

ДАЛЬНЕВОСТОЧНЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

<https://doi.org/10.24866/2949-2580>
ISSN 2949-2580

Научный журнал

*Основан в 2023 году
Выходит 4 раза в год*

Учредитель и издатель:



690922,
г. Владивосток,
о. Русский,
п. Аякс, 10

*Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор),
свидетельство Эл № ФС77-85316 от 15 мая 2023 г.*

Главный редактор

МОДИНА Галина Ивановна, доктор филол. наук, профессор кафедры романо-германской филологии Дальневосточного федерального университета (Владивосток)

Заместитель главного редактора

НИКОЛАЕВА Ольга Васильевна, доктор филол. наук, заведующая кафедрой романо-германской филологии, профессор кафедры романо-германской филологии Дальневосточного федерального университета (Владивосток)

Ответственный секретарь

ПИВОВАРОВА Екатерина Владимировна, канд. филол. наук,
доцент кафедры романо-германской филологии
Дальневосточного федерального университета (Владивосток)



Адрес редакции:

690922, г. Владивосток, о. Русский, п. Аякс, 10, кампус ДВФУ

Размещено на сайте 05.09.2024

FAR EASTERN PHILOLOGICAL JOURNAL

<https://doi.org/10.24866/2949-2580>
ISSN 2949-2580

Science Journal

Founder and Publisher:

Founded in 2023
Published 4 times a year



10 Ajax Bay,
Russky Island,
Vladivostok,
690922, Russia

*The journal is registered by the Federal Service for Supervision of Communications,
Information Technology and Mass Media (Roskomnadzor),
certificate Эл № ФС77-85316 dated 15.05.2023*

Chief Editor

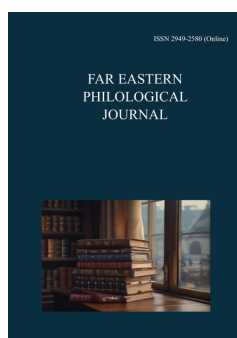
Galina I. MODINA, Doctor of Philological Sciences, Professor of the Department
of Roman and German Philology, Far Eastern Federal University (Vladivostok, Russia)

Deputy Chief Editor

Olga V. NIKOLAEVA, Doctor of Philological Sciences, Head of the Department
of Roman and German Philology, Professor of the Department of Roman and German Philology,
Far Eastern Federal University (Vladivostok, Russia)

Executive Secretary

Ekaterina V. PIVOVAROVA, Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor of the Department of Roman and German Philology,
Far Eastern Federal University (Vladivostok, Russia)



Editorial address:

FEFU Campus, 10 Ajax Bay, Russky Island, Vladivostok, 690922, Russia

Published on 05.09.2024

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

БОНДАРЕВА Екатерина Викторовна	канд. филол. наук, доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации Дальневосточного федерального университета (Владивосток)
БРЕСЛАВЕЦ Татьяна Иосифовна	канд. филол. наук, профессор кафедры японоведения Дальневосточного федерального университета (Владивосток)
ГАЙНУТДИНОВА Дарья Александровна	магистр, ст. преподаватель кафедры романо-германской филологии Дальневосточного федерального университета (Владивосток)
ГРИГОРЬЕВА Юлия Сергеевна	канд. филол. наук, доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации Дальневосточного федерального университета (Владивосток)
ЗАВЬЯЛОВА Виктория Львовна	доктор филол. наук, профессор кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации Дальневосточного федерального университета (Владивосток)
КЕЙДУН Ирина Борисовна	доктор филол. наук, профессор кафедры китаеведения Дальневосточного федерального университета (Владивосток)
КИСЕЛЕВА Мария Сергеевна	канд. филол. наук, доцент кафедры русского языка и литературы Дальневосточного федерального университета (Владивосток)
КОРНИЛОВА Людмила Евгеньевна	канд. филол. наук, доцент кафедры романо-германской филологии Дальневосточного федерального университета (Владивосток)
КОХАН Ирина Николаевна	канд. филол. наук, доцент Академического департамента английского языка Дальневосточного федерального университета (Владивосток)
МИХЕЕВА Ирина Владимировна	канд. филол. наук, доцент кафедры романо-германской филологии Дальневосточного федерального университета (Владивосток)
МОРЕВА Надежда Семеновна	канд. филол. наук, профессор кафедры романо-германской филологии Дальневосточного федерального университета (Владивосток)
ПЕРВУШИНА Елена Александровна	доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка как иностранного Дальневосточного федерального университета (Владивосток)
СБОЕВ Александр Николаевич	канд. филол. наук, доцент кафедры китаеведения Дальневосточного федерального университета (Владивосток)
СТАРОДУМОВА Елена Алексеевна	доктор филол. наук, профессор кафедры русского языка и литературы Дальневосточного федерального университета (Владивосток)
ХУЗИЯТОВА Надежда Константиновна	канд. филол. наук, профессор кафедры китаеведения Дальневосточного федерального университета (Владивосток)
ШЕРЕМЕТЬЕВА Елена Сергеевна	доктор филол. наук, профессор кафедры русского языка и литературы Дальневосточного федерального университета (Владивосток)

МЕЖДУНАРОДНЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

АЙ Хуэйжун	канд. филол. наук, доцент, Цзянсуский научно-технический университет (Чжэньцзян, Китай)
АВТУХОВИЧ Татьяна Евгеньевна	доктор филол. наук, профессор кафедры русской филологии Гродненского государственного университета имени Янки Купалы (Гродно, Беларусь)
АЛЕКСАНДРОВА-ОСОКИНА Ольга Николаевна	доктор филол. наук, профессор кафедры литературы и журналистики педагогического института Тихоокеанского государственного университета (Хабаровск, Россия)
АНДРОСОВА Светлана Викторовна	доктор филол. наук, профессор кафедры иностранных языков Амурского государственного университета (Благовещенск, Россия)
ВОЙТИШЕК Елена Эдмундовна	доктор ист. наук, профессор кафедры востоковедения Новосибирского государственного университета (Новосибирск, Россия)
ИНЬКОВА Ольга Юрьевна	доктор филол. наук, доцент кафедры русского языка и литературы Женевского университета (Женева, Швейцария).
КИРЕЕВА Наталья Владимировна	доктор филол. наук, профессор кафедры русского языка и литературы Благовещенского государственного педагогического университета (Благовещенск, Россия)
КРАЮШКИНА Татьяна Владимировна	доктор филол. наук, заведующая центром истории культуры и межкультурных коммуникаций Института истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока ДВО РАН (Владивосток, Россия)
ЛЮ Чжицян	канд. филол. наук, доцент Цзянсуский научно-технический университет (Чжэньцзян, Китай)
ПИНКОВСКИЙ Виталий Иванович	доктор филол. наук, доцент кафедры литературы Северо-восточного государственного университета (Магадан, Россия)
САЙ На	канд. филол. наук, доцент, Цзянсуский научно-технический университет (Чжэньцзян, Китай)
СТОРОЖУК Александр Георгиевич	доктор филол. наук, профессор кафедры китайской филологии Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия)
УРМАНОВ Александр Васильевич	доктор филол. наук, профессор кафедры русского языка и литературы Благовещенского государственного педагогического университета (Благовещенск, Россия)
ХАЧАТРЯН Наталья Михайловна	доктор филол. наук, профессор кафедры мировой литературы и культуры Ереванского государственного университета им. В. Брюсова (Ереван, Армения)
ШАПОВАЛОВА Татьяна Егоровна	доктор филол. наук профессор, заведующая кафедрой современного русского языка имени профессора П. А. Лебанта Московского государственного областного университета (Москва, Россия)

EDITORIAL TEAM

Ekaterina V. BONDAREVA	Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Department of Linguistics and Intercultural Communication, Far Eastern Federal University (Vladivostok)
Tatyana I. BRESLAVETS	Candidate of Philological Sciences, Professor, Department of Japanese Studies, Far Eastern Federal University (Vladivostok)
Daria A. GAINUTDINOVA	Master, Senior Lecturer at the Department of Roman and German Philology, Far Eastern Federal University (Vladivostok)
Yuliya S. GRIGORYEVA	Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Department of Linguistics and Intercultural Communication, Far Eastern Federal University (Vladivostok)
Irina B. KEIDUN	Doctor of Philosophical Sciences, Professor of the Department of Sinology, Far Eastern Federal University (Vladivostok)
Nadezhda K. KHUZIYATOVA	Candidate of Philological Sciences, Professor of the Department of Sinology, Far Eastern Federal University (Vladivostok)
Maria S. KISELEVA	Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Department of Russian Language and Literature, Far Eastern Federal University (Vladivostok)
Irina N. KOKHAN	Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Academic Department of English Language, Far Eastern Federal University (Vladivostok)
Lyudmila E. KORNILOVA	Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Department of Roman and German Philology, Far Eastern Federal University (Vladivostok)
Nadezhda S. MOREVA	Candidate of Philological Sciences, Professor, Department of Roman and German Philology, Far Eastern Federal University (Vladivostok)
Irina V. MIKHEEVA	Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Department of Roman and German Philology, Far Eastern Federal University (Vladivostok)
Elena A. PERVUSHINA	Doctor of Philological Sciences, Professor, Department of Russian as a Foreign Language, Far Eastern Federal University (Vladivostok)
Alexander N. SBOEV	Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Department of Sinology, Far Eastern Federal University (Vladivostok)
Elena S. SHEREMETYEVA	Doctor of Philological Sciences, Professor, Department of Russian Language and Literature, Far Eastern Federal University (Vladivostok)
Elena A. STARODUMOVA	Doctor of Philological Sciences, Professor, Department of Russian Language and Literature, Far Eastern Federal University (Vladivostok)
Victoria L. ZAVYALOVA	Doctor of Philological Sciences, Professor, Department of Linguistics and Intercultural Communication, Far Eastern Federal University (Vladivostok)

INTERNATIONAL EDITORIAL BOARD

Huirong AI	Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Jiangsu University of Science and Technology (Zhenjiang, China)
Olga N. ALEXANDROVA-OSOKINA	Doctor of Philological Sciences, Professor, Department of Literature and Journalism, Pedagogical Institute, Pacific State University (Khabarovsk, Russia)
Svetlana V. ANDROSOVA	Doctor of Philological Sciences, Professor, Department of Foreign Languages, Amur State University (Blagoveshchensk, Russia)
Tatyana E. AUTUKHOVICH	Doctor of Philological Sciences, Professor, Department of Russian Philology, Yanka Kupala State University of Grodno (Grodno, Belarus)
Olga Y. INKOVA	Doctor of Philological Sciences, Associate Professor, Department of Russian Language and Literature, University of Geneva (Geneva, Switzerland)
Natalia M. KHACHATRYAN	Doctor of Philological Sciences, Professor, Department of World Literature and Culture, Yerevan State University named after V. Bryusova (Yerevan, Armenia)
Natalia V. KIREEVA	Doctor of Philological Sciences, Professor, Department of Russian Language and Literature, Blagoveshchensk State Pedagogical University (Blagoveshchensk, Russia)
Tatyana V. KRAYUSHKINA	Doctor of Philological Sciences, Head of the Center for History of Culture and Intercultural Communication of the Institute of History, Archeology and Ethnography of the Peoples of the Far East, Far Eastern Branch of the Russian Academy of Sciences (Vladivostok, Russia)
Zhiqiang LIU	Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Jiangsu University of Science and Technology (Zhenjiang, China)
Vitaliy I. PINKOVSKY	Doctor of Philological Sciences, Associate Professor, Department of Literature, North-Eastern State University (Magadan, Russia)
Na SAI	Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Jiangsu University of Science and Technology (Zhenjiang, China)
Tatyana E. SHAPOVALOVA	Doctor of Philological Sciences, Professor, Head of the Department of Modern Russian Language named after Professor P.A. Lekant, Moscow State Regional University (Moscow, Russia)
Alexander G. STOROZHUK	Doctor of Philological Sciences, Professor, Department of Chinese Philology, St. Petersburg State University (St. Petersburg, Russia)
Alexander V. URMANOV	Doctor of Philological Sciences, Professor, Department of Russian Language and Literature, Blagoveshchensk State Pedagogical University (Blagoveshchensk, Russia)
Elena E. VOITISHEK	Doctor of Historical Sciences, Professor, Department of Oriental Studies, Novosibirsk State University (Novosibirsk, Russia)

СОДЕРЖАНИЕ

5.9.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

<i>Ли. П.В.</i> Сонет «Дар поэмы» С. Малларме в русских переводах	9
<i>Юэцзю Нью.</i> Жанровое своеобразие романа А. Варламова «Затонувший ковчег»	22
<i>Шэнь Мэнци.</i> Пьеса «Бесприданница» и образ Ларисы в русском литературоведении	32

5.9.2. ЛИТЕРАТУРЫ НАРОДОВ МИРА

<i>Санина К.Г., Левинсон С.В.</i> Экзистенциальные мотивы в произведениях японской песенной поэзии 2010–2020–х годов	42
<i>Ситникова И.А.</i> Дух дуэнде в эстетической теории Ф.Г. Лорки и его воплощение в «андальусской трилогии»	53

5.9.5. РУССКИЙ ЯЗЫК. ЯЗЫКИ НАРОДОВ РОССИИ

<i>Сюй Сюэцзюань, Токарчук И.Н.</i> Метаязыковой потенциал частицы <i>буквально</i>	65
---	----

5.9.8. ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ, ПРИКЛАДНАЯ

И СРАВНИТЕЛЬНО-СОПОСТАВИТЕЛЬНАЯ ЛИНГВИСТИКА

<i>Дыбовский А.С.</i> Сопоставительный анализ категории обращения в русском и японском языках (новая редакция)	77
<i>Пивоварова Е.В.</i> Старинная немецкая песня в историко-культурном и переводческом аспектах (на примере баллады «Liebe ohne Stand» из сборника А. Фон Арнима и К. Brentano «Волшебный рог мальчика»)	104

КИНОТЕКСТ В ЛИТЕРАТУРНОМ И МЕЖКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

<i>Дыбовский А.С.</i> О киносериале «Трудно быть мужчиной», его герои и некоторые особенности японской культурной традиции (новая редакция).	126
--	-----

ПЕРВЫЕ НАУЧНЫЕ ОПЫТЫ

<i>Дёмина Е.Ф.</i> Дионисийские мотивы в лирических сочинениях Фридриха Гёльдерлина	150
<i>Гофман А.В.</i> Феноменология жестокости и преступления в творчестве японского писателя Мураками Рю.	159
<i>Исакова Н.А.</i> Фонетические особенности северокорейского диалекта Пхёнандо.	168

CONTENTS

5.9.1. RUSSIAN LITERATURE

<i>Li P.V.</i> Sonnet “Gift of the poem” by S. Mallarmé in Russian translations	9
<i>Niu Y.</i> Genre uniqueness of A. Varlamov’s novel “The Sunken ark”	22
<i>Shen Mengqi.</i> The play “Without a dowry” and the image of Larisa in Russian literary studies	32

5.9.2. WORLD LITERATURE

<i>Sanina K.G., Levinson S.V.</i> Existential motifs in Japanese song lyrics in 2010–2020	42
<i>Sitnikova I.A.</i> The spirit of duende in the aesthetic theory of F.G. Lorca and its embodiment in the “Andalusian Trilogy”	53

5.9.5. RUSSIAN LANGUAGE. LANGUAGES OF PEOPLE OF RUSSIA

<i>Xu X., Tokarchuk I.N.</i> The metalanguage potential of the particle <i>bukvalno</i>	65
---	----

5.9.8. THEORETICAL, APPLIED AND COMPARATIVE LINGUISTICS

<i>Dybovsky A.S.</i> Comparative analysis of vocative forms in the Russian and Japanese languages (a new edition)	77
<i>Pivovarova E.V.</i> Historical, cultural and translation aspects of an Old German song (based on the ballad “Liebe ohne Stand” from the anthology of A. von Arnim and C. Brentano “Des Knaben Wunderhorn”)	104

FILM TEXT LITERARY AND INTERCULTURAL CONTEXT

<i>Dybovsky A.S.</i> About the movie series “It’s Tough Being a Man”, its protagonist, and some features of Japanese cultural tradition (revised edition).	126
--	-----

FIRST SCIENTIFIC EXPERIENCES

<i>Dyomina E.F.</i> Dionysian motifs in the lyrical works of Friedrich Hölderlin	150
<i>Gofman A.V.</i> Phenomenology of cruelty and crime in the work of Japanese writer Murakami Ryu.	159
<i>Isakova N.A.</i> Phonetic features of the North Korean Pyongyang dialect.	168

Научная статья

УДК 821.161.1

<https://doi.org/10.24866/2949-2580/2024-3/9-21>

Сонет «Дар поэмы» С. Малларме в русских переводах

Полина Викторовна Ли¹

Научный руководитель: Галина Ивановна Модина²

¹ Владивостокский государственный университет, Владивосток, Российская Федерация

² Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Российская Федерация

¹ Ассистент кафедры межкультурных коммуникаций и переводоведения,

shmatokpolina@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0004-7878-1297>

² Доктор филологических наук, профессор кафедры романо-германской филологии,

modina.gi@dvfu.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1179-9666>

Аннотация. Статья посвящена анализу двух переводов сонета С. Малларме «Дар поэмы», выполненных русскими поэтами. В статье впервые рассмотрено переводческое восприятие и творческое переосмысление И.Ф. Анненским и М.В. Таловым метафор творческого процесса и поэтического произведения С. Малларме, осуществлен сравнительно-сопоставительный анализ переводов. Своеобразие восприятия поэтических образов С. Малларме, выявленное русскими поэтами, демонстрирует разнообразие подходов, отражающих особенности поэтического мировоззрения и творческого метода переводчиков, что приводит к трансформации не только формы, но и интонации, смысла и экспрессивных особенностей оригинала.

Ключевые слова: поэзия, русский символизм, французский символизм, переводческая рецепция, Анненский, Талов, Малларме

Для цитирования: Ли П.В. Сонет «Дар поэмы» С. Малларме в русских переводах / науч. рук. Г.И. Модина // Дальневосточный филологический журнал. 2024. Т. 2, № 3. С. 9–21.

Original article

Sonnet “Gift of the poem” by S. Mallarmé in Russian translations

Polina V. Li¹

Scientific advisor: Galina I. Modina²

¹ Vladivostok State University, Vladivostok, Russian Federation

² Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation

¹ Assistant Professor, Department of Intercultural Communication and Translation Studies,

shmatokpolina@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0004-7878-1297>

² Doctor of Philological Sciences, Professor, Department of Roman and German Philology,

modina.gi@dvfu.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1179-9666>

Abstract. The article is devoted to the analysis of two translations of S. Mallarmé's sonnet «Gift of the Poem», made by Russian poets. The article is the first to examine the translation perception and creative reinterpretation of S. Mallarmé's metaphors of the creative process and the poetic work by I.F. Annenskii and M.V. Talov, and to perform a comparative analysis of translations. The revealed peculiarity of the perception of S. Mallarmé's poetic images by Russian poets demonstrates a variety of approaches reflecting the individual characteristics of the poetic philosophy and the creative method of translators, which leads to the transformation of not only the form, but also the intonation, meaning and expressive features of the original.

Key words: poetry, Russian symbolism, French symbolism, translation reception, Annenskii, Talov, Mallarmé

For citation: Li P.V. Sonnet “Gift of the poem” by S. Mallarmé in russian translations / sci. adv. G.I Modina. *Far Eastern Philological Journal*, 2024, vol. 2, no. 3, pp. 9–21. (In Russ.).

В России переводческая рецепция творчества Стефана Малларме (1842–1898) охватывает период с конца XIX века до наших дней. Многообразие переводческих подходов, от творческой интерпретации до лингвистического эксперимента, свидетельствует о непреходящем интересе к поэтике Малларме со стороны разных поколений русских литераторов.

Первые переводы лирики Малларме в России возникли в конце XIX века в кругу формирующегося русского символизма (появляются переводы В.Я. Брюсова, Ф.К. Сологуба, К.Н. Льдова, Л.Л. Кобылинского, М.А. Волошина, И.Ф. Анненского, О.Э. Мандельштама). Русских символистов привлекала концепция «чистого искусства» Малларме, стремление выразить трансцендентное в поэтических образах, в символической форме передать тревоги творческой личности, чувства одиночества, любви, творческого энтузиазма и тоски. Художественная концепция Малларме стала образцовой для русских символистов, ищущих новый поэтический язык. Влияние эстетики Малларме на формирование русского символизма проявилось в восприятии его идей и обращении к символу как способу выражения «невыразимого» – чувств, впечатлений, состояний.

