что произведения Дойблера мало переводились на русский язык.

По происхождению Теодор Дойблер – немец (мать – из Силезии, отец – из Швабии). Однако родился будущий писатель в австро-венгерском Триесте (ныне Италия), здесь же прошло его детство; в юности он познакомился с Венецией, а позже с Неаполем, Флоренцией и Римом. Он вырос билингом, сдал экзамен на аттестат зрелости на итальянском языке, но писать предпочитал на немецком.

Несмотря на то, что Дойблер слыл гражданином Европы, жил в Австрии и Германии, в Париже, а позднее посетил Грецию, Египет, и его культурный горизонт простирался далеко за границы итальянской традиции, именно Италия занимает в творчестве писателя особое место.

Уже названия его произведений свидетельствуют о том, насколько прочно эта страна и ее культура вошли в творчество Дойблера. В его знаменитом эпосе «Северное сияние» («Das Nordlicht»), который создавался с 1898 по 1922 г. [5] перед глазами читателя возникает грандиозная панорама Запада и

Востока, представлен сплав истории и мифологии народов от Средиземноморья до Индии. Это произведение известно в двух редакциях. Первое издание эпоса, «флорентийское» (Das Nordlicht. Florentiner Ausgabe. Georg Müller, München u. a. 1910), вышло в 1910 г.

Первая часть «Северного сияния» не случайно называется «Средиземное море» («Das Mittelmeer»). В ней представлены «итальянские» разделы «Венеция» («Venedig»), «Рим» («Rom»), «Мечта о Венеции» («Der Traum von Venedig»), «Жемчужины Венеции» («Perlen von Venedig») и «Неаполь» («Neapel»).

Так, в стихотворении «Венеция, твои леса из мраморных колонн» («Venedig, deine Marmorsäulenwälder») из раздела «Венеция» обыгрывается поэтический образ счастливой Аркадии, синонима Венеции периода расцвета Венецианской республики в XIV–XVI веках. Поэт, по сути, оплакивает ее судьбу (известно, что господство Османской империи привело к упадку Венеции в XVII–XVIII веках; а во время Наполеоновских войн Венеция попала под власть Австро-Венгрии).

Тема мифологического смещения локации Венеция-Аркадия получает развитие в следующем стихотворении – «О ранняя весна, высоко в горах Аркадии» («Oh Frühjahrsfrüh, hoch oben auf Arkadiens Bergen»).

В стихотворении «Венеция, с благодарностью Боги приносят тебе дары» («Venedig, dankbar bringen dir die Götter Gaben») Венеция предстает признанной богами Эллады местопреемницей древнего античного пространства, перед которой преклоняют колено Афродита, Зевс, Гера и другие небожители.

Раздел «Рим» по сути представляет собой оду «вечному городу», как и в «Венеции», древность здесь оказывается живой памятью, с той лишь разницей, что древность зримо присутствует в настоящем, а не просто напоминает о себе руинами или многочисленными онимами.

Не трудно заметить, что Дойблер воспринимает античность как нечто целое, и потому в его «венецианских» книгах на равных присутствуют, если не главенствуют, греческие сюжеты, мифы и образы. Греция, в прямом и переносном смысле была Дойблеру ближе, чем другим немецкоязычным поэтам, его современникам. Триест расположен на границе между Западной и Восточной частями Римской империи. В детстве будущий поэт видел заходящие в порт корабли, учился вместе с греками в местной гимназии, а в юности юнгой плавал к греческим берегам. [См. подр.: 6].

Не случайно уже в его венецианских циклах живут образы Орфея, Одиссея, Диониса, Гермеса, Аполлона. Если рассматривать все творчество Дойблера как единый художественный текст, то нетрудно заметить, что основная

идея, которая пронизывает все произведения поэта, может быть обозначена поэтическими откровениями теософического свойства самого Дойблера (разумеется, с поправкой на экспрессионизм): «Я – вера в могущество солнц» («Ich bin der Glaube an die Macht der Sonnen») и «Мы – дети света» («Wir sind die Kinder des Lichts»). Дойблер воспринимал идею света в духе Платона, сияние солнца означало для него инкарнацию духа, к которому вожделенно ищет путь человек. Это желание человека воссоединиться с духом (Богом внутри себя) находит иносказательное выражение в образе Аполлона, воплощенного духа, который служит человеку залогом того, что его мечта о воссоединении с солнцем осуществится [См. подр.: 7].

Любимым богом Дойблера был Гермес, с которым он связывал прежде всего представление как о покровителе искусств, носителе духоподъемного начала. Именно в Гермесе он видел связующее звено между различными сферами мироздания, и, что было важно для самого Дойблера-философа, именно Гермес позволил «беспрепятственно проникать греческому в христианское» и видеть в «Аполлоне предтечу Христа» [7].

В Грецию Дойблер прибыл по приглашению профессора из Афин (Konstantinos D. Sphyris) в 1921 г. [См. подр.: 6, с. 14]. Он прожил там, меняя места пребывания (Итака, Афины, Пелопонес, Афон), до 1925 г. Примечательно, что так долго в этой стране не жил ни один из известных немецкоязычных писателей [См. подр.: 8, с. 193–203].

«В Элладе я чувствую себя дома в глубине души <...> мне стало ясно, что все время моего бесконечного отсутствия я мыслил и писал по-гречески», – напишет о себе Дойблер [9, с. 10]. Художественные свидетельства пребывания Дойблера в Греции мы находим в его многочисленных эссе. Отправляясь в Грецию, он в продолжение, или в дополнение своего эпоса «Северное сияние», намеревался написать книгу, надеясь найти на древней земле Эллады, в ее природе и памятниках культуры богатый материал для своей экспрессионистской «теокосмофилы». Здесь он подготовил третье издание «Северного сияния», так называемое афинское, которое так и не было опубликовано: *Das Nordlicht, Athener Ausgabe* (1930 vollendet, bisher ungedruckt). Фрагменты несостоявшейся книги о Греции были изданы посмертно в 1947 г. писателем Максом Сидовым (Max Sidow) под названием «Греция» [9].

В Греции была написана книга «Святая гора Афон» [10]. В жанровом отношении это нечто среднее между путевыми заметками и эссе на мировоззренческие темы, а в содержательном – некая синтезированная компиляция из античных мифов и христианских легенд, претендующая на неомифологические «истины веры» [8, с. 203].

Для Дойблера Афон – «орфическая земля, индийская вершина во всем великолепии христианского мира Востока» [10, с. 19], где в фаворском, божественном свете мирно сосуществуют и Дионис, и Гермес, и Пан, и Геракл, и Пифагор, и Александр Македонский. Попытку органично синтезировать античную мифологию и искусство с христианской культурой Дойблер продолжит в эссе «Делос. Душам предков» [11]. В «Делосе» «Астрономия, эпическая поэзия Гомера и ортодоксальная литургия сплетаются воедино» [6, с. 20] в художественном впечатлении Дойблера от переживаемого мгновения.

Аполлон предстает здесь у Дойблера ключом к пониманию античности. Благодаря действенной силе Аполлона греки впервые создают в античности культуру по меркам человека, считает он [См.: 11, с. 184; 6, с. 24].

Аполлонийские идеалы культуры, основанные на ясности, оптимизме, разумности, чувстве меры освобождают греческие племена от природных инстинктов, на смену которым приходит духовность [См.: 6, с. 25]. Рожденный на маленьком острове Делос бог не нуждается во внешней монументальности, «он первый преодолевает собственную природу, потому что не Аполлон есть ее творение, а он сам творит ее» [11, с. 181].

Аполлон, как и Гермес, становится посредником между язычеством и христианской культурой [См.: 6, с. 25], «воспитателем божественного чувства» [11, с. 327], готовит приход близкого его природе Христа, чьи вочеловечивание и жертвенная смерть стали воплощением аполлонического понимания свободы [См.: 6, с. 25].

В цикле сонетов «Пеан и дифирамб. Фантазмагория» (Päan und Dithyrambos. Eine Phantasmagorie. Insel-Verlag, Leipzig 1924) читателю на примере сюжета о похищении Европы в семи хорическо-дифирамбических текстах представлен синтез в древнегреческой культуре дионисийского и аполлонического начал в духе Ницше [12].

В «Аттических сонетах» (Attische Sonette. Insel-Verlag, Leipzig 1924), читатель получает представление о душевном состоянии поэта, которое целиком определяется границами значения культурного понятия, заключенного в слове аттический – Дойблер исполнен чувствами духовного подъема, изысканной гармонии теснящихся в нем образов изящных искусств, шедевров, созданных гениальными предшественниками. Обращенные к ним стихи написаны в форме посвящений. Первое из них не случайно адресовано Тимону Афинскому, которому он сообщает, что его помыслы, в отличие от разочарованного согражданина мизантропа, далеки от подобных чувств, и им целиком движет любовь к Элладе и ко всему, что связано с этой благословенной землей.

Как отмечал известный немецкий скульптор, художник, писатель, друг Дойблера Эрнст Барлах, поэтом двигало желание дать новое культурно-историческое художественное истолкование античности [См.: 13, с. 9].

А в самой античности, как, впрочем, и в других культурах, Дойблер, если использовать слова одного исследователя, отнесенные к Г. Гауптману, ищет идеалы, исполненные глубоких вневременных смыслов [См.: 8, с. 21].

В художественном универсуме Дойблера его познания об античности соединяются в более широком поэтическом космосе, находя в нем, подобно звездам мироздания, свое узаконенное поэтической волей автора место.

Любопытно наблюдение В. Йенса по поводу разницы в восприятии античности Т. Дойблером и С. Георге. В отличие от последнего Дойблер не стремился к отождествлению себя с античной культурой, пишет исследователь, а был ее частью, и «именно поэтому сохранил эллинский дух во времена потрясений современной ему жизни, и поэтому стоял на стороне молодых, экспрессионистского авангарда в годы великой революции искусства 1910–1920, в целях которой он увидел осуществление собственных идеалов, веры в господство духа и надежды на новую вечность» [7].

Не менее интересно высказывание поклонника искусства Дойблера, известного консервативного философа Карла Шмитта об универсальности дойблеровского «поэтического пантеизма», который, по словам Шмитта, «с одинаковым рвением» охватывает все религиозные и философские понятия духа и «живет» с этими «сущностями, как великий Пан со всей окружающей его живностью» [14, с. 48. См. также: [15, с. 57–61].

Об особенностях эстетики панорфизма в творчестве Дойблера свидетельствует, в частности, третья часть его «Северного сияния», озаглавленная «Пан. Орфическое интермеццо» («Pan. Orphisches Intermezzo») [См. подр.: 16, с. 79–90].

И еще одно сравнение Шмитта: для него Дойблер – поэт исполненный духа Прометея, подобно которому он «считает себя прежде всего связанным с человечеством, а не с трансцендентным божеством» [14, с. 51. См. также: 15, с. 61–66], что еще раз говорит об авангардистской природе искусства великого средиземноморца [См. подр.: 17].

Список литературы

1. Гугнин А. Дойблер, Теодор // Энциклопедический словарь экспрессионизма. М.: ИМЛИ РАН, 2008. 200 с.
2. Пильгуй А.В. Идиостиль австрийского поэта Теодора Дойблера // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 5 (35) . С. 135–136.

3. Пильгуй А.В. Изображение природы в произведениях австрийского экспрессиониста начала XX века Теодора Дäubлера // STEPHANOS. 2015. №3 (11). С. 205–209.
4. Андреюшкина Т.Н. Немецкий сонет: эволюция жанра. Дисс. ... д. филол. н. М., 2008. 457 с.
5. Däubler Th. Das Nordlicht. Florentiner Ausgabe. München: Georg Müller, 1910; Däubler Th. Das Nordlicht. Genfer Fassung: In 2. Bdn. Leipzig: Insel Verlag, 1921–1922.
6. Werner D. Realität und Erwartung. Theodor Däublers ungeschriebenes Griechenlandbuch [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.vr-elibrary.de/doi/abs/10.7788/boehlau.9783412212704.15> (дата обращения: 10.02.2021).
7. Jens W. Theodor Däubler der letzte Grieche. Betrachtungen anlässlich des Erscheinens einer großen Ausgabe seiner Werke // Die Zeit. 17. Januar 1957.
8. Meid Ch. Griechenland-Imaginationen: Reiseberichte im 20. Jahrhundert von Gerhart Hauptmann bis Wolfgang Koeppen. Berlin: Walter de Gruyter, 2012. 473 S.
9. Däubler Th. Griechenland – Aus dem Nachlaß / Hrsg. von Max Sidow. Berlin: Henssel Verlag, 1947. 330 S.
10. Däubler Th. Der heilige Berg Athos. Eine Symphonie III. Leipzig: Insel-Verlag, 1923. 55 S.
11. Däubler Th. Delos. Den Manen der Ahnen // Deutsche Rundschau. Bd. 202.1925. S. 178–229, 310–351.
12. Pappalardo S. A Semitic Hellenismus: Theodor Däubler and the Poetics of Bilingualism // Modernism in Trieste. The Habsburg Mediterranean and the Literary Invention of Europe, 1870–1945, London: Bloomsbury Academic, 2021. 280 p.
13. Barlach E. Theodor Däubler. Die Welt versöhnt und übertönt den Geist. Ausstellung zum 125. Geburtstag Theodor Däublers. [Katalog zur Ausst. Güstrow, 2001] / Hrsg. Von Helga Thieme und Volker Probst. Güstrow: Ernst Barlach Stiftung, 2001. 143 S.
14. Schmitt C. Ex Captivitate Salus. Erfahrungen der Zeit 1945/47. Köln: Greven Verlag, 1950. 91 S.
15. Jiang L. Carl Schmitt als Literaturkritiker. Eine metakritische Untersuchung. Zur Erlangung der Doktorwürde der Ruprecht-Karls-Universität. Heidelberg, 2013. 199 S.
16. Korten L. Ästhetik der Prophetie. Theodor Däublers allzu schöner Weltentwurf Pan. Orphisches Intermezzo // Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung. Bd. 2. Die Radikalisierung des Kozepts nach 1850 / Hrsg. von A. Meier, A. Costazza, G. Laudin. Berlin; Boston: De Gruyter, 2012. S. 79–90.
17. Theodor Däubler. 1876–1934 / Bearbeitet von F. Kemp und F. Pfäfflin. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft, 1984. 112 S.

**ANCIENT THEMES, MOTIFS AND IMAGES
IN THE WORKS OF THEODOR DÄUBLER (1876–1934)**

T.V. Kudryavtseva

The chapter examines the artistic practice of the Austrian poet and art theorist Theodor Däubler through the prism of his attitude to antiquity (Roman, Greek, Byzantine traditions). The chapter shows the specifics of his reception of ancient history, mythology and subjects in connection with the general picture of the world that arises in the artistic world of Däubler, largely due

to his biography and the peculiarities of philosophical and artistic thinking (cosmogonism, pantheism, theosophy). The chapter analyzes the features of artistic images and motifs of Däubler's works dedicated to ancient Italy and Greece. A comparative analysis is carried out with the involvement of the tradition of artistic development of antiquity in the times of Däubler (Hauptmann, Gheorghe, etc.). The philosophical context of the era is drawn in (i.e. K. Schmitt). The chapter uses the achievements of foreign (first of all German) researchers who have studied the problems relevant to subject of this article.

Keywords: Theodor Däubler, cosmogony, pantheism, antiquity, Italy, Greece.

5.4. КРЫМСКИЙ МИФ В ПРОБЛЕМНОМ ПОЛЕ РОМАНА Л. УЛИЦКОЙ «МЕДЕЯ И ЕЁ ДЕТИ»

© Т.А. Шарытина

Рассматривается своеобразие мифологизации Крыма в идейно-художественном содержании романа Л. Улицкой, а также исконно присущая отечественной культуре сакрализация крымского пространства. Анализируется включенность в постоянно эволюционирующий Крымский миф одного из наиболее противоречивых и ярких античных образов – образа Медеи, также эволюционирующего на протяжении XX века. Делается вывод о том, что, концептуализация мифа в романе Л. Улицкой связана с объединением, на первый взгляд, далеко отстоящих друг от друга мифологических блоков: «античного», связанного с образом Медеи, и «христианского», утверждающего сакрализацию Крыма, а также привнесением в эту сложную мифологизированную систему сюжетов об Эдеме и Потерянном рае. Используя потенциальные значения мифа и образа Медеи, Л. Улицкая творит новый миф, антимиф, о бездетной Матери Медее, сумевшей создать свой новый крымский Дом, сакральное пространство сближения различных культур, религий и народностей. Таким образом, Крымский текст и Крымский миф получают новый стимул для своей продолжающейся эволюции.

Ключевые слова: Крым, Крымский миф, Л. Улицкая, образ Медеи, интерпретация, миф, мифологизация.

Крым во все исторические эпохи притягивал к себе творческие личности, превращаясь в сакральное место русской культуры. Мифологизация Крыма современным художественным сознанием вполне объяснима, как с точки зрения предшествующей художественной традиции, так и современной геополитической и социокультурной ситуации. Крымская тема является чрезвычайно востребованной в разных своих ипостасях: мотива, образа, аллюзии в современном художественном пространстве, включая кинематограф [1–8]. Среди серьёзных работ на эту тему выделим труды С.О. Курьянова, в работах которого даётся систематизация инвариантов Крымского мифа. Автор обо-

значает их условно как «христианский», «восточный», «райский», «античный», «военный» и «курортный», относя формирование первых двух на первые восемь веков русской письменности, а остальных на вторую половину – конца XVIII и до начала XX века [2, с. 12]. Определяя Крымский миф как неомиф, исследователь констатирует, что он постоянно эволюционирует. Процесс этот связан с историческими и политическими страницами жизни полуострова, определившими его тематические инварианты. Однако характерной особенностью Крымского мифа является то, что «предыдущий инвариант мифа никогда не исчезал, а всегда, хотя бы только в виде отдельных элементов, наличествовал в последующем, а также продолжал самостоятельное бытование» [2, с. 13]. В эту яркую палитру Крымского текста вписалась и одна из самых ярких и противоречивых античных героинь – Медея.

Ещё в докладе «Иосиф и его братья» (1942) Т. Манн, подметив интересную особенность, что в жизни человечества обращение к мифическому приходится на более раннюю и примитивную эпоху существования, а в жизни отдельного человека обращение к мифу характеризует наиболее зрелую пору жизни. В духе К.Г. Юнга и К. Кереньи писатель уточняет, что миф – «это *изначальный образец, изначальная форма жизни, внутренняя форма жизни, вневременная схема, издревле заданная формула* (выделено мною – Т.Ш.), в которую укладывается осознающая себя жизнь, смутно стремящаяся вновь обрести некогда предначертанные ей приметы» [9, с.175]. Концепция Т. Манна оказалась необыкновенно продуктивной для последующего развития как художественной практики и теоретических изысканий европейских писателей второй половины XX века. Один из наиболее актуальных вопросов в эстетических рассуждениях деятелей современного искусства – особенности мифомышления сегодня. Для Ф. Фюмана, одного из наиболее активно обращавшихся к мифу писателей XX века, миф не только обобщенный опыт человечества. Жизнь, по мнению писателя, постоянно рождает новые мифологические ситуации или наполняет современным содержанием уже традиционные. Задача писателя – «развернуть новую мифологическую ситуацию в художественное целое» [См.: 10-11]. Мифы, по убеждению писателя, непрерывно происходят в действительности, обогащаясь всё более новым смыслом.

Каждая эпоха, как известно, воспринимает Античность в свете собственных проблем и катаклизмов, поэтому в различные времена в художественных интерпретациях начинают доминировать очень разные мифические образы и сюжеты. Многозначность, вариативность, полисеманτικότητα мифа располагает к этому. Так в XVIII веке одним из наиболее востребованных становится

сюжет об Ифигении, а постнищеанскому кризисному периоду общественного сознания оказался созвучен мифологический образ диаметрально противоположного содержания – одержимой мстительницы Электры, носительницы дионисийской стихии (классический пример – трагедия «Электра» Гуго фон Гофманшталя). В 30-40-е гг. XX в. резко изменяется характеристика образа Клитемнестры (тетралогия об Атридах Г. Гауптмана, трагедия И.Лангнер, Г. Э. Носсак и др.), а также особый смысл в антифашистской немецкой литературе приобретает образ «в бедах упорного» Одиссея. В 40-е годы на авансцену несколько запоздало выходит Кассандра (неосуществленный замысел Б. Брехта, одноименная новелла Г.Э. Носсака), чтобы исчезнуть на несколько десятилетий и появиться вновь в трактовке Кристины Вольф в начале 80-х гг. Но если востребованность тех или иных мифологических образов так или иначе можно объяснить, исходя из социокультурной ситуации эпохи, то с образом Медеи, которая выходит на передний план во второй половине XX века дело обстоит сложнее. Сюжет о Мее и сам удивительный по силе своего психологического воздействия образ загадочной и потрясающей в своей отчужденности колхидской царевны не обделён вниманием великих и более скромных авторов мировой литературы. История будущей рецепции этого образа в Новое время как бы предопределена уже в Античности. От еврипидовской авторской интерпретации образа страдающей, любящей, мятущейся героини через известную фразу-характеристику Овидия «*Medeae Medeae forem*» («Медея – Медеей стану») к знаменитым репликам Сенеки – «*Medea fiam*» (перевод «Медеей буду» слишком слабо отражает её суть) и «*Medea nunc sum*» («Медея с этих пор»), – как бы программирующим будущее прочтение этого образа на протяжении столетий. Действительно, с этих пор, в большинстве классических интерпретаций сюжета, учёные подсчитали, что их более трёхсот [12], она останется обманутой в своих надеждах и чувстве собственного достоинства женой, мстительницей, детоубийцей.

В середине XX века Жан Ануй в своей, пожалуй, самой «чёрной» из пьес «Медея» (1946) устами Ясона пророчествовал о том, что Медея навсегда останется единственной, поскольку ни одна мать не решится назвать свою дочь подобным именем. Однако, век XX, со всеми присущими ему катаклизмами, катастрофами и тотальным релятивизмом заставил пересмотреть устойчивые характеристики и трактовки этого мифологического образа, а специфика национального менталитета (французского, немецкого, бельгийского, русского) также повлияла на рецепцию этого классического образа, не говоря уже о своеобразии режиссёрских сценических и кинематографических

(киноверсии Пазолини и Ларса фон Триера) интерпретаций названного сюжета [12; 13; 14; 15].

Трансформации античного сюжета и образа Медеи многочисленны. Медея – один из самых загадочных и потому притягательных образов древнегреческой мифологии и драматургии. Двойственность её природы predetermined как родством со светлым Гелиосом, так и с чёрной Гекатой, сама – полубогиня, жрица, волшебница, она тем не менее страдает, как человек, среди людей. Попытки «высветлить» или «очернить» этот образ убивают его трагическую величественность. Не удивительно, что к нему обращались в новое время Корнель и Клинггер, Грильпарцер и Л. Тик, Готфрид Келлер. Миф о Мее послужил источником музыкального вдохновения: в XVII в. это опера М.А. Шарпантье; в XVIII в. – И. Мысливечка, И. Венды, И.Г. Наумана, Л. Керубини (первая постановка состоялась в Берлине в 1800 г.); в XIX в. – С. Меркаданте и др.; в XX в. – Д. Мийо, Э. Кшенека и др.

В XX веке таких писателей, как Х.Х. Янн, Ж. Ануй, Х. Мюллер, К. Вольф, Л. Улицкая продолжает волновать образ покинутой, обманутой супруги и яростной детоубийцы. Об этом свидетельствует и кинематограф: киноверсии Пазолини и Ларса фон Триера. Любопытно, что русская классическая литература и критика отнеслись к этому уникальному античному образу достаточно индифферентно. Известно высказывание С.П. Шевырева: «Медея представляет для нас тип женщины хитрой и коварной, употребляющей личину кротости и смирения, для того чтобы отомстить измену и обиду». Его отталкивала сама идея возможности детоубийства, когда «ужасное в женщине переходит в отвратительное». В подобном же ключе встречаем упоминание этого образа у Баратынского (поэма «Бал»), В. Брюсова, драме А.С. Суворина и В.П. Буренина «Медея» (1883 г.). Эта драма не стала знаковым явлением русской классической литературы, однако трактовка сюжета и образа главной героини оказалась созвучной гиноцентризму и гендерной проблематике XX в.

Среди интерпретаций сюжета о Мее особое место занимают почти одновременно появившиеся романы Кристи Вольф «Медея. Голоса» (1996) и роман Л. Улицкой «Медея и её дети», появившийся также в 1996. Для рассматриваемых романов К. Вольф и Л. Улицкой характерна такая трактовка этого античного образа, которая связывает Медею прежде всего со светлым (дневным) Гелиосом, а не с мрачной (ночной) Гекатой. Созданию величественной атмосферы вокруг Медеи способствуют в значительной степени такие характерные черты стиля, свойственные ранней эпической традиции и связанные с особенностями воплощения образа героя, как уравновешенное,

созерцательное спокойствие, сопутствующее его описанию, пластичность и монументальность изображения, идеализация повествования о далеком прошлом. Миф здесь становится по общеизвестному выражению Е. Мелетинского, средством «концептуализации мира, того, что находится вокруг человека и в нем самом» [16, с. 24–31]. Мифологические образы и мотивы структурируют повествование, позволяют приобщиться к извечным проблемам и роковым вопросам бытия: противостояние и взаимообусловленности хаоса и космоса, жизни и смерти, возвышенного и низменного. Любопытно, что концептуализация мифа в романе Л. Улицкой связана с объединением, на первый взгляд, далеко отстоящих друг от друга мифологических блоков: «античного», связанного с образом Медеи, «христианского», утверждающего сакрализацию Крыма, а также привнесением в эту сложную мифологизированную систему ещё одного слагаемого Крымского мифа – «райского»: мифа о центре мира, пупе земли, соединенного в этом контексте с мифическим сюжетом об Эдеме и Потерянном рае. Детальное описание великолепия естественного сада и райского многоцветья, открывающегося взору от усадьбы Медеи, отсылает к мифопоэтическому контексту, рождающему ассоциацию с садами Эдема и напоминает потерянный рай, который, кстати, в этико-эстетической системе романа может быть обретён вновь: «Нора заворожено смотрела в ту сторону, где сходились балка, горушка, завивалась какая-то длинная складка земли и там, в паху, стоял дом с черепичной крышей <...> Она любовалась устройством пейзажа и думала с благородной грустью: «написать бы такое... Нет, не справиться мне...» [17, с. 15] <...> Она поднялась на холм и увидела, как всё изменилось за те несколько минут, что она спускалась к дороге: солнце, наконец, пробило блестящую дымку и тамирски, которые она пыталась нарисовать, уже не поднимались розовым паром, а плотно, как клюквенный мусс. Лежали на гребне холма. Ушла вся нежная неопределенность пейзажа, а место, на котором она стояла, показалось ей вдруг тем неподвижным центром, вокруг которого и происходит движение миров, звёзд, облаков и овечьих отар» [17, с. 36]. Невольно вспоминются слова Д.С. Лихачева: «Первооснова и образец всех садов, согласно христианским представлениям, – рай, сад, насажденный богом <...> Непременной и характернейшей чертой рая было в представлениях всех времен наличие в нем всего того, что может доставлять радость <...> всем человеческим чувствам. Цветы наполняют рай красками и благоуханием. Фрукты служат не только украшением, равным цветам, но и улаждают вкус. Птицы не только оглашают сад пением, но и украшают его своим красочным обликом и т. д.» [18, с. 477]. Описание увиденного Норой плавно переходит в описание места, на

котором будет стоять будущий Дом Медеи. Тот дом, который в сознании её детей осознанно и неосознанно будет ассоциироваться с мифом о Пупе земли, существующем с небольшими инвариантами по сути во всех религиозно-мифологических традициях: Омфал – в Дельфах, считавшийся пупом земли, в Талмуде – Камень Основания (или Краеугольный камень) Храмовой горы, на котором располагался Иерусалимский храм. В Иерусалиме со времен святой Елены указывали Пуп Земли напротив входа в пещеру Гроба Господня. Это место становится символическим христианским центром Мира и местом спасения всего человечества. Вот как подготавливает автор читателя к восприятию особой атмосферы вокруг будущего Дома Медеи: «Не так высока была эта горка, на которой когда-то устроилась татарская деревушка, но, как будто подчиняясь какой-то китайской головоломке, в этом месте ландшафт отказывался от обязательного следования оптическим законам и раскидывался выпукло, обширно, держась на последней грани перехода плоского в объём и соединяя чудесным образом прямую и обратную перспективу <...> [17, с. 59] <...> и невозможно было понять, то ли каменная корка гор плавает в синей саше моря, охватывающего полгоризонта, то ли огромное кольцо гор, не вместиемое глазом, хранит в себе продолговатую каплю Черного моря. Медея и Самуил попали сюда осенью тридцать первого года. Сидя здесь, на поросшей каперсами и серой полынью поляне, оба они ощутили, что находятся в центре земли, что плавное движение гор, ритмические вздохи моря, протекание облаков, быстрых, полупрозрачных и более плотных, замедленных, и обширное внятное течение теплого воздуха от гор, направленное вкруговую, – всё рождает совершенный покой

– Пуп земли, – только и сказал тогда пораженный Самуил» [17, с. 60].

Сюда из поруганного, потерянного рая – Феодосии, усадьбы старого Харлампия – и переезжают Медея с Самуилом: «Родом она была из Феодосии, вернее, из огромного, некогда стройного дома в греческой колонии, давно слившейся с феодосийской окраиной. Ко времени её рождения дом потерял изначальную стройность, разросся пристройками, террасами и верандами, отвечая этим ростом на бурное увеличение семьи, случившееся в первое десятилетие так весело начинавшегося века. Этот бурный рост семьи сопровождался постепенным разорением деда, Харлампия Синопли<...>» [17, с. 7] Дом Медеи приобретает в этом контексте особое символическое значение: «Дом Медеи стоял в самой верхней части Посёлка, но усадьба была ступенчатой, террасами, с колодцем в самом низу» [17, с. 14]. Любопытно, что присутствует здесь и колодец, в мифологических системах образ которого обладает также особым смыслом, достаточно вспомнить знаменитый эпизод у ко-

лодца из тетралогии об Иосифе Т. Манна. Описание колодца появляется в романе неоднократно, что свидетельствует о его сакральном значении: «Георгий спустился к колодцу. Это был глубокий каменный резервуар, сложенный татарами в конце прошлого века...». Дом становится сакральным местом спасения и очищения огромной семьи Синопли, расширяющейся до вселенской бесконечности, «особых» людей, как их воспринимает Нора. Не имея собственных детей, Медея становится центром притяжения «многочисленных племянников и внучатых племянников» [17, с. 7]. Сама атмосфера жизни, воссозданная в этом произведении, полная надежды, почти утопически прекрасная и одновременно выписанная реалистически детально, подобно древнему гомеровскому эпосу, однако напоминая также об идеале соборности в русской классической литературе. Своеобразное «эпическое раздолье» и хронотоп этого произведения помогают созданию ощущения целостности «особенного» мира, объединяющего несколько поколений семьи Синопли. Этому служит и подробное описание деталей, соотносимое с «эпическим вещизмом» античных эпических поэм: «Венцом её (Медее – Т.Ш.) находок <...> был плоский золотой перстень с помутившимся аквамарином, выброшенный к её ногам утихающим после шторма морем на маленьком пляже возле Коктебеля двадцатого августа шестнадцатого года, в день её шестнадцатилетия. Кольцо это носила и по сей день, оно глубоко вросло в палец и лет тридцать уже не снималось» [17, с. 7]. Кстати, история эта имеет определенные античные ассоциации. Подобный приём также связывает восприятие романа с классическими традициями и аллюзиями античной культуры.

Портрет Медее, её статная фигура и рыжие (медные) волосы, её классический профиль и некоторая отстраненность, подчеркнутая нравственная и физическая чистота вызывают прежде всего ассоциации не с мифологической Гекатой, а с образами Артемиды и Афины. В этом нет никакого осовременивания сути образа Медее, поскольку подобная полисеманτικότητα заложена уже в античном прототипе. Архаическая Артемида Таврическая – воплощение Великой Богини, Матери сущего – владычица людей и зверей. По свидетельствам древних (Геродот) Крым или Таврида был местом древнейших мистерий Артемиды. Интересно, что в романе Л. Улицкой, как во многих мифологиях мира, крымская земля по сути живой образ, ей придаётся сакральная сила, а потому она умеет дышать, защищать, давать силы. «Мать сыра земля» – одна из основных составных частей мироздания. Герои мифов и народных сказок припадают к земле-матушке, чтобы набраться силы или или спросить у неё совета: «Крымская земля всегда была щедра к Медее, да-

рила ей свои редкости. Зато и Медея благодарно помнила каждую из своих находок вместе с самыми незначительными обстоятельствами времени, места и всеми оттенками испытанного когда-то чувства» [17, с. 7]. Подобно многим мифологическим героям, Медея черпает свои силы от крымской земли: «Своими подошвами она чувствовала благосклонность здешних мест. Ни на какие другие края не променяла бы она этой приходящей к упадку земли и выезжала из Крыма за всю свою жизнь дважды, в общей сложности на шесть недель» [17, с. 7].

Любопытно, что Дом Медеи воплощает в себе функции храма: внутри него человек защищен и неприкосновенен. Милиция арестовывает Рашида, пришедшего к Медее, только когда он выходит из-под защиты сакрального места. Совсем, как по законам древнегреческого общества. Кстати, применительно к Верхнему и Нижнему посёлку, а также морскому пространству дикого пляжа вполне применима концепция Ю.М. Лотмана о «городских» свертках. Учёный пишет о городах *концентрического и эксцентрического* типа: «Концентрическое положение города в семиотическом пространстве, как правило, связано с образом города на горе (или на горах) (в данном случае **дома на горе** – *Т.Ш.*). Такой город (*дом* – *Т.Ш.*) выступает как посредник между землей и небом, вокруг него концентрируются мифы генетического плана (в основании его, как правило, участвуют боги), он имеет начало, но не имеет конца – это «вечный город». Эксцентрический город расположен «на краю» культурного пространства: на берегу моря, в устье реки <....> Вокруг имени такого города будут концентрироваться эсхатологические мифы, предсказания гибели, идея обреченности и торжества стихий» [18, с. 10]. Образ Медеи Синопли и её Дома связан именно с горными высотами, скалами. Напротив, «море было довольно далеко, и потому обычные курортники в Нижнем Посёлке, ни тем более в Верхнем не селились» [17, с. 16]. Не случайно знаковые для судеб семьи Синопли события происходят во время спуска с горных высот Медеинога Дома к морской переменчивой стихии: Медея находит кольцо Сандрочки, которое та потеряла во время купания с Самуилом, болезненная роковая влюблённость Маши. Однако не всё так однозначно именно во время такого путешествия, к морю, «детям Медеи» открываются нереально красивые пейзажи Карадага: «Но с последнего участка карнизной тропы замок всё-таки открылся. Это был известняковый выветренный массив, вздымавшийся вверх разновысотные готические шпили <...> Многометровые сосульки, казалось, росли вверх, местами вертикально, местами, где открывалось господство какого-то постоянно дующего ветра, они дружно отклонялись в одну сторону, как высунувшиеся на поверхность шу-

пальца гигантского подземного животного <...> Вид этот был столь странен для человеческого глаза, что долго выдержать его было невозможно, тянуло прочь – слишком уж это было неземное» [17, с. 65–66]. Этот пассаж отсылает нас напрямую к рассказам о гибели Крито-Минойской, Крито-Микенской цивилизации и извержению знаменитого вулкана Фера, положившего конец одной из самых красивых и достойных древних культур. Виды Карадага напоминали Медее фантастические пейзажи картин Константина Богаевского, страстного почитателя легендарной Киммерии, принадлежавшего к Киммерийской школе живописи. По предению область Карадага была населена людьми во времена Прометея, а большинство легенд вокруг него связано с античной цивилизацией и мифологией. Именно от Карадага начинается проход в подземное царство Аида. Карадаг в различных национальных традициях крымских связан с мистическими и религиозными верованиями и хранит в себе много разрушенных святилищ и древних храмов, а также легенд о мифических чудовищах.

Как и её предшественницы на протяжении 2500 лет, героиня романа узнаёт, что она обманута самыми близкими ей людьми на свете – мужем и младшей сестрой. Л. Улицкая идёт дальше К. Вольф в стремлении обелить свою героиню и в результате создаёт не инвариант мифа, а скорее многозначный новый антимиф, продуктивный для его будущего развития. Её Медея даже потенциально не может стать детоубийцей – она бездетна. Плод измены – племянница Ника – могла бы стать «облегченным» вариантом объекта мести героини, но не становится таковым. Любопытно, что совершенно освободиться от привкуса трагичности история Медеи всё же не может, об этом свидетельствует самоубийство другой её племянницы – Маши.

В этом произведении отсутствует навязчивая идея мести, преследующая всех предшествующих героинь. Есть этому, конечно, и своеобразное жизненное объяснение: изменивший героине муж давно умер, поэтому Медея может уже поистине эпически дистанцироваться от прошлой обиды, подвести определенные жизненные итоги, что и становится закономерно предметом размышления в романе, а не воспроизведения и представления в душеворажающей трагедии. Важным для эпического прочтения истории разочарования и обретения вновь душевного мира новой Медеей является и то, что она, именно эта Медея, – Медея Синопли из понтийских греков, потомков «вечных» мореходов ионийцев, обладателей одной из самых трагических судеб в греческом мире, чудом выживших в катаклизмах всемирной истории. Не случайно автор делает её не колхидкой, варваркой, с точки зрения эллинов, но именно гречанкой, хранительницей традиций античного гуманизма

почти на генетическом уровне. Эта новая Медея пришла в сотрясаемый катаклизмами истории XX века мир, чтобы восстановить его гармонию, по примеру древних олимпийцев воссоздать из хаоса новый космос по законам не только античного, но и христианского гуманизма. В облике Медеи Синопли неоднократно подчеркивается и христианская иконописность лика: «Иван Исаевич изумился ее иконописному лицу» [17; с. 142]. С этой авторской идеей связано её явное сходство с древними христианскими праведниками. Не случайно незадолго до смерти её муж понимает, что в окружающей его жизни «единственным человеком, ... действительно живущим по какому-то своему закону, была его жена Медея. То тихое упрямство, с которым она растила детей, трудилась, молилась, соблюдала свои посты, оказалось не особенностью ее странного характера, а добровольно взятым на себя обязательством, исполнением давно отмененного всеми и повсюду закона» [17, с. 175]. Именно ей, как впрочем, и её подруге Леночке, по выражению мужа Фёдора, «святой дуре», дано удивительное явление усопших близких: «Они были к ней ласковы, но ничего не сказали, а когда исчезли, Медея поняла, что она совсем не дремала. Во всяком случае, никакого перехода от сна к бодрствованию она не заметила, а в воздухе ощутила чудесный смолистый запах, древний и смуглый. Вдыхая этот запах, она догадалась, что своим появлением, лёгким и торжественным, они благодарили её за то, что она сохранила младших, и как будто освобождали её от каких-то полномочий, которые она давно и добровольно взяла на себя» [17, с. 29–30]. Аналогично и Леночка получила знамение, спасшее её жизнь: «Я поняла, что это кто-то близкий, родственник, и тут же как будто вслух мне сказали: Шинарарян. Мама рассказывала мне об одной удивительной ветви её предков, которые строили армянские храмы. Он как-то плавно приблизился ко мне и сказал внятно, певучим голосом: «Пусть все уезжают, а ты, деточка, оставайся. В Феодосию поедешь. Ничего не бойся» [17, с. 31].

«Крымской Медее» Л. Улицкой дано то, в чем на протяжении тысячелетий было отказано другим героиням, даже Медее в романе К. Вольф – она обладает Домом, огромной любящей семьёй, своеобразным микрокосмом, расширяющимся в бесконечность. Эта Медея с иконописным ликом становится и символом «*mater dolorosa*» и «*mater materna*», символом вечного материнского начала в мире.

С трагическими (в буквальном и переносном смысле) предшественницами Медею роднит, пожалуй, только само наличие родной для неё стихии моря, да древняя премудрость целительницы, врачевательницы, использующей силу лечебных трав. Хотя и здесь есть свои нюансы. Она – целительница, а

не колдунья и отравительница. Символична само родовое имя героини и история её семьи и происхождения. Мать Медеи Матильда, персонаж отсутствующий в мифе, но значимый в романе так же, как и в произведении К. Вольф, в сущности повторяет путь древней колхидки. Она покидает Батуми, чтобы стать женой понтийского грека Георгия Синопли. Именно от этого союза родилась последняя «чистопородная гречанка в семье, поселившейся в незапамятные времена на родственных Элладе таврических берегах» [17, с. 5]. Уникальность духовного мира Медеи Синопли заставляет окружающих испытывать перед ней полубожественное преклонение. Однако ряд мифических прообразов у Медеи Синопли приобретает несколько иное, чем у её предшественниц, философское и символическое значение. От лунной природы Гекаты у неё осталась только способность видеть в темноте и провидеть то, что скрыто от взглядов обычных людей. Показательно, что «образ Гекаты совмещает мир героической мифологии и архаического демонизма, поставленный на службу человеку, но часто губящий классический героизм, ставя его в зависимость от темных сил» [20, с. 16]. Подобная полисеманτικότητα мифологического образа и позволяет каждому, кто к нему обращается, использовать созвучное собственной концепции. Поэтому Медея Сенеки, Ануя, Янна – разрушительница, губящая «классический героизм», а Медея К. Вольф и Л. Улицкой – «советная Афина» и «покровительница младенцев».

В статьях Т.А. Ровенской, посвященных феномену женской прозы и роману Л. Улицкой «Медея и её дети» детально рассматривается связь «советной Афины» и такого понятия, как «София», имеющего основополагающее значение как в античных, так и в иудаистических и христианских религиозно-мифологических представлениях [21, с. 26–28; 22, с. 137–163]. Это, на наш взгляд, и объясняет, почему в романе Л. Улицкой Медея из разрушительницы превращается в хранительницу. Как справедливо пишет исследовательница, впервые этот термин появляется у эллинов как эпитет Афины, уточняющий её связь с идеей упорядоченности жизни, строительством, ремёслами. С этой точки зрения нельзя не согласиться с исследовательницей, что внутренний мир Медеи – это Дом Софии, огражденный от хаоса верой, «воплощающий в себе символ упорядоченного и обустроенного мира, этот дом является одним из центральных символов христианской Софии». Сама фамилия героини Синопли явно связана с названием города Синопа, центром культа бога Сераписа, объединившего в эпоху эллинизма в себе черты Осириса, Аписа, Посейдона и Диониса, учрежденного сподвижником Александра Македонского во имя объединения египетской и эллинской культуры,

мифологии, религии. Этот же город считался пограничным между Европой и Азией.

В большей степени связь с Античностью проявляется в традиции изображения и в трактовке образа главной героини. Медея – цельная личность, она монументальна и царственна. Она не противопоставляет себя современному миру, но является носителем отживающей эллинской культуры, с ее природой и традициями: «Медея Мендес, урожденная Синопли, осталась последней чистопородной гречанкой в семье, поселившейся в незапамятные времена на родственных Элладе Таврических берегах» [17, с. 5] Тоска по утраченной классической гармонии ощущается и в образе самой Медеи: «Ей давно уже не с кем было говорить на этом изношенном полновзвучном языке, родившем большинство философских и религиозных терминов и сохранившем изумительную буквальность и первоначальный смысл слов» [17, с. 5].

Миф о Потерянном рае, «райский» миф, пересекается в романе с библейским мифом о Вавилонском столпотворении, которое ассоциируется со временем революции и трагическими событиями как во всей стране, так и в Крыму, прежде всего в прежнем Рае-Эдеме Феодосии, когда происходит рассеяние семьи Синопли. В романе Л. Улицкой повороты в судьбе героини и её знакомых и родственников обусловлены движением истории, политическими процессами, идущими в обществе: «Он (*Георгий* – Т.Ш.) любовался этой землей <...> она была скифская, греческая, татарская, и хотя теперь стала совхозной и давно тосковала без человеческой любви и медленно вымирала от бездарности хозяев, история все-таки от нее не уходила» [17, с. 11]. Л. Улицкая повествует об этих трагических страницах истории Крыма, описывая историю кладбища: «Кладбище шло от дороги на подъем. Наверху была разрушенная татарская часть с остатками мечети – восточный склон был христианским, но после выселения татар христианские захоронения стали переползать на татарскую сторону, как будто и мёртвые продолжали несправедное дело изгнания» [17, с. 17]. С легкой иронией Л. Улицкая описывает то, какая нравственная дистанция отделяет Медею-Софию от традиционных воззрений старшего поколения семьи Синопли: «Вообще-то предки Синопли покоились на старом феодосийском кладбище, но к тому времени оно уже было закрыто, а отчасти и снесено, и Медея с легким сердцем похоронила мужа-еврея здесь, подальше от своей матери. Рыжая Матильда, добрая во всех отношениях христианка, истовая православная, недолюбливала мусульман, боялась евреев и шарахалась от католиков. Неизвестно также, что она думала о прочих буддистах и даосах, если о таковых слыхала» [17, с. 17–18]. Дочь рыжей Матильды, напротив, в духе гуманистических традиций своего

особого мировидения, основывающегося как на древних античных, так и христианских, общечеловеческих традициях, с легким сердцем «несколько переосмыслила» звезду на обелиске своего мужа, бывшего бойца ЧОНа, «выкрасив серебрянкой заодно и острие, на которое она была насажена, отчего та приобрела шестой, перевернутый луч и напоминала рождественскую звезду, как её изображали на старинных открытках, а также наводила и на другие ассоциации» [17, с. 18].

В поступках Медеи, в самой фамилии её семьи уже зашифрована идея о возможности бесконфликтного (т.е. бескровного, потому что в них течет одна кровь) сближения различных культур, религий и народностей [21; 22; 24], существования полиэтнической цивилизации. В этом убеждает нас и само происхождение образа архаической (и новой) Медеи, и происхождение её многочисленных «детей». Как считают учёные и исследователи, сама Медея приходит в античную мифологию из более древних культур так называемой Циркумпонтийской зоны, в которой и происходило формирование индоевропейских языков, и олицетворяет передачу традиций более древней иранской культуры эллинам, которыми в свою очередь «обеспечивалась непрерывность культурного развития всего человечества» (Р. Штайнер) [23, с. 34].

Прогноз Жана Ануя относительно роковой смысловой наполненности имени древней героини не оправдался. Имя Медеи как знак полисемантической созданного в древности мифа несёт, как оказалось, в себе огромный гуманистический заряд. Спустя 2500 лет, Л. Улицкая, используя его потенциальные значения, творит новый миф о бездетной Матери Медее, сумевшей создать свой новый крымский Дом, в котором, наконец, обретают тихую пристань и духовную опору её многочисленные, измученные катаклизмами цивилизации дети. Таким образом, Крымский текст и Крымский миф получают новый стимул для своей продолжающейся эволюции.

Список литературы

1. Ильина С.А. Крымский текст романа Л. Разумовской «Русский остаток»// Электронный научно-практический журнал «Филология и литературоведение» [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://philology.snauka.ru/2015/01/1140> (дата обращения: 07.06.2018).
2. Курьянов С.О., Курьянова В. В. Крымский текст в русской литературе. Симферополь, 2018. 112 с.
3. Колесов М.С. “Русская идея” и культура Крыма [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://forumlito.com/2010-12-19-18-04-16/97-q-q-.html>, свободный (дата обращения 02.08.2018).