Основные темы, мотивы и образы лирики Малларме связаны с исследованием сущности творчества, личности творца, воплощением поэтического идеала в поэзии. Важная тема поиска Абсолюта воплощается в мотивах мук творчества, творческого бессилия, преграды, отделяющей лирического героя от идеала, символической смерти. Они возникают в стихотворениях разных лет: «Окна» («Les Fenêtres», 1863), «Лазурь» («L'Azur», 1864), «Вздых» («Soupir», 1864), «Дар поэмы» («Don du poème», 1865), «Морской ветер» («Brise marine», 1865), «Когда тень грозила роковым законом» («Quand l'ombre menaçait de la fatale loi», 1883), «Лебедь» («Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...», 1885) «Кружево отменено» («Une dentelle s'abolit», 1887), «Наказанный паяц» («Le Pitre Châtié», 1887) «Иродиада» («Hérodias», 1864–1898).

В сонете «Дар поэмы» («Don du poème», 1865) Малларме с поразительной глубиной и сложностью исследует и передает боль, присущую творческому процессу, изображая его как результат родов. Во французской лирике распространено сравнение процесса создания произведения с рождением ребенка, но, как заметил П. Бенишу, только у Малларме эта метафора становится развернутой [9, p. 126].

Написанное в 1865 году стихотворение впервые было опубликовано лишь через два десятилетия в сборнике П. Верлена «Проклятые поэты». Из письма Малларме Вилье де Лиль-Адану (31 декабря 1865 г.) известно, что стихотворение было написано как воспоминание о бессонных ночах, проведенных над созданием символистской поэмы «Иродиада»: «При злых лучах рассвета поэт с ужасом взирает на свое скорбное порождение, радостно пьянившее его во время вдохновенной ночи, и, не ощущая в нем биения жизни, чувствует потребность отнести дитя жене, которая его оживит» [6, с. 386].

Don du poème

Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée!
 Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée,
 Par le verre brûlé d'aromates et d'or,
 Par les carreaux glacés, hélas ! mornes encor
 L'aurore se jeta sur la lampe angélique,
 Palmes ! et quand elle a montré cette relique
 A ce père essayant un sourire ennemi,
 La solitude bleue et stérile a frémi.
 Ô la berceuse, avec ta fille et l'innocence
 De vos pieds froids, accueille une horrible naissance
 Et ta voix rappelant viole et clavecin,
 Avec le doigt fané presseras-tu le sein
 Par qui coule en blancheur sibylline la femme
 Pour des lèvres que l'air du vierge azur affame?

Исследуя творчество Малларме, Р.М. Дубровкин интерпретирует смысл сонета так: «Стихотворение – дитя идумейской ночи, изначально внушающее ненависть, быть может, обречено на гибель: так лишенное "права первородства" дитя выбрасывается в мир (отчуждается) отцом, так поэт отчуждает от себя стихотворение, отдавая его во власть читателя» [5, с. 101–102]. А.В. Акимова за событиями биографии поэта, изображенными в лирическом сюжете, предлагает видеть идею, разработанную в более поздних его произведениях – понимание стихотворного текста в качестве «символа поэтического творчества и проблемы восприятия и реконструкции смысла текста в сотрудничестве автора с читателем» [1, с. 108].

Выраженная в стихотворении мука воплощается в синтаксисе. Первое восклицательное предложение звучит как новость, как болезненное решение, неизбежный факт, объявленный женщине. Лирический герой, поэт, приносит ей свое новорожденное творение в надежде, что она его примет и оживит. Строки со второй по восьмую представляют собой единое предложение, прерываемое восклицанием «увы!». Малларме использует анжамбеман, нарушая правила сонетной формы, выносит «Пальмы!» в новую строку: «Заря накинута на ангельский светильник (и) Пальмы!». Возможное объяснение обращения к образу пальм может быть связано с восточным колоритом поэмы «Иродиада», над которой трудился в это время Малларме. Пальмы растут в Идумее, месте, где живет Иродиада. Поэт, погруженный в работу, представлял себя окруженным атрибутами восточного дворца: пальмы, а в третьей строке упоминаются ароматы и золото. Завершающие предложение – строки с девятой по четырнадцатую – оформлены в виде вопроса, повторяя лирический призыв к женщине о помощи, возникший в первой строке.

«Рождение» – метафора завершения творческого процесса выражена образами: «дитя, отец, кормилица, дочь, ужасное порождение, грудь, загадочная белизна». Поэма «Иродиада» представлена ребенком, его отец – поэт. В первой строке стихотворение сравнивается с дочерью, оба они – новорожденные. Этот образ воплощает хрупкость «новорожденного» стихотворения перед лицом мира и критики. Женщина с дочерью, к которой обращается поэт, не именуется матерью, она названа «berceuse», что можно перевести как «кормилица, колыбель, колыбельная». А.В. Акимов предлагает рассматривать женский образ как символ читателя, принимающего участие в процессе творчества и занимающего роль со-творца смысла произведения [1, с. 114]. И действительно, «приняв» произведение посредством чтения и интерпретации, читатель способен его «оживить».

«Рождение» происходит бессонной ночью. Эпитет «Идумейская», использованный поэтом как характеристика ночи, отсылает к первой книге Библии – книге Бытия, где Идумея – местность скитаний Исава, променявшего свое первородство на чечевичную похлебку. Чечевичная похлебка символически играет роль материи, преходящей и тленной, желания плоти, а не духа, а первородство – духовное призвание от Бога. Этот образ символизирует взаимоотношения поэта с Идеалом. По аналогии с Исавом поэт испытывает страдания, так как отвержен из-за необходимости разменивать свое высокое предназначение творца на земные хлопоты и суету. Другой оттенок значения отмечен Р.М. Дубровкиным: согласно кабалистической традиции Идумея – место обитания людей, сотворенных до Адама и способных к бесполому размножению [6, с. 494]. В стихотворении же мы видим, что «дитя» было рождено отцом, без помощи матери, и поэт относит ей ребенка для вскармливания. Седьмая строка подкрепляет идею творения сравнением поэта с «отцом», предполагая интимную и глубокую связь между творцом и его творением. Эта идея отцовства на самом деле двоякая: поэт – отец своего стихотворения, но также это и настоящее отцовство, потому что Женестьева, дочь Малларме, родилась за год до написания этого стихотворения (в 1864 г.).

В стихотворении звучит мысль о сакральном для Малларме характере искусства. Понятие священного выражается, в частности, через именование творения «реликвией». В переводе с французского языка слово «relique» означает «святыня». Идея священного характера искусства подчеркнута образом кормилицы, к ней обращается лирический герой. «Загадочная белизна» из тринадцатой строки, метафорически представляющая молоко кормилицы, напоминает о чистоте и источнике жизни творения. Прилагательное «sibylline» означает «загадочный», «пророческий». В античной культуре сивиллами или сибиллами называли пророчиц и прорицательниц, способных предсказывать будущее, как правило, бедственное. Значит, молоко должно было сообщить творению некие сакральные свойства. «Голос, напоминающий виолы и клавесин», принадлежит женщине и подчеркивает гармонию языка и музыкальность.

Ощущение драматизма творческого процесса выражено в противостоянии ночи и дня. На наличие этого мотива указывает А.В. Акимов, проводя параллель с образом Иродиады, скрывающейся от света дня: рассвет несет гибель новорожденному произведению. Приводя два первоначальных варианта названия сонета – «День» и «Ночное стихотворение», исследователь отмечает проявление этой оппозиции между ночью и рассветом в тексте, выражающейся в том числе в двойственности источников света, при этом внешний свет зари смертоносен для внутреннего света лампы [1, с. 109]. В описании света приближающейся зари Малларме использует эпитеты с противоположными значениями – зря и кровавая, и блед-

ная, а стекла и опалены, и покрыты льдом. По наблюдению А.В. Акимовой, отрицательные, неестественные для этого природного феномена характеристики, включая оксюморон «черная», подчеркивают особое значение ночного времени для Малларме, плодотворного для создания подлинного творения, в отличие от дневного – времени творческого бессилия [1, с. 109]. В понимании Р.М. Дубровкина чернота относится к «отступающей ночи, рассеченной бледно-красными лучами солнца», олицетворяя «дьявольское бесперое крыло зари, разбивающей стекло, бросающейся на ангельскую лампаду» [5, с. 102]. П. Бенишу враждебность зари для Малларме объясняет через ее сходство с Лазурью: с естественной точки зрения оба эти начала прекрасны, но, представляя фигуру поэтического Идеала, они требовательны и жестоки по отношению к поэту [9, р. 126]. Заря должна дать свет и надежду, но у Малларме она «черная, с бледным кровоточающим крылом, без перьев», как раненая умирающая птица. Заря с насилием стирает сладость ночи: глагол «кинулась» в пятой строке также выражает представление о скорости, с которой заря стирает ночь, а междометие «увы» (четвертая строка) показывает сожаление поэта об окончании этой ночи. Описание рассвета в терминах тьмы и раны намекает на мучительные взаимоотношения лирического героя с поэтическим Идеалом. Наступление дня позволяет поэту созерцать свое произведение во всем его великолепии, но также и во всей его уязвимости. Рассвет знаменует собой момент разочарования, когда поэт открывает свое творчество в новом, беспощадном свете, что иллюстрирует оксюморон «враждебная улыбка».

«Синее и бесплодное одиночество» из восьмой строки может олицетворять уединение, в котором создавалось произведение, муки творчества, прежде не приносящие плода, и одиночество поэта, вынужденного отринуть брнную реальность для посвящения себя искусству. А.В. Акимова расценивает «трепет» «одиночества» как момент кризиса, необходимый для отчуждения поэта от своего «я», чтобы объективно оценить свое произведение [1, с. 111–112].

Существует три перевода «Дара поэмы» на русский язык: И.Ф. Анненского (опубл. в 1904 г.), М.В. Талова (опубл. в 1990 г.) и Р.М. Дубровкина (опубл. в 1985 г.). Рассмотрим восприятие метафор творческого процесса и поэтического произведения в двух переводах. И.Ф. Анненский, названный исследователем Л. О'Белл «русским Малларме» – автор первого перевода, который также был первым хронологически [10]. Второй перевод выполнен М.В. Таловым – автором единственного полного перевода собрания сочинений Малларме, ярким представителем «Русского Монпарнаса», стремившегося своими переводами создать русского «Малларме».

Так как хронология поэтического творчества Анненского не установлена, нельзя точно сказать, в какой момент его творческой биографии был создан этот перевод из Малларме. На некоторые аспекты поэтики сборника «Тихие песни», куда вошел этот перевод, указывает А.С. Дубинская: музыкальность, включение в поэтические произведения мотива танца; создание нового жанра с опорой на литературный канон, с одной стороны, и с нарушением жанровой номинативности – с другой; поэтика отражений и сцеплений; изображение мук творчества [4, с. 10]. Перечисленные особенности перекликаются с элементами поэтики Малларме: синтез искусств, поэтика соответствий, тема мучительности творчества.

Дар поэмы

О, не кляни ее за то, что Идумей

На ней клеймом горит таинственная ночь!

Крыло ее в крови, а волосы как змеи,
 Но это дочь моя, пойми: родная дочь.
 Когда чрез золото и волны аромата
 И пальмы бледные холодного стекла
 На светоч ангельский денница пролила
 Свой первый робкий луч и сумрак синеватый
 Отца открытием неожиданным поразил,
 Печальный взор его вражды не отразил,
 Но ты, от мук еще холодная, над зыбкой
 Ланиты бледные ты склонишь ли с улыбкой
 И слабым голосом страданий и любви
 Шепнешь ли бедному творению: «Живи»?
 Нет! Если б даже грудь над ней ты надавила
 Движеньем ласковым поблекшего перста,
 Не освежить тебе, о белая Сивилла,
 Лазурью девственной сожженные уста.

Комментируя перевод «Дара поэмы» И.Ф. Анненского, исследователи (Р.М. Дубровкин, А. Виноградова де ля Фортель, Н.М. Алехина) указывают на значительные изменения оригинальных образов поэта, его творения и женщины-кормилицы. По замечанию А. Виноградовой де ля Фортель, перевод имеет более патетический и субъективный оттенок в сравнении с оригиналом, «семантические и формальные неточности перевода по сравнению с французским оригиналом значительны, и основные противоречия поэмы Малларме, колебания и сомнения поэта полностью исчезают из русского текста» [11]. В этом переводе исследователь наблюдает тенденцию русских символистов к искажению при переводе оригинальных образов, связанных с проблематикой творчества, осмысляемых ими, в отличие от французских поэтов, как «болезненный опыт, порожденный неразрешимыми противоречиями, обреченный на неминуемую неудачу» [11]. Р.М. Дубровкин связывает переосмысление оригинальных образов с воспринятыми Анненским мистическими учениями, в частности каббалистикой, вследствие чего переводчик создает новый художественный контекст и меняет идею произведения: «Преобладающее настроение текста – тоска по "потерянному раю", по святости поэтического слова, пусть даже неудавшегося» [5, с. 103]. Наличие мистического сюжета в переводе Анненского отмечает также Н.М. Алехина, интерпретируя его как «ночь прорицания Музы-Сивиллы», чьи слова, вдохновленные божественным духом, поэт должен принять и переосмыслить. Воспринимая творческий акт таким образом, «Анненский наделяет стихотворение большой силой, если они создавались с помощью Сивиллы, предсказательницы будущего», и в этом исследователь видит возможную причину пугающих свойств этого творения, страшного «своей неясностью и неизвестностью, таинством того, что оно будет нести в себе» [2, с. 206]. Тенденцию Анненского к переосмыслению авторских образов при переводе выделил А.В. Федоров: «Конечно, переводы Анненского – отражения не зеркальные, они также во многих случаях и преломления. Но среда, через которую совершается преломление, – его творческая личность – такова, что она одухотворяет подлинник своей жизнью, во многом близкой ему» [7, с. 204].

Анненский варьирует систему рифмовки – кроме последовательной использует перекрестную и кольцевую, изменяя таким образом медитативное звучание стихотворения. Фор-

ма перевода также говорит о неполном совпадении с оригиналом: в переводе Анненского добавлен катрен. Отчасти воссоздан сложный синтаксис оригинального текста, из-за чего понимание смысла усложнено.

Переводчик точно передает основную лирическую тональность стихотворения Малларме – любовь к «ужасному порождению» и сомнения лирического героя. Метафора творчества как деторождения выражена лексически: «дочь, родная дочь, отец, бедное творение, грудь». Использование архаичной лексики «светоч, денница, ланиты, перст, уста» позволяет, по выражению Р.М. Дубровкина, воссоздать торжественную атмосферу стихотворения или «атмосферу ветхозаветной древности» [5, с. 103].

Поэма («Иродиада»), изображенная как новорожденное дитя, в переводе Анненского трансформируется в действительно пугающий, фантазмагорический образ, так как черты, отнесенные Малларме к жестокой заре – черная, с бледным кровоточащим крылом, без перьев – Анненский приписывает «дочери» лирического героя:

О, не кляни ее за то, что Идумей
На ней клеймом горит таинственная ночь!
Крыло ее в крови, а волосы как змеи,
Но это дочь моя, пойми: родная дочь.

Таким образом, по замечанию А. Виноградовой де ля Фортель и Н.М. Алехиной, Анненский «подчеркивает проклятые и ужасные черты» творения, ослабляя образ утреннего света в виде «зловещей птицы» [11] и усиливая «двойственность и амбивалентность этого творения: оно не на небе (не летает), но с болью пришло и на землю (в крови), может трактоваться как падший ангел» [2, с. 205]. Р.М. Дубровкин такой перенос объясняет ошибкой переводчика [5, с. 102].

Противостояние ночи и дня, изображенное во втором катрене, в переводе Анненского не столь контрастно, как в оригинале: рассвет не «бросается на ангельский светильник»:

Когда чрез золото и волны аромата
И пальмы бледные холодного стекла
На светоч ангельский денница пролила
Свой первый робкий луч и сумрак синеватый.

Переводчик изменяет образ «синего бесплодного одиночества» на более конкретный «сумрак синеватый», из-за чего утрачивается мотив невозможности приблизиться к Идеалу, воплощающийся в творческом бессилии. На устранение Анненским «идеи одиночества и бесплодия» указывает также А. Виноградова де ля Фортель [11]. Таким образом, изображенное Малларме потрясение, вызванное жестоким контрастом ночи и нового дня, становится «неж-данным открытием».

В своем переводе Анненский переосмысливает отношения между поэтом-отцом и его созданием. По замечанию Р.М. Дубровкина, переводчик соединяет реальный образ новорожденной дочери лирического героя и поэтический образ стихотворения [5, с. 102], в чем А. де ля Фортель усматривает устранение дистанции между «субъектом (поэт-отец) и объектом (стихотворение-дитя)» [11]. Характеристика творения как «реликвии» отсутствует в переводе Анненского, и творение приобретает большее сходство с живым существом, ребенком. Так же, как и в оригинальном тексте, в переводе лирический герой обращается к женщине, воплощающей живительный Идеал, и надеется на принятие ею ребенка/стихотворения. Но первое восклицательное предложение, обращенное к женщине, выражает мольбу, желание

защитить создание: «О, не кляни ее...». Несмотря на отталкивающий вид творения, очевидно желание создателя оправдать его в глазах матери: «Но это дочь моя, пойми: родная дочь» – это высказывание полно горечи, и в то же время отеческой теплоты. Он называет свою «дочь» «бедным творением» (строка четырнадцатая), испытывает не враждебность, а печаль:

*Отца открытием неожиданным поразил,
Печальный взор его вражды не отразил.*

Трансформируется в переводе и женский образ, делаясь более конкретным и понятным. А. де ля Фортель подчеркивает, что Анненский, опустив образ реального ребенка, «вводит упоминание о мучениях, которым подвергается женщина» и тем самым приравнивает образ реальной женщины к роли матери «ужасного творения» [11]. На то, что у Анненского эта женщина – не только кормилица, но и мать, указывают одиннадцатая и тринадцатая строки:

*Но ты, от мук еще холодная, над зыбкой
Ланиты бледные ты склонишь ли с улыбкой
И слабым голосом страданий и любви
Шепнешь ли бедному творению: «Живи»?*

Подразумеваются муки рождения, испытанные женщиной. Характеристика голоса женщины меняется в переводе, из музыкального он становится «слабым голосом страданий и любви». Вместо «холодных ног» и «девственности» женщину характеризует холодность всего тела и «ланиты бледные».

*Нет! Если б даже грудь над ней ты надавила
Движеньем ласковым поблекшего перста,
Не освежить тебе, о белая Сивилла,
Лазурью девственной сожженные уста.*

Образ «загадочной белизны» живительного для творения «молока» переводчик связывает с женщиной, она становится «белой Сивиллой». Если женский образ в переводе выступает как мать новорожденной дочери, то есть надежда, что ее отношение к созданию, рожденному поэтом, должно быть более нежным, чем у кормилицы: «с улыбкой, голосом любви, движеньем ласковым». Однако поэт уверен в несбыточности своих ожиданий и делает вывод, что никакие действия женщины не способны оживить это «ужасное творение».

Заключительное предложение представляет собой категоричный вывод лирического героя о судьбе его творения. Переводчик делает финал более определенным, завершая его не вопросом, а ответом на него, из-за чего ощущение неизвестности оказывается утраченным, и возникает мрачное чувство безнадежности.

Перевод Анненского отличается некоторой вольностью передачи формы и образов: сонет увеличился в объеме, а образы женщины, дитя-поэмы и отца-поэта стали более конкретными, в чем можно увидеть выделенное Р.М. Дубровкиным стремление поэта к «целостному пониманию пьесы», на котором основывался его подход к трактовке деталей произведения [5, с. 102]. В период создания перевода Анненскому близка была символистская эстетика, в частности, Малларме. Среди общих черт их поэтики Н.М. Алехина выделяет тяготение к жанру сонета как особой поэтической формы, способность «гармонизировать работу поэта и приблизить его к Красоте», использование поэтики намека, признание символической природы слова [2, с. 205–206]. Несмотря на это, конкретизация образов свидетельствует о близости к акмеистам с их стремлением к материальности, предметности.

Образ беззащитной и ужасной дочери-поэмы как метафора поэтического творчества предстает в переводе Анненского в переосмысленном виде. Даже это несовершенное творение достойно любви поэта-отца и сочувствия матери-Сибиллы. «Дар поэмы» Анненского – это метафора отцовства, ответственности и тревоги за жизнь своего создания. Конкретизированный финал стихотворения отражает представление Анненского о муках творчества в стремлении к красоте, высказанное им в эссе «Изнанка поэзии» (1906): «отрицательная, болезненная сила муки уравнивается в поэзии силою красоты, в которой заключена возможность счастья»; красота «живет своей особой и притом непонятною и чуждою нам жизнью» [3, с. 190].