4. Курьянов С.О. Несколько слов о Крымском тексте (Разграничение понятий Крымский мотив, образ Крыма и Крымская тема) // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации» Том 27 (66). № 1. Ч.2. С. 171–176.
5. Курьянов С.О. На пути к созданию крымского текста русской литературы. Миф первый. О святости крымской земли // Филология и литературоведение. 2014. № 7 (34). С. 31–37.
6. Курьянов С.О. О крымском тексте раннего М. Горького // Филология и литературоведение. 2014. № 6 (33) [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://philology.snauka.ru/2014/06/833> (дата обращения: 24.09.2018).
7. Люсый А. П. Крымский текст в русской литературе. СПб.: Алетейя, 2003. 314 с.
8. Меликян Т. Образы-символы Крыма, моря и юга в поэзии А.С. Пушкина и Б.Л. Пастернака // Научное обозрение. Серия 2: Гуманитарные науки. 2013. № 6 (122). С. 93–99.
9. Манн Т. «Иосиф и его братья» Доклад // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М.: ГИХЛ, 1960. Т. 9. 683 с.
10. Фюман Ф. Двадцать два дня, или Половина жизни. М.: Прогресс, 1976. 125с.
11. Fühmann, F. Das mythische Element in der Literatur. Vortrag. Überarbeitete und erweiterte Fassung // Fühmann F. Erfahrungen und Widersprüche. Versuche über Literatur. Rostock: Hinstorff-Verlag, 1975. 223 S.
12. Mythos Medea. Herausgegeben von Ludger Lütkehaus. Leipzig, 2001. 334 S.
13. Шарыпина Т.А. Медея XX века: русские версии в европейском контексте// Россия и Греция: диалоги культур. Материалы I Международной конференции. 2007. С. 215–220.
14. Шарыпина Т.А. «Мама Медея» Тома Ланоя: бельгийский вариант в немецком контексте// Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Филология. 2006. № 1. С. 105–110.
15. Meyer-Arlt R. Alles vliest (Deutschsprachige Erstaufführung "Mamma Medea" von T.Lanoye / Deutsch von Reiner Kersten) //Hannoversche Allgemeine Zeitung. № 22–27. 01.2003.
16. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. М.: РГГУ, 2000. 168 с.
17. Улицкая Л. Медея и её дети. М., Эксмо, 2002. 254 с.
18. Лихачев Д. С. О садах // Избранные работы: В 3 т. Т. 3. Л.: Худож. лит., 1987. 520 с.
19. Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Избранные статьи: в 3-х т. Т. 2. Таллин, 1992. 478 с.
20. Шгаль И.В. О происхождении богов. М., 1990. 320 с.
21. Ровенская Т.А. Архетип Дома в новой женской прозе, или Коммунальное житие и коммунальные тела // Иной взгляд. Международный альманах гендерных исследований. Минск, 2001. Март. С. 24–28.
22. Ровенская Т.А. Роман Л. Улицкой «Медея и ее дети» и повесть Л. Петрушевской «Маленькая Грозная»: опыт нового женского мифотворчества // Адам и Ева. Альманах гендерной истории. М., 2001. № 2. С.137–163.
23. Фадеева Т.М. Крым в сакральном пространстве: История, символы, легенды. Симферополь, 2000. 302 с.

24. Чистякова О.Н. Концепт СЕМЬЯ в повести Л.Улицкой «Медея и ее дети» // Русская и сопоставительная филология: состояние и перспективы: Международная научная конференция, посвященная 200-летию Казанского университета (Казань, 4–6 октября 2004 г.): Труды и материалы: / Под общ. ред. К.Р. Галиуллина. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2004. С.278–279.

THE CRIMEAN MYTH IN THE PROBLEM FIELD OF L. ULITSKAYA'S NOVEL "MEDEA AND HER CHILDREN"

T.A. Sharypina

The author considers both the originality of mythologization of the Crimea in the ideological and artistic context of the novel by L. Ulitskaya, and the inherent sacralization of the Crimean space in the Russian culture. The author analyzes the inclusion of one of the most controversial and striking ancient characters, Medea, into the myth of the Crimea, which is constantly evolving. The author concludes that the conceptualization of myth in L. Ulitskaya's novel is connected with the union of seemingly far apart mythological blocks: the "ancient" one, connected with the image of Medea, and the "Christian" one, which affirms the sacralization of the Crimea, and also with the introduction of the Eden and the Lost Paradise stories into this complex mythologized system. Using the potential meanings of myth and the image of Medea, L. Ulitskaya creates a new myth, an anti-myth, about a childless Mother Medea, who managed to create her new Crimean Home, a sacred space of convergence of different cultures, religions and nationalities. Thus, the Crimean text and the Crimean myth get a new impetus for their continuing evolution.

Keywords: Crimea, the Crimean myth, L. Ulitskaya, the image of Medea, interpretation, myth, mythologizing.

5.5. ПОИСК ПРОГРЕССИВНОЙ МОДЕЛИ МИРА НА ПРИМЕРЕ ОППОЗИЦИИ КОЛХИДЫ И КОРИНФА (ПО РОМАНУ К. ВОЛЬФ «МЕДЕЯ», 1996)

© *М.В. Мельникова*

Исследуется политическая и культурная оппозиция двух государственных систем (Колхиды и Коринфа), представленных в романе «Медея». Оппозицию можно свести к более обширному мифологическому мотиву, противопоставляющему добро злу. Несмотря на принципиальные различия в структуре мироустройства, государственные системы Коринфа и Колхиды объединяет патриархальный строй, неприемлемый главной героиней. В анализируемом романе Медея предстаёт не коварной мстительницей, а жертвой мужского тщеславия и малодушия. Криста Вольф заявляет о деградации мира, во главе которого стоят мужчины.

Ключевые слова: феминизм, Медея, античные аллюзии.

Исследуемый текст в своей сюжетной основе опирается на античный миф о Медее. Предводитель аргонавтов, Ясон, в поисках золотого руна приплывает в Колхиду, где Медея, дочь местного царя, помогает ему заполучить артефакт; затем Ясон и Медея направляются в Коринф, где и разворачивается основное действие романа. Криста Вольф в значительной мере меняет характеры персонажей и принципиально важные части сюжета: Ясон – малодушен, тщеславен и труслив, Медея не мстительная убийца, а самоотверженная сестра и мать. Характеры героев романа чаще всего делятся на положительные и отрицательные, что позволяет добиться острейшего противопоставления, напряжённых коллизий и достаточно ясно сформулированного нравственного вывода. Авторская стратегия построения романа, основанная на большом количестве антитез, привлекает читательское внимание к обличению зла во множестве его проявлений.

Ещё до основного текста романа в «списке действующих лиц» закладывается оппозиция колхидец – коринфянин. Принадлежность к Коринфу или Колхиде – первое, что указано в характеристике персонажей («Медея – колхидка, дочь царя Эета и Идии. Сестра Халкиопы и Апсирта» [1, с. 176]). Конфликт переходит в противостояние двух социальных систем: одна из которых условно считается цивилизованной, а вторая варварской. На значительную долю социальной проблематики в творчестве Вольф указывают многие исследователи, в романе «Медея» переосмысливается роль женщины не только внутри семьи, но и в судьбе государства: «<...> у К. Вольф наблюдается в какой-то степени социальное, идущее от автора понимание мифа. <...> Но если в мифе героя и мир связывает единая судьба, то в интерпретации К. Вольф происходит этап переосмысления героем той судьбы, которая ему предназначена мифом» [2, с. 16].

Воссоздавая в своём романе популярный мифологический сюжет, К. Вольф дополняет его не только новыми личными характеристиками персонажей, но и большое внимание уделяет государственному устройству Колхиды и Коринфа. Согласно представлениям древних греков, они самый прогрессивный народ и живут в центре Земли, а на периферии чудовища и варвары; в романе представлен замкнутый мир, сформированный на основании этих знаний. Замкнутость описываемого пространства принципиальна, поскольку формирует универсальную модель мира, об устройстве которого и размышляет Вольф, одновременно обращаясь к проблемам прошлого и настоящего. Ахрония, возвышающая проблематику до универсалий, – один из излюбленных приёмов автора.

Представленные в романе Коринф и Колхида противопоставлены друг другу как цивилизованное и варварское государство, однако культурные различия не являются принципиальными, когда сама государственная система сгнила и оправдывает многочисленные злодеяния мужчин. Бессменный патриархальный строй, заявляет Вольф, является причиной кризисной ситуации для Коринфа и Колхиды; в романе представлен скрывающийся под маской цивилизованности деградировавший мир. В «Медее» описывается переломный момент ослабевшего матриархата, повернувший историю в сторону господства патриархата: «Через обращение к мифу как возвращение к истокам <...> К. Вольф согласно своей художественной интуиции «нащупывает» момент культурного перелома и формирования патриархальных ценностей, до сих пор определяющих существование человека» [3, с. 42].

Членение романа на главы выстроено таким образом, что в каждой из них от первого лица один из участников сюжета раскрывает свой субъективный взгляд на мифологические события. В первой главе представлено исповедальное повествование Медеи, возвращающее героиню в то время, когда Ясон впервые ступил на землю Колхиды. Находясь в горячке и мысленно обращаясь к своей матери, Медея с сожалением описывает, что не только любовь повлекла её в странствие с аргонавтами, но и искреннее желание покинуть родную Колхиду в поисках более прогрессивного государства. В следующей главе Ясон делится своими воспоминаниями о плавании к берегам Колхиды, и о том, какое впечатление на него произвела иная культура: «Мы, вторгшиеся в страну варваров, были готовы встретить здесь самые варварские обычаи» [1, с. 204]. Главный подвиг аргонавтов подвергается сомнению: золотое руно, считавшееся «символом мужского плодородия», лишается статуса исключительности, а его «добыча» признаётся Медеей совершенно бессмысленной: «Для меня же это руно, которое аргонавты лишь позже, повнимательней его рассмотрев, стали называть «золотым руном», было самой обычной овечьей шкурой, какие у нас в Колхиде сплошь и рядом используют для добычи золота, укладывая их по весне в бурные горные потоки» [1, с. 199]. Повествование о Ясоне лишено героического пафоса, даже способ завладеть золотым руном целиком продуман и подготовлен Медеей, а аргонавты всего лишь исполнители.

В двух первых главах заявлены важнейшие идейные оппозиции романа: добро и зло, мужское и женское, цивилизованное и варварское начало. Основная часть авторской интерпретации мифа показана именно в этих главах, изложенных от лица Медеи и Ясона. Полемизирующая не только с «канонической» версией мифа, но и со всеми последующими авторскими вариантами

(Сенека, Еврипид, Ануи и др.), Вольф воссоздаёт характерные для мифологического сознания бинарные оппозиции, нацеленные на выявление прогрессивной модели мироустройства.

Коринф, по первому впечатлению, представляет собой благополучное государство. Кажется, что всё подчинено системе, которая исправно работает: во главе сильный лидер, блеск и роскошь дворца, жители вполне счастливы и не замечают страшных преступлений, совершённых властью. Когда же Медея – героиня, которая более объективно оценивает Коринф, поскольку является чужестранкой, внешним наблюдателем – прибывает вместе с аргонантами в царство Креонта, то один за другим начинают всплывать недостатки. Жители Коринфа, позиционирующие себя цивилизованными, не едят конину даже в условиях голода, не доверяют врачеванию Медеи, хотя оно спасает жизни многих граждан. Действующие вопреки логики, не желающие слушать критику, отрицающие объективно продуктивный путь коринфяне создают впечатление ограниченных людей, почему-то считающих себя цивилизованными гражданами.

Говоря о Колхиде, Медея понимает, что государство задыхается от власти Ээта. Криста Вольф показывает такой характер главной героини, которому явно тесно в стране с архаическими представлениями о мире, однако свобода, внутренняя сила колхов и их искренняя вера в правильность собственных убеждений очаровывают. Медея глубоко и искренне переживает за судьбу родины: «Упадок Колхиды я ощущала в себе самой, будто ползучую болезнь, из жизни уходили любовь и радость...» [1, с. 244]. Описание мироустройства Колхиды также передано глазами чужестранца – Ясона, которого искренне удивляют обычаи местных жителей. Став случайным свидетелем обряда колхов, он, замороженный барабанной музыкой и видом происходящего, искренне желает слиться с процессией. Ясон, очарованный видом Медеи в ритуальном танце, обнаруживает в себе непреодолимое вожделение, какого не испытывал прежде.

В романе даётся подробное описание религиозных обрядов в Колхиде и Коринфе, поскольку именно в ритуальном экстазе воссоздаются глубинные представления о мироустройстве, что принципиально важно для выстраивания одной из основных оппозиций романа. В обоих случаях повествование ведется от лица героя, изначально не задействованного в данном процессе, что позволяет достичь максимальной объективности при описании.

Медея становится свидетельницей жертвоприношения в Коринфе, однако, тут оно больше напоминает кровавое убийство невинного человека, нежели священный обряд. В самом начале романа Ясон при разговоре с Ме-

деей о жертвоприношениях заходящему солнцу, с уверенностью заявил, что в цивилизованном Коринфе человека не приносят в жертву ни при каких обстоятельствах. То, что происходит в коринфском храме с полной уверенностью можно назвать святотатством, а не ритуалом, дошедшим из глубины веков. Праздник, посвященный богине плодородия, предполагался мирным, однако Пресбон, распорядитель торжеств, разогрел толпу напоминанием о славных военных деяниях предков. Народ только и ждал повода, чтобы выплеснуть накопившееся недовольство бездействием правительства во время голода и чумы.

В описании дальнейшей сцены жертвоприношения нет ни малейшего намека на то, что она строится по каким-либо законам, обладает системой или несет в себе конкретную цель. Толпа, уподобившись дикой стае, набрасывается на случайную жертву и буквально разрывает её на куски. Коринф, позиционирующий себя цивилизованным государством, на деле оказывается куда более диким, нежели Колхида, обладающая варварской репутацией. Если учитывать тот факт, что обряд – отражение мифа, а миф – основа мироздания, народная мудрость, пронесенная через века, то можно сделать вывод, что Коринф не имеет глубоких культурных корней и истинных верований, объединяющих граждан. Помимо этого, религиозным праздником руководит чужеземец: самое сокровенное, основа бытия были доверены тому, кого изначально считали варваром.

Система общественного и политического устройства Коринфа подвергается жесткой отрицательной оценке практически по всем направлениям; осуждаются пороки не столько конкретного государства, сколько система взглядов и убеждений, лежащая в его основе.

При колхидском жертвоприношении Ясон оказывается вовлечен в обряд, однако скептическое отношение ко всему происходящему у него появляется спустя довольно долгий период времени. От момента событий до момента повествования прошло несколько лет: «И всему этому я верил!» [1, с. 222] – так комментирует аргонавт ритуал, свидетелем и участником которого стал. Ясон, созерцающий обряд, где Медея выступает верховной жрицей, вдруг начинает верить в чудодейственную силу барабанной музыки и ритуальной шапки из бычьих тестикул. Традиции жителей Колхиды незыблемы, передаются из поколения в поколение и являются отражением внутренних убеждений, памяти о прекрасных временах, а не формальным бессистемным обрядом коринфян: «Все мы в Колхиде были в плену у наших древних преданий, в которых мудрые цари и царицы правили страной, где люди жили в согласии друг с другом...» [1, с. 245]. Находящиеся в Коринфе колхи не ассими-

лировались, сохраняя свои древние традиции: «предпочитают тесниться в одной части города, упрямо держатся за свои обычаи, заключают браки только между собой...» [1, с. 216].

Главная героиня романа, вовлеченная в ритуальное жертвоприношение в Коринфе, не чувствует никакой близости к происходящему, наоборот, она пытается остановить толпу, движимую гневом, а не религиозным экстазом. Медея испытывает искреннее презрение к тому обряду, что произошло на ее глазах. Ясон поверил в чудодейственную силу ритуала, находясь всего несколько дней в Колхиде, Медея не смогла найти ничего положительного в верованиях «утонченных коринфян», спустя несколько лет жизни в их государстве. Данный факт говорит о том, что верования главной героини имеют более крепкую основу; даже отрекшись от своей страны, она не отрекается от религиозных воззрений. Стойкость и сила характера Медеи проявляется острее в оппозиции с вездомым Ясоном. Обрядовая оппозиция открывает новую: тот народ, что по внешним признакам именовался варварским, на самом деле таким не является, а тот, что считался цивилизованным, оказывается варварским. Данное противопоставление можно свести к более обширному мифологическому мотиву, противопоставляющему добро злу.

В Колхиде и Коринфе ритуал становится средством легитимизации неменяемости государственной власти. Принципиально важно, что в обоих государствах для продолжения правления главам пришлось пойти на убийство собственных детей: Ифиной и Апсирт погибают под предлогом религиозного обряда, истинная цель которого сведена к физическому устранению любых претендентов на власть. Принципиальное различие романного сюжета, в котором Медея собирает кости Апсирта, чтобы захоронить, с мифологическим сюжетом, в котором героиня убивает и расчленяет тело брата, чтобы остановить погоню, свидетельствует о деформации морали мужских персонажей, обеспокоенных исключительно жадной властью: «...главной проблемой всему был наш старый, закосневший государь» [1, с. 246]. Особенно выразительно это проявляется на контрасте с женскими образами: кормилица Ифиной успокаивает свою воспитанницу до момента вознесения над ней ножа, скрывая истинный смысл происходящих действий, а затем теряет рассудок и сбрасывается с утёса; Мериоп, мать девочки, когда-то свергнутая с престола своим мужем, удерживается во дворце несколькими мужчинами и впоследствии от потрясения теряет голос, что имеет скорее метафорическое значение утраты влияния и возможности бороться за свои права («В Коринфе, в отличие от Колхиды, принять, чтобы мужчина говорил первым и даже, что совсем смешно, говорил за женщину» [1, с. 231]); Медея, сестра Апсирта, со-

бирает его растерзанное тело по частям, чтобы захоронить так, как пожелал сам юноша: «Твои косточки, братик, я бросила в море. В наше Чёрное море, которое мы так любили и которое ты, я уверена, хотел избрать своей могилой» [1, с. 251].

Часть женских образов «отторгнута» патриархальными цивилизациями: волшебница Кирка, сестра матери Медеи, живёт на острове и «превращает мужчин в свиней» [1, с. 252] и Лисса, названная сестра Медеи, с несколькими колхидками, спасаясь от расправы коринфских мужчин, поселилась в пещере. Все героини, включая изгнанную Медею, посмели бросить вызов мужчинам; Лисса с колхидками в порыве гнева оскопила помощника первого коринфского астронома, Кирка в Колхиде «со своими женщинами всерьёз надумала выступить против царя и его присных» [1, с. 253]. Патриархат, нетерпимый к любому посягательству на власть, искусно настроил народ против женщин, в результате чего непосредственное злодеяние свершилось чужими руками – горожане сами изгнали «провинившихся». Однако К. Вольф не снимает с женщин ответственность за их преступления: «Но мы ни на шаг не приблизимся к зрелости, если на место мужской мании господства придет мания женская» [4, с. 69]. Романистка призывает к разумному диалогу между мужчинами и женщинами. Медея как герой-идеолог выступает не только сторонником матриархата, но и призывает к здравому смыслу, не приемлет насилие даже к тому, кто осквернил священную рощу: «Бедняга был обречён. Я не знала, как его спасти, и попыталась снова громко затянуть нашу оборванную на полуслове песню <...> Женщины заткнули мне рот, я видела их искажённые гневом лица, они ненавидели меня, я ненавидела их» [1, с. 330].

Меняя привычную сюжетную основу мифа, Кристина Вольф становится на сторону своей героини, реабилитирует её, снимая обвинения в убийстве брата, детей и новой избранницы супруга. Медея Вольф, как и многие героини романа, – жертва обстоятельств, искусно подстроженных мужчинами. «Женский взгляд» выступивших против патриархата героинь открывает альтернативное мнение на вопросы устройства государства, культуры, религиозных воззрений, резко заявляя о деградации мира: даже цивилизованный и производящий впечатление благополучного Коринф задыхается от алчности и безумия власть имущих мужчин, могущество которых доведено до абсурда: «Именно так и никак иначе. Женщин надо брать. Обламывать. Только так, силой, из самых недр, мы и извлекаем то, что пожаловано нам природой, – нашу всепоглощающую усладу» [1, с. 339]. Вплетённые в повествование и однозначно трактуемые как автобиографические мотивы (изгнания, обладания сакральным знанием и пр.) обращают читателя к проблемам, актуальным

как во времена Античности, так и в современной цивилизации. Поиск прогрессивной модели мира через мифологическую основу романа призывает отвлечься от времени и сконцентрировать внимание на общечеловеческом. Призыв Вольф «дать слово» женщинам – единственный способ спасти мир от разрушения.

Список литературы

1. Вольф К. Кассандра. Медея. М.: АСТ, 2014. 349 с.
2. Никитина М.В. Античный миф в авторской интерпретации Кристи Вольф («Кассандра», «Медея») // Вестник Тамбовского университета. Серия: гуманитарные науки, Тамбов, 2001, № 3–5 (23). С. 115–116.
3. Вилисова Т.Г. Концепты «своё» и «чужое» в повести «Кассандра» и романе «Медея» Кристи Вольф // Мировая литература в контексте культуры/ Пермь, 2007, № 2. С. 42–45.
4. Ивлиева П.Д.. Сюжет о Мееде в романах Л. Улицкой «Медея и ее дети» и К. Вольф «Медея. Голоса» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2012. № 1–2, С. 68–72.

THE SEARCH FOR A PROGRESSIVE MODEL OF THE WORLD ON THE EXAMPLE OF THE OPPOSITION OF COLCHIS AND CORINTH (BASED ON THE NOVEL BY C. WOLF "MEDEA", 1996)

M.V. Melnikova

The research aims to analyze the political and cultural opposition of the two state systems (Colchis and Corinth), presented in the novel "Medea". The opposition can be reduced to a broader mythological motive opposing good to evil. Despite the fundamental differences in the structure of the world order, the state systems of Corinth and Colchis are united by a patriarchal system, unacceptable for the main character. Medea appears as a victim of male vanity and cowardice in the novel. Christa Wolf declares about the degradation of the world, headed by men.

Keywords: feminism, Medea, antique allusions.

5.6. ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОГО МИФА О КАССАНДРЕ В ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XX СТОЛЕТИЯ («КАССАНДРА» К. ВОЛЬФ, «ПУТЬ КАССАНДРЫ» Ю. ВОЗНЕСЕНСКОЙ)

© О.Ю. Осьмухина, Е.А. Белоглазова

Цель главы – анализ интерпретации мифологических образов в произведениях немецкого классика XX столетия К. Вольф и современного отечественного прозаика Ю. Вознесенской. Научная новизна исследования состоит в том, что впервые проводится сравни-

тельно-сопоставительный анализ произведений, основанных на одном и том же мифологическом сюжете, но принадлежащих к различным текстам культуры и интерпретирующих сюжет о Кассандре по-разному. Установлено, что, если миф о Кассандре в повести К. Вольф трактуется в связи с рассуждениями о минувшем и грядущем, о судьбах человечества, то роман Ю. Вознесенской является проекцией мифологического сюжета на современность «нулевых» в России, миф в нем становится средством осмысления нравственных ценностей человека. Мифологические реалии «высвечивают» характерные пороки современности: инфантильность, гордость, эгоизм, попытки человека скрыться от самого себя в виртуальном мире.

Ключевые слова: немецкая литература XX в.; К. Вольф; Ю. Вознесенская; миф; сюжет; образ.

Актуальность темы исследования обусловлена возросшим в XX–XXI вв. интересом литературы и шире – культуры – к мифологическим сюжетам, образам, мотивам, их интерпретации и переосмыслению в иных контекстах: достаточно вспомнить, к примеру, деструкцию гомеровского сюжета о Троянской войне Ж. Жироду в пьесе «Троянской войны не будет» (1935), актуализацию античного мифа в «Орфее» (1925) Ж. Кокто и в «Евридике» (1941) Ж. Ануя, переосмысление образа Электры в драме Ю. О'Нила «Траур – участь Электры» (1931) и в фильме М. Янчо «Электра, любовь моя» (Венгрия, 1974); реинтерпретацию греческих мифов П. П. Пазолини («Царь Эдип», 1967; «Медея», 1969) и Л. фон Триером («Медея», 1988), переосмысление «Орестей» Эсхила в постановке Петера Штайна (1994) и т.д. Игра с мифом, реинтерпретация и пародирование мифологических героев, сюжетных схем, смешение мифологий широко известны и литературе XX столетия, и художественной словесности рубежа XX–XXI вв. Многочисленные варианты, деконструкции традиционного мифа в принципиально новых условиях, нацеленные не только на осмысление прошлого и настоящего, но нередко служащие предостережением и попыткой прогностически описать недалекое будущее, способствуют моделированию авторского неомифа («современного мифа»), отвечающего потребностям настоящего и отражающего его основные тенденции развития через мифологизацию повествования. Сознательное обращение писателей к разнообразным мифологическим образам, сюжетам, мотивам, аллюзии и реминисценции к мифологическим пластам европейской, восточной и др. культур, творческое переосмысление хорошо известных мифов и конструирование мифов собственно авторских, принято именовать мифопоэтикой [1, с. 19]. При этом именно «художественное преобразование исходного мифологического материала в мифопоэтические элементы авторского текста представляется наиболее значимым» [2, с. 27].

Как известно, исследователи мифа – от А.Ф. Лосева, Е.М. Мелетинского, В.Я. Проппа до В.Н. Топоров, М. Элиаде и др. [3–4; 5–7] – рассматривали художественную словесность не с точки зрения «пассивного» механизма реализации мифологических сюжетов, но в «активной» функции, когда тексты «сами формируют и «разыгрывают» мифологическое и символическое и открывают архетипическому путь из темных глубин подсознания к свету сознания» [5, с. 4]. Не случайно в связи с этим, что «претворение» и переосмысление мифологического материала характерно в последние десятилетия для самых разнообразных жанров – от фэнтези (Дж. Толкиен «Властелин колец», Дж. Роулинг «Гарри Поттер», В. Пелевин «Шлем ужаса»), в которых «при рассмотрении мифа как первоисточника фэнтезийной литературы, наибольшее внимание уделяется сюжетным заимствованиям из мифологии» [8, с. 37], до альтернативно-исторической прозы и повестей и романов философских. Примечательно в этом контексте творчество Кристи Вольф («Кассандра») [9–10; 11–14; 15–16; 17] и Ю. Вознесенской («Путь Кассандры»), которые сквозь призму современности реинтерпретируют мифологические образы и сюжеты.

Для выявления специфики «преобразования» греческого мифа о Кассандре немецким и русским прозаиком необходимо решить задачи: во-первых, осмыслив повесть К. Вольф в контексте мировоззренческих установок писательницы, выявить своеобразие античных образов и мотивов в ней; во-вторых, проанализировать реинтерпретацию древнегреческого мифа в «Пути Кассандры» Ю. Вознесенской.

Напомним, что, согласно древнегреческой мифологии, Кассандра была дочерью Гекубы и троянского царя Приама. Влюбленный в нее Аполлон наделил ее Даром пророчества, однако, после того, как Кассандра отвергла его любовь, наказал ее тем, что в пророчества ее никто не верил. Именно Кассандра не только предостерегала Париса от бракосочетания с прекрасной Еленой, но и предсказывала гибель Трои, однако никто не слушал ее. После сокрушительного разгрома Трои прорицательница искала спасения у статуи Афины, но была схвачена, изнасилована Аяксом малым, а при разделе добычи была увезена Агамемноном в Микены, погибнув там вместе с ним от руки Клитемнестры.

Философская повесть К. Вольф «Кассандра» («Kassandra», 1983), которой, кстати, были предпосланы рассказывающие о работе над ней лекции («Четыре Франкфуртские лекции»), превосходящие основной текст по объему [18], с одной стороны, посвящена судьбе предсказательницы, которой никто не верил, а с другой, явилась своеобразным предостережением человечеству перед угрозой ядерной войны. Сама писательница пояснила обращение к мифоло-

гическому сюжету следующим образом: «В последнее время мое внимание приковано к фигуре Кассандры – мифической троянской царевны, которая предсказала гибель Трои во время греко-троянской войны. Мне видится ядро, позволяющее использовать миф во вполне актуальных целях. Разве ядерная война, если ее не предотвратить, не уничтожит нашу цивилизацию? Для задуманной мною повести мне пришлось более основательно углубиться в мифологию и археологию. Но моя главная цель не просто возрождение мифа. Повесть задумана как предостережение» [18, с. 239]. Как справедливо подчеркивает А. И. Воротникова, «специфика мифорецепции определяется видением мифа как исторической реальности, замутненной "патриархальным" преданием. К. Вольф вводит в миф новую – социально-историческую – систему координат» [11, с. 13].

Произведение К. Вольф, по сути, представляет не просто свободное изложение мифа, но его деконструкцию. Немецкая писательница, на наш взгляд, несмотря на сохранение ключевых сюжетных моментов известного древнегреческого мифа («биографические» сведения о Кассандре и ее семье, обретение ею дара провидения, падение Трои, отъезд в Микены и т.д.) фактически переосмысливает его, пытаясь выявить подлинные причины Троянской войны, природу возникновения политических мифологем (Елены, оказывается, вообще не было в осажденной Трое).

Повествование, не случайно предваренное эпитафией из Сафо, предельно заостряющим авторскую субъективацию, здесь ведется от первого лица, сюжет построен на воспоминаниях и размышлениях Кассандры, царской дочери, жрицы, которая через обращения «внутри себя», ретроспективный анализ всего произошедшего, пытается постичь причины трагедии троянцев и собственных несчастий. Судьба пророчицы, как известно, была трагичной: получив дар провидения, она оказывается отвергнутой всеми: «Почему же я так желала именно дара провидения? Моим голосом говорит предостережение. Большого и другого я не желала» [20, с. 356]. Ее не понимают даже близкие – предсказания остаются не услышанными и считаются безумством: «Я потребовала, чтобы они немедленно прекратили войну. <...> Мужчины побелели. “Она сумасшедшая, – услышала я шепот. – Она сошла с ума”. Царь Приам, отец, медленно поднялся и грозно закричал... <...> “Так быстро забыть смерть брата, смерть Троила, – царь сжал кулаки. – Выведите ее отсюда, она мне больше не дочь”» [20, с. 416–417].

В основе повести лежит не только описание событий в Трое, которые привели к гибели города, но и изображение душевных переживаний, терзаний героини. Кассандре важно осознание себя личностью, индивидуальностью. Ее

жизнь – борьба за собственное утверждение и при этом тотальное одиночество, на которое она обречена своим «даром»: «Куда бы я ни посмотрела, о чем бы ни подумала – нет бога, нет приговора, только я одна» [20, с. 372]. Подлинное прозрение приходит к ней слишком поздно – не осознававшая первоначально собственный дар, отвергнутая Энеем, потерявшая любимого брата Троила, лишь со временем она начинает понимать, как изменилась Троя с появлением Эвмела, и начинает ощущать не только ужас от собственного бессилия, но и полную опустошенность, самоотчужденность: «То, что завязалось сегодня здесь, было началом нашего конца, истоком крушения Трои. Время застыло. Никому не пожелаю такого. Ледяной холод. Полное отчуждение от самой себя, от всех» [20, с. 403]. По сути, вся история Кассандры «прочитывается» К. Вольф не просто как предостережение человечеству вообще, но и как история потери героиней себя, деперсонализации, разрушения «я». Не случайно в одном из внутренних монологов, которые ведет Кассандра, она, реконструируя свое бытие до гибели Трои, с сожалением замечает: «Я думала, взрослая жизнь состоит из этой игры: терять самое себя» [20, с. 375].

Примечательно, что в повести, в отличие от древнегреческого сюжета, боги Олимпа выступают как внесценические персонажи. Все сверхъестественные события трактуются вполне логично. Так, чудесный дар Кассандры объясняется ее особой экзальтированностью. Ей с детства внушили это видение, однако оно быстро меркнет и не появляется в дальнейшем. Пророчества создаются благодаря её интеллекту, пронизательности, умению анализировать: «Только после и с трудом я научилась отличать свойства, которыми наделяешь себя сам, от врожденных и едва уловимых. Что есть подлинное несчастье, я постигла не сразу» [20, с. 355].

Ахилл и Агамемнон у К. Вольф являются антагонистами Кассандры. Необузданный гнев Ахилла делает его настоящим «скотом» (кстати, именно эта характеристика повторяется рефреном на протяжении всего повествования): он «убийца, палач, мясник» [20, с. 416]; в храме «темнеет», когда он входит. Ахилл жесток сверх всякой меры и, совершая убийство, «похотливо смеется»: «Смеясь, все время смеясь. Хватает его за горло. Неуклюжая, короткопалая, волосатая рука на горле брата. Сжимает. Сжимает. <...> Глаза брата выпутили из орбит. На лице Ахилла похоть. Обнаженная, ужасающая мужская похоть. <...> Теперь враг, чудовище поднял перед статуей Аполлона свой меч и отделил голову моего брата от туловища. <...> Ахилл скот» [20, с. 416]. Ахилл, которого греки считают непобедимым героем, к тому же, подло надругался даже над телом мертвой Пенфезилеи, чем поверг в ужас своих со-

отечественников. Агамемнон, напротив, представлен малодушным, он «жалкий трус», который не вызывает уважения даже у собственной жены. Агамемнон буквально трясется от страха перед смертью: лицо его бледнеет, он предстает «полным ничтожеством», когда «рванул» руки Кассандры вверх для молитвы Посейдону, обвиняя именно ее в шторме: «Это ты, ты, – кричал он, обезумев от страха, – ты натравила на меня Посейдона» [20, с. 360]. Именно они – жестокие и мстительные правители – виновники кровопролития, страданий людей. Троянский царь Приам также стремится к войне: «О чем говоришь ты, жрица, – ответил мне Приам официально. – Пантой уже давно истолковал этот сон. Дракон в золотом панцире – это, конечно, я, царь. Вооружиться следует мне, чтобы сокрушить лицемерного и вооруженного с головы до ног врага. Я уже приказал оружейникам увеличить количество изготавливаемого оружия» [20, с. 356]. Таким образом, в войне, по мнению К. Вольфа, всегда виновны обе стороны.

Трагедия Трои заключается в осведомленности и греков, и троянцев в том, что война ведется из-за призрака Елены. В этом сюжетном повороте принципиальное отличие интерпретации греческого мифа К. Вольф: согласно её логике, никакой Елены в Трое не было: Парис похитил ее, но пути Елена была отобрана у него царем Египта. Но всех устраивает подобная видимость повода: «Потом мы все забыли, что было поводом к войне. После кризиса на третьем году войны даже солдаты перестали требовать, чтобы им показали прекрасную Елену. <...> Они отбросили это имя и стали оборонять самих себя» [20, с. 410]. Бесчувственность, всеобщее безразличие, эгоцентризм – это причины падения Трои. Война продолжается десять лет, под стенами осажденного города гибло два народа, а у правителя Трои и его семьи жизнь спокойно шла своим чередом. Сама героиня вспоминает: «Я долго не замечала того, что рядом» [20, с. 357]. К читателю открыто обращается К. Вольф, акцентируя внимание не столько на прошлом, сколько на настоящем, указывая на беспощадность войны: «А потом пошло: меч на меч, копьё на копьё. Кровь струилась по нашим улицам...» [20, с. 417]. Прозаик, на наш взгляд, осовременивает мифологический сюжет, демонстрируя механизм тоталитарного общества, основанного на идеологической лжи, пропаганде политических мифов, посредством которых не только толпа подчиняется воле правителя, но и нагнетается массовый психоз. Приам, осведомленный об обмане, не пытается предотвратить кровопролитие – напротив, он не видит в войне ничего страшного, не считается ни с предсказанием дочери, ни с предостережением Гекубы, считает абсолютно верным поддерживать в массовом сознании ложь: «Нужно только <...>, чтобы у войска сохранилась вера в призрак. И что это

вообще значит – война? Сразу же высокие слова! Я думаю, на нас нападут, ну а мы, мы будем обороняться. Так я думаю. А греки разобьют себе лоб и отпрянутся восвосяси» [20, с. 412]. В этом отношении весьма примечательна фигура Эвмела, «отличающегося осмотрительностью и последовательностью» [20, с. 391], который руководит службой безопасности. Он появился в свите Приама неожиданно, первоначально был незаметен, но заслужил доверие правителя Трои и вскоре стал самым значительным советником царя, достаточно быстро устраняя всех, кто имел на Приама влияние (Кассандра объявляется предательницей. Гекубу не допускают к участию в заседаниях совета и т.д.). Именно он делает головокружительную карьеру, оказывается «тем человеком в совете, которому подчиняется дворцовая стража»: «Эвмел. Если вы еще не знали его имени, на вас смотрели косо. Эвмел, сын ничтожного писца и рабыни с Крита, которого каждый – каждый из окружения дворца – вдруг стал называть “способным”. Способный человек на своем месте» [20, с. 399]. Эвмел, манипулирующий массовым сознанием, выдающий слухи и ложь за истину, инспирирующий войну, переступающий через всех и поступающийся любыми ценностями ради достижения собственных своекорыстных целей, фактически, по мысли Кассандры, символизирует «новое время»: «Новое время не уважало ни мертвых, ни живых. <...> Оно захватило крепость раньше, чем туда проник враг. Оно проникало сквозь щели. И у нас носило имя – Эвмел» [20, с. 417].

Писательница, кроме того, специфически интерпретируя греческий миф, затрагивает еще одну важную, по ее мнению, проблему – женственности и маскулинности, полагая, что именно мужское начало символизирует зло, жестокость и разобщенность. Как точно замечает П. Гуров, в повести К. Вольф «доминирует критический пафос по отношению к мужской агрессивности. Возникновение культа сила и – как следствие – ложное развитие цивилизации писательница относит к эпохе вытеснения матриархата патриархатом, эпохе героизма классического периода. Поэтому конфликт в повести обнаруживается не столько между троянцами и ахейцами, сколько между "мужским" и "женским" мирами. Расширяя в ряде случаев мифологическую трактовку женских образов, Криста Вольф вырабатывает стратегию "женского сопротивления", а критика всевластия мужчин и связанного с ним несовершенства мира доверяется либо самой провидице, либо авторитету материнства в лице Гекубы и Арисби» [12, с. 11]. Действительно, по логике повествования, зло на земле началось с воцарения патриархата, не случайно истинное понимание трагедии доступно исключительно героиням-женщинам (Кассандре, Гекубе, Арисбе). В этом отношении мысль К. Вольф отчасти созвучна позиции её со-

отечественников и предшественников – ранних («йенских») романтиков, которые полагали, что у мира «женская душа», но особенно – Г. фон Клейста, который и в «Пентисилее», и в «Кетхен из Гейльброна» изобразил трагедию женственности и любви: к примеру, в «Пентисилее» главная героиня вызывает у Ахилла недоумение, вызывая его на поединок, а затем гибнет, пытаясь доказать ему, персонифицирующему грубую силу, «мужской» мир, собственную состоятельность женщины-воительницы. Сходный эпизод есть в повести К. Вольф, где Ахилл ведет себя подобным образом: «Ахилл изумился, столкнувшись в бою с Пенфезилеей. Уж не сошел ли он с ума! Кто бы мог подумать, его встретила мечом женщина! Она вынудила его считаться с собой <...>» [20, с. 453].

Примечательно, что к мифу о Кассандре, так же, как и К. Вольф, предостерегая современников, но уже не столько от грядущих катастроф внешних, сколько от оскудения нравственного, обращается Ю. Вознесенская. В ее романе миф трактуется иначе. Всем планетянам (именно так теперь называются существа, которые некогда были людьми) был вживлен персональный код, при помощи гипноза убраны из памяти все понятия о Боге, а правитель Мирового господства представлен всемогущим и непобедимым Мессией». После мирового потопа Европа ушла под воду, и население располагалась в каютах кораблей-«Титаников». От серости обыденных дней, убогой обстановки и пресной еды спасала «Реальность» – мир, который можно придумать самому и жить в нем вплоть до вечерних новостей, когда необходимо вернуться и спеть в положенное время Гимн «Мессии». Планетяне счастливы, и только жители России, в которой прочно установилась монархия, не знают подобных «благ» цивилизации. Между этой страной и остальным миром возникла Страна Отчуждения сразу после прихода «Мессии». Главная героиня Кассандра (Сандра) искренне жалеет россиян, которых, по ее мнению, под своим гнетом держит их царь. Девушку, также как и других, интересуют только путешествия по создаваемым ею «Реальностям», но ее мудрая православная бабушка, Елизавета Николаевна, силой молитвы доказала Сандре утопию современного уклада. Она помогла понять, что настоящая жизнь может быть гораздо ярче и насыщенной, чем виртуальная.

Имя для главной героини выбрано отнюдь не случайно. Кассандра переводится с греческого, как «сияющий человек», «пророчица», и образ главной героини, вне всякого сомнения, отсылает к героине греческой мифологии. При этом, однако, на протяжении всего произведения известный мифологический сюжет переосмысливается с православной точки зрения. Так, в древнегреческой мифологии Кассандру наделяет даром провидения отвергнутый

ею Аполлон. Она видит будущее, но никто не верит ее словам. В романе Ю. Вознесенской Сандре тоже никто не верит. Ни «друзья» из виртуального мира, у которых она попросила помощи и не получила ее (в «Реальности» не принято помогать друг другу). Ни бабушка, не понимающая, что «мобиль» гораздо удобнее старомодного джипа, а «персоник» – удобное средство общения. Ни монахиня Евдокия, которая считает «своего» Бога выше «Мессии». Сандра глубоко заблуждается в своих суждениях, и к прозрению ее ведет сам Господь, открывая глаза на окружающий мир с помощью определенных людей.

В греческом мифе, как известно, подробно описан сюжет о падении Трои. Мудрая Кассандра всеми силами стремилась убедить данайцев не впускать в город деревянного коня, в котором затаился целый отряд ахейских воинов. Никто не услышал ее пророчеств. Троя пала: город запалили с нескольких сторон и уничтожили в одну ночь.

В романе Вознесенской из воспоминаний Сандры о детстве становится очевидно, что далеко не все восприняли «чипизацию» как нечто страшное. Против были только асы – «религиозные фанатики» – монахи и странники. Люди добровольно впустили в себя «троянского коня», который впоследствии поработил их разум. Человек уже не мог жить без скитаний в виртуальном мире, «Реальность» завладела ими, сделала покорными рабами: «Не человек управляет «Реальностью», а она управляет им» [21]. Потребность выхода в виртуальное пространство сформировало целое поколение нравственных калек, не способных проявить участие, помочь, полюбить. Сандра не может принять такую позицию. Воспитанная в раннем детстве бабушкой-христианкой, она придерживается «естественного нравственного закона»: со страхом, но помогла асу в лесу, укрыла платком дрожащую от холода девушку, волнуясь за здоровье бабушки, сама едет в неизвестное путешествие. Сначала она поступает так чисто интуитивно, а затем ее действия становятся более продуманными, осмысленными.

Если образ мифологической Кассандры цельный, завершенный, статичный, то Сандра у Вознесенской претерпевает нравственную эволюцию на протяжении сюжетного развертывания. Мифологическая Кассандра не может помочь своему брату Парису избежать смерти. Героиня романа Вознесенской всеми силами старается уберечь любимую бабушку от лишних волнений: «Боюсь, бабушка, ужасно боюсь! Я даже простых пчел боюсь! Но потерять тебя я боюсь еще больше. Я знаю, как избежать укусов пчел-убийц, – надо идти в места их обитания ночью или в дождь, и я знаю, как беречь любимую бабушку – надо просто по возможности делать за нее ее работу» [21]. Ради

бабушки Сандра едет в монастырь с целью доставить макароны православным жителям, которые не приемлют синтетическую, «Антихристову» еду.

Первоначально у героини отсутствует даже самосознание: она не понимает, как можно носить тканевую одежду вместо одноразовых пластиковых костюмов, для чего следует заботиться о собственной внешности, если все можно воссоздать в «Реальности». Увидев случайно свое отражение в зеркале, Сандра понимает, к чему приводит «растительно-тепличный» образ жизни. Бабушка говорит ей: «вместо зеркал – персонки, в которых вы видите и показываете другим не себя, а мечты о себе» [21]. В произведении отражено, как к обезличиванию, обесцениванию человека ведет сам стиль жизни.

Толчком для самоорганизации внутреннего мира девушки являются ее усилия делать «как должно». Без труда человеку присущ эгоцентризм. Эта тема отображается в диалоге Сандры с матерью Евдокией: «Самоограничение не в природе Эго. Оно стремится к бурному и неограниченному росту. Если ему дать волю, заполняет всю душу человека и, в конце концов, губит человека. –Как же с ним справиться? –Человеку это невозможно, а Богу возможно все. Молиться надо. – Странное у вас мировоззрение, мать Евдокия! А вот наша «Реальность» служит именно для того, чтобы человеческое Эго ничем себя не ограничивало в проявлении и могло бы полностью выразить себя хотя бы на экране. Мой собственный мир, мною сотворенный и мне подвластный, – это так прекрасно!» [21]. Правда, без него – опустошение, тоска, уныние, как сама признается девушка. В финале пути к нравственному возрождению Сандра обретает мир, спокойствие, чистую любовь. Она совершает подвиг, как когда-то в древние времена делали все: создать семью и родить детей.

Сопоставляя специфику изображения образа древнегреческой Кассандры и, в целом, «обработку» мифологического материала в русско-немецком контексте, мы пришли к следующим выводам. Во-первых, следует подчеркнуть, что оба произведения являются своего рода проекцией мифологического сюжета на современность, средством осмысления прежде всего нравственных ценностей человека 1980-х (К. Вольф) и «нулевых» (Ю. Вознесенская). Во-вторых, именно мифологические реалии «высвечивают» характерные пороки современности в романе Ю. Вознесенской: инфантильность, гордость, эгоизм, тщетные попытки человека скрыться от самого себя в мире виртуальном. В-третьих, миф о Кассандре в повести К. Вольф трактуется в непосредственной связи с рассуждениями о минувшем и грядущем, о судьбах немецкого народа и человечества вообще. Писательница, специфически интерпретируя и в конечном итоге деконструируя древнегреческий сюжет, подчерки-

вает прежде всего необходимость ответственности, которую несет каждый за мир и спокойствие людей. К. Вольф, к тому же, выстраивает внутри мифологического сюжета историю возникновения мифов политических, демонстрируя изнанку тоталитаризма, основанного на грубой мужской силе и тотальном обмане.