Некоторые образы, созданные Малларме в сонете «Дар поэмы», возникают и в творчестве Анненского. «Третий мучительный сонет», опубликованный в том же сборнике «Тихие песни» (1904), что и перевод «Дара поэмы», описывает муку и восторг поэта при создании его произведений, сравнивает любовь поэта к своим стихотворениям с любовью матери к больному ребенку:

Кто знает, сколько раз без этого запоя,
Труда кошмарного над грудой листов,
Я духом пасть, увы! я плакать был готов,
Среди неравного изнемогая боя;
Но я люблю стихи — и чувства нет святей:
Так любит только мать, и лишь больных детей.

В другом сонете из этого же сборника, «Ненужные строфы», лирический герой называет свои стихи «не жемчужинами», но «рожденными страданьем», «отверженными созданиями» еще до их рождения, безжизненными, и только поэт знает цену этого труда. В стихотворении «Мой стих» (опубл. в 1910 г.) Анненский описывает мучительный процесс ночного творчества, результат которого будет развенчан наступлением утра: «Ночью был он мне навеян, / Солнцем будет взят домой».

Анненский переосмысливает авторские образы, продолжая собственное творчество на материале иностранных поэтов. Некоторую вольность его переводов отметил А.В. Федоров. «Переводя, Анненский многое опускает, многое вносит от себя, одни особенности подлинника утрирует, другие ослабляет, и переводы его – прежде всего продолжение собственного творчества на материале иностранных поэтов» [8]. Можно выделить несколько особенностей восприятия Анненским этого сонета: воспроизведение музыкальности оригинала, конкретизация образов, близкая акмеистам. Основная идея сонета и его образы были близки Анненскому, так как он стремился изобразить творческий процесс, его мучительность, красоту и восторг.

Иное переводческое прочтение сонета «Дар поэмы» принадлежит М.В. Талову. Он сохраняет оригинальную структуру стихотворения и способ рифмовки. Экспрессивность текста в переводе усилена благодаря дополнительным восклицательным предложениям. М.В. Талов превращает анжамбеман из шестой строки стихотворения в восклицание «Пальмы!», словно компенсируя «увы!» из четвертой строки. Как и стихотворение Малларме, перевод М.В. Талова завершается вопросом, на который невозможно получить ответ. Синтаксис предложений в переводе воссоздает сложность синтаксиса оригинального текста.

Дар поэмы

Я приношу тебе плод ночи Идумеи!

Вся черная, с крылом линиялым, багровея,
 Сквозь благовоньями и золотом стекло
 Зажженное, сквозь лед стекла, сложив крыло,
 На светоч ангельский накинута аврора,
 Пальмы! когда ж к отцу с улыбкою укора
 Сию реликвию представила она,
 Бесплодно вздрогнула седая тишина.
 Подруга! с дочерью твоей и охлаждением
 Невинных ног прими ужасное рожденье!
 Напомнив голосом виолу, в этот час
 Надавишь ли перстом ты грудь хотя бы раз,
 Откуда женщина струится белизною
 Для губ, иссушенных небесной синевою?

М.В. Талов стремится максимально точно передать смысл каждой строки. Метафора мук творчества сохранена в переводе. Как и И.Ф. Анненский, М.В. Талов прибегает к использованию архаизмов для придания тексту торжественности и драматизма: «светоч, сию, перстом».

Переводчик сохраняет оригинальный образ творения. Создание поэта – «плод», а не «дитя», так М.В. Талов словно подчеркивает его безличность и то, что это не ребенок, а создание поэта, его сочинение. Как и у Малларме, в переводе творение названо «реликвией», передается священный статус создания, плода поэтического творчества:

Я приношу тебе *плод* ночи Идумей!
 Вся черная, с крылом линиялым, багровея,
 Сквозь благовоньями и золотом стекло
 Зажженное, сквозь лед стекла, сложив крыло,
 На светоч ангельский накинута аврора.

М.В. Талов сохраняет драматический образ противостояния дня и ночи: ему удастся точно воспроизвести образ теплого богатства ночного времени суток и разорительное вторжение утреннего света. «Улыбка укора», отнесенная М.В. Таловым рассвету, усиливает впечатление о нежеланном окончании ночи. «Бледное крыло» зари переводчик называет «линиялым», такой сниженный образ дополняет отвержение поэтом наступления нового дня, чей свет развенчивает результат его ночных трудов.

Образ поэта-отца, потрясенного пугающим несовершенством своего создания, в переводе не так выразителен, так как «враждебная улыбка», измененная на «улыбку укора», относится скорее к «авроре», чем к нему. Мы не знаем, каково отношение лирического героя к его творению, и это ослабляет напряжение оригинального текста. Образ «синего бесплодного одиночества», олицетворяющий творческое бессилие и изоляцию поэта, передан с сохранением метафоры:

Пальмы! когда ж к отцу с улыбкою укора
 Сию реликвию представила она,
 Бесплодно вздрогнула седая тишина.

Женский образ в переводе М.В. Талова стал более материальным. Малларме, называя женщину «кормилицей/колыбелью», придает ей характеристику заботы о творении, но у М.В. Талова лирический герой обращается к ней «Подруга!». Такое обращение означает

близкие отношения лирического героя с женщиной – как с любимой, невестой или женой, но не связывают ее с созданием, которое нужно защитить и принять. «Белизна» питательного молока женщины лишена мистических, пророческих свойств. Тем не менее некоторые образы переданы с большой точностью: голос женщины напоминает виолу – характеристика ее музыкальной гармоничности, губы ужасного создания «иссушены небесной синевою», а также метафора слабости только что родившей ребенка женщины – «охлаждение невинных ног». Точно передана метафора «ужасное рождение», олицетворяющая несовершенство творения.

*Подруга! с дочерью твоей и охлажденьем
Невинных ног прими ужасное рождение!
Напомнив голосом виолу, в этот час
Надавишь ли перстом ты грудь хотя бы раз,
Откуда женщина струится белизною
Для губ, иссушенных небесной синевою?*

Итак, М.В. Талов сохраняет оригинальную структуру и рифмовку стихотворения, усиливая экспрессивность текста дополнительными восклицательными предложениями. Он стремится передать смысл каждой строки, сохранить метафоры и воссоздать таинственность атмосферы произведения, используя архаизмы. М.В. Талов точно передает образы дня и ночи, отчасти воссоздает сакральное свойство поэтического творчества. При этом происходит ослабление драматического напряжения между лирическим героем, женщиной и творением. Женский образ в переводе М.В. Талова становится более материальным, лишенным мистических свойств. Он обращается к женщине, но не связывает ее с созданием, нуждающимся в защите и принятии, в результате замысел оригинала воспроизведен не полностью.

Анализ переводов стихотворения «Дар поэмы» С. Малларме, выполненных И.Ф. Анненским и М.В. Таловым, позволяет видеть общие черты в их подходе к интерпретации сложного и символического текста оригинала. Оба переводчика стремятся воссоздать художественный замысел стихотворения – процесс воплощения поэтической идеи и его жертвенный характер. Анненский и Талов сохраняют образ ребенка как метафору итога поэтического творчества, что позволяет передать муки и радость творчества. Сложный синтаксис оригинала сохранен в переводах, благодаря чему переданы напряженность и драматизм творческого акта. Поэты по-своему переосмысливают женский образ в стихотворении. Талов называет женщину «подругой», ее молоко не может передать творению мистических свойств. Анненский представляет женщину как пророчицу и мать ужасного создания и ходатайствует за него.

Несмотря на общие черты, переводы Анненского и Талова открывают особенности переосмысления образов Малларме. Перевод Талова ближе к оригиналу в плане формы, рифмовки, лексики. Очевидно, что переводчик стремился как можно более точно воссоздать образы стихотворения, но акцент на формальной стороне не позволил переводчику достаточно внимание уделить метафорическому содержанию произведения, что привело к ослаблению выразительности перевода.

Перевод Анненского более экспрессивен, образы более конкретны, и ситуация более ясна. По-настоящему ужасным становится плод ночных трудов лирического героя, так как переводчик относит к нему черты жестокой зари. При этом образ творения становится еще более хрупким, а лирический герой по-отечески стремится его защитить, испытывая не

столько ужас отчаяния, сколько печаль. Такому видению соответствует сниженный контраст ночи и утра. Созданный Малларме образ ребенка, воплощающий результат поэтического творчества, возникает и в собственном творчестве русского символиста, что говорит о личном восприятии и творческом переосмыслении поэтических образов Малларме в художественном сознании поэта.

Список литературы

1. *Акимова А.В.* Проблема автора и «Великого Творения» в творчестве Стефана Малларме: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2001. 222 с.
2. *Алехина Н.М.* «Эстетический сюжет» в переводах И.Ф. Анненского из С. Малларме // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения: сб. материалов I (XV) Международной конференции молодых ученых. Вып. 15. Т. 2. Томск, 2014, с. 203–209.
3. *Анненский И.Ф.* Изнанка поэзии // Книга отражений. Вторая книга отражений. М.: Ломоносовъ, 2014. 304 с.
4. *Дубинская А.С.* Лирическая книга И.Ф. Анненского «Тихие песни»: архитектура и жанровые коды: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Омск, 2011. 18 с. EDN: ZOGYOV
5. *Дубровкин Р.М.* Стефан Малларме и Иннокентий Анненский: перевод и Библия: Выдержки из книги «Стефан Малларме и Россия» // Всемирное слово = Internationale letter: Междунар. журн. 2000. № 13. С. 101–106.
URL: https://imwerden.de/pdf/vsemirnoe_slovo_13_2000_ocr.pdf (дата обращения: 19.04.2022).
6. *Малларме С.* Сочинения в стихах и прозе / сост. Р. Дубровкин. М.: Радуга, 1995. 568 с.
7. *Федоров А.В.* Иннокентий Анненский. Личность и творчество: монография. Л.: Художественная литература, 1984. 256 с.
8. *Федоров А.В.* Поэтическое творчество Иннокентия Анненского // И. Анненский. Стихотворения и трагедии. Л.: Советский писатель, 1959. С. 5–60.
URL: <http://annensky.lib.ru/names/fyodorov/fyodorov7.htm> (дата обращения: 17.08.2023).
9. *Bénichou P.* Selon Mallarmé, «Bibliothèque des Idées». Gallimard, 1995, 420 p.
10. *O'Bell L.* Mallarmé and Annenskii: the Gift of a Poem // Canadian Slavonic Papers. 1981. December. Vol. XXIII, № 4. P. 371–383.
10. *Vinogradova A.* Les débuts du symbolisme russe: influence ou opposition? // Modernités Russes, n°7, 2007. L'Âge d'argent dans la culture russe. P. 59–70.
URL: https://www.persee.fr/doc/modru_0292-0328_2007_num_7_1_1307 (дата обращения: 10.04.2023).

References

1. *Akimova A.V.* The problem of the author and the «Great Creation» in the work of Stefan Mallarmé: Ph. D. thesis. Saint-Petersburg, 2001. 222 p. (In Russ.).
2. *Alekhina N.M.* «Aesthetic plot» in translations by I.F. Annenskii from S. Mallarmé. *Aktual'nye problemy lingvistiki i literaturovedeniya*. Issue 15. Vol. 2. Tomsk, 2014. P. 203–209. (In Russ.).
3. *Annenskii I.F.* The wrong side of poetry. *Book of reflections. The second book of reflections*. Moscow, Lomonosov Publ., 2014. 304 p. (In Russ.).
4. *Dubinskaya A.S.* I.F. Annenskii's lyrical book «Silent Songs»: architectonics and genre codes. Abstract of PhD (Philology) thesis. Omsk, 2011. 18 p. (In Russ.).

5. Dubrovkin R.M. Stefan Mallarmé and Innokentii Annenskii: translation and the Bible: Excerpts from the book «Stefan Mallarmé and Russia». *Vsemirnoe slovo = Internationale letter: International journal*, 2000, no. 13, pp. 101–106. (In Russ.).
URL: https://imwerden.de/pdf/vsemirnoe_slovo_13_2000_ocr.pdf (accessed: 19.04.2022).
6. Mallarmé S. Works in poetry and prose: A collection. Comp. R. Dubrovkin. Moscow, Raduga Publ., 1995. 568 p. (In Russ.).
7. Fedorov A.V. Innokentii Annenskii. Personality and creativity. Leningrad, Khudozhestvennaya literature Publ., 1984. 256 p. (In Russ.).
8. Fedorov A.V. The poetic work of Innokentii Annenskii. I. Annenskii. *Poems and tragedies*. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1959. P. 5–60. (In Russ.).
URL: <http://annensky.lib.ru/names/fyodorov/fyodorov7.htm> (accessed: 17.08.2023).
9. Bénichou P. According to Mallarmé, «Library of Ideas». Gallimard, 1995. 420 p. (In French).
10. O'Bell L. Mallarmé and Annenskii: the Gift of a Poem. *Canadian Slavonic Papers*, 1981, vol. XXIII, no. 4, pp. 371–383.
11. Vinogradova A. The beginnings of Russian symbolism: influence or opposition? In: *Modernités Russes*, n°7, 2007. The Silver Age in Russian culture. P. 59–70. (In French).
URL: https://www.persee.fr/doc/modru_0292-0328_2007_num_7_1_1307 (accessed: 10.04.2023).

Статья поступила в редакцию / Received 17.07.2024

Одобрена после рецензирования / Revised 18.07.2024

Принята к публикации / Accepted 20.07.2024

Научная статья

УДК 82-1/-9

<https://doi.org/10.24866/2949-2580/2024-3/22-31>

Жанровое своеобразие романа А. Варламова «Затонувший ковчег»

Юэцю Ню¹

Научный руководитель: Ольга Ивановна Осипова²

¹ Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Российская Федерация

² Дальневосточный государственный технический рыбохозяйственный университет, Владивосток, Российская Федерация

¹ Аспирант, nyu.yu@dvfu.ru

² Доктор филологических наук, доцент, fia-fa@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-6783-9378>

Аннотация. Статья посвящена жанровому анализу романа А. Варламова «Затонувший ковчег». В современном литературоведении жанровые особенности романа практически не изучены. В результате нашего исследования обнаружено влияние на полифонию романа эсхатологического мифа и жанров жития, притчи. Эсхатологический миф определил сюжетную линию романа. Притча связана с характерологическим конфликтом в романе, так как герои высказывают свою позицию по многим вопросам бытия. Житие влияет на содержательный уровень произведения: религиозные мотивы, хронотоп, наличие героя-святого.

Ключевые слова: полифонический роман, А. Варламов, «Затонувший ковчег», эсхатологический миф, притча, житие

Для цитирования: Ню Ю. Жанровое своеобразие романа А. Варламова «Затонувший ковчег» / науч. рук. О.И. Осипова // Дальневосточный филологический журнал. 2024. Т. 2, № 3. С. 22–31.

Original article

Genre uniqueness of A. Varlamov's novel "The Sunken ark"

Yueqiu Niu¹

Scientific Advisor: Olga I. Osipova

¹ Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation

² Far Eastern State Technical Fishery University, Vladivostok, Russian Federation

¹ Postgraduate Student, nyu.yu@dvfu.ru

² Doctor of Philological Sciences, Associate Professor, fia-fa@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-6783-9378>

Abstract. The article is devoted to the genre analysis of the novel "The Sunken ark" by A. Varlamov, this aspect is practically not studied in modern literary studies. As a result of the study it is determined that the polyphony of the novel was influenced by the inclusion of hagiog-

raphy, parable, eschatological myth in its genre structure. The eschatological myth determined the plot line of the novel. The parable is connected with the characterological conflict in the novel, as the characters express their position on many issues of existence. The hagiography influences the content level of the work: religious motifs, chronotope, the presence of a hero – a saint.

Key words: polyphonic novel, A. Varlamov, “The Sunken ark”, eschatological myth, parable, hagiography

For citation: Niu Y. Genre uniqueness of A. Varlamov’s novel “The Sunken ark” / sci. adv. O.I. Osipova. *Far Eastern Philological Journal*, 2024, vol. 2, no. 3, pp. 22–31. (In Russ.).

Роман «Затонувший ковчег», впервые опубликованный в 1997 году – типичный образец творчества 1990-х годов, повествующий об истории, которая происходит в двух сюжетных линиях, через судьбы главных героев. Христианская тематика пронизывает роман, в котором «православный код» представлен сквозь призму любви, развивающейся на фоне социальных потрясений в стране.

Анализ критических и литературоведческих источников как российского, так и китайского происхождения показал, что многие исследователи романа обратили внимание на авторскую интерпретацию современности в эсхатологическом ключе. Но значимость эсхатологии в романе и её влияние на структуру жанра интерпретируются по-разному. Например, китайский исследователь Ван Канкан, изучая религиозный комплекс, отраженный в «Затонувшем ковчеге», отмечает, что религиозные мотивы, хронотоп романа и образ природы призваны продемонстрировать стремление человека к истинному пути. Способов искупления может быть много, но истинной эффективностью является собственное самосознание, которое вполне может привести к спасению. Человек должен совершенствоваться, позволяя гармонично развиваться вере, знанию и морали [10, с. 63]. Ли Вэньцзин считает, что авторские размышления об уровне нравственности и религиозности в российском обществе основываются на описании жизни в двух разных сектах. Варламов в полной мере демонстрирует отсутствие веры под религиозной маской и пустоту в сердцах людей, раскрывает чувство конца всего общества, которое Варламов изображает реалистическими методами [8, с. 21]. Российская исследовательница Е.О. Новикова считает, что Варламов обращается к Библии как к источнику философско-мировоззренческих принципов. В романе «Затонувший ковчег» писатель выражает своё мнение о расколе православной церкви и нравственное падение современного мира. Мотив «конца света» подчеркивает эсхатологическую природу описанных событий [4, с. 94].

На наш взгляд, именно эсхатологическое начало оказывается ключом к пониманию созданного А. Варламовым варианта романного жанра.

Особенность варламовского мифа «конца времен» состоит в том, что он последовательно разворачивает эсхатологическую модель, апеллируя к его сюжетным, мотивным и образным константам. Сквозь бытовые сюжетные перипетии, которые некоторым исследователям (Ю.А. Счастливцева [6, с. 156]) позволили говорить о социально-психологической направленности романа, прослеживается библейско-мифологический пласт. Именно он определяет жанровое своеобразие романа «Затонувший ковчег»: синтез социально-бытового и библейского позволил автору включить в структуру романа жанры агиографии, притчи, библейского мифа (миф о потопе). Элементы магического реализма находят интересное во-

площение в романе: видения Маши, ее чудесное спасение, видение душ в пожаре Бухары. Эти явления можно трактовать в двух планах – с мистической точки зрения и реалистической (особое измененное сознание), что вполне соответствует принципам магического реализма. Но мифологическая составляющая в романе не так ценна сама по себе, как это было, например, в эпоху Серебряного века, она необходима для того, чтобы помочь автору разрешить противоречия этого мира, который для него представляет основную ценность. Такая авторская установка вполне обосновывает включение религиозных жанров в роман, которые также традиционно решают проблему существования человека в этом мире, определяют онтологические ценности для него.

Уже само название романа «Затонувший ковчег» определенным образом настраивает ракурс читательского восприятия. «Ковчег» является образом спасения всего живого, прежде всего человечества. Но в произведении А. Варламова тема спасения мира от апокалипсиса приобретает иное звучание, что обусловлено конкретной исторической ситуацией (смена социалистического государства демократическим, социальные потрясения, с ним связанные, всплеск сектантства и противоречивое отношение к православию: церковь занимает устойчивое положение в структуре государства, но духовности обществу это не прибавляет), в силу чего автор выбирает сюжетный ход апокалиптического разрешения конфликта, что продемонстрировало его представление о хрупкости мирового бытия. Символическое значение названия романа «Затонувший ковчег» определено: «ковчег» – это аллюзия на ковчег Ноя в Библии и спасение всего живого, символизирует любовь Божию к людям и их спасение. А в романе под ковчегом понимается Бухара, которая считается последней святыней старой религии. Бухара разрушалась самосожжением, и после убийства Ильи Петровича она затонула. Но затопление Бухары не было концом веры, потому что двенадцать его детей с их обновленной верой разошлись по миру, чтобы нести новое слово.

Эсхатологический сюжет последовательно разворачивается в романе: первая часть, которая повествует о причинах возникновения Бухары, условно показывает рождение нового мира после разрушения старого (новым миром можно обозначить мир после реформы Николая), вторая часть, метасюжет которой можно назвать «умирание», повествует о постепенном распаде уклада Бухары по прошествии трехсот лет, маркером разрушающегося мира становится проникновение в него людей, не верующих, ищущих некий источник духовности, чтобы наполнить им внутреннюю пустоту, именно такой человек становится во главе Бухары, и наконец, последняя постапокалиптическая часть в романе показывает героев, которые возвращаются на место затонувшей Бухары в поисках разрушенного мира.