Список литературы

1. Осьмухина О.Ю. Мифопоэтическое пространство отечественного романа рубежа XX–XXI вв. (на материале прозы В. Пелевина и Д. Липскерова) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 4 (2). С. 228–230.
2. Осьмухина О.Ю., Сипрова А.А. Мифопоэтический контекст романа В. Пелевина «Священная книга оборотня» // Филологические науки. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота, 2017. № 11(77): в 3-х ч. Ч. 2. С. 26–30.
3. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Terra incognita, 1999. 320 с.
4. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа М.: Наука, 2000. 407 с.
5. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс, 1995. 1845 с.
6. Чернышева Е.Г. Мифопоэтические мотивы в русской фантастической прозе 20–40-х гг. XIX в. Автореф. дис. ... д-ра филол. н. М., 2001. 34 с.
7. Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Академический проект, 2001. 240 с.
8. Винтерле И.Д. Миф как основа литературы фэнтези // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2012. № 1 (2). С. 37–39.
9. Бернд Д. Вреде. Мифопоэзис Кассандры в одноименной повести Кристы Вольф. Автореф. дис. ... к. филол. н. Омск, 1998. 18 с.
10. Вилисова Т.Г. Немецкая историческая проза 70–80-х гг. XX века. Поэтика жанров. Автореф. дис. ... к. филол. н. Новгород, 2005. 20 с.
11. Воротникова А.Э. Миф в романе К. Вольф «Кассандра». Автореф. дисс. ... к. филол. н. Воронеж, 2001. 20 с.
12. Гуров П.А. История и современность в художественной и эссеистической прозе Кристы Вольф 70-х – 80-х годов. Автореф. ... дис. к. филол. н. М., 1993. 20 с.
13. Затонский Д.В. Зеркала искусства: Статьи о современной зарубежной литературе. М.: Совр. писатель, 1975. 343 с.
14. Карельский А.В. Криста Вольф и Герхард Вольф (ГДР) [Интервью] // Иностранная литература. 1982. №7. С. 238–239.
15. Рудницкий М. Тревожная проза Кристы Вольф // Вольф К. Избранное: сборник / Пер. с нем.; Составл. и предисл. М. Рудницкого. М.: Радуга, 1988. С. 2–24.
16. Рущая Г.С. Повесть Кристы Вольф «Кассандра» // Поэтика драматического и трагического в антивоенной немецкой прозе второй половины XX века. Пермь: б/и, 1998. С. 165–169.
17. Яшенькина Р.Ф. Повесть К. Вольф «Кассандра»: (История, миф и литературная традиция // Традиции и взаимодействия в зарубежной литературе XIX–XX веков: Межвуз. сб. науч. тр. / Перм. гос. ун-т им. А.М. Горького; [Редкол.: Р.Ф. Яшенькина (гл. ред.) и др.]. Пермь: ПГУ, 1988. С. 130–139.

18. Вольф К. Истоки одной повести: Кассандра. Франкфуртские лекции / Пер. Н. Федоровой (лекции 1 и 2) и А. Карельского (лекции 3 и 4) // Вольф К. От первого лица. М.: Прогресс, 1990. 414 с.

19. Воротникова А.Э. Миф в романе К. Вольф «Кассандра». Автореф. дисс. ... к. филол. н. Воронеж, 2001. 20 с.

20. Вольф К. Кассандра // Вольф К. Избранное: сборник / Пер. с нем.; Составл. и предисл. М. Рудницкого. М.: Радуга, 1988. С. 353–470.

21. Вознесенская Ю. Путь Кассандры, или Приключения с макаронами [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://book-online.com.ua/read.php?book=3517&> (дата обращения: 28. 03. 2021).

**REINTERPRETATION OF THE ANCIENT GREEK MYTH
OF CASSANDRA IN LATE XXth CENTURY LITERATURE
("CASSANDRA" BY C. WOLF, "CASSANDRA'S PATH" BY YU. VOZNESENSKAYA)**

Os mukhina O. Yu., Beloglazova E. A.

The purpose of the chapter is to analyze the interpretation of mythological images in the works of the German classic of the XXth century C. Wolf and the contemporary Russian prose writer Yu. Voznesenskaya. The scientific novelty of the research lies in the fact that for the first time a comparative analysis of works based on the same mythological plot, but belonging to different cultural texts and interpreting the plot about Cassandra in different ways, is carried out. The results obtained showed that, if the myth of Cassandra in the story of C. Wolf is interpreted in connection with reasoning about the past and the future, about the fate of mankind, then the novel by Yu. Voznesenskaya is a projection of the mythological plot onto the present of the 2000s in Russia, the myth becomes a means of understanding the moral values of a person. Mythological realities "highlight" the characteristic vices of our time: infantilism, pride, selfishness, human attempts to hide from himself in the virtual world.

Keywords: German literature XX century, C. Wolf, Yu. Voznesenskaya, myth, plot, image.

**5.7. ПОЭТИКА ТРАВЕСТИРОВАНИЯ
В АНТИЧНЫХ ПЬЕСАХ Ж. КОКТО**

© *В.И. Даскал*

Глава посвящена особенностям травестийной манеры в античных пьесах Ж. Кокто. Целью исследования является рассмотрение и описание системы художественных приемов драматурга, в рамках которой реализуется диалог с древнегреческой трагедией Софокла («Адская машина») и орфическим мифом («Орфей»). Отмечается, что Кокто предлагает альтернативное истолкование канонических текстов: сохраняя фабулу «Эдипа-царя» в «Адской машине» или перенося действие мифа в современную ему повседневность в случае «Орфея», драматург стремится актуализировать материал через изменение речевых характеристик персонажей, сюжетных линий. Вульгаризация языка, снижение поведенческих мотивировок позволяет придать пьесам остросоциальное звучание. Сделан вывод о

существовании устойчивых приемов воплощения авторского замысла, заключающегося в контрастном сочетании злободневной ироничности с глубокими философскими размышлениями о предназначении художника.

Ключевые слова: Жан Кокто, орфический миф, драма, «Орфей», «Адская машина».

«Античный период» драматургии Ж. Кокто, на котором сосредоточено наиболее пристальное внимание исследователей его творчества (Е.В. Гнездилова, А.В. Клименок О.Е. Людина), обнаруживает одновременное обращение драматурга, с одной стороны, к неоклассицизму, использующему античные темы, в котором его привлекает лаконизм, точность и краткость слога, не лишённые в полной мере поэтической красочности, с другой – к художественным находкам авангарда: сюрреалистической оппозиции реальности и мира подсознательного, интересу к ониризму (последний станет концептуальным ядром пьесы «Рыцари круглого стола»), практике автоматического письма; дадаистской тотальной иронии, многочисленным экспериментам с языком (в драматургии Кокто это проявится в использовании анахронизмов, смещению речевых жанров и т.д.), кубистской живописи (в частности, оммаж работам П. Пикассо, в творческом союзе с которым был создан скандальный балет «Парад», проявится в оформлении декораций и стиле Кокто-художника). В подобном синтезе угадываются характерные черты творческого метода Кокто, полагавшего, что художник должен творить всеми доступными ему средствами. Одновременное усвоение различных, подчас радикально расходящихся друг с другом эстетических концепций не позволяет определить его в рамки того или иного художественного направления и вместе с тем дать жанровое определение его пьесам. «Орфей» и «Адская машина», которыми завершается период «одержимости Грецией», представляют особый интерес ввиду их оригинальности и самостоятельности: авторская мысль разворачивается в пространстве античных сюжетов, сосредотачивается на вдумчивом прочтении мифа, а не использует их для свободной интерпретации, создания «античного фона», как это было в пьесах «Антигона», «Царь Эдип» [1, с. 50].

Интерес к античности возникает у Кокто на фоне знакомства с молодым писателем и поэтом Р. Радиге, с именем которого связаны знаковые для эстетики драматурга константы творчества: после его ранней гибели он долгое время страдает от опиумной зависимости – в этот период появляются на свет многие его романы, пьесы, в том числе и «Орфей» и «Адская машина», в которых он выступит с критикой сюрреалистических идей в ответ на открывшуюся в свой адрес травлю. По выходе из нее он напишет «Рыцарей круглого

го стола» и обратится к «бульварной» драме: элитарной, интеллектуальной публике он предпочтет широкого «простого» зрителя. Необходимо заметить, что в своей увлеченности античной культурой Кокто не был первым: в 20-е годы к ней обращаются Г. Форэ, Э. Сати, П. Скаррон, П. Мариво и др. Однако, несмотря на многообразие произведений, появляющихся в этот период, закономерно провоцирующее подражательность, Кокто удается создать и сохранить свой авторский почерк, который будет прослеживаться на протяжении всей его творческой карьеры.

Первая из двух предлагаемых к рассмотрению пьес, «Орфей», была написана в 1925 г. Сюжетобразующее звено «трагедии» составили два мифа об Орфее: миф о гибели Эвридики и освобождении ее из Аида и гибели самого Орфея вследствие отказа принимать участие в праздновании Дионисий. Герои античных мифов предстают современной молодой буржуазной супружеской парой, проживающей во Фракии: Орфей – поэт, тщеславный, вспыльчивый, ищущий общественного признания, Эвридика – заботливая, любящая домохозяйка. Источником вдохновения для него служит лошадь, которая, по его уверению, транслирует высшие космические смыслы – записанная под диктовку фраза «Жена Орфея преодолет Аид» становится первой строкой художественного произведения, способного преобразить поэзию, увековечить его поэтический гений [2, с. 170]. Эвридика, в свою очередь, не склонна разделять восторги супруга: не без иронии она замечает, что подобную практику применяет Агланика – высшая жрица вакханок, вращая столики и получая ответы. Нетрудно увидеть в этом эпизоде пародию на спиритические сеансы, пик увлеченности которыми приходится на 20-е гг. XX в., когда и создается «Орфей». Уже в начале пьесы намечается центральный конфликт: Эвридика, воплощающая в себе разумное начало, мудрость, заботу и любовь, противопоставлена своему эгоистичному супругу Орфею, самозабвенно живущему в мире фантазий и грез, оторванному от реальности. Таким образом, мотив вечной неоспоримой любви между их мифологическими прототипами встраивается в господствующую систему буржуазной морали, сознательно деидеализируется драматургом. Смерть Эвридики наступает в результате отравления ядом, содержащимся на конверте, присланном Агланикой в помощь для расправы с лошадью – причиной постоянных супружеских ссор. В первоисточнике смерть – результат случайного стечения обстоятельств, укуса змеи, в интерпретации Кокто – тщательно продуманный и искусно приведенный в жизнь коварный план. Эпизод со смертью Эвридики выглядит как бытовая сцена мести на почве ненависти разъяренных вакханок к самовлюбленному обидчику Орфею. Узнав о смерти жены, Орфей в отчаянии

отправляется за ней в Аид, возвращает ее в мир людей – грубый комизм Кокто проявляет себя в том, как происходит повторная гибель Эвридики: Орфей в порыве ревности к стекольщику Эртебизу, по-настоящему имеющему ангельское происхождение, нарушает завет Смерти, воспевающий когда-либо смотреть на Эвридику, в результате чего та вновь возвращается в царство мертвых. Негодование из-за предполагаемой измены жены так сильно застит глаза Орфею, что он отказывается осознать содеянное, признавать собственную большую ошибку: «Мне плевать на ваши сожаления. Я ничуть не сожалею, что намеренно повернул голову и взглянул на свою жену. Это все-таки предпочтительней, чем пялиться на чужих жен» [3, с. 305]. Не менее комична мизогиничная реплика Орфея в ответ на очередную попытку Эртебиза убедить его в случившемся несчастье: «Да где вы видели женщину, которая со скандалом выскочив из-за стола, не возвращается через пять минут, чтобы убрать посуду?» [3, с. 306]. Кульминации действие достигает в момент обнаружения присланного анонимной доброжелательницей письма, в котором она сообщает о готовящейся расправе над Орфеем вакханками, оскорбленными его стихотворением. Только после того, как надежды на общественное признание обернулись провалом, рассеиваются наводимые лошадей чары, и главный герой оказывается лицом к лицу с суровой действительностью: во многом автобиографичный мотив волшебного вмешательства, одурманивания и внезапного прозрения характерен не только для данной пьесы: как уже было отмечено выше, эту проблему Кокто будет подробно рассматривать в пьесе «Рыцари круглого стола». Отрезвленный Орфей вновь отправляется на поиски Эвридики и воссоединяется с нею в идиллическом конце пьесы [1, с. 57].

Отдельного внимания заслуживает несколько вставных по отношению к первоначальному мифу эпизодов: появление Смерти и детективная сцена с допросом головы Орфея. Смерть, появляющаяся в начале пьесы, чтобы забрать душу Эвридики, предстает в бальном платье и манто. Предупреждая возможное недоумение зрителей, она произносит следующую реплику: «Еще неделю назад вы думали, что я – скелет в саване и с косой... Но если бы я была такой, какой меня представляют люди, они бы видели меня. А я, мой мальчик, должна появляться незримо» [3, с. 290]. Важно заметить, что представление о Смерти как о «скелете в саване с косой» сформировалось в Позднем Средневековье благодаря фреске «Триумф смерти» итальянского художника Буонамико Буффальмакко, выполненной им в 1330-х гг. [4]. Можно сделать вывод, что к этой реплике сводится, в сущности, замысел Кокто: диалог античности и современности, проявляющийся в обращении к

проблематике мифа, в результате которого постигается его художественный смысл, оказывается возможным в условиях приближения к современности – препарирование вечных тем и образов и их последующее усвоение происходит естественно и органично. Подчеркнуто современным видится хирургический процесс освобождения души Эвридики от ее телесной оболочки: неслучайно помощники Смерти – Азраил и Рафаил – одеты в медицинские халаты, а в качестве неперменного ее атрибута выступают резиновые перчатки – именно с их помощью, а не силами собственного таланта Орфей перемещается в мир мертвых.

С целью уйти от излишнего драматизма, Кокто использует не только предметы современной ему повседневности, но и вводит подчеркнуто «лишних» персонажей. После предполагаемого убийства Орфея с целью проведения расследования на виллу заявляются комиссар полиции и протоколист. Под подозрение откровенно глупых представителей закона попадает ангел-стекольщик Эртебиз. Детективная линия не получает дальнейшего развития в пьесе, так как определить виновника не удастся: пятьсот вакханок отрицают свою причастность к убийству, а прямых улик против Эртебиза не обнаруживается. Фарсовое, пародийное начало обнаруживает себя не только в декорациях, костюмах, поведении, но и речи персонажей: Кокто прибегает к анахронизмам (*chirurgien* «хирург», *alcool* «спирт», *police* «полиция», *un stylo* «ручка», *jury* «жюри» и т.д.), внедряет профессиональные штампы (*accusé* «обвиняемый», *preuves irréfutables* «неопровержимые доказательства», *au nom de la loi* «именем закона», *corps* «тело» и проч.), использует бранные слова и фамильярные обращения (*mon gaillard* «мой голубок», *mon vieux* «старик», *mon ami* «дружок») [5].

Следующая пьеса, «Адская машина» увидит свет в 1934 г. Античную основу драмы составит миф о фиванском царе Эдипе в изложении Софокла. Кокто продолжит обращение к одному и тому же типу героя – хвастливому, самовлюбленному гордецу, перевоспитание которого оказывается возможным только после свершившейся трагедии. Установка на пересказ известной истории, в которой угадывается предупреждающий ответ критикам, готовым упрекнуть его в пошлой неоригинальности, задается уже в первой реплике: внесценический голос драматурга кратко излагает сюжет трагедии, призывая в конце наблюдать за тем, «как заведен мгновенно, но распрямится медленно, через всю человеческую жизнь – адский механизм машины, самой совершенной, созданной подземными богами для математически точного уничтожения смертных». Таким образом, раскрывается смысл названия: «Адская

машина» – это ничто иное, как судьба, насмешка богов над тщетными попытками людей идти ей наперекор.

Принципиальную новизну действие приобретает благодаря двум сюжетным линиям: солдаты – Иокаста – призрак Лайя и Эдип – Сфинкс. Первую нельзя в полной мере считать оригинальной: в появлении призрака покойного царя Лайя и последующей беседы с солдатами угадывается очевидная пародия на «Гамлета» Шекспира. Иокаста становится квинтэссенцией образов древнегреческой царицы – страстной натуры, несущей траур убитому мужу и вместе с тем страдающей из-за насильственного отказа от собственного ребенка, и Гертруды – датской королевы, матери Гамлета, равнодушной к переживаниям сына, вскоре после гибели мужа повторно вступившей в брак. Важно заметить, что это обстоятельство задаст определенную динамику развития характера, пародийно обострит конфликт: вначале взбалмошная, вульгарная царица-кокетка, говорящая с жутким акцентом, в каждом последующем акте обретает новое «я»: в «Брачной ночи», где главные герои становятся счастливыми молодоженами, Иокаста предстает пылкой влюбленной, избыточный мелодраматизм которой, однако, снимается неловким комплиментарным пассажем Эдипа: ««Лицо юной девушки – скука чистого листа, моим глазам не прочесть на нем ничего волнующего, в то время как твое лицо, Иокаста! Мне нужны шрамы, татуировка судьбы и красота, прошедшая сквозь бури» [6, с. 95]. В финальном акте она, наконец, сливается с античным прототипом. Несмотря на то, что образ Иокасты к концу пьесы становится подлинно трагедийным, Кокто травестирует эпизод с самоубийством героини: она вешается на собственном красном шарфике, на который в течение всей трагедии постоянно наступали прочие персонажи, как будто подталкивая ее к выбору. Созвучным в этом отношении является орудие ослепления Эдипа – избыточно вычурная золотая булава с одежды Иокасты, «которая всем так глаза и колет» [6, с. 58].

Линия Эдипа и Сфинкса в интерпретации драматурга приобретает мелодраматическое звучание: древнее чудовище трансформируется в прекрасную девушку, мучимую божественным предопределением быть жестокой убийцей. Встретив Эдипа, она влюбляется в него и позволяет ему одержать над собой верх, желая получить долгожданную свободу и достойного возлюбленного, однако хвастливый юноша, как это отмечает для себя Сфинкс, не в силах самостоятельно отгадать загадку, поэтому она вводит его в транс и в этом состоянии диктует ответ. Каноничное видение образа Сфинкса также приобретает в тексте травестийное прочтение в вульгарной реплике Эдипа: «Так что же, значит, я бежал по дорогам, карабкался через горы, переплывал

реки, чтобы просто-напросто найти себе жену, которая быстро станет Сфинксом, станет хуже, чем Сфинкс – с когтями и отвисшей грудью!» [6, с. 74]. Раздосадованная поведением Эдипа, отправившегося объявлять о своей победе в Фивы, Сфинкс сбрасывает свою телесную оболочку и предстает в образе Немезиды – египетской богини мести. Узнав о сбывающемся пророчестве, она из чувства обиды и злости не сообщает о нем Эдипу и – более того – желает ему смерти. Резюмируя вышесказанное, можно сделать вывод о том, что судьба Эдипа, с одной стороны, полностью сосредоточена в руках богов, с другой – сам герой каждый раз в силу своенравности характера отказывается от того, чтобы узнать правду и преодолеть злой рок [1, с. 65].

Стиль пьесы, как и в «Орфее», представляет собой синтез разнообразных элементов: разговорные высказывания (*les mères* «мамаша», *rauvte diable* «бедняга» и т.д.), более насыщенная профессиональная (в частности, военная) лексика (*capitaine* «капитан», *rapport* «рапорт», *taisez-vous!* «молчать!», *repondez!* «отвечать!»), фамильярные обращения (*Ressie* «Ресса», *ma vielle* «старичок», *mon garçon* «паренек»). [5] Несмотря на то, что разговорная, просторечная лексика традиционно присуща «низким» персонажам – солдатам, прислуге, матроне и ее сыновьям – в «Адской машине» все персонажи, в том числе и «высокие», разговаривают на одном языке. Особую значимость приобретает игра слов, создающая комический эффект и вместе с тем предсказывающая грядущие события: «Многие люди слепы от рождения и этого не замечают, пока настоящая правда не выколет им глаза» [6, с. 83].

В пьесе также получит развитие мотив сна: в отличие от «Орфея», где он прочитывается в сюрреалистическом ключе, сны Иокасты и Эдипа маркируют потустороннее вмешательство: для каждого из них свой собственный сон становится зловещим предзнаменованием. Однако, вопреки разбросанным по всему тексту скрытым и явным намекам на трагичную развязку, герои шаг за шагом совершают ошибки, ведущие их к гибели – прозрение наступает только в финальной сцене, когда предсказание сбывается – Иокаста и Эдип оказываются не в силах принять правду [1, с. 66].

В рамках «античного» периода Ж. Кокто происходит формирование авторского стиля, в ходе которого происходит усвоение опыта отдельных модернистских направлений и неоклассицистической эстетики, пробуждающей интерес к античности. В стремлении создать самобытное высказывание Кокто не отказывается от собственного авангардного прошлого, а умело вплетает выработанные приемы в свое творчество. Ориентированность на широкую публику побуждает его создавать травестийные остросоциальные произведения, произведения, акцентирующие внимание на отдельных проявлениях

буржуазной морали (конфликт Орфея и Эвридики, поведение Иокасты в первом действии), отдельные элементы государственной системы (допрос отрезанной головы), строящиеся на известных мифологических сюжетах.

Список литературы

1. Клименок А. В. Интертекстуальная поэтика драматургии Ж. Кокто 1920–1940-х гг.: «Орфей», «Адская машина», «Рыцари Круглого Стола», «Двуглавый орел»: дисс ... к. филол. н. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2015. 170 с.
2. Гнездилова Е. В. Миф об Орфее в литературе первой половины XX века: Р.М. Рильке, Ж. Кокто, Ж. Ануи, Т. Уильямс. Дисс ... к. филол. н. М.: МГУ, 2006. 200 с.
3. Кокто Ж. В трех томах с рисунками автора. Т.2. Театр. М.: Аграф, 2002. 304 с.
4. Булгаров Вячеслав Степанович, Ляшенко Ирина Витальевна Образ смерти в западноевропейском искусстве XIV–XVI веков // *Universum: филология и искусствоведение*. 2019. №3 (60) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-smerti-v-zapadnoevropeyskom-iskusstve-xiv-xvi-vekov> (дата обращения: 16.05.2021).
5. Cocteau J. Théâtre complet. Édition publiée sous la direction de M. Décaudin, avec la collaboration de P. Caizergues, P. Chanel, G. Lieber, F. Ramirez, Ch. Rolot et J. Touzot. P. ; Gallimard, 2003. (Bibliothèque de la Pléiade).
6. Кокто Ж. Петух и арлекин / Составление, предисловие и избр. примечания М.Д. Яснова. СПб.: ООО «Издательство “Кристалл”», 2000. 864 с.
7. Дубровина С.Н. Мифологический театр Кокто («Антигона», «Царь Эдип», «Орфей», «Адская машина»). Дисс ... к. филол. н. М.: МГУ, 2001. 167 с.

THE POETICS OF TRAVESTY IN ANTIQUE PLAYS OF J. COCTEAU

V.I. Daskal

The chapter is devoted to the peculiarities of the travesty manner in the antique plays by J. Cocteau. The aim of the study is to examine and describe the system of artistic techniques of the playwright, within the framework of which the dialogue with the ancient Greek tragedy of Sophocles ("The Infernal Machine") and the Orphic myth ("Orpheus") is realized. It is noted that Cocteau offers an alternative interpretation of the canonical texts: keeping the plot of Oedipus Rex in «the Infernal Machine» (or transferring the action of the myth into everyday life in the case of Orpheus), the playwright seeks to actualize the material by changing the speech characteristics of the characters, the plot lines. Vulgar language and declined behavioural motivations allows to give the plays an acutely social sound. The conclusion about the existence of stable methods for the embodiment of the author's intention which is a contrasting combination of topical irony with deep philosophical reflections on the artist's destiny is also made.

Keywords: Jean Cocteau, Orphic myth, drama, "Orpheus", "the Infernal Machine".

5.8. СЮЖЕТ «АНТИГОНЫ» СОФОКЛА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ КАМИЛЫ ШАМСИ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «ДОМАШНИЙ ОГОНЬ»)

© О.А. Королева

Глава посвящена анализу романа современной британской писательницы Камилы Шамси «Домашний огонь». Цель работы – проанализировать интерпретацию сюжета древнегреческой трагедии Софокла «Антигона» в постколониальном романе «Домашний огонь». Центральный конфликт романа, осложненный его межнациональным характером, обусловлен сложным выбором героев между кровными узами и узами любви, он отражает не только противостояние закона государственного и общечеловеческого, но требование справедливого закона, равного для коренных британцев и мигрантов. В романе сохраняется фабула трагедии, но меняются мотивы действий героев, которые имеют реально-историческое обоснование, связанное с существованием в современном многонациональном культурном сообществе.

Ключевые слова: К. Шамси, постколониальная литература, мультикультурализм, мотив дома, национальная идентичность, Антигона.

Термин «постколониальная литература» вошел в литературоведение еще во второй половине XX века. Основная тематика произведений, относящихся к этой литературе, связана с вопросом взаимодействия, диалога различных культур, а также с проблемой культурного самоопределения, поиска национальной идентичности. Как справедливо отмечает в своем диссертационном исследовании О.Г. Сидорова, «возникновение постколониального британского романа связано со стремлением писателей-мультикультуралистов пересмотреть концепцию национального самосознания и взаимоотношений культур, подвергнуть сомнению многие устоявшиеся стереотипы и привлечь внимание к тому факту, что в современном мире монолитная культура (или культура, считающая себя таковой) все чаще уступает место культурному многообразию» [1, с. 29]. Авторы постколониального романа исследуют конфликты культур и пути их разрешения, стараясь уйти от однозначности трактовок и оценить не только отрицательные, но и конструктивные аспекты взаимодействия культур.

Современная британская писательница Камила Шамси (Kamila Shamsie, 1973) родилась в Карачи, там её семья проживала после раздела Индии. В 2007 году она переехала в Лондон, где живёт и в настоящее время, имея двойное гражданство Пакистана и Великобритании. Самым известным стал её седьмой роман, «Домашний огонь» («Home Fire», 2017). Он попал в длин-

ный список Букера, и получил премию за художественную прозу женского авторства. Центральной темой романа становится столкновение Западной и Восточной культур и поиск путей его разрешения, также вопрос о национальной идентичности, о связи со своим народом. В качестве сюжетной основы для романа К. Шамси выбирает миф об Антигоне, опираясь на трагедию Софокла «Антигона». Об этом сама писательница говорит в послесловии к роману. Эпиграфом к произведению стали слова из трагедии Софокла «А те, кого мы любим...отечества враги» [2]. Таким образом, автор сразу же обозначает сущность центрального конфликта романа, связанного со сложным выбором героев между кровными узами и узами любви, милосердием и верностью закону, между законами общечеловеческими и законами государственными. Но сложность конфликта обусловлена также и его межнациональным характером.

Структурно роман состоит из пяти крупных глав, каждая из которых повествует об одном из участников событий и названа его именем. Первая страница романа напоминает традиционный для произведения драматического жанра список действующих лиц: Исма, Эймон, Парвиз, Аника, Карамат. Обращает на себя внимание тот факт, что имена звучат аналогично именам героев древнегреческой трагедии Исма – Исмена, Эймон или Аймон (в восточном прочтении) – Гемон, Парвиз – Полиник, Аника – Антигона, Карамат – Креонт. Не случаен и выбранный автором порядок героев, он соответствует развитию сюжета, подобно тому, как в сценическом действии герои появляются поочередно на сцене, так и «Домашнем огне» в каждой последующей главе на авансцену выдвигается новый персонаж и именно с ним связано дальнейшее движение сюжета. Все герои – мигранты из Пакистана, перебравшиеся на Туманный Альбион в поисках лучшей жизни, их дети – уже граждане Великобритании, для которых английский язык – родной. У этих детей есть все шансы стать полноправными членами западного общества, получить образование, сделать карьеру, добиться признания.

Важнейшим мотивом в романе К. Шамси является мотив семьи, дома, а также дома и в более широком смысле как, страны, которая является домом, Характерно с этой точки зрения и другое название романа К. Шамси, «Домашний огонь», в отличие от древнегреческой трагедии, названной по имени главной героини. Об этом свидетельствует и композиция романа, так как через поочередное введение персонажей автор постепенно представляет читателю две семьи, каждый из героев принадлежит одной из них.

В сюжете книги пересекается жизнь двух таких семей – выходцев из Пакистана. Одна из них – это семья Паша: отец – джихадист, воевавший во всех

горячих точках 90-х – начала 2000-х (Босния, Чечня, Афганистан) давно пропал то ли на поле боя, то ли в Гуантанамо – его семья не имеет об этом никаких сведений, младшие дети никогда не видели его; мать скоропостижно скончалась, оставив троих детей на попечение бабушки; старшая из детей, Исма, растила младших близнецов Парвиза и Анику и практически заменила им мать. В то время как Исма знает урду, для младших Парвиза и Аники английский язык является родным, они родились в Великобритании. Исма получила стипендию для дальнейшего обучения в США, Аника учится на юридическом факультете университета, и лишь младший брат Парвиз нигде не учится и мечтает заниматься любимым делом – работой в студии звукозаписи. Но обманувшись романтикой обещанного «идеального государства» и призраком своего отца-джихадиста, девятнадцатилетний Парвиз становится лёгкой добычей для рекрутов ИГИЛ. Как и все остальные до него, оказавшись в суровой реальности террористов и увидев их бессмысленную жестокость, юноша хочет обратно домой, но путь туда уже отрезан.

Вторая семья – Лоун: глава семьи, Карамант, пакистанец по национальности, вырос в Англии, женился на богатой ирландке Терри, сумел сделать отличную карьеру и получить в итоге пост министра внутренних дел. Его семья живет, ориентируясь на западную традицию, дети имеют минимальное представление о восточных корнях предков и о своих родственниках по отцовской линии. Как государственный деятель Карамант постоянно подчеркивает свою приверженность Британии, отказывается от мусульманских традиций, призывая и других выходцев с Востока, переселившихся в Англию, жить согласно местным традициям, чтобы лучше ассимилироваться в новом обществе. Об этом свидетельствует его выступление перед учениками брэдфордской школы, по большей части мусульманами: «Вы можете добиться в этой стране всего, чего захотите, стать олимпийским чемпионом, капитаном крикетной сборной, поп-звездой, ведущим телешоу, а если ничего из этого не выйдет, то хотя бы министром внутренних дел. Вы – мы, все – британцы, и Британия считает нас таковыми. И большинство из вас тоже так считает. Но тем, кто все еще сомневается, позвольте сказать: не надо выделяться одеждой, образом мыслей, устарелыми формами поведения, не надо присягать на верность чуждой идеологии. Потому что в этом случае к вам будет другое отношение – не из-за расизма, хотя кое-где он еще дает о себе знать, но потому, что вы сами настаиваете на своем желании отгородиться от всех прочих в нашем многонациональном, многорелигиозном, разнообразном Соединенном Королевстве. И подумайте, чего вы себя при этом лишаете» [2].

Говоря о мотиве семьи, дома в романе, нельзя не обратить внимания, что автор дает подробное описание жилья героев, таким образом характеризуя и их самих. Квартира Эймона – это просторная квартира-студия в престижном районе Лондона, обставленная его матерью-дизайнером в стиле хай-тек, также, как и дом Лоунов, выдержанный в классическом дизайне: «Фирменный стиль Терри – приглушенные цвета, изящные линии мебели, деревянные полы – повсюду в доме, на белых полках вдоль стен – самые любимые в семье книги» [2] свидетельствуют о европейской традиции. По-другому описана квартира тетушки Насим, соседки и друга семьи Паши, где они временно живут, сдавая свой дом: «Надписи арабской вязью на стенах, лестница с ковром, пластмассовые цветы в вазе, запах специй в кухне, хотя вроде бы ничего не готовится: нахлынули воспоминания о доме двоюродного дяди и вместе с ними стыд за то, как его все это смущало» [2]. Именно после сдачи дома внаем происходит разлад в семье Паша: старшая сестра Исма уезжает в Америку учиться, младшая Аника учится в Лондоне. А её брат-близнец тайно бежит в Сирию, обманом завербованный джихадистами. Именно он больше всего сожалеет о потере дома: «Путь, который привел его к джихадистам, начался осенью в тот вечер, когда Исма объявила в кухне, что она уезжает в Америку и, значит, настало время им всем троим покинуть свой дом. В начале того вечера ничто не предвещало, как он закончится. Всего несколько недель назад Аника поступила в университет, а Парвиз не поступил, но привычная рутина их жизни уже отходила в прошлое, уже воспринималось как праздник, если Аника была дома и у нее находилось время что-нибудь приготовить, впервые за ту неделю... Парвиз ...вспомнил, как Аника говорила: надо продать дом. Она разрывала цепи, державшие их воедино, выталкивала его во внешнюю тьму, ритм ее пульса больше не сопутствовал ему» [2]. Таким образом, разрыв с домом и встреча с джихадистом приводят Парвиза на другую сторону.

Как справедливо отмечается в работе Г.А. Фролова и Л.Ф. Хабибулиной «общими для мультикультурных романов становятся проблема памяти и проблемы, связанные со страхом потери или выстраиванием новой идентичности» [3]. В романе К. Шамси эта проблема не сразу выходит на первый план, так как представители обеих семей эмигранты либо второго поколения (то есть уже родились в Британии), либо приехали сюда в юности, и, казалось бы, все герои в той или иной степени следуют европейскому образу жизни. Актуализируются проблемы памяти и собственной идентичности в связи с образом Парвиза, пытавшегося узнать о жизни отца, выходца из Пакистана, и постепенно приходящего к критическому осмыслению западного общества: «Эти вопросы преследовали его теперь днем и ночью. Повсюду он видел

следы коррупции и распада, лжи и попыток эту ложь скрыть. Сестры и сами стали частью этой системы: одна задумала перебраться в Америку, в страну, убившую их отца и сотни тысяч других отцов-мусульман; другая поддерживает ложь, будто в их стране граждане имеют права и действует апелляционный суд» [2]. А впоследствии к мнимому обретению «своего» народа, когда его наставник у джихадистов Фарук дал ему фотографию, на которой белый мужчина стоял на коленях в песке за мгновение до казни. «В этом образе сошлось все варварство, вся жестокость Халифата – с точки зрения западного мира. Впервые увидев эту фотографию, Парвиз почувствовал жалость к этому человеку... Взгляд Парвиза охватывал теперь многое – не только индивидуальную смерть человека, стоящего на коленях в песке, но и вещь, которую Халифат посылал миру этой смертью: «Как вы поступаете с нашими, так мы поступим с вашими». Вот что значит – иметь свой народ, который поднимет меч в твою защиту и скажет тебе, что смиряться и терпеть – не единственный выход. О господи, кайфом по венам, чистейший восторг!» [2].

Именно отъезд Парвиза к джихадистам, а впоследствии смерть от их рук при попытке бегства, становятся предпосылкой центрального конфликта романа, перекликающегося с конфликтом трагедии Софокла. Парадоксальность ситуации заключается в том, что, когда Парвиз понимает свою ошибку и хочет сбежать от джихадистов, возвращение в Лондон осознается им, как возвращение домой: «Он остановился на улице Мешрутиет, всматриваясь в кирпичную стену с торчащими черными пиками – за ней лишь отчасти можно было разглядеть фасад консульства. Но ясно был виден развевавшийся на крыше красно-бело-синий флаг, бодрые его краски. Мо Фарах, победа на Олимпиаде, памятная коробочка для печенья у тетушки Насим – золотой юбилей королевы. Лондон. Дом» [2].

Рассказывая в своем интервью о новой книге, К. Шамси замечает, что для нее было важно связать сюжет мифа с конкретным историческим временем, и начало работы над романом было связано с идеей паспорта, писательница внимательно следила за законами о гражданстве, так как они менялись с годами, потому что они относились к ней напрямую. И несмотря на наличие у нее британского паспорта, было ощущение, что он условный, то, что в любой момент можно забрать. В качестве аргумента К. Шамси ссылается на слова Терезы Мэй сначала министр внутренних дел, а впоследствии и премьер-министра, что гражданство – это привилегия, а не право [4]. Герой «Домашнего огня», министр внутренних дел Карамант, предлагает утвердить такой закон. С этим связан основной конфликт романа, как и основное противостояние двух героев Аники (её прообраз Антигона) и Караманта (Креонта), об

этом свидетельствует и композиция произведения, две завершающие главы которого названы «Аника» и «Карамант». В произведении Камилы Шамси отсутствует мотив родового проклятья, как и сюжетная линия, связанная с противостоянием двух братьев и братоубийством. Вина Парвиза (Полиника) также обусловлена предательством Родины, вступлением в террористическую организацию, поэтому после его смерти Карамант лишает юношу британского гражданства и запрещает хоронить в Британии, о чем сообщает в интервью: «Его тело будет репатрировано на родину, в Пакистан.

– Его не похоронят здесь?

– Нет. Мы не позволим тем, кто при жизни обратился против Британии, осквернять ее землю своей могилой. Это дело пакистанского представительства» [2]. Таким образом, в романе затрагивается проблема, поставленная и Софоклом, что выше, важнее: закон государственный или закон общечеловеческий? Насколько справедлив закон государственный? Подобно Креонту Карамант последователен в запрете на похороны Парвиза в Лондоне, где живут его сестры, британские подданные, и где похоронена его мать. Сохраняется и основная коллизия древнегреческой трагедии, Аника, сестра-близнец Парвиза, подобно Антигоне, требует захоронения своего брата в Лондоне, для чего отправляется в Пакистан, где располагается с телом брата у стен британского посольства, ожидая разрешения ситуации.

Выше было сказано о мотиве семьи и дома как основного в романе, и для Караманта то, что он делает законно, так как защищает страну, город, которые он ощущает своим домом, глядя на повседневную жизнь за окном, он думал, что «Маршам-стрит, внезапно растрогавшую его повседневными подробностями: машины на парковке, женщина тащит пакеты с покупками, намотав их ручки на запястья, жмутся друг к другу тоненькие деревца. Его Лондон, Лондон всех и каждого, за исключением только тех, кто желал причинить городу вред» [2]. Но именно сын и жена заставляют его изменить решение относительно Аники, хотя исполнить его он не успевает и сын Эймон погибает вместе с Аникой, к которой он приезжает в Пакистан. Трагическая ирония финала заключается в том, что причиной их гибели становится пояс террориста со взрывчаткой, которые неизвестные надевают на не подозревающего об этом Эймона перед его встречей с Аникой.

Таким образом, К. Шамси во многом сохраняет основные моменты фабульного действия древнегреческой пьесы. Но писательница изменяет мотивы действия героев трагедии, что связано с ее (авторской) принадлежностью к писателям-мультикультуралистам и проблематикой романа характерной для постколониальной британской литературы. В одном из интервью Камилла

Шамси рассказывает, что ей предложили написать произведение на сюжет древнегреческой трагедии «Антигона», вписав его в современный британский контекст, поэтому писательница захотела связать его с историей, которая очень часто появлялась в теленовостях, в газете в это время, это молодые британские мусульмане и их отношения с британским государством [5]. В романе заменяется идея рока и наследственного проклятия, тяготеющего над родом царя Лая, реальными причинами. Все действия героев имеют реально-историческое обоснование, связанное с осмыслением проблем современного многонационального культурного сообщества, а также сохранения мигрантами своей идентичности, своей веры в условиях жизни иного этнического сообщества. Это придает фабуле новую функциональную нагрузку. В романе не случайно ведущим является мотив дома, семьи, Аника нарушает запрет Караманта из-за любви к брату, отправляясь за ним в Пакистан, она говорит, что едет за справедливостью. Поэтому конфликт романа отражает не только противостояние закона государственного и общечеловеческого, но требование справедливого закона, равного для коренных британцев и мигрантов, закона, который позволит последним чувствовать, что Британия – это их Дом, который защищает и принимает независимо от веры и национальности.

Список литературы

1. Сидорова О.Г. Британский постколониальный роман последней трети XX века в контексте литературы Великобритании. Автореф. дис. ... к. филол. н. М.: МПГУ, 2005. 34 с.
2. Шамси К. Домашний огонь. М.: Фантом Пресс, 2018. 250 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.litres.ru/kamila-shamsi/domashniy-ogon> (дата обращения 30.11.20).
3. Фролов Г. А., Хабибулина Л.Ф. К смене литературных эпох на Западе: теоретический аспект / Филология и культура. 2014. №3 (37). С. 190 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://philology-and-culture.kpfu.ru/?q=system/files/35_9.pdf (дата обращения 30.11.20).
4. Kamila Shamsie is Bringing Pakistani History to a Global Audience [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://lithub.com/kamila-shamsie-is-bringing-pakistani-history-to-a-global-audience/> (дата обращения 30.11.20).
5. Interview: Kamila Shamsie talks about 'Home Fire', minorities and terrorism [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.thejakartapost.com/life/2018/04/04/interview-kamila-shamsie-talks-about-home-fire-minorities-and-terrorism.html> (дата обращения 30.11.20).

**THE PLOT OF SOPHOCLES' «ANTIGONE»
IN THE INTERPRETATION OF KAMILA SHAMSIE
(ON THE MATERIAL OF THE NOVEL «HOME FIRE»)**

O.A. Koroleva

The section is devoted to the analysis of the novel "Home Fire" by the contemporary British writer Kamila Shamsie. The aim of the work is to analyze the interpretation of the plot of Sophocles' ancient Greek tragedy "Antigone" in the postcolonial novel "Home Fire". The central conflict of the novel, complicated by its cross-national character, is caused by the complicated choice of the characters between blood ties and ties of love, it reflects not only the opposition between the state and the universal law, but also the demand for a just law for both native Britons and migrants. The novel retains the tragedy's plot, but changes the motives of the characters' actions, which have a real-historical justification associated with existence in today's multicultural community.

Keywords: K. Shamsie, postcolonial literature, multiculturalism, home motif, national identity, Antigone.

**5.9. РЕЦЕПЦИЯ СЮЖЕТА ОБ ОРЕСТЕ И ЭЛЕКТРЕ
В РАССКАЗЕ УРСУЛЫ ЛЕ ГУИН «ДОЧЬ ОДРЕНА»**

© *К.В. Суркова*

В главе рассматривается, каким образом Урсула Ле Гуин в рассказе «Дочь Одрена», входящем в цикл произведений о Земноморье, трансформирует мифологический сюжет об Оресте и Электре. Анализируется сюжет рассказа, проводится сравнение образов главной героини – Уид и мифологической Электры. Отмечается, что Уид несёт в себе черты эриний, но в то же время обладает способностью совершать свободный осознанный выбор и брать на себя бремя ответственности. Используются сравнительно – исторический и описательный методы исследования. Делается вывод, что Урсула Ле Гуин использует миф об Атридах для решения стоящей перед ней задачи феминизации фэнтези, а также для рассмотрения вопросов, актуальных для созданного ею вторичного мира на текущем этапе его развития (взаимодействие хтонических и космических сил, мужского и женского начал, свободы и долга и т.д.).

Ключевые слова: Урсула Ле Гуин, фэнтези, «Дочь Одрена», Орест, Электра, феминизация, Земноморье.

Сюжет о мести Ореста и Электры за убийство своего отца Агамемнона широко распространён в древнегреческой литературе («Хоэфоры» Эсхила [1], «Электра» Софокла [2], «Орест» и «Электра» Еврипида [3; 4]), а также лежит в основе многих произведений последующих эпох («Орест» Вольтера (1750), «Эринии» Леконт де Лиля (1873), «Электра» Гуго фон Гофманстала (1904), «Орест» Витторио Альфьери, «Траур – участь Электры» Юджина

О'Нила (1931), «Электра» Жана Жироду (1934), «Электра» Герхарта Гауптмана (1944), «Мухи» Жана-Поля Сартра (1940) и др.) [5; 6].

Рассмотрим, каким образом данный сюжет трансформируется Урсулой Ле Гуин в рассказе «Дочь Одрена», входящем в цикл произведений о Земноморье. Писательница сама указывает на то, что миф об Атридах послужил основой для рассказа и в предисловии к изданию «Книги Земноморья» говорит о том, что её «последний рассказ о Земноморье – «Дочь Одрена» сложился, когда она, «лениво разглядывая карту, размышляла о том, какова была жизнь на острове О в давние времена. И оказалось, что в ней имеется немало любопытных совпадений с жизнью древних Микен» [7, с. 8].

Узнаваемая сюжетная канва мифа переносится в пространство фэнтези и насыщается актуальной проблематикой мира Земноморья, цикл о котором создавался Урсулой Ле Гуин на протяжении нескольких десятилетий. Если в первых романах писательница во многом следует сложившемуся к тому времени канону построения вторичного мира (патриархальное иерархическое общество, главный протагонист – мужчина), то начиная с «Техану» ставит перед собой задачу изменить роль женщины в Земноморье и сделать её подлинной героиней произведения. Такое направление трансформации вторичного мира влечёт за собой и пересмотр таких вопросов, как соотношение и значение хтонических и космических сил, роль магии и волшебства и т.д.

«Дочь Одрена» – последний рассказ о Земноморье, но действие в нём происходит в более древние времена, чем в заключительных романах цикла. Основной в произведении становится тема мести и возмездия. Благородный лорд Одрена Гарнет, имеющий любящую жену Лили и двоих детей (дочку, носящую имя матери, и сына), собирается в поход против пиратов, а колдун Эш, помогавший с постройкой корабля, остаётся в хозяйском доме. Через некоторое время для многих становится очевидным, что Эша и хозяйку Одрена связывают любовные отношения, а дети лорда становятся безразличны своей матери. Девочка отказывается от собственного имени и велит называть её Уид (сорняк), а брата – Клэй (глина). В этом эпизоде подчёркивается как отречение дочери от матери, так и глубокая трансформация, через которую проходят дети в это тяжёлое для них время, поскольку в Земноморье имя играет ключевую роль для самоидентификации. Через несколько лет лорд Гарнет, которого уже считали погибшим, возвращается с остатками своего отряда, ему устраивается торжественная встреча, а наутро хозяин бесследно исчезает вместе со своим кораблём. Уид сбегает с братом в дом фермера Лавра и категорически отказывается возвращаться к матери, а затем отправляет Клэя с верным садовником Хови подальше от родного дома (здесь сразу просле-

живаются параллели с историей Электры, которая, после убийства Агамемнона Клитемнестрой и Эгисфом, спасла брата из дома и отправила на воспитание в Фокиду к царю Строфию, женатому на тётке Ореста Анаксибии), а рассерженная мать велит фермеру взять беглянку Уид в жёны. Мотив насильственной выдачи Электры замуж за простого земледельца вводится Еврипидом, однако у древнегреческого драматурга брак героини является фиктивным и после совершения мести она выходит замуж за Пилада (друга Ореста) [4]. Для Уид же сознательным является не только отречение от матери, но и отказ от своего статуса и материального положения и принятие новой социальной роли и судьбы.

Позже читатель узнаёт, что Уид в ночь после возвращения отца видела, как мать выманила его из дома, привела к большому стоячему камню у побережья, и там колдун Эш «заковал» лорда Гарнета в этот камень. На протяжении пятнадцати лет героиня живёт в роли жены фермера, воспитывает падчерицу, работает на ферме, мечтает о возвращении возмужавшего брата и вынашивает план мести. Молодая женщина ежедневно посещает стоячий камень – могилу отца и оставляет там жертву (еду и цветы), в которой символически воплощается идея мести. Рассказ открывается описанием того, как каждое утро Уид в густом тумане совершает свой путь к стоячему камню: «Она ровным, уверенным шагом двигалась сквозь мрак и туман по утоптанной тропинке, направление которой было столь же отчётливо запечатлено в её памяти, как и выбито на земле множеством босых ног» [8, с. 1031]. Этот эпизод жертвоприношения, начинающий рассказ, сразу отсылает читателя к произведениям древнегреческих драматургов, повествующих о жертвоприношении Электры на могиле Агамемнона. Однако и здесь сразу обозначается и специфика образа Уид, поскольку если Электра Эсхила [1] или Хрисофемида Софокла [2] исполняют приказ матери, то Уид действует абсолютно самостоятельно. Дочь Одрена полностью порвала какие-то либо связи с матерью, полностью приняла свой новый статус, и единственное, что соединяет её с прошлым – мысль о необходимости мести за отца.