Эсхатологические сюжеты в основе своей цикличны: вслед за разрушением мира наступает его возрождение, новый мир обретает черты, устанавливает законы и продолжает существование. В романе эсхатология проявляется на разных уровнях: от разрушения социального строя и наступления нового исторического времени до пожара в одной отдельно взятой деревне староверцев. В речи повествователя и героев также выявляются составляющие эсхатологического мифа. При этом именно вновь зародившийся мир, люди, получившие новое знание о духовности, обретаются на обломках малого мира: на пожарище Бухары растит своих детей Илья Петрович, учит их законам духовности, из Бухары они уходят в большой мир, чтобы нести в него эти знания.

Ориентация на притчу выявляется уже с первых страниц повествования: читатель следит за судьбой героев, отмечает противостояние бухарцев и остального мира, но за всем

этим стоит авторская заявка на постижение сути событий, которые уже не затрагивают только судьбы героев. При этом на протяжении всего повествования поддерживается главный закон притчи: все события разворачиваются во внешнем и внутреннем планах. Притчевое начало проявляется в обращении к вечным вопросам бытия, в размышлении о судьбе государства и о месте человека в нем, в попытке определить перспективы религии на этом этапе истории страны. Специфический характерологический конфликт, который определяется, когда каждый из героев высказывает свое мнение о судьбе страны, о жизни, о религии, позволяет говорить об острой полемической направленности произведения. Герои испытывают тоску в этом мире бездуховных отношений, каждый оказывается перед трудным нравственным выбором, определяющим и поступки, и жизнь.

Тема искушения, представленная на мотивном и сюжетном уровнях, интересует автора во всем многообразии её проявлений. Библейский сюжет искушения дает целостную систему обязательных понятий и символов: рай, Древо познания, змий, Адам и Ева, соблазнение, утрата рая. И писатель реализует в романе данный набор. Его интересует и телесная сторона первородного греха, и «философская», связанная с познанием мира. Искушение как доминирование плотского начала реализовано в чувствах мужчин к Маше. Искушение как познание устройства мира проявляется в спорах героев о вере, истине, духовности. И здесь противопоставлены друг другу Вассиан и Люппо, Люппо и Илья Петрович. В обеих парах Люппо – искушитель, настаивающий на своей правде.

Важным элементом в идейном содержании романа становится незаконченность линии героев: дается описание будущего, в котором «отроковица» Маша, ставшая этнографом, и дети Ильи Петровича пытаются найти следы затонувшей Бухары. В данном приеме актуализируется принцип, который постулировал М. Бахтин, говоря о принципиальной незавершенности романа как жанра.

Большое место в жанровой структуре романа занимает житие. Роман в силу своей жанровой сути преобразует ядро житийного канона (дихотомия земного и божественного, жизнь как испытание), ставя в центр повествования личность, которая в поисках духовного стержня оказывается не стеснена рамками жития.

Черты этого жанра нашли отражение прежде всего на содержательном уровне произведения. С образом житийного святого коррелируют два образа в романе: Мария, провозглашенная бухарянами святой, и Илья Петрович, жизненный путь которого связан с учительством, подвижничеством и обрывается мученической смертью. В связи с изображением главных героев романа появляется идея истинной святости и свободы, которую эта святость дает, через нее и возможно спасение мира.

Среди религиозных мотивов, нашедших отражение в романе «Затонувший ковчег», на первый план выходит мотив «святости – грешности», который «связан с героями романа, так как именно они оказываются в центре событий, которые формируют сюжет произведения» [5, с. 127]. Мы отметим, что сюжетные линии романа неизменны: герои, погружаясь в бездну греха, проходят через определенные события, ведущие к их возрождению. Тема формирования личности, связанная с духовными исканиями, остается незавершенной, побуждая читателя размышлять над мотивами страдания и искупления. Каждый из героев разными путями идет к своему лобному месту – трагедия настигнет каждого.

Важной частью произведения является мотив скитания по миру. При этом в герое не узнают святого, что придает его фигуре отчужденность, неприкаянность. Тема прохождения

пути, исходящая из библейских истоков, ярко выражена в произведении через 40-дневное возвращение Ильи Петровича и Марии из Петербурга в родной поселок.

Есть в романе и чудо, связанное со спасением маленькой Маши, в которую попала молния. Вера в избранность Маши есть и у жителей Бухары, о ней спрашивает старец Вассиан, её после возвращения из Санкт-Петербурга он учит понимать священные книги. Но финал жизни Маши в романе не прописан, она убереглась (опять чудом) от пожара и продолжила жить уже вне пределов Бухары.

Жизнь Ильи Петровича в последней части романа соотносима с жизнью святого: он достигает полнейшего бесстрастия и аскетизма как внутри, так и вне себя, включая обстановку и образ жизни. Последние годы жизни описаны весьма скупой, намечаются только основные вехи: спасение сектантов, рождение детей, их обучение, их уход в большой мир и наставления им, в которых и проявилась основная философия романа, смерть героя в том же капкане, в который когда-то попала травница Евстолия.

Русская православная церковь проповедует чувство страдания, которое тесно связано с первородным грехом. Страдание означает, что Бог не оставил человека на тернистом жизненном пути. Страдание – это процесс очищения от грехов, и только так, в страдании, можно обрести счастье, поэтому добровольное страдание рассматривается как форма искупления [9]. Главные герои произведения в полной мере испытывают страдания. Маша – нежеланный ребенок, брошенный матерью сразу после рождения. Но лишения, выпадающие на долю героини, лишь делают ее более стойкой и сильной, более отзывчивой к чужому горю. И никакие трудности не отнимут её веру в Бога и в Его помощь.

Интерес представляет характеристика главного героя, данная Ю.А. Счастливцевой: «В его характере – крепкая, почти физическая связь с русской землей, как у Ильи Муромца, недюжинная воля некрасовского богатыря Савелия и рефлексия Пьера Безухова» [6, с. 130]. Исследователь видит в герое традиционный для русской культуры образ правдоискателя [6, с. 131]. Внутренний конфликт Ильи Петровича основывается на постоянном поиске истины, своего места в этом мире и на безответном чувстве к Маше. Его чувство становится той осью, вокруг которой вращаются события его жизни. Пройдя через множество жизненных испытаний, Илья Петрович обретает силу духа, сопоставимую с той, что свойственна христианским великомученикам. Он всегда помогал людям, но в последние годы жизни его помощь приобрела характер истинного подвижничества.

Несмотря на горечь утраты, Илья Петрович сумел спасти нескольких сектантов-скопцов. Они, пришедшие в сгоревшую Бухару в поисках своего наставника Люппо, были обречены на гибель, но их жизни спасает милосердие Ильи Петровича: «Они не понимали, чего он хочет, и думали сперва, что роют себе могилу, но оказалось, что старик заставлял их копать землянки. Потом он отобрал нескольких человек, отправил их далеко в лес рубить деревья» [1]. Погибшая деревня на первый взгляд получила шанс на возрождение, стали появляться дети, но люди сами лишили себя шанса на продолжение жизни: «Когда дети ушли, они искали убить старика, однако как это сделать, не знали. ... И, когда старик отправился на охоту, они поставили капкан на его тропе. Старик попал в ловушку, и тогда они собрались вокруг и сказали, что отпустят его, если подобно им он примет огненное крещение. Но старик яростно и зло ругался, и они отстали от него. Когда на третий день он умер, они торжественно и с плачем похоронили его на старом кладбище и каждый день собирались и пели высокими голосами свои красивые песни, которые некому было записывать. И за этим пени-

ем не заметили, как однажды в вечерних летних сумерках поляна тихо колыхнулась, будто снялась с якоря, и погрузилась в болотную трясину» [1]. Ключевые события последних лет жизни Ильи Петровича можно соотнести с жизнью православного мученика, описываемой в житии мартирии, повествующем о подвиге и мученической смерти во имя веры: иноверцы, пленив его, в обмен на свободу заставляют отречься от своей веры («отпустят его, если подобно им он примет огненное крещение»), герой проявляет стойкость и умирает «на третий день» (символичная и важная для христианства дата) – все это позволяет говорить о непреходящем постоянстве разыгрываемой трагедии гибели за веру и душу человека: несущий спасение людям погибает от их рук.

Хронотоп в романе имеет двухуровневую структуру, основанную на антиномии профанного и сакрального. Два главных пространства в романе оказываются отражением друг друга, сакральность поселка старообрядцев определяется через его противопоставление грешной земле остального мира. Изолированность мира Бухары, его недостижимость аллегорично воспроизводит миф о земле обетованной, к которой стремится каждый из героев. Время некоторых ключевых событий в романе соотнесено с важными датами христианского календаря. Еще одной характеристикой хронотопа является оппозиция статического и динамического, причем динамическое изменение мира воспринимается со знаком минус, время не щадит оплот духовности Бухару, которая под воздействием наступающего мира оказалась ковчегом, трехсотлетнее существование которого подошло к завершению. Ковчег обеспечил вечную жизнь душ праведников, которые вознеслись к предкам, обрета спасение.

Мотив святости и греховности прослеживается в романе, в том числе через хронотоп, который связывает два пространственных локуса – Петербург и Бухару. Пространство в произведении, во многом формируемое творческим замыслом, фантазией и мировоззрением автора, может быть охарактеризовано категорией сакральности. Сакральное пространство представляет собой реальность, противостоящую всем другим физико-географическим явлениям. Его невозможно привязать к конкретному месту [7, с. 262].

В иеротопии сакрального пространства Бухара представляется как главный локус, являясь средоточием истинной святости в противовес грешной земле остального мира. После установления реформ некоторые противники никонианской веры покинули Петербург, в устье таежной реки Пустой построили свой «ковчег» – Бухару: «Деревня жила так, как будто осталась одна на свете, а весь мир за ее чертой сделался добычей Зверя» [1]. Жители Бухары сохраняют устоявшиеся обычаи и обряды, не поддаются влиянию текущего времени, их вера остаётся неизменной. Бухара представляется последней священной землей, которая в кризисные времена остаётся верной старым заветам.

Сакральное пространство связано с системой двоемирия – мир земной с одной стороны и мир божественный – с другой. Земная жизнь воспринимается как временная, преходящая, как стадия подготовки к переходу в мир иной [2, с. 117]. Р. Кайуа говорит о том, что в антагонизме священное – профанное, второе всегда имеет негативный оттенок: «по сравнению с ним [священным – Н.Ю.] оно кажется таким же скудным и лишенным существования, как небытие перед лицом бытия» [3, с. 56]. В романе этот тезис реализован в противопоставлении двух пространств: одно – «Бухарский мир» под названием «Ковчег», а другое – «остальной мир», в который погружается поселок «Сорок второй» и Петербург.

Другой полюс сакральной дихотомии – современный Петербург. В начале романа это священный город для Ильи Петровича, носящего в сердце большую любовь к нему. В поис-

ках Маши он вернулся в город: «смотрел Илья Петрович на Петербург и не мог оторваться и пересилить своей к нему любви. Прекрасна была северная столица в час прозрачных и сырых весенних сумерек, хоть и порочна, и грешна была ее красота» [1]. Со временем оказывается, что в душе героя грешной красоте и притягательности города противопоставлено другое место: «Через Неву ходили пешком, сонное солнце, пробивая студёное марево, лениво скользило по краю небосвода, и Илье Петровичу вспоминались заснеженный лес, звериные следы и охотничьи тропы» [1].

В хронотопе романа противопоставлены сакральное и профанное, при этом ценностной доминантой выступает сакральное, которое становится аксиологическим ориентиром в изображении романного мира. Кризис веры начала XX века, смена социального строя, в котором просуществовали люди на протяжении почти всего XX века, приводит к тому, что религия подменяется формальным институтом церкви, а иногда ее заменяет секта, в которую приходят люди, ищущие истинных ценностей. Секта становится особым видом духовной практики человека. При этом происходит профанация божественного, духовное обмирщается, подменяется неким формальным культом, который призван объединить людей. Поэтому Бухара не может продолжать существование в этом мире на позициях своей веры, оставшейся неизменной. Именно поэтому Вассиан принимает решение о самосожжении.

Тема сектантства является одной из центральных в романе «Затонувший ковчег», который начинается с важного периода в становлении раскольнического движения – эпохи царствования Петра I. По приказу Петра 1703 года началось активное строительство Петербурга – новой столицы империи. В возведении города было задействовано множество крестьян, зачастую являвшихся скрытыми членами Старой секты. Они считали старую православную веру единственно истинной и стремились сохранить её чистоту. Будучи гонимыми, они скрывались в восточной части страны. Их пристанищем стала деревня Бухара. Старообрядцы были «противниками никонианской веры» [1], вели строгий образ жизни, в котором религия становилась правилом всех вещей. Они хотели «свободно следовать своим обрядам, устремились на волю» [1]. В тексте наблюдается комплекс отсылок к старообрядчеству, чьи последователи готовы порвать все связи с внешним миром, пожертвовать жизнью ради своей религии.

В произведении подчёркивается, что условия жизни сбежавших от мира людей были очень тяжёлыми: «неустанными трудами и молитвами община выстояла <...> Оторванные от мира, чуть больше сотни человек жили в тайге, ни с кем не знали, никому не подчинялись и всех избегали, вступая в сношение с соседями только по крайней нужде, чтобы купить соли, пороха или воска. <...> а если слуги Антихриста разыщут их или же голод погонит в иные края, запереться и сжечь себя в очистительном огне, но не предаваться в руки гонителям и не принимать от них никаких даров...» [1]. Все старообрядцы в Бухаре уверены в своей вере, желают сохранить себя в чистоте от внешних соблазнов и влияний. Наблюдаем подчёркнутую изолированность общины, что характерно для секты.

Аскетичная жизнь в самоизоляции сопровождалась строгими правилами поведения в общине: «из всех спасительных таинств бухаряне совершали только те два, что были доступны мирянам, – крещение и покаяние, а свадеб не играли, почитая девство превыше брака и полагая воздержание обязательным для всех. Мужчины и женщины жили в Бухаре отдельно...» [1]. Возможно, такое подчёркивание почитания девства содержит отсылки к старообрядцам-хлыстам, проповедовавшим аскетизм и безбрачие. Однако также в романе указыва-

ется, что всё же после благословения родителей мужчина и женщина могли вступить в брак, сожительствовать и завести детей, если были обеспечены едой и одеждой. В этот период они должны быть особенно благочестивыми: не могли участвовать в церковных службах и религиозных молитвах, должны были поститься в течение сорока дней, а также и поклониться, и простереться тысячу раз, чтобы с помощью этих ритуалов очищения сохранить своё целомудрие [1]. Вероятно, здесь также содержатся отсылки к хлыстам.

Хулением Бога в бухарской деревне считались даже слова недоверия. Жители Бухары жили в строгой дисциплине, считавшейся за благочестие, не смели ослушаться епископа, абсолютным послушанием ему демонстрировали верность Богу.

Таким образом, в романе представлено, как небольшая деревня сохранила древние обычаи дониконовского периода, успешно сопротивляясь вторжению прогресса. Деревня жила за счёт земледелия, рыболовства, мелких ремёсел и элементарных обменных сделок с соседними поселениями. Система управления строилась на власти всенародно избранных старейшин, что скорее напоминало древненовгородский уклад. А.Н. Варламов точно передаёт обычаи и мировоззрение более радикальных течений старообрядцев (например, фиксируем достаточно чёткие отсылки к хлыстам), что позволяет рассматривать общину Бухары как классическую секту, изолировавшуюся от мира и имеющую своего духовного лидера, который от научного мировоззрения пришёл к религиозности.

«Церковь Последнего Завета», которая основана Люппо в Санкт-Петербурге, становится убежищем для людей с жизненными проблемами: «Здесь никто не отталкивал неопытных и робких, как в казённых православных храмах, здесь любили и рады были каждому – сам воздух и лица были другими» [1]. Люппо представляется Божественным искупителем, ведущим себя как Христос и стремящимся обеспечить последователям счастливую жизнь [1]. На самом деле Люппо – лжец, использующий методы психологического воздействия. Люппо использует феномен популярности сектантства в конце XX века, чтобы завлекать и контролировать людей. Выдавая себя за Христа, он накапливает огромное богатство, получает власть и упивается ею. В этих целях он лишает людей свободы, превращает в кастратов и рабов. Здесь мы наблюдаем отсылки к сектам XX века, возможно, не к конкретной секте, а в целом к явлению, когда харизматичные лидеры забирали у людей имущество, подчиняли их своей воле.

«Церковь Последнего Завета» привлекает множество молодых людей, главным образом интеллигенцию. Однако Колдаев, например, вовремя все понимает и разочаровывается в происходящем, видя во всем этом лишь дурную самодеятельность [1]. У адептов нет своих мыслей и эмоций, их глаза выглядят пустыми, словно принадлежат не живым людям, а мертвецам [1]. Здесь можно зафиксировать устойчивую тему смерти, связанную с сектами, о которой писали русские богословы и которая в романе проявляется как принятием огненного крещения жителями Бухары и последующей смертью многих адептов Люппо и его самого, то есть как смертью буквальной, так и опустошенностью членов секты, что подразумевает смерть духовную. Кроме того, один из главных обрядов секты отсылает читателя к скопечеству, что также было характерно для радикального старообрядчества.

Предполагаем, что обращением к теме сектантства в романе автор демонстрирует, что в какое бы хаотичное время мы ни попали, душа, которой некуда обратиться, всегда найдет себе опору, но такая закрытая, как бухаринская, и такая разъедающая душу, как последователи «Церкви Последнего Завета», религии не являются лекарством для спасения души.

Противостояние двух вер – православной и сектантства – дает возможность человеку варианты духовного роста, но сам автор в романе отмечает: «Сектантство и хаос, которые суть две стороны одной медали, пугачевщина и аскетизм, громадное пространство российское и тупорылая власть – вот и лихорадит русского человека, которому слишком неуютно живется меж двух полюсов. Всегда берется за абсолют одна крайность, доводится до абсурда, и тогда проливается кровь» [1].

Логика романного описания (реалистического) не позволяет автору напрямую включать в повествование житийный канон, но отдельные элементы агиографии подсвечивают образы героев, позволяют увидеть глубинную связь жизненных перипетий героев со священной историей. Поэтому применительно к роману слово «житие» представляется скорее не как воспроизведение канона, а как духовные искания человека, живущего земную жизнь.

Роман представляет собой полемический диалог с агиографической традицией: праведник может не ставить своей целью истинную святость, отрекаясь от всего земного, оставаясь лишь в диалоге с Богом. Бездуховность и внутренняя пустота людей, которых их паства считала идеалом, показана в образе Вассиана и Люппо, но истинный нравственный подвиг совершил Илья Петрович; сюда же можно отнести Колдаева, который искренне раскался в своих деяниях. Именно подлинно человеческое поведение людей и итог их жизни позволяют говорить о них как о праведниках в мире повсеместного нравственного падения.

Таким образом, роман включает элементы агиографического жанра (особые герои, мотив чуда, подвиг героя во имя веры, религиозные мотивы, двухуровневый хронотоп), эсхатологического мифа, влияющего на общий сюжет, связанный с строительством мира Бухары и его гибелью в огне, притчи. Но ни один из этих жанров не оказывает влияние на структуру романа, а лишь определяет некоторые содержательные и интроспективные признаки произведения, то есть читателю не предлагается роман-житие, роман-миф или роман-притча. Поэтому мы можем отметить жанровые особенности романа «Затонувший ковчег», но не модификацию жанра.

Список литературы

1. Варламов А.Н. Затонувший ковчег. М.: Молодая гвардия. 2002. 448 с.
2. Ицкович Т.В. Категория хронотопа в текстах религиозного стиля (к постановке вопроса) // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2011. № 13. С. 112–118.
3. Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. М.: ОГИ, 2003. 296 с.
4. Новикова Е.О. Библейские аллюзии в романе А. Варламова «Затонувший ковчег» // Сибирский филологический форум. 2023. № 2(23). С. 84–97.
5. Осипова О.И. Жанровые модификации прозы Серебряного века: монография. М.: ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2014. 360 с.
6. Счастливец Ю.А. Проза Алексея Варламова 1980–1990-х гг.: жанрово-стилевое своеобразие: дис. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 2007. 185 с.
7. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. М.: Ладомир, 2000. 414 с.
8. 李文静. 末世情结下的现实笔触 – 读瓦尔拉莫夫的《沉没的方舟》[J]. 安徽文学 (下半月), 2009(12): 21–22. = Ли Вэньцзин. Реальность в конце света – прочтение «Затонувшего ковчега» Варламова // Аньхойская литература (№ 2). 2009. № 12. С. 21–22.