Живя на ферме, Уид не терпит каких бы то ни было гонений или унижений со стороны матери и колдуна, скромная жизнь героини – её собственный выбор. Возвращение же брата связано для неё не с улучшением собственного положения, а со свершением возмездия и возвращением Клэю прав на имя и наследство. Именно Уид хранит память о трагедии и передаёт её брату (героиня многократно рассказывает маленькому Клэю о том, что увидела той ночью и заставляет повторять до тех пор, пока мальчик не запоминает историю гибели отца наизусть), именно она каждый день обращается к духу отца с

призывом: «Будь сильным. И жди. Только не спи, отец. Бодрствуй и жди. Ты будешь отмщён. И только тогда сможешь уснуть» [8, с. 1032].

Уид, также как Электра, безгранично предана своему брату и понимает, что одной ей не под силу совершить возмездие: «Все эти годы не было ни дня, ни часу, когда бы я не думала об отце и о тебе, о тебе и об отце. Но теперь ты здесь, мой корабль, мой меч, мой брат! Ты сдержал обещание! И теперь мы всё сумеем исправить! Одной мне это было бы не под силу. А вместе с тобой я всё смогу. Мы сделаем то, что давно должны были сделать. <...> Ты пришёл, чтобы всё исправить» [8, с. 1044].

После возвращения Клэя между братом и сестрой возникают разногласия по поводу того, кто является главным виновником и заслуживает мести: мать или колдун Эш. Клэй обвиняет во всём мать, опираясь на мнение своего учителя – колдуна, в его позиции важную роль играет характерное в среде волшебников отрицание магических способностей женщин и презрение к колдунам: «Тот волшебник из О-Токне сразу всё понял. Именно она предала отца, именно она его погубила. Но сделала это руками Эша. Она этого жалкого колдуна просто использовала» [8, с. 1046]. В воображении юноши месть становится триумфом волшебной силы и могущества. Клэй, гордый тем, что обладает магическими способностями, планирует освободить из каменного плена отца, который отомстит своей неверной жене, убив её, а самому расправиться с Эшем посредством волшебства: «как только я сниму с него [отца] заклятие, волшебная сила вновь к нему вернётся, и тогда мы эту ведьму уничтожим. А заодно и её верного пса. <...> И пусть тогда отец поступит с ними так, как сам пожелает. Ему их судить. А он всегда был человеком справедливым» [8, с. 1046].

Для Уид же главным виновником трагедии является колдун Эш и его тёмные чары, а единственной целью девушки становится месть чужаку, разрушившему семью и обречшему родителей на гибель (физическую или духовную). Героиня не чувствует себя равной волшебнику и понимает, что он намного сильнее и могущественнее, но готова идти на любой риск ради возмездия. Несмотря на то, что Уид в разговоре с братом неоднократно говорит о том, что они должны всё исправить, она не питает никаких иллюзий по поводу возвращения прошлой жизни. И отец, и мать мертвы для героини: отец лишь ждёт отмщения для того, чтобы получить возможность упокоиться вечным сном, а мать давно духовно и нравственно мертва. Уид говорит, что «даже в мыслях своих никогда дальше убийства Эша не заходила. А что потом будет с нею [с матерью] – мне совершенно безразлично. Её мы с тобой давно потеряли. Теперь от неё одна оболочка осталась» [8, с. 1048].

На деле акт мести Клэя и Уид становится более жестоким, чем представлялось юноше, и совсем не триумфальным. Клэй оживляет камень, но отец не освобождается из магического плена, только камень, смутно напоминающий фигуру человека, приобретает способность к передвижению. Человек-камень, движимый жаждой мести, вызывает ассоциации с образом «каменного гостя», тем более что оба эти образа объединяет тема неверности. Оживлённый с помощью высшего искусства магии камень не обладает собственной волей и разумом, здесь действуют более древние хтонические силы, а вопли и стоны, издаваемые пробуждающейся глыбой, выражают животное страдание и боль. Отец героев рассказа давно мёртв и его невозможно возродить, а в камне живёт лишь древняя слепая сила мести. «Пробуждённый» Клэем, он медленно, но неуклонно движется к своей изменнице-жене и её возлюбленному, однако Эш использует волшебство и камень направляет свою слепую разрушительную силу уже на Клэя. Сверхъестественное зрелище парализует волю юноши, и только Уид действует в этой ситуации хладнокровно и совершает дело мести: закалывает волшебника отцовским кинжалом и перерезает ему горло. Сцена убийства показана с натуралистичностью, не характерной в целом для творчества Ле Гуин, и подчёркивает то, что месть не может быть иной, ведь это не благородная дуэль могущественных волшебников в сполохах света, как представлялось Клэю, а жестокое убийство. Уид изначально была готова совершить его и взять на себя бремя ответственности, поэтому именно у неё хватает силы довести начатое до конца.

Уид и Клэй, в отличие от Электры и Ореста, не совершают убийства своей матери и даже не планируют его. Уид отрекается от матери, но трактует её поведение как слабость, и не желает ей мстить. Клэй же видит в матери главную виновницу произошедшего, но считает, что покарать предательницу может лишь сам отец. В результате после того, как Уид убивает волшебника Эша, оживлённый Клэем камень (в котором когда-то был заключён отец), вершит расправу над бывшей женой и «погибает» вместе с ней, разбившись о скалы.

Для Клэя месть связана с обретением собственного могущества, утверждением магической силы, возвращением статуса и прав. Для Уид же месть происходит ради самой мести, становится тяжёлой, но необходимой обязанностью. Героиня не претендует на возвращение к прежней жизни, восстановление своих прав, она ощущает ответственность перед людьми, ставшими ей близкими. Кошмар прошлой жизни, связанный с колдуном Эшем, заканчивается с его смертью, наступает новый день и вместе с туманом (мотив которого является одним из ведущих в произведении) тают призраки прошлого, не

отпускавшие героиню в течении долгих лет. Остаётся только её новое имя, новая семья и новый дом, ставшие на протяжении последних пятнадцати лет настоящими семьёй и домом.

Главная героиня рассказа «Дочь Одрена» становится мстительницей не только за гибель отца, но и за падение матери. Уид изначально не питает иллюзий по поводу возможности красивого, благородного отмщения и даже в своём воображении рисует картину мести, соразмерную преступлению Эша – подлому и коварному, планируя обмануть колдуна, заманив в свой дом и там напав с отцовским кинжалом. Если в древнегреческой традиции на совершившего матереубийство Ореста обрушивается гнев эриний – богинь мести, то Уид сама становится воплощением эринии, охранительницей права мёртвых на отмщение и вершительницей мести чужаку за свою семью. А.Ф. Лосев указывал на то, что образ эриний «проходит путь от хтонических божеств, охраняющих права мёртвых и материнское право до устроительниц космического порядка» [9, с. 667] и после суда в ареопаге, изображённом Эсхилом в «Эвменидах», эринии «получают имя эвмениды («благомыслящие»), тем самым меняя свою злобную сущность на функцию покровителей законности» [9, с. 667]. Можно говорить о том, что Уид находится на полпути от неистовства и одержимости эриний к благоразумности и справедливости эвменид. Героиня одержима идеей убийства Эша, возвращает идею мести в своём младшем брате, но в то же время не позволяет этой идее полностью захватить её личность и не допускает мысли об убийстве матери. Спасением для героини становится роль хозяйки и матери, которую она выполняет в доме Лавра, ежедневный созидательный труд на ферме, являющийся по своей сути укреплением связи с хтоническими силами земли (в противоположность космическим волшебным силам, преобладающим в Земноморье). Важным в образе Уид становится не только жажда мести, но и отстаивание и утверждение собственной свободы, в том числе свободы выбора.

В рассказе уменьшается трагедийность древнего мифа и превалирует стремление найти некий компромисс в сложной жизненной коллизии. Тогда как старшие персонажи (лорд Гарнет, Эш, Лили) обречены на смерть, будущее Уид и Клэя находится в их собственных руках. Мотивы старших героев и степень их вины в произошедшем так и остаются до конца не раскрытыми. Недосказанность образов лорда Гарнета и его жены, а также колдуна Эша обеспечивается введением нескольких рассказчиков предыстории об исчезновении лорда и измене его жены. История предстаёт перед читателем в рассказах двух героинь, дополняющих друг друга, поскольку каждый сам по себе является неполным. И хозяйка гостиницы, и сестра садовника Хоби не

были непосредственными участниками или свидетелями давних событий, а пересказывают услышанное ими от других людей. Хозяйка гостиницы апеллирует к словам своей племянницы, служившей когда-то в Большом доме, а сестра садовника воспроизводит рассказ Клея, услышанный им от сестры. Таким образом мотивы поступков виновников случившегося намеренно остаются до конца не прояснёнными. Мифологическая Клитемнестра имела некоторые основания для ненависти к своему мужу (она была насильно выдана замуж, а её дочь Ифигения принесена в жертву по приказу супруга), тогда как преступление, совершённое Лили, не имеет чёткой мотивации (возможно, что это чары волшебника). Волшебник Эш представлен как персонаж, имеющий одновременно и демонические и женоподобные черты: он красив, строен и изящен, имеет длинные чёрные волосы и воплощает волшебную силу, не связанную с землёй (а вместе с тем родом и традицией), отсюда, возможно, и его способность разрушать семейные узы.

Следует отметить, что Урсула Ле Гуин, переосмысливая миф об Атридах, обращается не только к древнегреческой драматургии, но к более широкому пласту литературных произведений, разработывавших данный сюжет. Так, в «Мухах» Ж.П. Сартра Орест замечает, что в чертах Электры после убийства матери стало появляться сходство с Клитемнестрой. [10] Урсула Ле Гуин также указывает на сходство между Уид и её матерью (с которой они изначально носили одно имя) в сценах заключения Эшем лорда Одрена в камень («...на земле перед камнем, скорчившись, сидела её мать и молча смотрела, как колдун плетёт свои чары» [8, с. 1043]) и оживления стоячего камня Клэем («...Уид отшатнулась, увидев этот знакомый жест, рухнула на землю и скорчилась, раздавленная безотчётным страхом» [8, с. 1051]). Однако для Урсулы Ле Гуин действия матери и дочери не могут быть соразмерны (в отличие от Клитемнестры и Электры, совершающих преступление против членов своей семьи): Лили (хозяйка Одрена) предаёт свою семью, оказывая доверие и подчиняя свою волю колдуну Эшу, тогда как Лили/Уид (дочь Одрена) рушит эту связь, убивая Эша, то есть совершает действие, противоположное поступку матери, в результате чего круг замыкается и справедливость наконец оказывается восстановленной. Важнейшей чертой образа Уид является то, что она становится мстительницей за всю свою семью, и это подчёркивается вынесением в заглавие рассказа родового имени героини, связанного с названием местности, где живёт она и её предки – «Дочь Одрена».

Исследователи древнегреческого мифа об Оресте и Электре отмечают, что он отображает процесс смены матриархального уклада патриархатом и «преодоления архаического закона кровной мести», согласно которому

«убийство Орестом матери должно повлечь за собой гибель самого Ореста, но он не несёт наказания, так как за него вступается государство в лице ареопага» [9, с. 261–262] Урсула Ле Гуин, напротив, использует миф об Атридах для решения стоящей перед ней задачи феминизации фэнтези. Несмотря на различия в трактовках образа Электры различными писателями и драматургами, она как правило является носителем идеи мести, вдохновительницей и помощницей Ореста, но не в состоянии взять полную ответственность за совершённый поступок и самостоятельно выбрать свою судьбу как до, так и после мести. В то же время Урсула Ле Гуин делает Уид главной героиней рассказа, способной не только совершить свободный и осознанный выбор, но и взять бремя ответственности за свою семью.

Обращение к античному сюжету, а через него к темам памяти и мести, позволяет Урсуле Ле Гуин рассмотреть вопросы, актуальные для созданного ею вторичного мира на текущем этапе его развития (взаимодействие хтонических и космических сил, мужского и женского начал, свободы и долга), а также провести глубокий анализ мотивов поступков главных героев и ввести вымышленный мир в более широкий культурный контекст.

Список литературы

1. Эсхил. Хорэфоры // Эсхил. Трагедии / пер. Вячеслава Иванова. М.: Наука, 1989. С. 124–160.
2. Софокл. Электра // Софокл. Трагедии / пер. С. В. Шервинского. М., 1979. С. 359–421.
3. Еврипид. Орест. // Еврипид. Трагедии / пер. И. Анненского. Т. 2. М., 1980. С. 299–374.
4. Еврипид. Трагедии. Т. 2. М.: Искусство, 1980. 654 с.
5. Шарыпина Т.А. Проблемы мифологизации в зарубежной литературе XIX–XX вв.: материалы спецкурса. Нижний Новгород, 1995. 114 с.
6. Ярхо В. Миф об Оресте и Электре в западноевропейской литературе XVIII–XX веков // Драконий. Мифологические поэмы. М.: Лабиринт, 2001. С. 181–217.
7. Ле Гуин У. Книги Земноморья: романы, повесть, рассказы, эссе / пер. с англ. И.Тогоевой. СПб.: Азбука, 2020. 1088 с.
8. Ле Гуин У. Дочь Одрена // Ле Гуин У. Книги Земноморья: романы, повесть, рассказы, эссе / пер. с англ. И.Тогоевой. СПб.: Азбука, 2020. С. 1031–1054.
9. Мифы народов мира: энциклопедия. Т. 2. / под ред. С.А. Токарева. Репринт. Изд. М.: Большая Российская энциклопедия; Дрофа, 2008. 660 с.
10. Сартр Ж.П. Пьесы. М.: Флойд, 2008. 688 с.

RECEPTION OF THE MYTH ABOUT ORESTES AND ELECTRA IN THE URSULA LE GUIN'S SHORT STORY «THE DAUGHTER OF ODREN»

K.V. Surkova

The chapter is devoted to the question of using myth about Orestes and Electra in Ursula Le Guin's short story «The daughter of Odren» which is included in the Earthsea cycle. The plot of the short story «The daughter of Odren» is analyzed. The images of Weed (the main character) and the mythological Electra are compared. It is noted that Weed contains the features of Eumenides, but at the same time has the ability to make a free choice and take on the burden of responsibility. A descriptive and a comparative research methods are used. It is concluded that Ursula Le Guin uses the myth of Orestes and Electra to solve the problem of feminization of fantasy, as well as to consider issues relevant to the secondary world at the current stage of its development.

Keywords: Ursula Le Guin, fantasy, Earthsea, «The daughter of Odren», Orestes, Electra, feminization.

5.10. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА ЛЮЦИФЕРА И ИСТОРИИ ПАДЕНИЯ АНГЕЛОВ В РОМАНЕ А. ДЕМБСКИ-БОУДЕНА «ПЕРВЫЙ ЕРЕТИК»

© *Е.В. Васильев*

Цель данной главы – проанализировать особенности использования образов Люцифера и падших ангелов в романе А. Дембски-Бюдена «Первый еретик». Основными методами исследования являются метод литературной герменевтики и сравнительный метод. В ходе анализа было выявлено, что аллюзии на библейскую мифологию содержит начальный сеттинг Warhammer 40.000, на котором и базируется «Первый еретик». Было выявлено, что образы Люцифера и падших ангелов в сеттинге показаны не как богоборцы, а как носители иной веры. Источником же зла в романе оказывается именно образ божества, отвернувшегося от своих детей и отвергнувшего их поклонение.

Ключевые слова: аллюзия, библейская мифология, падение ангелов, Люцифер, сеттинг Warhammer 40.000.

Прием аллюзии широко используется в современной литературе. Он может использоваться для обогащения образного содержания текста, передачи авторской позиции и так далее. Сама по себе, «аллюзия определяется как ссылка на исторические, литературные, мифологические, библейские и бытовые факты» [1, с. 176]. При этом от прямого цитирования, аллюзию отличает отсутствие ссылки на источник. Важно отметить, что «Использование аллюзий предполагает, что объект известен и говорящему, и реципиенту» [2,

с. 192]. Соответственно, авторы массовой литературы нередко прибегают к использованию известных широкому кругу читателей сюжетов и образов.

Можно утверждать, что одним из самых известных и узнаваемых источников является Библия («Библия относится к числу таких текстов, отрывки из которых являются воспроизводимыми и общеупотребительными» [3, с. 102]). Многие люди могут без труда узнать сюжеты библейских притч и мифов. И одним из самых известных сюжетов является история падения ангелов и предательства Люцифера. Многие авторы брали этот сюжет за основу своих произведений, пересказывая его с иной точки зрения (как, например, Д. Мильтон в поэме «Потерянный рай») или используя его лишь как общую канву своей истории.

Сеттинг Warhammer, очевидно, имеет немало аллюзий на библейскую историю. Действие этого мира, основанного на настольной игре, разворачивается в далеком будущем и повествует о борьбе человечества со множеством внешних врагов. Одним из основополагающих событий сеттинга является Ересь Хоруса – любимого сына Императора, предавшего своего отца и восставшего против него. Как и библейские ангелы, войска Императора раскололись: одни остались верны человечеству, другие последовали за примархом Хорусом.

Однако предательство началось не с Хоруса, а совсем с другого сына Императора – Лоргара Аврелиана. Именно рассмотрению судьбы этого примарха и причин его падения и посвящен роман А. Дембски-Бойдена «Первый еретик».

Начать следует с фигуры Императора. Имя персонажа является отсылкой на роман Ф. Герберта «Дюна». Первое, о чем необходимо сказать, – сам Император при жизни не считал себя богом. Более того – он отрицал любую религию и запретил вероисповедание как таковое, заменив его Имперским Кредо, проповедовавшим главенство рационализма и науки. При этом, уже тогда Император совершал «чудеса». Так, своим касанием он исправил поломку в ноге механического рыцаря на Марсе (своего рода аналог исцеляющего касания Иисуса). Вместе с тем, Император «сотворил жизнь» – он искусственно вырастил в своих лабораториях 20 примархов, своих сынов, а уже на основании их генетического кода создал легионы Космодесантников – генетически модифицированных солдат. Это может трактоваться по-разному. Так, ученые 41-го тысячелетия (а Император жил и творил в 30-м) считают Космодесантников отдельной ветвью человечества и принципиально новой формой жизни. Простые рабочие Империи называют десантников не иначе как Ангелы Смерти и считают божественными легионами Императора. Эта трактовка

близка к мифологической, где ангелами являются «...бесплотные существа, назначение которых – служить единому богу, воюя с его врагами, воздавая ему честь, неся его волю стихиям и людям» [4, с. 62]. Однако Космодесантники вполне материальны и, преимущественно, несут волю своего бога насильственным путем. С другой стороны, все Космодесантники – бывшие люди, которым были вживлены различные органы, созданные на основе генокода того или иного примарха. А раз примархи – сыны Императора, то и десантники становятся его потомками – своеобразными «героями» этого сеттинга (по аналогии с греческой мифологией). В этой системе обращает на себя внимание один факт: и десантники, и примархи созданы искусственно. Примархи выращены в колбах, что делает их сродни гомункулам, а десантники – это бывшие люди, получившие «частичку божественной сущности» насильственно, через многочисленные хирургические операции. Таким образом, бог мира Warhammer изначально имеет под собой рациональную природу, и нет ничего удивительного, что он отрицает религию.

Вместе с тем, интерес вызывает и история Императора, ведь он тоже был создан «искусственно». Тысячелетия назад могущественнейшие колдуны и шаманы земли провели совместный ритуал, принеся себя в жертву и передав свои силы одному ребенку, который в будущем и стал Императором. Любопытно, что сам ритуал и его ход очень напоминает создание демонхоста («Ты...демонхост. Тварь, вызванная из мира духов» [5, с. 266]). С этой точки зрения, сам Император может быть сочтен демоном. Но все не так просто: дело в том, что божественное и демоническое в сеттинге Warhammer имеет общую природу и источник, поэтому ритуал скорее доказывает, что по сути своей Император действительно существо не из этого мира. В таком случае, примархи – это сыны божьи, с одной стороны. С другой, они выглядят как аналоги апостолов, несущих волю Бога по Галактике.

Изначально, капсулы с нерожденными примархами разбросало по всей галактике из-за неизвестной катастрофы. Судьба отправила Лоргара на планету Колхида. Этот мир был поглощен культом поклонения так называемым Древним Богам или Великой Четверке. Разумеется, Лоргар был воспитан в духе жителей этой планеты – набожным, глубоко верующим и фанатичным. Однако в одну из ночей он увидел во сне своего отца, Императора, и его приход на планету («Бог в золоте протягивает коленопреклонённому юноше руку» [6, с. 61]). Уже на этом этапе, история Лоргара начинает напоминать своеобразное житие святого – получив божественное откровение, Лоргар начинает проповедовать своим соплеменникам о Золотом Боге, который сойдет к ним с небес. И многие последовали за ним, начав войну за чистоту веры.

Через несколько лет вся планета была покорена во славу Золотого божества, а храмы Древних богов сожжены и уничтожены. Можно сказать, Колхида подверглась своеобразному крещению – огнем и кровью. И, как и предвидел Лоргар, после этого на планету прибыл Император.

Само его появление для низкоразвитой цивилизации Колхиды выглядело как сошествие небесных ангелов («Первая звезда опустилась в центр города» [6, с. 13]). С этого дня начинается служба Лоргара под знаменами Императора. Он возглавил легион Несущих Слово. Название неслучайно – словом называется монументальный труд Лоргара, в котором он изложил все заповеди и основы веры в Бога-Императора (своего рода священное писание).

Лоргар отличался от прочих примархов: вместо завоевания планет, он приводил их к согласию путем проповедей и внедрения веры в Бога-Императора. Разумеется, такой путь был куда медленнее военного, что не устраивало Императора. В качестве наказания нерадивому сыну, он уничтожает Монархию, одну из покроенных Лоргаром планет. Именно с этого события и начинается действие романа «Первый еретик».

Следует сказать несколько слов о названии романа. По мнению Л.Г. Бабенко, «заглавие – ключ к интерпретации... Восприятие задается им» [7, с. 241]. Как Люцифер является первым падшим ангелом, так и Лоргар оказывается первым в сеттинге примархом-еретиком. Само слово «ересь» имеет несколько значений, но для сеттинга Warhammer 40.000 в целом и для романа Дембски-Бодена, в частности, наиболее близким является следующая трактовка: «вероучение, отклонившееся от господствующих религиозных догматов» [8]. И в этом смысле Лоргар оказывается своего рода двойным еретиком, ведь созданное им учение о Боге-Императоре прямо противоречит догматам самого Императора. Позднее же, Лоргар приходит к вере в Великую Четверку, что будет отличаться и от Имперского кредо, и от учения о Боге-Императоре. Интерес вызывает и подзаголовок романа: «Падение в Хаос». Концепция Хаоса (ключевыми представителями которого является Великая Четверка) в сеттинге Warhammer близка к древней мифологии: «беспорядочная материя, неорганизованная стихия, из которой образовалось впоследствии всё сущее» [8]. Хаос является миром чистых энергий, формируемых из чувств и эмоций жителей мира смертных. А уже из этих энергий формируются иные сущности, одной из которых и является Император. Таким образом, Лоргар не отрекается от «истинного» бога, но, скорее, обращается к изначальному богу-прародителю, и эта мысль найдет свое подтверждение в тексте.