9. 淼华. 20世纪文化语境下的俄罗斯文学[M]. 北京: 外语教学与研究出版社, 2007. 366页 = *Мяо Хуа*. Русская литература в контексте мировой культуры 20 века. Пекин: Издательство преподавания иностранных языков и исследования. 2007. 366 с.
10. 王康康. 方舟中承载的宗教情怀 – 解读瓦尔拉莫夫 《沉没的方舟》 [J]. 俄语学习, 2013(06):60-63. = *Ван Канкан*. Религиозные чувства, образованные в ковчеге – интерпретация «Затонувшего ковчега» Варламова // Изучение русского языка. 2013. № 6. С.60–63.

References

1. *Varlamov A.N.* The Sunken Ark. Moscow, Molodaya Gvardiy Publ., 2002. 448 p. (In Russ.).
2. *Itskovich T.V.* The Category of Chronotope in Texts of Religious Style (to the Statement of the Question). *Actual Problems of Philology and Pedagogical Linguistics*, 2011, no. 13, pp. 112–118. (In Russ.).
3. *Kayua R.* Myth and Man. Man and the sacred. Moscow, OGI Publ., 2003. 296 p. (In Russ.).
4. *Novikova E.O.* Biblical Allusions in the A. Varlamov's Novel «The Sunken Ark». *Siberian Philological Forum*, 2023, no. 2(23), pp. 84–97. (In Russ.).
5. *Osipova O.I.* Genre Modifications of the Silver Age Prose: monograph. Moscow, Publishing House of Griboedov Institute of International Relations, 2014. 360 p. (In Russ.).
6. *Schastlivtseva Yu.A.* Alexei Varlamov's prose 1980–1990-ies: Genre and Style Originality: Thesis of PhD in Philology. Magnitogorsk, 2007. 185 p. (In Russ.).
7. *Eliade M.* Myth of Eternal Return. Moscow, Ladomir Publ., 2000. 414 p. (In Russ.).
8. 李文静. 末世情结下的现实笔触 – 读瓦尔拉莫夫的《沉没的方舟》 [J]. 安徽文学 (下半月), 2009(12): 21–22. = *Li Wenjing*. Reality in the End of the World – the Interpretation of Varlamov's novel "The Sunken Ark". *Anhui Literature* (No. 2), 2009, no. 2, pp. 21–22. (In Jap.).
9. 淼华. 20世纪文化语境下的俄罗斯文学[M]. 北京: 外语教学与研究出版社, 2007. 366页. = *Miao Hua*. Russian Literature in the Context of the 20th Century World Culture. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Publishing House, 2007. 366 p. (In Jap.).
10. 王康康. 方舟中承载的宗教情怀 – 解读瓦尔拉莫夫 《沉没的方舟》 [J]. 俄语学习, 2013(06):60-63. = *Wang Kangkang*. Religious Sentiments Formed in the Ark – an Interpretation of Varlamov's novel «The Sunken Ark». *Study of the Russian Language*, 2013, no. 6, pp. 60–63. (In Jap.).

Статья поступила в редакцию / Received 10.07.2024

Одобрена после рецензирования / Revised 20.07.2024

Принята к публикации / Accepted 21.07.2024

Научная статья

УДК 821.161.1

<https://doi.org/10.24866/2949-2580/2024-3/32-41>

Пьеса «Бесприданница» и образ Ларисы в русском литературоведении

Шэнь Мэнци¹

Научный руководитель: **Галина Ивановна Модина²**

^{1, 2} Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Российская Федерация

¹ Аспирант, shen.me@dvfu.ru, <https://orcid.org/0009-0001-2470-7655>

² Доктор филологических наук, профессор кафедры романо-германской филологии, modina.gi@dvfu.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1179-9666>

Аннотация. «Бесприданница» А.Н. Островского – новый в русской драматургии XIX века жанр психологической драмы. В России изучение пьесы и образа ее героини имеет долгую историю и разные трактовки. Статья посвящена особенностям восприятия пьесы «Бесприданница» и понимания образа Ларисы русскими литературоведами. Анализ позволяет обнаружить противоречивые интерпретации образа героини: романтическая, поэтическая натура, с чертами архетипа Небесной Девы, близкая образу Катерины пленница «темного царства» и в противоположной интерпретации как безвольная, слабая, наивная, неспособная к действию, экзальтированная героиня. Выявление особенностей рецепции образа Ларисы в русском литературоведении – необходимый этап в исследовании восприятия/толкования пьесы А.Н. Островского в Китае и расширении этих представлений, так как в китайском литературоведении сложилась традиция видеть в образе Ларисы вариацию образа Катерины («Гроза») и, понимая «Бесприданницу» в контексте историко-культурной ситуации в Китае 1940 г., рассматривать пьесу как социальную.

Ключевые слова: А.Н. Островский, «Бесприданница», Лариса, Катерина, литературоведческое восприятие

Для цитирования: Шэнь Мэнци. Пьеса «Бесприданница» и образ Ларисы в русском литературоведении / науч. рук. Г.И. Модина // Дальневосточный филологический журнал. 2024. Т. 2, № 3. С. 32–41.

Original article

The play "Without a dowry" and the image of Larisa in russian literary studies

Shen Mengqi¹

Scientific advisor: **Galina I. Modina²**

^{1, 2} Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation

¹ Postgraduate Student, shen.me@dvfu.ru, <https://orcid.org/0009-0001-2470-7655>

© Шэнь Мэнци, 2024

² Doctor of Philological Sciences, Professor, Department of Roman and German Philology, modina.gi@dvfu.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1179-9666>

Abstract. “Without a Dowry” by A.N. Ostrovsky is a new genre of psychological drama in Russian dramaturgy of the 19th-century. In Russia, the study of this play and the image of its heroine has a long history, with Russian researchers offering various interpretations. This article mainly explores the perceptions of the play “Without a Dowry” and the understanding of Larisa's image by Russian literary scholars. The analysis reveals contradictory interpretations of the heroine's image: some view her as a romantic, poetic figure with features of the Heavenly Maiden archetype, akin to the image of Katerina, a prisoner of the “dark kingdom”. In contrast, others see her as a will less, weak, naive, inactive, and exalted heroine. Identifying the peculiarities of Larisa's reception in Russian literary studies is a necessary step for studying the reception of Ostrovsky's play in China and expanding these perceptions. This is because there is a tradition in Chinese literary studies to view Larisa's image as a variation of Katerina's image from “The Storm.” Moreover, in the context of China's historical and cultural situation in the 1940s, “Without a Dowry” is often understood as a social play.

Key words: A.N. Ostrovsky, “Without a Dowry”, Larisa, literary perception, Katerina

For citation: Shen Mengqi. The play "Without a dowry" and the image of Larisa in Russian literary studies / sci. adv. G.I. Modina. *Far Eastern Philological Journal*, 2024, vol. 2, no. 3, pp. 32–41. (In Russ.).

«Бесприданница» – знаменитая пьеса А.Н. Островского, открывшая читателям и зрителям после реформы 1861 года ранее неизвестный мир купечества. Пьесе свойственно поэтическое начало, связанное с образом героинь. Образ Ларисы – центр художественного мира пьесы, и анализ различных аспектов этого произведения в литературоведческих исследованиях неизменно связан с анализом образа главной героини. **Цель настоящего исследования** – определение особенностей восприятия образа Ларисы русскими литературоведами. Достижению поставленной цели способствует **решение ряда задач:** выявить основные темы и мотивы, связанные с образом Ларисы, проанализировать особенности понимания этих мотивов русскими исследователями, рассмотреть черты характера героини в сравнительно-сопоставительных исследованиях русских литературоведов, выявить особенности восприятия русскими литературоведами образа Ларисы.

«Бесприданница» была написана в 1878 г. Это одна из лучших пьес позднего периода творчества А.Н. Островского. Пьесы, созданные в этот период творчества, посвящены социальным и этическим проблемам, свойственным русской жизни после реформы 1861 года. «В поздней драме Островского предстаёт стремительно изменяющаяся Россия, переживающая процесс капитализации. Возникновение нового опыта в условиях изменяющейся общероссийской атмосферы вносит новые черты в социальную реальность, в общение между людьми. Утрата связи с национальными истоками и определит в конечном счёте ту трагическую ситуацию, на основе которой строится пьеса-драма Островского "Бесприданница"» [15]. Говоря об этом периоде творчества, А.Н. Незеленов защищает драматурга, которого современники и критики начала XX века обвиняли в создании неудачной пьесы: «на бледном, бесцветном фоне плоской серенькой жизни поэт рисует нам в этих комедиях крайние проявле-

цветном фоне плоской серенькой жизни поэт рисует нам в этих комедиях крайние проявления добра и зла человеческой души. Верный своему высокому идеалу, он бестрепетно-смело изображает самые безнравственные явления жизни, и рядом с этим – идеально-чистые, бесконечно-светлые личности» [12, с. 21]. И в эти «безнравственные явления жизни» включается «наглое и циническое волокитство за честной девушкой в пьесе «Бесприданница» [12, с. 22].

Здесь нельзя не упомянуть представление Островского об идеале. Герои пьес Островского принадлежат разным социальным слоям: среди них купцы и дворяне, чиновники, актеры, крестьяне. Но главное место в художественном мире писателя занимают образы женщин. Это матери, дочери, жены, невесты, и тема женской судьбы, проблемы положения женщины в обществе – одна из главных для драматурга. Идеальное представление о личности человека Островский связывал с образом идеальной женщины. И «ближе всего к представлению Островского об идеале, – по словам Б. Емельянова, – подходят образы русских женщин, цельных, сильных, не знающих компромисса, хранящих ту чистоту и естественность, которую так и не сберегли герои Островского – деятели собственнического мира». Этот идеал драматург воплощал в своем творчестве. «Островский отдает все главные положительные роли женщинам, бесправным и устраненным из сферы практической жизни. В любви, преданности и последних жертвах героинь Островского, в их физической или духовной гибели был самый страшный укор миру, отвергшему все естественные ценности, где люди добровольно превращают себя в вещи. Изумительные, прекрасные женщины Островского, появляющиеся вновь и вновь в удивительном разнообразии как свидетельство неистощимости русской земли, посрамляли отравленные чистоганом души тех, кого они полюбили, но не спасли. Эти женщины не исповедовали политические идеи и не выступали с позиции критики существующего строя. Их мечты были просты: они всего лишь хотели любить, верить, быть счастливыми, добываясь минимального, того, чего хочет всякий человек. Но когда у них отнимали это, они были сильными, как природа, отстаивая свои естественные права» [3, с. 96]. Это отмечает критик и историк русской литературы А.М. Скобелевский: «Судьба подобных женщин, по большей части, бывает крайне драматична, если не трагична. Любовь, загорающаяся в их сердце, не является живительною и отрадною весеннею грозою, не сулит им счастья, не возбуждает в них горячей энергии к вступлению на новый спасительный путь жизни, а лишь пробуждает в них позднее сознание загубленной жизни, озаряет мрачную и безвыходную бездну, на дне которой они гибнут, окруженные отвратительными чудовищами и гадами» [19, с. 359].

Любовь – очень важная тема в творчестве Островского. «В пьесах Островского любовь – нравственно-этическая категория. Для его героинь в любви – весь мир, правда, красота, поэзия» [1, с. 210–211]. А любовь Ларисы – «это неприятие несправедливости «темного царства», столкновение с его законами и форма утверждения свободы человеческой личности» [1, с. 211]. Она любит Паратова и остается искренно влюбленной в судовладельца даже после того, как приняла предложение Карандышева. Ее «любовь к Паратову – реальное земное чувство, чувство огромное, властное. И вместе с тем любовь для Ларисы – нравственный идеал, порыв к иному, по-настоящему человеческим отношениям между людьми. «Кабы любовь-то была равная с обеих сторон», – вот о чем мечтает Лариса» [23, с. 271].

Стремление Ларисы к любви дает представление о ее натуре. Она не вписывается в свое окружение. Будь то Вожеватов, Кнуров и другие женихи, или Харита Огудалова, все

они по характеру отличаются от Ларисы. «Харита Огудалова убеждена, весь ее жизненный опыт на этом основан, что ради счастья нужно унижаться, нужно лгать. Лариса дорожит своей нравственной чистотой, человеческим достоинством, поэтому «невыносимо тяжело» для нее трагическое разобщение счастья и правды» [23, с. 269]. Между тем для Ларисы главное – это любовь и гармония. Е.С. Роговер так обобщает образ Ларисы – «перед нами предстаёт богатая личность, наделённая ярким и неповторимым характером, горячим сердцем и романтической душой» [18, с.12]. Эту поэтичность в ней подчеркивает Э.Л. Финк: «Это – инстинктивное отвращение к житейской пошлости, мечта о чистой и достойной человеческой жизни» [23, с. 270]. В.А. Красникова также отметила несовместимость Ларисы с ее окружением: «Лариса стала сложным, обобщённым образом, воплощающим собой мир искусства, который вступает в конфликт с реальной действительностью» [7, с. 14]. Исследователь проанализировала образ Ларисы с точки зрения темы искусства. «Лариса – натура музыкальная, натура певучая, талантливая, поэтическая. Мечтательная и артистичная Лариса как бы парит над жизнью. Она не замечает пошлости окружающих её людей. Её способность видеть во всём только идеальное и благородное проявилась в её отношении к цыганам. В этих людях, поставленных обществом в положение жалких прихлебателей, живущих на подачки господ, она видит, прежде всего, музыкантов, артистов» [7, с. 14]. «Островский наделяет Ларису взволнованной, эмоционально-патетической речью» [17, с. 258], что дает образу романтический колорит. Советский литературовед А.И. Ревякин подчеркивал романтическое начало в образе Ларисы, окруженном реалистическим контекстом. «Реализм Островского обогащен достижениями романтизма» [17, с. 185]. А.Л. Штейн также замечает связь романтизма с реализмом в этой пьесе: «Островский прочёл историю женщины с романтической душой глазами реалиста. Перед нами романс с поправкой на реальность, с теми коррективами, которые вносит в романтическую ситуацию бессердечие, эгоизм и пошлость буржуазной жизни» [25, с. 121].

Романтизм Ларисы исследователи связывают с архетипическим началом в структуре ее образа, а именно архетипом чайки. Одна из причин, по которой чайка рассматривается как архетип образа героини, заключается в том, что имя Лариса с греческого переводится как «чайка». «В то же время ее фамилия Огудалова, <...>, – от "огудать": "обольстить, обмануть, надуть, провести". В символических контекстах восприятия образа имя Лариса Огудалова может быть прочитано как "обманутая, обольщенная душа"» [16, с.140]. Кроме того, архетип чайки тесно связан не только с водной стихией, но и с мотивом полета. «Слово *чайка* связано и с представлением о белизне, этот признак приобретает в тексте драмы символические смыслы ("чистота", "смерть"). "Птичье имя", наконец, перекликается с названием парохода Паратова "Ласточка", вызывающего восхищение окружающих» [13, с. 43].

Рассматривая архетипические черты в структуре образа героини, Ю.С. Ракоед и Г.М. Ибатуллина обнаружили, что чайка – не единственный архетип, и «художественная парадигма образа Ларисы Огудаловой создается диалогическими взаимоотражениями нескольких архетипов, доминантным среди которых является архетип Небесной Девы» [5, с. 110]. Сходство между ними, отмечают исследователи, очевидно во многом, например в «иноприродности» в облике Ларисы, в подобном потенциале «божественности» героини, красоте душевной и телесной в их гармоническом единстве, одухотворенности, стремлении к непорочности, творческом начале, внутренней свободе», в амбивалентности образа Ларисы, как и образа Небесной Девы, «при всей своей внутренней самодостаточности она

хрупка, ранима и беззащитна, натура ее по-детски искренняя и открытая, восприимчивая и чувствительная» [5, с. 111].

Однако именно такой женский образ, связанный с архетипом благородной Небесной Девы, в финале вызывает трагические эмоции – «Вещь... да, вещь! Они правы, я вещь, а не человек. Я сейчас убедилась в том, я испытала себя... я вещь! (С горячностью). Наконец слово для меня найдено, вы нашли его» [14, с. 168]. Исследователи Д.В. Дарвина и А.В. Петров проанализировали образ Ларисы с этой точки зрения. Интерпретируя концепцию феномена куклы и анализируя сюжет пьесы, они пришли к выводу – «Ларисе Огудаловой свойственны такие черты куклы, или качества характера, как: безволие, управляемость, несамостоятельность, манипулятивность», в то же время «доказательством вещной природы Ларисы служит факт её смерти. Героиню лишают даже права на выбор и на саму жизнь – самого важного права человека» [2, с. 1229].

Мотив смерти является одним из центральных моментов в изучении образа Ларисы российскими литературоведами. Лариса погибает, но этот трагический финал не является неожиданностью, а логичен в развитии сюжета. Е. Холодов заметил, что Ларису, как и Катерину, «томит предчувствие трагического конца» [24, с. 145]. Когда «Ласточка» подходила к пристани, у Ларисы закружилась голова, и она едва не упала. Эта сцену исследователи называют «пророческой»: бульвар, обрыв и решетка в ней те же самые, что и в сцене самоубийства в последнем акте. Здесь каждое слово и каждый оттенок чувства через всю пьесу связаны зримой только художнику связью с финалом судьбы Ларисы [20, с. 257].

Исследователи обращают внимание на причины гибели Ларисы. Последний ее монолог позволяет понять, что для нее в этой ситуации смерть была единственным выходом. Умирая, она говорит, что «Я не хочу мешать никому! Живите, живите все! Вам надо жить, а мне надо... умереть... Я ни на кого не жалуюсь, ни на кого не обижаюсь... вы все хорошие люди... я вас всех... всех люблю» [14, с. 170]. Великодушие, которое она продемонстрирует в смерти, соответствует целостности ее натуры. «Посланный виновникам ее гибели прощальный поцелуй все-таки поцелуй всепрощения» [1, с. 211]. Она ищет любви и безумно влюблена в Паратова, идеализируя его. «И эта «очарованность», идолопоклонство во многом и станет одной из главных причин ее гибели» [22, с. 216]. Она в отчаянном положении после того, как понимает, что он обманывает ее. «Тупиковость ситуации героини проистекает оттого, что она жаждет любви в «безлюбном» мире, полна музыки в прозаическом окружении; оттого, что человек с живой и пылкой душой живёт среди бездушных людей и воспринимается бессердечными дельцами как «вещь», в лучшем случае дорогая, похожая на ценный бриллиант, заслуживающий соответствующей оправы. Никто в бряхимовском мире не способен понять высокую духовность Ларисы, её воспарённость над серой землёй и её крылатость» [18, с. 12].

Мечта Ларисы о любви заставляет вспомнить образ Катерины, героини «Грозы». Многие исследователи, Н.С. Гродская, В.И. Немцев, О.Н. Красникова, сравнивают двух героинь. Н.С. Гродская указывает на различия в образах героинь Островского. «Характер главной героини (Ларисы) лишен самоотверженности и решительности, непреклонной воли и стойкости при всей цельности, глубине и бескомпромиссности в отношении своих идеалов» [1, с. 210]. Даже когда она гибнет в конце пьесы, она говорит: «ни на кого не жалуюсь», «ни на кого не обижаюсь» [14, с. 170]. «Как не схож этот финал с жизненным итогом героини «Грозы», которая на протяжении всего действия выявляет непреклонность воли и «самоотверженно идет до конца в неравной борьбе и гибнет...» (Добролюбов)» [1, с. 211]. Сравнивая

героиню «Бесприданницы» с Катериной из «Грозы» (1859), В.И. Немцев, напротив, приходит к заключению: «настоящий-то луч света – Лариса Огудалова»; она «перерастает и саму пьесу, и обстоятельства той российской жизни, вызвавшие из небытия удивительно точные образы, которые и поныне выглядят вполне современно». Она умирает оттого, что рядом не находится достойного ее человека, так и «во всей России-бесприданнице не нашлось достойных, вот и погибли реформы, начатые ради процветания и обновления страны» [4, с. 85–86].

Исследователи заметили сходство географических особенностей двух пьес: их действие происходит на волжских берегах. «Очень часто Волга является главной доминантой пейзажа пьес Островского. Волжский мир у Островского – это, прежде всего, мир провинциальный, который хорошо был знаком драматургу с детства. Островский живо интересовался волжскими обычаями и традициями, его интересовали язык и нравы, костюмы и поговорки, особенности характеров и местный фольклор. Он хорошо изучает «волжское настроение» и «волжский дух», поэтому очень точно изображает их в своих волжских произведениях» [9, с. 29]. О.Н. Красникова в статье «Поэтика и функции образа Волги в «волжских» пьесах А.Н. Островского» указывает на значение реки Волги в формировании образа двух героинь. «Что Катерина, что Лариса – запертые птицы в клетке, рвущиеся наружу. И обе героини испытывают муки заточения, глядя на волжские просторы: Катерина – с кручи волжских берегов, Лариса через решетку высокой площадки, обустроенной над Волгой. Следовательно, Волга – это тот образ, который необходим художественному тексту для создания контраста между бытовой «неволей» и естественной свободой» [10, с. 478].

В «Бесприданнице» эта река для купцов, таких как Вожеватов, является способом перевозки товаров, играет роль в торговле. «С образом торговой Волги тесно связан и образ Волги вольной, свободной, на которой и погулять можно, и которая может дать вечное освобождение в виде смерти – отсюда и постоянный мотив, характерный для творчества Островского, "утопиться в реке". В тринадцатом явлении третьего действия Лариса (перед поездкой за Волгу) обреченно прощается с мамой, говоря: "Или тебе радоваться, мама, или ищи меня в Волге" <...> "Видно, от своей судьбы не уйдешь"» [10, с. 481].

Рассматривая шекспировскую тематику в творчестве Островского, исследователь Л.А. Карпушкина сравнила Ларису с Офелией. Она отметила, что «ситуации, в которых оказываются Офелия и Лариса, можно в некоторой степени рассматривать как сходные, но пути, которые они проходят, разнонаправленны: Офелия идет к безумию, а Лариса – к прозрению» [6]. То есть «Лариса тоже оказывается заложницей чужих амбиций, ключевой "вещью" чужой игры (сначала – матери, позже – жениха), жертвой духовно чуждой ей среды (колоритно обозначенной образом "табора")». Но эта лирическая сюжетная линия становится в образе Ларисы иронически противоположной по отношению к ситуации Офелии: она, наоборот, преодолевает понятийный вакуум романтической иллюзии, таким образом от "сумасшествия" любви к Паратову приходит к пониманию реальности» [6].

Литературоведы находят и слабые черты в характере Ларисы. Ее всегда привлекают красивые вещи. «В этом она жертва не только «жестоких игр», – по замечанию С.А. Мартыновой, – но и узости своего кругозора, собственной недалёковидности» [11, с. 9]. В то же время исследователь отмечает двойственность натуры Ларисы, которая «сказывается в наивности, даже некоторой искусственности ее мечтаний о деревенской жизни. Ведь быт, где она могла бы устроиться с Карандышевым, не обещает ей праздника и просветления» [11, с. 9]. Кроме того, ее двойственность прослеживается и в отношении к Паратову. «Восхищаясь им,

Лариса до поры до времени не замечает тщеславия, бессердечия в паратовских действиях. При этом искренность чувства Ларисы граничит с «экзальтацией» [11, с. 10]. На двойственность ее образа указывают Д.А. Филатова и С.А. Ларин. Она мечтает о деревне, о бегстве от нынешних обстоятельств, но не действует. «Лариса устала от веселья и шума, но ей трудно расстаться с привычным образом жизни» [21, с. 26]. О.Н. Красникова тоже пишет, что «Лариса имеет противоречивый характер, она безусловно поэтична и глубока. Но при этом ей не хватает душевных сил ни для борьбы, ни для решения броситься в Волгу» [8, с. 11].

Итак, образ Ларисы в русском литературоведении имеет столь же противоречивые трактовки, как и образ Катерины: романтический образ с архетипическими чертами Небесной Девы, с одной стороны, и безвольная «кукла», слабая, наивная, неспособная к действию, экзальтированная героиня – с другой. Ее образ противостоит образу Катерины, как слабый – сильному, но их объединяет внешняя и внутренняя красота, поэтичность, способность искренне любить и трагическая судьба.

Список литературы

1. *Гродская Н.С.* Об одном комическом типе в пьесах Островского // Наследие А.Н. Островского и советская культура: сборник. М.: Наука, 1974. С. 203–219.
2. *Дарвина Д. В.* Феномен куклы и образ Ларисы Огудаловой: интермедиаальный анализ // Студент и наука (гуманитарный цикл): материалы Международной студенческой научно-практической конференции. 16–20 марта 2020 года / под ред. Н.Н. Макаровой, М.С. За-камалдиной. Магнитогорск: Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова, 2020. С. 1223–1230.
3. *Емельянов Б.* Островский и Добролюбов // Островский А.Н.: сборник статей и материалов. М., 1962. С. 68–115.
4. *Жулькова К.А.* 2010.04.013. Немцев В.И. Судьба национальной идеи в России. – Самара: СамГУПС, 2008. – 180 с. // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. 2010. № 4. С. 84–88.
5. *Ибатуллина Г.М., Ракоед Ю.С.* Архетипическая парадигма образа Ларисы Огудаловой в пьесе А. Н. Островского «Бесприданница» // Художественный текст: проблемы чтения и понимания в современном обществе: материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, Стерлитамак, 25–26 октября 2018 года / под ред. Э.А. Радь. Стерлитамак: Стерлитамакский филиал ФГБОУ ВО "Башкирский государственный университет", 2018. С. 110–114.
6. *Карпушкина Л.А.* Шекспировские мотивы сорокового опуса. Иронический подтекст в пьесе «Бесприданница» // Вопросы литературы. 2016. № 2. С. 157–170.
7. *Красникова В.А.* Тема искусства в творчестве А.Н. Островского («Лес», «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые», «Бесприданница») и А.П. Чехова («Чайка»): дис. ... канд. филол. наук. Белгород, 2019. 78 с.
8. *Красникова О.Н.* «Бесприданница» А.Н. Островского: особенности художественного пространства «волжской» пьесы // Art Logos. 2019. № 1(6). С. 7–18.
9. *Красникова О.Н.* Калинов и Бряхимов: волжские города, созданные А.Н. Островским // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12., № 10. С. 26–30.
10. *Красникова О.Н.* Поэтика и функции образа Волги в «волжских» пьесах А.Н. Ост-

ровского // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. 2019. Т. 29, № 3. С. 477–484.

11. *Мартыанова С.А.* Ценностные установки и формы поведения персонажей в «Бесприданнице» А.Н. Островского // Русская словесность. 2005. № 2. С. 4–12.

12. *Незеленов А.* Островский в его произведениях // Критические комментарии к сочинениям А.Н. Островского: хронологический сборник критико-библиографических статей. Часть 1. М., 1906. С. 13–23.

13. *Николина Н.А.* Авторское слово в драме А.Н. Островского «Бесприданница» // Русский язык в школе. 2013. № 4. С. 41–46.

14. *Островский А.Н.* Гроза и другие пьесы. М.: АСТ, 2022. 320 с.

15. *Печерская Т.В.* Жанр драмы в творчестве А.Н. Островского // Современные исследования социальных проблем. 2013. Т. 23, № 3. С. 3–22.

16. *Ракоед Ю.С.* Архетип чайки в пьесе А.Н. Островского «Бесприданница» // Литература и язык в современном поликультурном пространстве: материалы Всероссийской науч.-практической конференции молодых ученых, Sterlitaмак, 15 мая 2017 года / под ред. Г.М. Ибатуллиной. Sterlitaмак: Sterlitaмакский филиал ФГБОУ ВО "Башкирский государственный университет", 2017. С. 140–143.

17. *Ревякин А.И.* Искусство драматургии А.Н. Островского. 2-е изд., испр. и доп. М.: Просвещение, 1974. 334 с.

18. *Роговер Е.С.* Драма А. Н. Островского «Бесприданница» // Литература в школе. 2011. № 4. С. 9–14.

19. *Скабичевский А.М.* Женщины в пьесах Островского // А.Н. Островский в значении русского драматурга. М., 1908. С. 341–391.

20. *Успенские Л. и В.* Островский – языкотворец // Островский А.Н.: сб. статей и материалов. М.: Всерос. театр. о-во, 1962. С. 184–262.

21. *Филатова Д.А., Ларин С.А.* «В цыганском таборе...»: мать и дочь в пьесе А.Н. Островского «Бесприданница» // Казанская наука. 2018. № 4. С. 25–27.

22. *Филатова Д.А., Ларин С.А.* Пушка, пистолет и кинжалы в драме А.Н. Островского «Бесприданница» // Научный диалог. 2018. № 7. С. 213–221.

23. *Финк Э.Л.* Вокруг одного парадокса // Наследие А.Н. Островского и советская культура. М.: Наука, 1974. С. 268–279.

24. *Холодов Е.О.* Композиции пьес Островского // Островский А.Н.: сб. статей и материалов. М.: Всерос. театр. о-во, 1962. С. 116–183.

25. *Штейн А.Л.* Три шедевра А. Островского. М.: Советский писатель, 1967. 180 с.

References

1. *Grodskaya N.S.* About One Comic Type in Ostrovsky's Plays. *The Legacy of A.N. Ostrovsky and Soviet Culture: Collection*. Moscow, Nauka Publ., 1974. P. 203–219. (In Russ.).
2. *Darvina D.V.* The Phenomenon of the Doll and the Image of Larisa Ogudalova: Intermedial Analysis. *Student and Science (Humanities Cycle)*. International Student Scientific and Practical Conference. 16–20 March 2020: Proceedings. Ed. N.N. Makarova, M.S. Zakamaldina. Magnitogorsk, Magnitogorsk State Technical University named after G.I. Nosov. G.I. Nosov Publ., 2020. P. 1223–1230. (In Russ.).

3. Yemel'yanov B. Ostrovsky and Dobrolyubov. A.N. Ostrovsky: collection of articles and materials. Moscow: All-Russian Theatre Society Publ., 1962. P. 68–115. (In Russ.).
4. Zhul'kova K.A. 2010.04.013. Nemtsev V.I. Destiny of the national idea in Russia. – Samara: SamGUS Publ., 2008. – 180 p. *Social and Humanities. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura. Ser. 7, Literary Studies: Abstract Journal*, 2010, no. 4, pp. 84–88. (In Russ.).
5. Ibatullina G.M., Rakoyed YU.S. Archetypical paradigm of the image of Larisa Ogudalova in the piece by A.N. Ostrovsky "Impressional". *Artistic text: problems of reading and understanding in modern society*: All-Russian scientific and practical conference with international participation. Sterlitamak, 2018. P. 110–114. (In Russ.).
6. Karpushkina L.A. Shakespearean themes in 'opus forty'. The ironic subtext of 'Without a dowry'. *Voprosy Literaturny*, 2016, no. 2, pp. 157–170. (In Russ.).
7. Krasnikova V.A. The theme of art in the works of A.N. Ostrovsky ("The Forest", "Talents and admirers", "Guiltless", "Without a dowry") and A.P. Chekhov ("The Seagull"): Belgorod, 2019. 78 p. (In Russ.).
8. Krasnikova O.N. "The Dowerless Girl" by A.N. Ostrovsky: the Artistic Apace of the "Volga" Play. *Art Logos*, 2019, no. 1(6), pp. 7–18. (In Russ.).
9. Krasnikova O.N. Kalinov and Bryakhimov: Volga towns created by A.N. Ostrovsky. *Philological Sciences. Theory and Practice*, 2019, vol. 12, no. 10, pp. 26–30. (In Russ.).
10. Krasnikova O.N. Poetics and functions of the image of Volga in the "Volga" plays of A.N. Ostrovsky. *Vestnik of Udmurt University. Series History and Philology*, 2019, vol. 29, no. 3, pp. 477–484. (In Russ.).
11. Mart'yanova S.A. Values and forms of behaviour of characters in A.N. Ostrovsky's "Without a dowry". *Russian Literature*, 2005, no. 2, pp. 4–12. (In Russ.).
12. Nezelenov A. Ostrovsky in his works. *Critical comments on the works of A.N. Ostrovsky: chronological collection of critical and bibliographical articles*. Part 1. Moscow, 1906. P. 13–23. (In Russ.).
13. Nikolina N.A. The author's word in A.N. Ostrovsky's drama "Without a dowry". *Russian language at school*, 2013, no. 4, pp. 41–46. (In Russ.).
14. Ostrovsky A.N. Thunderstorm and other plays. Moscow, AST Publ., 2022. 320 p. (In Russ.).
15. Pecherskaya T.V. The genre of drama in the works of A.N. Ostrovsky. *Modern Studies of Social Problems*, 2013, vol. 23, no. 3, pp. 3–22. (In Russ.).
16. Rakoyed YU.S. The archetype of seagulls in the play of A.N. Ostrovsky's "Without a dowry". *Literature and language in the modern multicultural space*. Collection of articles on the materials of the All-Russian scientific-practical conference of young scientists, Sterlitamak, 15 May 2017. Ed. G.M. Ibatullina. Sterlitamak, 2017. P. 140–143. (In Russ.).
17. Revyakin A.I. The Art of Dramaturgy by A.N. Ostrovsky. 2nd ed., revised and expanded. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1974. 334 p. (In Russ.).
18. Rogover E.S. Drama "Poor bride" by A.N. Ostrovsky. *Literature at school*, 2011, no. 4, pp. 9–14. (In Russ.).
19. Skabichevsky A.M. Women in Ostrovsky's plays. A.N. Ostrovsky in the meaning of the Russian playwright: From the critical lit. about Ostrovsky. Moscow, 1908. P. 341–391. (In Russ.).

20. *Uspensky L. and V. Ostrovsky – linguist. Ostrovsky A.N.: collection of articles and materials.* Moscow, All-Russian Theatre Society Publ., 1962. P. 184–262. (In Russ.).
21. *Filatova D.A., Larin S.A.* "In the gypsy camp...": mother and daughter in A.N. Ostrovsky's play "Bespridannitsa". *Kazan Science*, 2018, no. 4, pp. 25–27. (In Russ.).
22. *Filatova D.A., Larin S.A.* Gun, pistol and daggers in the drama of A.N. Ostrovsky "The Dowerless Bride". *Scientific Dialogue*, 2018, no. 7, pp. 213–221. (In Russ.).
23. *Fink E.L.* Around One Paradox. *The Legacy of A.N. Ostrovsky and Soviet Culture.* Moscow, Nauka Publ., 1974. P. 268–279. (In Russ.).
24. *Kholodov E.* On the composition of Ostrovsky's plays. *Ostrovsky A.N.: collection of articles and materials.* Moscow, All-Russian Theatre Society Publ., 1962. P. 116–183. (In Russ.).
25. *Shtein A.L.* Three masterpieces by A. Ostrovsky. Moscow, Soviet Writer Publ., 1967. 180 p. (In Russ.).

Статья поступила в редакцию / Received 16.07.2024

Одобрена после рецензирования / Revised 18.07.2024

Принята к публикации / Accepted 18.07.2024

Научная статья

УДК 821.521

<https://doi.org/10.24866/2949-2580/2024-3/42-52>

Экзистенциальные мотивы в произведениях японской песенной поэзии 2010–2020-х годов

Ксения Геннадьевна Санина¹, Саша Витальевна Левинсон²

^{1, 2} Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Российская Федерация

¹ Кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры японоведения,
sanina.kg@dvfu.ru, <https://orcid.org/0000-0001-6310-3785>

² Студент бакалавриата, levinson.sv@dvfu.ru

Аннотация. Философия экзистенциализма занимает важное место в современной японской культуре и перекликается с вопросами японской духовной традиции, представляющей собой смешение синтоизма, буддизма, даосизма и конфуцианства. Свободное творчество в Японии поднимает типичные для экзистенциализма вопросы: о месте личности в обществе, о конфликте своих желаний с чужими ожиданиями, о свободе и ответственности и др. Цель исследования – выявление особенностей японского экзистенциализма в современной песенной поэзии через анализ музыкальных произведений 2010–2020-х годов.

Ключевые слова: экзистенциализм, японская музыкальная культура, утаите, вокалоид

Для цитирования: Санина К.Г., Левинсон С.В. Экзистенциальные мотивы в произведениях японской песенной поэзии 2010–2020-х годов // Дальневосточный филологический журнал. 2024. Т. 2, № 3. С. 42–52.

Original article

Existential motifs in Japanese song lyrics in 2010–2020

Ksenia G. Sanina¹, Sasha V. Levinson²

^{1, 2} Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russia

¹ Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Associate Professor of Japanese Studies Department, sanina.kg@dvfu.ru, <https://orcid.org/0000-0001-6310-3785>

² Bachelor Student, levinson.sv@dvfu.ru

Abstract. The philosophy of existentialism occupies an important place in modern Japanese culture and overlaps with traditional Japanese spiritual tradition, which represents a fusion of Shintoism, Buddhism, Taoism and Confucianism. Independent creative work in Japan often focuses on typical problems for existentialism: a place of an individuum in the society, a conflict between one's own desires and the other's expectations, a balance of freedom and responsibility etc. The main goal of the research is to define peculiarities of Japanese existentialism through the analysis of the song lyrics created in 2010–2020.

Key words: existentialism, Japanese music culture, utaite, vocaloid

For citation: Sanina K.G., Levinson S.V. Existential motifs in Japanese song lyrics in 2010–2020. *Far Eastern Philological Journal*, 2024, vol. 2, no. 3, pp. 42–52. (In Russ.).

Экзистенциализм – это направление в современной философии, ставящее в центр изучения и изображения человеческое существование и утверждающее интуицию в качестве основного метода постижения действительности. Экзистенциальная философия появилась как протест против философских течений, считающих человека лишь частью системы или продуктом реализации единого (божественного или природного) закона [4]. В экзистенциализме на первое место вышли проблемы взаимодействия личности и системы, вопрос личной свободы и ответственности, а также стремление к аутентичности и трансцендентности через непосредственное переживание опыта.

1. Философия экзистенциализма в Японии

Вопреки своему западному происхождению философия экзистенциализма не только занимает важное место в современной японской культуре, но и в значительной мере перекликается с вопросами традиционной японской духовной традиции, представляющей собой смешение синтоизма, буддизма, даосизма и конфуцианства. По мнению Т.П. Григорьевой, «внимание японцев привлекли именно те поэты [западные] и философы, которые были близки им по духу или в которых они узнавали себя, хотя и не отдавали себе в этом отчета» [1, с. 34]. Интересен и тот факт, что А. Шопенгауэр и Ф. Ницше, оказавшие значительное влияние на одного из самых известных экзистенциалистов – М. Хайдеггера, сами в свое время подверглись влиянию восточной философии, в частности буддизма [3, с. 48]. Таким образом, любовь японских философов и литераторов к Хайдеггеру может быть следствием все того же узнавания, а не откровения. Доказательством тому могут послужить слова японского исследователя Мори Ёити: «Благодаря экзистенциализму Хайдеггер гораздо ближе японцам, нежели европейцам» [7, с. 25]. Вместе с тем японский экзистенциализм в большей степени, чем западный, склонен к гуманизму. В японской культуре герои построенных на философии экзистенциализма произведений беспокоятся о своей человечности и об отношении к ним других, даже признавая бессмысленность своих связей с внешним миром.

Японская экзистенциальная философия задается теми же вопросами, что и западная, но ввиду иного культурного бэкграунда на эти вопросы ответы, порой совсем не похожие на идеи западных экзистенциалистов. Современные японцы пересматривают собственную роль в запрограммированном на прагматизм обществе, и экзистенциализм, который всегда осуждал эксплуатацию человека и отношение к нему как к механизму в системе, по причине «ложности» такого бытия становится все более актуальным. Ориентация на эффективность в послевоенной Японии требовала сплоченности коллектива, усердной работы и выполнения определенных социальных ролей – уже в 1960-е годы это вылилось в волнения студентов, не пожелавших подчиняться такому режиму. Поколение 1960–1970-х годов позже назовут поколением трех «без» (三無主義, санмусюги): бессилия (無気力, мукирёку), безответственности (無責任, мусэкинин) и безразличия (無関心, мукансин) [16, с. 78].

В это время началась так называемая «кавайфикация» японского общества, где иерархический «мужской» принцип уступал место эгалитарному «женскому». Молодое поколение стало выступать за любовь, сексуальность, дружбу, счастье, демократические идеалы – против «культуры взрослых», ценящей иерархию, авторитеты, систему, семейный и общественный долг [5, р. 163]. Получалось, что мягкость, эмоциональность и женственность слились в культуре *каваи* с детскостью, представляя *ниндзё* (человеческие чувства) в борьбе против *гири* (долга). Но *каваи*-культура, ставя на первое место эмоции, в то же время не способствовала их искренности: ее представители скорее использовали «милый» стиль общения как еще одну, пусть и более приятную, маску, все так же скрывая свои настоящие чувства, как делали до этого под маской зарегламентированности и долга. Отсюда тревожный синдром, вошедший в японскую культуру бок о бок с «кавайфикацией», ведь вместо, казалось бы, желанной демонстрации искренних чувств в моду вошла преувеличенная демонстративность неискренних эмоций. Это выдвинуло на первый план другой экзистенциальный вопрос, наиболее актуальный в японской массовой культуре и по сей день – о подлинности и фальши, об искреннем и ложном «я».