Планета Монархия уничтожается за 7 дней – именно за столько дней библейский бог сотворил мир. Бог мира Warhammer за этот же срок уничтожает целый мир, обращая его население и города в пепел. Символично, что уничтожение мира на 7-ой день описано так: «...с небес на землю падает огонь и в город вонзаются копья света» [6, с. 21]. В библейской мифологии свет был первым, что сотворил бог. Здесь свет становится орудием разрушения. Позднее, на пепелище сожженных поселений, Император заставил весь легион Несущих Слово во главе с Лоргаром встать на колени и отречься от своей веры и вести войну «более традиционными методами».

Таким образом, первым шагом к падению Лоргара и его легиона стало предательство со стороны бога. Таким образом, сюжет библейского мифа уже претерпевает изменения.

Но и это еще не все. Потеряв веру и ориентир, Лоргар ушел в добровольное затворничество, не зная, что предпринять дальше. И новый путь ему указали его наставники – Кор Фазрон и Эреб («ты следовал Старой вере, пока не появились видения об Императоре» [6, с. 67]). Получается, что искушению «запретным плодом» подвергается сам Лоргар и не проходит его («*Мне* пора учиться на *моих* ошибках» [6, с. 68]). Он решает вновь вернуться к старой вере в Великую Четверку. Выходит, обратный путь – отказ от единого бога в пользу языческих верований. Еще интереснее выглядит мысль о том, что на три составляющих в сеттинге Warhammer распадается не бог, а Сатана. Но разделение этих ролей может быть трактовано по-разному. С одной стороны, Лоргар встает на позицию отца, Эреб – сына (т.к. генетически является сыном Лоргара), а Кор Фазрон становится своеобразным святым духом, ведь он – наставник всех воинов Легиона и носитель старых верований. С другой же стороны, Кор Фазрон – приемный отец Лоргара (что символично, истинную отеческую заботу примарх получает именно от него, а не от генетического отца: «в глубине его глаз...он видел доброту и заботу» [6, с. 61]). Лоргар же при такой трактовке становится своего рода идиолом легиона и идейным вдохновителем их верований. И с этой точки зрения, образ Лоргара явно несет в себе мессианские черты: именно он создал учение о едином боге, именно он вдохновлял своих воинов нести это учение по галактике. Теперь же он принимает решение создать новое учение («передай капелланам мои слова...они заслуживают знать, что творится в сердце их примарха» [6, с. 71]).

После этого Легион отправляется в своеобразное трехлетнее паломничество в поисках доказательств истинности их верований. За это время он завоевали 7 миров во славу Императора. Но теперь их тактика войны изменилась: теперь Несущие слово полностью уничтожали население несогласных миров.

Это можно счесть своеобразными актами жертвоприношения новым богам. Завершается паломничество на планете Кадия, где Несущие Слово обнаруживают местные племена, чьи верования очень сходны со старой верой Колхиды. Жрецы племени приглашают Лоргара на ритуал, который должен помочь примарху узреть истину. Любопытно, что для проведения ритуала люди спускаются под землю (герои мифов нередко спускаются в подземный мир в поисках ответов). Во время ритуала Лоргару предлагают лично выбрать последнюю жертву и в качестве нее он выбирает Вендату – воина из Легио Кустодес. Кустодес – еще одна разновидность генетически модифицированных воинов Императора, но сделанная из его собственного генетического материала. Таким образом, Лоргар одновременно убивает одного из «божественных ангелов» (по природе своей Кустодес близки к Космодесантникам, хоть и превосходят их) и совершает своеобразное братоубийство. Важно заметить: в дальнейшем, Аргел Тал, один из приближенных Лоргара, называет это деяние «грехом» («Согрешил ли ты против веры? Нет. Запятнал ли ты свою душу? Возможно» [6, с. 214]). Выходит, что в рамках сеттинга Лоргар – это носитель первородного греха.

Итогом ритуала становится призыв некоего существа, называющего себя Ингефель («четыре конечности, каждая из которых оканчивалась лапой с когтями... нижняя часть корпуса была чем-то средним между змеей и червем, вся морда была занята открытой пастью с рядами акульих зубов» [6, с. 217–218]). Но в глаза бросается одна деталь – крылья за спиной существа. И эту ассоциацию подтверждает сама Ингефель: «Да. Крылья. Человечество всегда лгало себе относительно ангелов. Истина уродлива. Ложь красива» [6, с. 218]. В дальнейшем, существ подобный Ингефель люди начнут называть демонами, а сторонники Лоргара – нерожденными. Любопытно, что призыв Ингефель имеет немало схожего с ритуалом по созданию самого Императора: человеческие жертвы и помещение некой инородной сущности в тело человека. Именно это создание становится проводником Лоргара на пути к истине. Это довольно символично, ведь ангелов Императора (старого бога) на пути к истине сопровождает «ангел» новых богов.

Необходимо заметить, что ритуал пока не выглядит как акт направленного зла. По мнению М. Бубера, «Библийским образом зла соответствует на первой стадии жизненной действительности попытка человека преодолеть хаотическое состояние души» [9, с. 154]. И действительно – Лоргар пытается преодолеть свои сомнения, вызванные разочарованием в отце, перед которым он долгие годы преклонялся. Далее Бубер замечает, что «...какие бы злодеяния ни совершались, поступки – не совершаемые действия, а попадания в них» [9,

с. 155]. Жертвоприношение Кустодес не было направленным актом. Воин первым напал на Лоргара и стал, своего рода, случайной жертвой.

Платой за истину становятся жизни сыновей Лоргара – Ингефель требует отправить с ним роту бойцов в путешествие через мир нерожденных. Для этой роли Лоргар выбрал бойцов под командованием Аргел Тала. Он и его люди подвергаются своего рода обряду инициации. Первым этапом становится смерть бойцов отделения Аргел Тала. Но смерть не становится для них концом («и последним, что он увидел, было движения Ксафена, тяжело поднимавшегося с палубы» [6, с. 163]). А затем, в течение семи месяцев они выживали на корабле, с поврежденными резервуарами с водой и испорченными запасами продуктов. Здесь и наступает второй обряд инициации – бойцы Аргел Тала оказываются вынуждены убивать и поедать плоть членов команды, а затем и других своих братьев, не проходивших первый обряд инициации. Во многих языческих религиях считается, что поедая плоть своего врага, человек обретает его силу и знания. Особенно Аргел Тал отмечает поедание плоти своих братьев-космодесантников: «она настолько насыщенная, что вкус навсегда остается в памяти, а её святость пощипывает язык» [6, с. 343]. Пройдя все эти испытания, Аргел Тал и его воины возвращаются к своему отцу «переродившимися» во всех смыслах. В физическом смысле, они стали первыми одержимыми: «Я – одержимый и это свидетельство правдивости рассказов Ингефель о богах» [6, с. 265]. В ментальном же плане, им открылась истина о Великой Четверке и будущем человечества.

И суть истины оказалась в том, что в акте творения примархов участвовала и Великая Четверка, с которой Император заключил пакт. Согласно этому договору, Боги помогли Императору создать примархов, Император же обещался открыть людям истину о Хаосе. Боги сдержали свою часть сделки, а Император нарушил («произошло предательство. Клятвы, подписанные кровью, были нарушены. Император отказывается открыть людям Изначальную Истину и Боги гnevаются» [6, с. 249]). Выходит, Император с самого начала знал о реальности богов и их нерожденных слуг, но утаивал эту правду от человечества, опасаясь, что люди быстро падут во служение Четверке. По иронии, именно утаивание истины и стало первым шагом к падению многих слуг Императора, в том числе и Лоргара. Кроме того, если в акте творения примархов участвовала Великая Четверка, можно предположить, что они изначально заложили в каждом из примархов некий «изъян», позволивший им в дальнейшем склонить многих из них на свою сторону.

Убедившись в истинности своей новой веры, Лоргар приступил к исполнению своего плана – привести под свои знамена как можно больше своих

братьев-примархов и их легионов. И первой жертвой он выбрал Хоруса, бывшего самым могучим и уважаемым среди примархов. Лоргар отлично сыграл на слабости брата – гордыни, поэтому Хорус быстро поддался увещаниям брата и принял сторону Четверки. А вслед за ним, под знамена восстания встали и многие другие воины.

Любопытно, что сам Лоргар не намеревался бросать вызов Императору или становиться равным ему, он лишь хотел избавить человечество от неведения, что делает его сходным с фигурой Прометея, нарушившего запрет верховного бога и даровавшего людям новые знания. Вместе с тем, фигура Лоргара очевидно несет в себе сатанинские мотивы. Именно он искушает своего брата «запретным плодом» и именно он становится первопричиной Ереси. Недаром прозвищем Лоргара является Уризен – имя божества из мифологии Блейка, воплощающего в том числе и сатанинское начало.

Однако вновь в сеттинге Warhammer фигура Сатаны словно распадается на несколько героев: ведь Хорус, в отличие от своего брата, главной своей целью ставил именно свержение Императора и намеревался сам занять его место. Эти идеи высказываются его последователями в романе: «...обагренные кровью, но непокорённые, под знаменем Воителя Хоруса, второго Императора. Истинного Императора» [6, с. 341]. И именно в Хорусе воплощаются мотивы богоборчества, ведь именно он в конце Ереси бросает вызов Императору и сражается с ним один на один. Именно здесь воплощается смысл, заложенный в имя примарха: *Nogus* – это английский вариант имени египетского божества Гора, сражавшегося с другим богом один на один.

Еще больше образ Сатаны усложняется, если вспомнить, что Четверка символизирует собой самые страшные пороки человечества – ярость, похоть, чревоугодие, гордыню, уныние. Четвёрка и их нерождённые слуги символизируют собой смертные грехи и искушение человечества этими пороками. И очень символично, что этому испытанию по-своему подвергается и бог Человечества и не проходит его. Более того, он заключает договор с «Сатаной» этого сеттинга и нарушает его, что еще более принижает образ Императора в рамках сеттинга.

По итогам Ереси, Хорус погибает, а вот Лоргар за верную службу получает от Четверки дар демоничества.

Закрывает круг этой истории один факт: после Ереси Император был помещен в Золотой Трон – громадный механизм жизнеобеспечения, и в глазах большинства стал богом. И ирония в том, что учение этой религии основано на изначальном Слове Лоргара Аврелиана: книги, из-за которой и возник конфликт между отцом и сыном, приведший к падению.

Подводя итог, можно сказать, что история падения ангелов в сеттинге Warhammer претерпела немало изменений. История падения Несущих Слово тесно сочетает в себе мотив греха и религиозного поиска. По сути своей, Лоргар лишь заменил веру в единого бога на языческую веру в Четверку. Он и его сыны отреклись от «вторичного» Бога и обращаются к вере в «первичного» – Хаос, который и породил и Императора, и Великую Четверку. Характерно, что в 41-м тысячелетии потомки Лоргара и других падших примархов называют Императора не иначе, как Ложный Бог или Лже-император, и это неудивительно. Бог человечества в этом сеттинге показан жестоким, хладнокровным и довольно эгоистичным созданием. И именно его необдуманные поступки привели к тому, что его слуги пали в ересь и предали его.

Список литературы

1. Гальперин, И.Р. Очерки по стилистике английского языка. М.: Изд-во лит-ры на ин. яз., 1958. 459 с.
2. Петроченко Л.А., Коваленко Е.Н. К вопросу об ассоциативных основах метафоры // Сравнительно-историческое и типологическое изучение языков и культур. Вопросы преподавания иностранных и национальных языков: Сб. ст. междунар. конф. «XXIV Дульзовские чтения». Томск, 22–26 июня 2005 г. Томск: Ветер, 2005. С. 191–196.
3. Кибизова Е.Р., Бакина А.Д. Семантические особенности библейских аллюзий и специфика их перевода // Форум молодёжной науки. 2020 № 1 С. 101–109.
4. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. М.: Сов. энциклопедия, 1980. Т. 1. 672 с.
5. Аббнет Д. Инквизитор Эйзенхорн: Романы, рассказы. СПб.: Издательство Фантастика Книжный Клуб, 2017. 864 с.
6. Дембски-Боуден А. Первый еретик: Роман. СПб.: Издательство Фантастика Книжный Клуб, 2012. 416 с.
7. Бабенко Л.Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа: Учебник для вузов. М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. 464 с.
8. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. М.: Азъ, 1994. 907 с.
9. Бубер М. Два образа веры. М.: Республика, 1995. 464 с.

INTERPRETATION OF THE IMAGE OF LUCIFER AND THE STORY OF THE FALL OF THE ANGELS IN THE NOVEL "THE FIRST HERETIC" BY A. DEMBSKI-BOWDEN

E.V. Vasilev

The purpose of this chapter is to analyze the features of the use of images of Lucifer and fallen angels in the novel "The First Heretic" by A. Dembski-Bowden. The main research methods are the method of literary hermeneutics and the comparative method. During the analysis, it was revealed that allusions to biblical mythology contain the original setting of Warhammer 40,000,

on which the "The First Heretic" is based. It was revealed that the images of Lucifer and the fallen angels in the setting are shown not as God-fighters, but as carriers of a different faith. The source of the evil in the novel is precisely the image of the deity who turned away from his children and rejected their worship.

Keywords: allusion, bible mythology, The Fall of the angels, Lucifer, Warhammer 40,000 setting.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абросимова Екатерина Алексеевна – к.филол.н., доцент Омского государственного аграрного университета им. П.А. Столыпина, e-mail: abrosimova@inbox.ru

Авдонина Марина Юрьевна – к.псих.н., доцент Московского государственного лингвистического университета, e-mail: mavdonina@yandex.ru

Агапитова Екатерина Константиновна – к.филол.н., доцент кафедры классической филологии, русской литературы и журналистики Петрозаводского государственного университета, e-mail: ithaelin@mail.ru

Акимов Сергей Сергеевич – к.искусствоведения, педагог дополнительного образования Школы искусств и ремесел им. А.С. Пушкина «Изограф», Нижний Новгород, e-mail: ss.akimov@mail.ru

Алимова Наталия Сергеевна – к.филол.н., доцент Северо-Западного государственного медицинского университета им. И. И.Мечникова, e-mail: n.alimova2014@yandex.ru

Антонец Екатерина Владимировна – д.филол.н., доцент кафедры классической филологии Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, e-mail: evantonetz@yandex.ru

Анциферова Ольга Николаевна – к.филол.н., доцент кафедры иностранных языков Уральского государственного университета, e-mail: antsiferovaon@yandex.ru

Белоглазова Екатерина Александровна – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева, e-mail: e.a.beloglazova@yandex.ru

Васильев Евгений Вадимович – аспирант кафедры зарубежной литературы Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, преподаватель Нижегородского государственного педагогического университета им. К. Минина, e-mail: GodofPlague@yandex.ru

Васильчикова Татьяна Николаевна – д.филол.н., профессор кафедры журналистики, филологии, документоведения и библиотековедения Ульяновского государственного университета, e-mail: vasilchikova5@mail.ru

Волощенко Мария Владимировна — к.филол.н., доцент Университета «Дубна», e-mail: voloshchenkom@mail.ru

Гнездилова Елена Валерьевна – к.филол.н., доцент кафедры связей с общественностью и речевой коммуникации Российского государственного аграрного университета, e-mail: gnezdilovaelena@mail.ru

Грищенко Елена Вячеславовна – старший преподаватель кафедры русского языка НГТУ, преподаватель ГАПОУ НСО «Новосибирский медицинский колледж», e-mail: evgrishchenko96@gmail.com

Данилина Наталия Ивановна – д.филол.н., профессор кафедры русского и латинского языков Саратовского государственного медицинского университета им. В.И. Разумовского Минздрава России, e-mail: danilina_ni@mail.ru

Даскал Владимир Иванович – магистрант Московского педагогического государственного университета, e-mail: daskal.vladimir@yandex.ru

Дехтяренко Анна Валерьевна – к.филол.н., доцент кафедры классической филологии, русской литературы и журналистики Петрозаводского государственного университета, e-mail: geba13@mail.ru

Жабо Наталья Ивановна – к.филол.н., доцент кафедры иностранных языков Аграрно-технологического института Российского университета дружбы народов, e-mail: lys11@yandex.ru

Индирикова Татьяна Анатольевна – к.биолог.н., доцент Ульяновского государственного университета, e-mail: intatan@mail.ru

Казакова Ирина Борисовна – д.филол.н., профессор кафедры философии, истории и теории мировой культуры Самарского государственного социально-педагогического университета, e-mail: kib_sam@mail.ru

Казеева Елена Александровна – к.филол.н., доцент кафедры русской и зарубежной литературы Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева» (Саранск), e-mail: kazeevaea@yandex.ru

Каледина Елена Владимировна – к.филол.н., зав. кафедрой латинского языка Первого Санкт-Петербургского государственного медицинского университета им. И.П. Павлова, e-mail: helenakaledina@yandex.ru

Кирюхина Елена Михайловна – д. культурологии, профессор кафедры «Иностранные языки» Нижегородской государственной сельскохозяйственной академии, e-mail: elenakiruhina@gmail.com

Королева Ольга Андреевна – к.филол.н., доцент кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: oa.krlv@gmail.com

Кравченко Владимир Ильич – старший преподаватель кафедры «Научно-технический перевод и профессиональная коммуникация» Донского государственного технического университета, e-mail: kronin@yandex.ru

Кудрявцева Тамара Викторовна – д.филол.н., ведущий научный сотрудник отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, e-mail: muchina@yandex.ru

Лазарева Маргарита Николаевна – к.филол.н., доцент, зав. кафедрой латинского языка и фармацевтической терминологии Пермской государственной фармацевтической академии, e-mail: margarita-lazareva@yandex.ru

Липинская Анастасия Андреевна – к.филол.н., доцент Санкт-Петербургского государственного лесотехнического университета им. С.М. Кирова, e-mail: nastya.lipinska@gmail.com

Литинская Евгения Петровна – к.филол.н. доцент кафедры классической филологии, русской литературы и журналистики Института филологии Петрозаводского государственного университета, e-mail: litgenia@yandex.ru

Марченко Елизавета Александровна – к.филол.н., старший преподаватель кафедры зарубежной литературы Донецкого национального университета, e-mail: elimarco@mail.ru

Мельникова Мария Викторовна – аспирант кафедры всемирной литературы Московского педагогического государственного университета, e-mail: melnikova@school422.ru

Меньщикова Мария Константиновна – д.филол.н., профессор кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: menshikova4@yandex.ru

Михайлова Татьяна Владимировна – к.филол.н., доцент кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова, e-mail: t-mikhailova@mail.ru

Надъярных Мария Фёдоровна – к.филол.н., старший научный сотрудник Отдела теории литературы Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, e-mail: mnadyarnykh@gmail.com

Наумчик Ольга Сергеевна – д.филол.н., доцент кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: hylda@list.ru

Нечипуренко Нина Георгиевна – к.филол.н., доцент кафедры общественных наук Новосибирского юридического института (филиала) Томского

государственного университета, доцент кафедры русского языка НГТУ;
e-mail: tribuna@ngs.ru

Никулина Инна Николаевна – к.филол.н., доцент кафедры зарубежной литературы Донецкого национального университета, e-mail: nikulainna@gmail.com

Нилова Анна Юрьевна – к.филол.н. доцент кафедры классической филологии, русской литературы и журналистики Института филологии Петрозаводского государственного университета, e-mail: annnilova@yandex.ru

Носачёва Марина Игоревна – к.филол.н, доцент кафедры русского и латинского языков Саратовского государственного медицинского университета им. В.И. Разумовского Минздрава России, e-mail: sgu0308@yandex.ru

Олехнович Ольга Георгиевна – к. филол. н., доцент кафедры иностранных языков Уральского государственного университета, e-mail: olgaolech@yandex.ru

Осьминина Елена Анатольевна – д.филол.н., профессор кафедры мировой культуры, профессор кафедры коммуникационных технологий Московского государственного лингвистического университета, e-mail: eleosminina@mail.ru

Осьмухина Ольга Юрьевна – д.филол.н., профессор, зав. кафедрой русской и зарубежной литературы Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева, e-mail: osmukhina@inbox.ru

Патрикеева Елена Валерьевна – преподаватель кафедры иностранных языков Кировского государственного медицинского университета; , e-mail: derevnia76@mail.ru

Патрикеева Надежда Сергеевна – старший преподаватель иностранных языков Кировского государственного медицинского университета; e-mail: derevnia76@mail.ru

Приходько Елена Владимировна – к. филол. н., доцент кафедры древних языков исторического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, e-mail: aristonica@list.ru

Разумовская Елена Александровна – к.филол.н., доцент кафедры русской и зарубежной литературы Саратовского национального исследовательского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского, e-mail: razumovskaja@mail.ru

Рубан Алла Александровна – к.филол.н., доцент кафедры социально-экономических и гуманитарных дисциплин Брянского государственного университета, филиал в г. Новозыбкове, e-mail: klintsy-kraeved@yandex.ru

Сейбель Наталия Эдуардовна – д.филол.н., профессор кафедры литературы и методики обучения литературе Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, e-mail: Seibel_ne@mail.ru

Сивкина Наталья Юрьевна – д.филол.н., профессор кафедры истории древнего мира и средних веков ННГУ им. Н.И. Лобачевского; научно-образовательный центр НГЛУ им. Н.А. Добролюбова «Славяно-греко-латинский кабинет», e-mail: natalia-sivkina@yandex.ru

Славянская Марина Николаевна – к.филол.н., доцент кафедры классической филологии Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, координатор Объединения региональных центров греко-латинской лингвокультурологии, e-mail: slamarnik@mail.ru

Скоропадская Анна Юрьевна – к.филол.н., доцент кафедры классической филологии, русской литературы и журналистики Института филологии Петрозаводского государственного университета, e-mail: san19770@mail.ru

Суркова Ксения Вячеславовна – аспирант кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: gnomik_29@mail.ru

Теперик Тамара Федоровна – д.филол.н., доцент кафедры классической филологии Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, e-mail: teperik@mail.ru

Тихомирова Александра Васильевна – к.филол.н., доцент Уральского государственного медицинского университета, e-mail: tikhalexandra@yandex.ru

Тихонова Лилия Михайловна – доцент Института медицины, экологии и физической культуры Ульяновского государственного университета; засл. учитель РФ, e-mail: latina45@mail.ru

Хорева Лариса Георгиевна – к.филол.н., доцент кафедры романской филологии Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета, e-mail: novella2000@mail.ru

Цветков Юрий Леонидович – д.филол.н., профессор кафедры германо-романских языков и литературы Ивановского государственного университета, e-mail: jzvetkow@mail.ru

Чумаков Алексей Вадимович – к.ю.н., доцент кафедры уголовного процесса и криминалистики Новосибирского юридического института (филиала) Томского государственного университета, e-mail: chumakov_aleksey@ngs.ru

Чумакова Лидия Петровна – к.ю.н., заведующий кафедрой гражданско-го права НЮИ(ф) ТГУ, директор Новосибирского юридического института (филиала) Томского государственного университета, e-mail: info@n-l-i.ru

Шаронова Елена Александровна – д.филол.н., профессор кафедры русской и зарубежной литературы Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева, e-mail: sharon.ov@mail.ru

Шарьпина Татьяна Александровна – д.филол.н., профессор, зав. каф. зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: swawa@yandex.ru

**Античные контексты:
дисциплинарные и междисциплинарные стратегии**

Коллективная монография

Печатается в авторской редакции

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского
603950, г. Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23

Подписано в печать 12.08.2021 г. Формат 60×84/16.
Усл. п. л. 25,6. Уч.-изд. л. 26,8. Тираж 500 экз. Заказ № 272.

Отпечатано с готового оригинал-макета в типографии
Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского
603000, г. Нижний Новгород, ул. Б. Покровская, 37