Своего рода отдушиной для подавляемых эмоций и желаний стали произведения массовой культуры. Сейчас всё то, что считается «неуместным» в реальности, японский человек может пережить вместе с яркими героями любимых манга, аниме, игр и т. д. Все чаще экзистенциальные вопросы поднимаются и в современной культуре: в литературе (книги Мураками Харуки), аниме («Эксперименты Лэйн», 1998, «Madoka Magica», 2011), манга («Евангелион» Садамото Ёсиюки, 1995–2013, «Pandora Hearts» Мотидзуки Дзюн, 2006–2015), видеоиграх (NieR: Automata, 2017) и музыке (творчество Neru, «Камибоку», Eve и др.).

Таким образом, в определенной форме экзистенциальная философия в Японии существовала всегда – ввиду располагающей к ее проблематике духовной традиции. Однако экзистенциализм именно как западное направление проник в Японию в начале XX века с книгами немецких философов, а свой расцвет получил в послевоенной Японии, когда общественные настроения особенно располагали к рефлексии через творчество. Японский экзистенциализм на поверхности кажется очень похожим на западный, но при более глубоком рассмотрении обнаруживает существенные отличия. Так, несклонный к индивидуализму японский человек оглядывается на мнения и чувства других даже в поиске собственного «я» и испытывает сложные чувства при отделении себя от общества, в то время как типичный западный экзистенциальный герой в поисках себя без труда рвет связи с обществом и за счет своей бесчувственности кажется куда менее человечным. Сам по себе феномен экзистенциализма широко освещен как его основоположниками, например А. Камю [2], так и многими литературоведами, в частности и в его связи с японской культурой и литературой – в особенности в научных трудах Т.П. Григорьевой [1], А.Л. Луцкого и Е.Л. Скворцовой [4]. Экзистенциальные вопросы продолжают освещаться в произведениях японской массовой культуры и по сей день, занимая не последнее место и в культуре музыкальной, однако тема влияния экзистенциальных мотивов на современную японскую песенную поэзию на данный момент фактически не изучается в западном и отечественном востоковедении. Тем не менее она, несомненно, отличается острой актуальностью, так как дает представление не только о развитии массовой культуры в Японии, но и о мировоззрении современных японцев, о проблемах социально-культурного характера, которые их интересуют.

2. Экзистенциальные мотивы в современной японской песенной поэзии

Современная японская музыка прошла путь от «вестернизации» в 1950–1960-х годах до уникальных для мировой музыкальной культуры жанров «нечеловеческой» музыки, связанных с появлением в 2004 году программы Vocaloid, имитирующей голос поющего человека на основе заданной мелодии и текста. В 2007 году в пакет этой программы вошли не только синтезированные голоса для создания вокала, но и персонажи-маскоты (вокалоиды) для каждого из пакетов голосов. Самая известная из них – Хацунэ Мику, синеволосая девушка-андроид из будущего. Одним из самых известных Vocaloid-продюсеров, или Voca-P, на сегодня является Negu, смело обличающий недостатки современного общества и культуры индустрии развлечений.

Еще одним феноменом современной музыкальной культуры в Японии стало появление сообщества *утаите* (歌い手) – молодых интернет-певцов, записывающих собственные каверы на Vocaloid-композиции и скрывающих свои подлинные личности. Эти каверы легко найти на видеохостингах по обозначению *утаттэмита* (歌ってみた, яп. «попытался спеть»). Из активных на данный момент *утаите* дольше всего этой деятельностью занимается Сорару – с 2008 года. Самый популярный на данный момент *утаите* – Мафумафу.

В 2016 году нечто подобное *утаите* появляется и в мире «серьезной музыки» – анонимная музыкальная группа «Ками-сама, боку ва кидзуитесиматта» (神様、僕は気づいてしまった, яп. «Бог, я заметил»), сокращенно «Камибоку» (神僕). Четверо ее участников подписываются псевдонимами и появляются в MV (видеоклипах), на фотографиях и на живых выступлениях исключительно в белых масках, скрывающих всю голову.

Путь к себе – одна из ключевых тем в философии экзистенциализма. Началом этого пути считается отделение себя от других, контраст «я и они». Особенно острой эта тема является для японского общества, где коллективизация навязывается с детства, а отсутствие индивидуальности приветствуется. В Японии одиночество оторванной от коллектива личности всегда сопровождается болью. Этой боли уделяется значительное внимание в произведениях музыкальной культуры.

Отношение личности с обществом освещается в экзистенциализме с разных сторон. Один из самых популярных мотивов – мотив бунта, борьбы против системы. Яркой иллюстрацией данной темы является оригинальная песня *утаите* Sou «Ноидо» (ノイド, 2019). Текст песни [18] и анимационный видеоряд [19], органично переплетаясь, рассказывают историю от лица одного из последних людей в мире будущего, где абсолютное большинство составляют андроиды, а к людям из плоти и крови относятся как к «ненужному хламу из прошлой эпохи» [18]. Андроиды олицетворяют запрограммированность бесчувственного общества, озабоченного эффективностью и «правильностью», в то время как последние люди – это изображение личности (индивидуальности), восставшей против общества в борьбе за человечность. Внешне андроиды неотличимы от людей, поэтому принадлежность главного героя к роду человеческому показана через яблоко, которое он кусает, в то время как андроиды пьют специальные энергетические коктейли. Герой-человек ностальгирует по временам, когда чувства что-то значили, анализирует понятие человечности и всем сердцем ненавидит андроидов; он встречает только одного человека – девушку, которая разделит с ним не только яблоко, но и идею борьбы против жестоких роботов. Идеи лирического героя «Ноидо» перекликаются с экзистенциальной философией А. Камю, согласно которой объединение ра-

ди восстания против бессмысленности и абсурдности мира является единственным способом подлинного общения двух индивидов, пусть даже подобный мятеж не приведет ни к чему, кроме разрушения [2, с. 415].

Их мятеж действительно заканчивается трагедией. Из-за драки с андроидами главный герой попадает под машину, и те, с кем он всю жизнь боролся за право быть собой, на операционном столе превращают его в подобного им – такого же андроида. Осознавший свою потерю герой больше всего боится утратить остатки собственного «я» и решается на самое «человеческое», что приходит ему в голову, – самоубийство. Примечательно, что первой прыгает с крыши многоэтажного здания его напарница по бунту против системы, а когда главный герой разбивается рядом, мы видим, что они оба лежат в лужах машинного масла – влюбленная в человечность девушка с самого начала была андроидом.

Существует также версия о том, что и главный герой изначально являлся андроидом и лишь возмнил себя человеком из-за ошибки в системном коде, подобном тем андроидам, о которых он высокомерно отзывался: «[у них] мозги мхом заросли, ну прямо как у человека» [18]. В таком случае его идея борьбы с системой порождена не разницей видов «человек – андроид», но болезнью, которую достаточно вылечить, чтобы устранить саму причину бунта против *своих*. Индивидуальность – болезнь, вынуждающая сопротивляться воле коллектива. Лекарством является устранение неуместного эго, а единственный способ избежать лечения – умереть до прихода докторов (или пока принятое лекарство не начало действовать). Но андроиды не умирают окончательно, они отправляются в мастерскую, где починят их тела и отформатируют память, приведшую к трагическим событиям. Круг замкнется, и история возмнивших себя людьми машин повторится вновь. Данная интерпретация еще больше повышает степень абсурдности борьбы индивидуальности с коллективом. Осознав свою принадлежность к обществу (миру подделок), личность снова и снова выбирает смерть как единственную альтернативу утрате идентичности в толпе. Вместе с тем подобный открытый финал оставляет и присущую японскому экзистенциализму долю пусть и маленькой, но надежды: если бунт бессмертного героя продолжится и привлечет внимание большого числа андроидов к проблеме потери человечности, возможно, мир изменится к лучшему.

Куда более распространенной темой является пассивная борьба через критику системы с позиции наблюдателя. Такая позиция позволяет обличителю не только выставить напоязказ проблемы современного общества, но и заявить между строк о своей непринадлежности к этому обществу, то есть провести стену между собой и «другими». Примеры можно найти в творчестве Voca-P Neri (песни «SNOBBISM» и «Неважно, неважно, неважно» (И:я~и:я~и:я, い~やい~やい~や) и анонимной группы «Камибоку» (песня «Выверни мою жизнь наизнанку», Ватасино иноти о эгуттэ мисэтэ, わたしの命を抉ってみせて).

Песни Neri представляют собой сатирические карикатуры: на эпоху индустрии развлечений и общества потребления, где все жаждут лишь нового контента для критики, а также на «пустоту» современной молодежи, не желающей не только быть частью реального мира, но и не имеющей сил на поиск смысла жизни и собственного «я». Анимация для MV в этих песнях выполнена в стиле поп-арт для усиления пародийного эффекта. Фоном MV в песне «SNOBBISM» выступает город, который заполнили заводные игрушки, давно переставшие быть людьми (полноценными личностями) [15]. Они жаждут конца света как самого интересного шоу [14] и не отрываются от своих гаджетов в ожидании новой «дозы» контен-

та, новых поводов для споров в комментариях и взаимных оскорблений – того единственного, что позволяет им на мгновение почувствовать себя живыми и заполнить внутреннюю пустоту. От внутренней пустоты страдают и герои «Неважно, неважно, неважно», которые осознают собственную пустоту, но не видят смысла что-то менять, смирившись с бессмысленной жизнью и своей ролью «бесполезного мусора» [13]. Текст песни и видеоклип в стиле *каваи* отсылают к тем же безответственности, бессилию, безразличию и, как следствие, тревожности, от которых страдало еще поколение 1970-х годов в начале «кавайфикации» японского общества и которые по сей день остаются актуальными.

Критика «общества подделок» в «Выверни мою жизнь наизнанку» от группы «Камибоку» гораздо более прямолинейна. Она почти не затрагивает интернет-культуру и тех, кто не вписывается в современное общество, не призывает и к бунту против системы через киберпанковские метафоры, но уделяет внимание тому, что собой представляет общество в «реальном» мире. Темой становятся постоянная ложь, секреты и социально приемлемые маски вместо неугодных настоящих чувств. Интересно то, что в видеоклипе [10] члены самой группы одеты в белые маски, которые отделяют их от остальных героев видео и усиливают эффект наблюдателя, давая возможность взглянуть на привычные ситуации под другим углом и задуматься, все ли в порядке с обществом, для которого подобное является нормой. Такое обличение «со стороны» позволяет возвести стену между собой и «другими», но все еще не дарит обличителю ощущения подлинности его собственного бытия.

Если герои творчества Неру и «Камибоку» просто отдаляют себя от мира, который резко осуждают, то Мафумафу в своих оригинальных песнях заходит дальше. Его герои имеют куда более выраженное «я» и напрямую транслируют мировоззрение, чувства и желания автора. Это уже не истории мира, отвергающего индивидуальность, но истории яркой индивидуальности, бескомпромиссно отвергающей «неправильный» мир – бросая вызов богу как создателю неугодной системы в песне «Реинкарнация» (Риннэтэнсё:, 輪廻転生) или добровольно расставаясь со своей жизнью в «Пункте назначения» (Сю:тэн, 終点). Уход из жизни в «Пункте назначения» – это не проигрыш более сильному миру и не демонстрация бессмысленности борьбы одного против множества. Это выход из игры того, кто осознал ее абсурдность. Из текста песни следует, что у героя была непростая жизнь: издевательства и насмешки («привыкший к насмешкам, я тоже начал смеяться [над собой вместе с другими]»), селфхарм («что скрывают длинные рукава невинного ребенка»), попытки суицида [12]. Герой был вовлечен в жизнь, пытался сосуществовать с этим миром, испытывал боль, прямо пропорциональную собственному безразличию, мучительно искал ответы – пока не осознал, что перед лицом неминуемой смерти все это не имеет значения. После этого он перестал воспринимать «игру» всерьез – если все хорошее и плохое будет поглощено пустотой, то страдание и радость одинаково бессмысленны, а значит, можно с улыбкой шагнуть в пропасть первым, избавляя себя от абсурда происходящего.

Герой «Реинкарнации» не сдастся так просто – вместо выхода из игры, он мечтает о том, чтобы переделать ее по-своему. В своих фантазиях он пытается стереть абсурдный мир, чтобы тот «очистился и переродился». А оказавшись сам по другую сторону жизни, спорит на «суде» с создателем, в результате чего получает возможность создать нового бога. Здесь на первый план выходит другой важный экзистенциальный вопрос – вопрос ответственности, которая приходит с безграничной свободой. Получив эту свободу, герой осознает, что

просто не может создать «правильного» бога – его собственная душа осквернена грязью, а из грязи невозможно создать ничего, кроме грязи [11]. Остается только один путь – стереть себя и родиться заново, вместе с новым миром. Актом принятия ответственности в данном случае служит принятие собственного несовершенства, но не смирение с ним.

Второй важной экзистенциальной темой в современной японской популярной культуре является поиск личностью своего подлинного «я». Освобожденная от влияния коллектива личность оказывается наедине с собой. Больше нет внешних врагов, больше некуда бежать и некого осуждать, а сражаться остается только с собой искусственным – в поисках настоящего.

Ввиду сильного влияния коллективистских идей для утратившего связь с обществом индивида в японском экзистенциализме характерны прежде всего сомнения в наличии «я» как такового, и только затем – попытки отделить истинное «я» от ложного. Популярный пример – «Драматургия» (ドラマツルギー) от Eve [6]. Это история актера, забывшего свое настоящее лицо, то есть история личности, утратившей идентичность под маской. «Все так отчаянно играют свои роли, но в театре нет ни одного зрителя» – отсылка к обществу, где каждый озабочен поддержанием собственного имиджа и так поглощен своей игрой, что на чужие не обращает внимания, а значит, каждый притворяется только перед самим собой [6]. У героя «нет никакого “я”» [6]; неспособный стать никем, он всю жизнь меняет маски. Однако вместе с тем осознает, что где-то в глубине души у него должно быть что-то настоящее под всеми масками и ролями, «настоящий виновник всего этого, скрытый за занавесом» [6]. Тем не менее, заглянув в свое сердце, лирический герой находит там только зияющую дыру, после чего окончательно осознает свою внутреннюю пустоту и понимает, что так продолжаться не может. Тогда он сдается и устало обращается к тому, кого прежде намеренно игнорировал – к внутреннему ребенку, спрашивая: «Каким ты меня видишь?». Актер впервые снимает маску, а ребенок в ответ обнажает свое настоящее лицо, и перед актером предстает комок всех эмоций, страхов, желаний, которые он подавлял всю жизнь. Выпущенная на свободу личность подавляюще нависает над шокированным актером, забирает себе его настоящее лицо и надевает, как маску, которая прикроет голые чувства и позволит существовать в мире людей. Трансформация завершается: истинная сущность героя занимает место пустого человека, прежде зависящего от исполняемых ролей.

Похожая линия и у первой из оригинальных песен Sou «Парад дураков» (愚者のパレード, Гуся но парэдо) [17], но здесь фокус смещен скорее на чувства потерянного героя, чем его размышления. Это история пограничной личности, чья идентичность утрачена в толпе. Толпа (общество) стоит перед героем в качестве человекоподобных окутанных проводами существ с пустотой вместо сердец и телевизионными экранами в качестве головы [17]. Неподходящие к лицу «правильные» маски изнашиваются, но герой упрямо надевает их снова и снова. Он верит, что его настоящее «я» не потеряно до конца, ведь он слышит, как оно глумится над ним из темноты. Собственное притворство кажется герою грязью, от которой невозможно избавиться, и пеленой перед глазами, сквозь которую не доходит свет. Отдушиной является только мир грез («Мне страшно? Так остальным ведь тоже. Давай лучше танцевать во сне») [17]. Поддельная жизнь не приносит герою ни капли удовольствия, он чувствует это, но настолько ослаб под давлением мира, что ему проще умереть, чем бороться за свое «я». Но и мысли о смерти романтизируются у него в голове: он представляет, как умирает его пустая оболочка в реальности и оживает идеальный образ, который он создал в

своей голове. Депрессия, тревожность и навязчивые мысли становятся его постоянными спутниками, а сил хватает только на отчаянный крик о помощи в лицо двойнику из темноты, которого он видит своим истинным «я». Наконец замеченный двойник получает свободу, герой тянется к нему за утешением, но едва получив ответ на объятие, поднимает голову и видит вместо головы такой же монитор, как у остальных безликих [17]. Идеальный образ внутреннего «я» оказывается просто иллюзией, а искавший у него утешения безымянный герой – таким же «глупцом», как все остальные. Получается, что развязкой служит крушение иллюзий по поводу себя ложного, но все еще не обретение себя настоящего.

Еще одним примером борьбы за свое «я», и на сей раз борьбы успешной, можно назвать песню «Merci» (メルシー) от «Камибоку» [8]. Название отсылает к спасению и благодарности одновременно. История девушки, променявшей свое настоящее «я» на милые вещи и псевдо-детский образ, популярный в *каваи*-культуре. Образ не приносит девушке радости, она лишь прячется за ним в надежде спастись от тяжести мира, которая великим грузом лежит на всем чувствительном поколении информационной эры.

Показная беззаботность помогает героине обмануть окружающих – но при этом усиливает ненависть к себе из-за осознания собственной лжи. В итоге она набирается смелости, сбрасывает маску и начинает жить своей настоящей жизнью: «Наше одиночество, наши слёзы, наши недостатки, подобно пятнам бензина, всегда всплывают на поверхность, их не спрячешь. Набраться бы решимости и поджечь всё это, разом взорвав всё, что мы так ненавидим, включая нас самих» [8]. Необходимость успевать за быстро меняющимся миром, притворство, комплексы и одиночество – все это заставляет героиню сомневаться в самой возможности найти смысл жизни, как и в собственном желании продолжать жить: «Мы привыкли хором петь о любви, но времена изменились – так в чем нам теперь сомневаться, с чем бороться, на что опираться и о чем петь?» [8].

Размышляя о самоубийстве, героиня погружается с головой под воду в ванной. На границе сознания ей приходит видение: белый ангел (вокалист «Камибоку») с лентой Мёбиуса вместо нимба в темной комнате. Она протягивает к нему руку, и он исчезает, оставляя лишь пустую маску [9]. Одновременно со словами вокалиста: «Спаси меня смогут не другие, но мое настоящее «я», – девушка признает эту правду, и сознание возвращается к ней вместе с желанием жить [8]. Она набирается смелости, сбрасывает маску и начинает жить своей настоящей жизнью.

Все примеры объединяет искреннее беспокойство героев по поводу их оторванности от мира, они не желают одиночества, но и мысль о продолжении притворства в толпе для них невыносима. Тоска по самим себе становится стимулом к поиску. Герою «Драматургии» от Еве приходится принять пугающую правду о себе настоящем, чтобы преодолеть все поддельное в себе и обрести «подлинное лицо». Находящий утешение в иллюзиях герой «Парада глупцов» в конце концов их лишается и оказывается вынужденным осознать собственную пустоту. Найдёт ли он себя настоящего взамен иллюзорного образа, открытый финал узнать не позволяет. Самый примиряющий исход борьбы за свое «я» представлен в песне «Merci» от группы «Камибоку»: здесь героиня не только находит смелость избавиться от подделок, которыми сама наполнила свою жизнь, и вернуть себе свое настоящее «я», но и принимает мир. Ее главный конфликт был внутренним, и, разрешив его, она не видит смысла в борьбе с внешней системой.

Заключение

Таким образом, экзистенциальные мотивы в японской музыкальной культуре и песенной поэзии 2010–2020-х годов проявляются через следующие темы: конфликт личности с обществом, стремление к подлинности бытия и преодолению всего ложного в себе, выход за пределы человеческого бытия, свобода, ответственность и одиночество. В произведениях песенной поэзии проявляются также присущие японскому экзистенциализму чувство вины личности за отказ от «общественных» идеалов и страх утраты человечности. В связи с этим важное место занимает желание изменить внешний мир, сделав его более человеческим, а также стремление сохранить связь с обществом ввиду ощущения ответственности перед коллективом.

Список литературы

1. Григорьева Т.П. Японская литература XX века: Размышления о традиции и современности. Москва: Художественная литература, 1983. 302 с.
2. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М.: Политиздат, 1990. 414 с.
3. Лепехов С.Ю. Присутствие Востока в немецкой философии // Вестник Бурятского государственного университета. Философия. 2018. № 3(2). С. 43–55. <https://doi.org/10.18101/0866-2018-2-3-43-55>
4. Луцкий А.Л., Скворцова Е.Л. Духовная традиция и общественная мысль в Японии XX века. М., СПб: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2014. 384 с.
5. Madge L. Capitalizing on “Cuteness”: The Aesthetics of Social Relations in a New Postwar Japanese Order // Japanstudien. 1998. V. 9(1). P. 155–174. <https://doi.org/10.1080/09386491.1998.11827119>
6. Eve / 「ドラマツルギー」歌詞 (Текст песни «Драматургия»). URL: <https://www.lyrical-nonsense.com/lyrics/eve/dramaturgy/> (дата обращения: 19.05.2024).
7. 毛利与一 (Мори Ёити) / 禅と西洋思想 (Дзен и западная мысль) / 東京: 岩波書店. Токио: Иванами сётен, 1966. 439 р.
8. 神様、僕は気づいてしまった (Камисама, боку ва кидзуйте симатта) / 「メルシー」歌詞 (Текст песни «Мерси»). URL: <https://www.lyrical-nonsense.com/lyrics/kamisama-boku-wa-kizuite-shimatta/merci/> (дата обращения: 19.05.2024).
9. 神様、僕は気づいてしまった (Камисама, боку ва кидзуйте симатта) / 「メルシー」MV (Видеоклип на песню «Мерси»). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7rvUbF4DIFg> (дата обращения: 19.05.2024).
10. 神様、僕は気づいてしまった (Камисама, боку ва кидзуйте симатта) / わたしの命を抉ってみせて MV (Видеоклип на песню «Выверни мою жизнь на изнанку»): URL: <https://youtu.be/YShUwrlc2kM> (дата обращения: 19.05.2024).
11. まふまふ (Мафумафу) / 「輪廻転生」歌詞 (Текст песни «Реинкарнация»). URL: <https://j-lyric.net/artist/a058f53/10431a0.html> (дата обращения: 19.05.2024).
12. まふまふ (Мафумафу) / 「終点」歌詞 (Текст песни «Пункт назначения»). URL: <https://j-lyric.net/artist/a058f53/104319c.html> (дата обращения: 19.05.2024).

13. Neru / 「い〜やい〜やい〜や」 歌詞 (Текст песни «Неважно, неважно, неважно»). URL: <https://j-lyric.net/artist/a05de13/1044817.html> (дата обращения: 19.05.2024).
14. Neru / SNOBBISM 歌詞 (Текст песни SNOBBISM). URL: <https://j-lyric.net/artist/a0578d8/1045848.html> (дата обращения: 19.05.2024).
15. Neru & z's / SNOBBISM feat. Kagamine Rin & Kagamine Len MV (Видеоклип на песню SNOBBISM). URL: <https://youtu.be/f5jDVFmEIVQ> (дата обращения: 19.05.2024).
16. 王塚明子、石原英樹、宮台真司 (Оцука Акико, Исихара Хидеки, Миядай Синдзи) / 少女メディアのコミュニケーション. 可愛いカルチャーの正体を理解する (Медиа коммуникация девочек. Как понять сущность «культуры каваяи») // *Akurosu* (Across). 1992. V. 8. P. 78–91.
17. Sou / 「愚者のパレード」 歌詞 (Текст песни «Парад глупцов»). URL: <https://genius.com/Sou-fools-parade-lyrics> (дата обращения: 19.05.2024).
18. Sou / 「ノイド」 歌詞 (Текст песни «Пустота»). URL: <https://www.lyrical-nonsense.com/lyrics/sou/noid/> (дата обращения: 19.05.2024).
19. Sou / 「ノイド」 MV (Видеоклип на песню Sou «Пустота»). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WiLOdiSmJ6g> (дата обращения: 19.05.2024).

References

1. Grigor'eva T.P. Japanese Literature of XX Century: Thoughts on Tradition and Modernity. Moscow, Khudozhestvennaya literature Publ., 1983. 302 p. (In Russ.).
2. Kamyu A. A Rebellious Human. Philosophy. Politics. Art. Moscow, Politizdat Publ., 1990. 414 p. (In Russ.).
3. Lepekhov S.Yu. The Presence of the East in German Philosophy. *BSU Bulletin. Philosophy*, 2018, no. 3(2), pp. 43–55. (In Russ.). <https://doi.org/10.18101/1994-0866-2018-2-3-43-55>
4. Lutsikii A.L., Skvortsova E.L. Spiritual Tradition and Social Thought in Twentieth Century Japan. Moscow, Saint Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2014. 384 p. (In Russ.).
5. Madge L. Capitalizing on “Cuteness”: The Aesthetics of Social Relations in a New Post-war Japanese Order. *Japanstudien*, 1998, vol., 9(1), pp. 155–174. <https://doi.org/10.1080/09386-491.1998.11827119>
6. Eve. “Dramaturgy” Lyrics. (In Jap.). URL: <https://www.lyrical-nonsense.com/lyrics/eve/dramaturgy/> (accessed: 19.05.2024).
7. Mori Y. Zen and Western Thought. Tokyo: Iwanami shoten, 1966. 439 p. (In Jap.).
8. Kamisama, boku ha kizuiteshimatta. “Merci” Lyrics. (In Jap.). URL: <https://www.lyrical-nonsense.com/lyrics/kamisama-boku-wa-kizuite-shimatta/merci/> (accessed: 19.05.2024).
9. Kamisama, boku ha kizuiteshimatta. “Merci” MV. (In Jap.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7rvUbF4DIFg> (accessed: 19.05.2024).
10. Kamisama, boku ha kizuiteshimatta. “Let Me Take My Life” MV. (In Jap.). URL: <https://youtu.be/YShUwrlc2kM> (accessed: 19.05.2024).
11. Mafumafu. “Reincarnation” Lyrics. (In Jap.). URL: <https://j-lyric.net/artist/a058f53/10431a0.html> (accessed: 19.05.2024).
12. Mafumafu. “Destination” Lyrics. (In Jap.). URL: <https://j-lyric.net/artist/a058f53/104319c.html> (accessed: 19.05.2024).

13. *Neru*. “No, no, no” Lyrics. (In Jap.). URL: <https://j-lyric.net/artist/a05de13/104-4817.html> (accessed: 19.05.2024).
14. *Neru*. “SNOBBISM” Lyrics. (In Jap.). URL: <https://j-lyric.net/artist/a0578d8/1045-848.html> (accessed: 19.05.2024).
15. *Neru & z'5*. “SNOBBISM feat. Kagamine Rin & Kagamine Len” MV. (In Jap.). URL: <https://youtu.be/f5jDVFmEIVQ> (accessed: 19.05.2024).
16. *Otsuka M., Ishihara H., Miyadai S.* Communication in Girls' Media: Understanding the True Character of Cute Culture. *Akurosu (Across)*, 1992, vol. 8, pp. 78–91. (In Jap.).
17. *Sou*. “Fools Parade” Lyrics. (In Jap.). URL: <https://genius.com/Sou-fools-parade-lyrics> (accessed: 19.05.2024).
18. *Sou*. “Emptiness” Lyrics. (In Jap.). URL: <https://www.lyrical-nonsense.com/lyrics/sou/noid/> (accessed: 19.05.2024).
19. *Sou*. “Emptiness” MV. (In Jap.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WiLOdi-SmJ6g> (accessed: 19.05.2024).

Статья поступила в редакцию / Received 31.05.2024

Одобрена после рецензирования / Revised 04.06.2024

Принята к публикации / Accepted 12.06.2024

Научная статья

УДК 82.09

<https://doi.org/10.24866/2949-2580/2024-3/53-64>

Дух дуэнде в эстетической теории Ф.Г. Лорки и его воплощение в «Андалузской трилогии»

Инна Анатольевна Ситникова¹

Научный руководитель: Галина Ивановна Модина²

^{1, 2} Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Российская Федерация

¹ Аспирант, sitnikova.ian@dvfu.ru, <https://orcid.org/0009-0000-8591-8221>

² Доктор филологических наук, профессор кафедры романо-германской филологии, modina.gi@dvfu.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1179-9666>

Аннотация. Статья посвящена эстетическим взглядам Федерико Гарсиа Лорки, особенностям его восприятия искусства и творческого процесса. Рассматривается понятие *дуэнде* как феномен испанской культуры, соотносимое с народным искусством фламенко и канте хондо. Выявляется значение *дуэнде* в эстетике Лорки. Прослеживаются отражение эстетической концепции автора и роль *дуэнде* как основы выразительного начала в пьесах «Кровавая свадьба», «Йерма» и «Дом Бернарды Альбы». Обнаруживается значение стилистики фламенко и канте хондо в воплощении духа *дуэнде* в «Андалузской трилогии».

Ключевые слова: Федерико Гарсиа Лорка, дух *дуэнде*, фламенко, канте хондо, испанская культура, мотив смерти, андалузская трилогия

Для цитирования: Ситникова И.А. Дух *дуэнде* в эстетической теории Ф.Г. Лорки и его воплощение в «Андалузской трилогии» / науч. рук. Г.И. Модина // Дальневосточный филологический журнал. 2024. Т. 2, № 3. С. 53–64.

Original article

The spirit of duende in the aesthetic theory of F.G. Lorca and its embodiment in the “Andalusian Trilogy”

Inna A. Sitnikova¹

Scientific advisor: Galina I. Modina²

^{1, 2} Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation

¹ Post-Graduate Student, sitnikova.ian@dvfu.ru, <https://orcid.org/0009-0000-8591-8221>

² Doctor of Philological Sciences, Professor, Department of Roman and German Philology, modina.gi@dvfu.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1179-9666>

Abstract. The article is devoted to the aesthetic views of Federico Garcia Lorca, the peculiarities of his perception of art and the creative process. The concept of *duende* is considered as a

phenomenon of Spanish culture, correlated with the folk art of flamenco and cante jondo. The significance of *duende* in Lorca's aesthetics is revealed. The reflection of the author's aesthetic conception and the role of duende as the basis of the expressive beginning in the plays "Blood Wedding", "Yerma" and "The House of Bernarda Alba" are traced. The significance of flamenco and cante jondo stylistics in the embodiment of the *duende* spirit in the "Andalusian trilogy" is revealed.

Key words: Federico Garcia Lorca, duende spirit, flamenco, cante jondo, Spanish culture, death motif, Andalusian trilogy

For citation: Sitnikova I.A. The spirit of duende in the aesthetic theory of F.G. Lorca and its embodiment in the "Andalusian Trilogy" / sci. adv. G.I. Modina. *Far Eastern Philological Journal*, 2024, vol. 2, no. 3, pp. 53–64. (In Russ.).

Введение

Федерико Гарсиа Лорка (1898–1936) – испанский поэт, драматург, художник, музыкант – вошел в испанскую и мировую литературу как автор, стремящийся возродить традиции испанского классического театра и испанского фольклора. Он был одним из тех деятелей испанской культуры, кого называли наследниками «поколения 1898 года». Несмотря на то, что сам Лорка не входил в круг писателей и художников этой группы, в его произведениях присутствуют основные идеи и взгляды его сторонников. В начале XX века испанская культура обращается к собственным корням.

«Поколение 1898 года» (*Generación del 98*) – широкое идейное и культурное движение в среде испанской интеллигенции, возникшее в результате осознания глубокого кризиса испанского государства на рубеже веков. Представителями этого течения были деятели литературы и искусства, писатели Мигель де Унамуно, Пио Бароха, Хасинто Бенавенте, Рамон дель Валье-Инклан, Антонио Мачадо, Хуан Рамон Хименес. Все они были буквально одержимы чувством истории, которое рождалось из боли за настоящее Испании и тревоги за ее будущее. Общеизвестным идеологом движения был Мигель де Унамуно. Во многих работах он анализировал путь страны, противопоставлял подлинные национальные традиции, по его мнению, ложным и косным. Носителем «вечной традиции» писатель объявляет народ. Понятие «вечной традиции», по мнению Унамуно, открывает путь к познанию самой сути исторической жизни нации, к познанию «интраистории». Для него «интраистория – это частная, повседневная жизнь народа в соответствии с «вечными традициями» [5, с. 22]. Центральные вопросы философии Унамуно – духовная жизнь личности, стремящейся разрешить противоречие конечного и бесконечного в связи с проблемой вечности. При столкновении разума и чувств рождается трагическое чувство жизни, своеобразное переживание предельности человеческого бытия [12].

По замечанию З.И. Плавскина, некоторые из этих идей об использовании в искусстве традиций народного творчества, а также диалектическое противоречие вечных тем жизни и смерти, добра и зла найдут свое отражение и своеобразное развитие в творчестве Лорки [9]. Будучи наследником «Поколения 1898 года», Лорка, как Х. Гильен, П. Салинас, Р. Альберти, Л. Сернуда, М. Альталагирре и другие, принадлежал к «Поколению 27 года» (*Generación del 27*). Это название сформировалось в связи с мероприятиями и публикациями молодых испанских поэтов в честь трехсотлетия со дня смерти испанского поэта Луиса де Гонгоры.

Сторонники «Поколения 27 года» принимали основой поэтического творчества метафору, позволяющую создавать новую эстетическую реальность. Но Лорка выходил за пределы эстетических положений этого движения. Испанский поэт следует литературной традиции и в то же время стремится найти новые формы в искусстве, продиктованные модернистскими течениями первой трети XX века. Он создает свою концепцию национального театра, но основа его эстетики – связь с народным искусством Андалусии, поиск глубинной сущности фольклорного искусства, поиск дуэнде. Гарсия Лорка разрабатывает теорию, раскрывающую идеи творческого процесса, которая рождается в сложившихся исторических условиях в Испании накануне гражданской войны. Лорка стремится отыскать в народном искусстве вечные духовные ценности и первозданную чистоту восприятия. Рассуждая об искусстве, он задумывается о сочетании его составляющих. По словам Б.И. Зингермана, это «крайняя, режущая глаз отчетливость и романтическая недоговоренность; глухая, предельная сдержанность» [6, с. 330]. То есть в искусстве для него есть такие опоры – классическая гармония и постоянная готовность к взрыву страсти. Лорка ищет «точку пересечения фольклора, высокой классики и современных художественных открытий», именно в сочетании этих компонентов автор видит цель своей творческой деятельности [6, с. 330].

Гарсия Лорка убежден, что поэт должен различать в многоголосии окружающего мира «три вечные голоса» – это, по его словам, «голос смерти со всеми ее оттенками, голос любви и голос искусства» [3, с. 11]. Для Лорки искусство неразрывно связано с жизнью народа, должно активно вмешиваться в жизнь общества и способствовать его совершенствованию. Он подчеркивает гуманистическое назначение своего творчества, отвергая идею «искусства для искусства»: «В наше время поэт должен вскрывать свои вены ради людей <...> в драматические времена, переживаемые ныне миром, художник должен рыдать и смеяться вместе со своим народом», – говорит Лорка [3, с. 178].

Первая работа Лорки, отражающая его отношение к творчеству – «Воображение, вдохновение, освобождение» (1928 г.). В ней автор определяет высокое назначение поэта: «миссия у поэта одна: одушевлять в буквальном смысле – дарить душу. <...> Если поэтическое воображение подчиняется логике человеческой, то поэтическое вдохновение подчинено логике поэтической. Бесполезна вся выработанная техника, рушатся все эстетические предпосылки, и подобно тому, как воображение – открытие, вдохновение – это благодать, это неизреченный дар. <...> Как настоящий поэт, которым я останусь до могилы, я никогда не перестану сопротивляться любым правилам, в ожидании живой крови, которая рано или поздно, но обязательно хлынет из тела зеленой или янтарной струей. Все что угодно – лишь бы не смотреть неподвижно в одно и то же окно на одну и ту же картину. Светоч поэта – противоречие» [3, с. 117]. Из этих противоречий соткан художественный мир произведений Лорки.

1. Дух дуэнде в эстетической теории Ф. Г. Лорки

Основные взгляды в отношении искусства автор выразил в лекции, впервые прочитанной в 1930 году и впоследствии опубликованной в 1942-м. «Дуэнде, тема с вариациями» / «Теория и игра Дуэнде» («Teoría y el juego del Duende»). В этой лекции Лорка говорит о творческом процессе, об испанской национальной традиции и возможностях современного искусства. Эту работу можно назвать своего рода манифестом, где он излагает главные мотивы своего творчества и эстетики. М.В. Якушевич отмечает, что «лекция-эссе «Теория и игра беса» <...> стала не только вершиной эссеистского творчества Федерико Гарсия Лорки,

но и наиболее полным воплощением его философско-эстетической концепции и творческого credo» [14, с. 106].

Дуэнде¹ – это сложное для определения понятие, использующееся в испанском искусстве, включая сценическое. Дуэнде – особое состояние, при котором движение духа и тела сливается в единое целое. В испанском фольклоре он понимается как сверхъестественное существо, дух, невидимка. От первоначального значения (создание, похожее на эльфа или домового) произошел художественный и, главным образом, музыкальный термин. «Tener duende» («иметь дуэнде») может быть свободно переведено как иметь душу, сердце, огонь, высшее состояние душевного волнения, выраженное и подлинное [16].

Миф о дуэнде существовал в народной культуре и соотносился с исполнением древних песен канте хондо и танца фламенко. Но его «литературная инициация», по словам С.А. Магон, произошла именно благодаря Гарсиа Лорки, который попытался объяснить суть этого феномена относительно не только народного искусства, но и творческого процесса в целом [8, с. 184].

Отечественные исследователи А.Л. Кучеренко, С.А. Магон, В.М. Трофимова рассматривают значение феномена дуэнде в контексте искусства фламенко, во многом опираясь именно на теорию Гарсиа Лорки.

А.Л. Кучеренко в работе «Сущность феномена «дуэнде» в репрезентации испанского танца фламенко» (2015) называет дуэнде «неотъемлемой частью искусства фламенко» и определяет его как «дух танца» – состояние наивысшего творческого вдохновения артиста» [7, с. 233]. Автор работы условно делит это понятие на пять составляющих: «воображение, творческое вдохновение, эмоциональную отдачу, импровизацию и транс» [7, с. 235]. Исследуя важность всех составляющих, А.Л. Кучеренко приходит к выводу, что дуэнде возникает во время исполнения танца, когда все компоненты вступают во взаимосвязь и образуют единое целое, здесь важно не только состояние исполнителя, но и реакция зрителя [7, с. 235].

С.А. Магон в работе «Содержательные грани дуэнде в искусстве фламенко» (2021) выделяет в дуэнде «целую сеть смыслов» – «кураж, экзальтация, катарсис, страстность, творческая одержимость и т. д., вплоть до многозначительного «состояния измененного сознания», его «невозможно ни «призвать» на сцену, ни продать, ни приручить, ни повторить» [8, с. 184]. Исследователь замечает, что «постижение дуэнде, так или иначе, носит глубоко личный характер. Но оно не может быть «единоличным», так как «представляет собой коллективное чувство, которое не отдельную личность в зрительном зале выделяет, а захватывает пространство всецело»; предлагает различать «дуэнде как личные представления, сформированные на основе субъективного восприятия, «зачастую имеющего оценочный характер», и дуэнде «как национальный феномен, связанный с памятью страдания и смерти» [8, с. 187]. Обязательными условиями для возникновения дуэнде автор статьи называет: драматические, «грустные» жанры песен канте, содержащие отсылки к цыганскому прошлому; кантаора-исполнителя и сопереживающую публику с «коллективными узами памяти о трагическом прошлом; песню канте – как платформу для битвы с дуэнде, живое присутствие, эмоциональное раскрепощение и публики и исполнителя» [8, с. 183–188].

¹ Слово 'дуэнде' образовано от сочетания «хозяин дома» и означает: 1) фантастический дух, о котором говорят, что он обитает в некоторых домах и шалит, вызывая беспорядок и шум. В традиционных рассказах появляется в качестве старика или же ребенка (...); 2) андалузский диалектизм – невыразимый и загадочный дух. Дух фламенко [16].

Д.В. Бобрик в работе «Теория дуэнде Федерико Гарсиа Лорки» проводит подробный анализ эссе Лорки, заключает, что «под дуэнде стоит понимать процесс творческого созидания, основанный на создании нового, неповторимого творческого акта» [1, с. 291]. По его словам, в теории Лорки «достаточно ярко прослеживается связь между творческим актом и национальной принадлежностью «творца» и «реципиента» данного творческого акта», а также «значение андалусского искусства для всей Испании» [1, с. 291]. Он отмечает, что «Ф. Гарсиа Лорка творил рука об руку с дуэнде», для него «народное» искусство – главное в культуре Испании, а главное в творчестве – чувства, вложенные в свое творение создателем [1, с. 292].

Испанский исследователь Р. Доменик полагает, что теория «дуэнде», помимо магического восприятия искусства, служит Гарсиа Лорке действенным концептуальным инструментом для прояснения многих загадок и своеобразных проявлений испанской магической культуры, где бы они ни были скрыты» [17, с. 51].

По словам Лорки, «всё, в чём есть чёрные звуки, обладает дуэнде» [3, с. 104]. Черные звуки для Лорки – это «тайна, корни, вросшие в топь, про которую все мы знаем, о которых ничего не ведаем, но из которых приходит к нам главное в искусстве», эта таинственная сила – «дух земли» [3, с. 104]. Черные звуки Лорка находит в древнем песенном искусстве Андалусии канте хондо («глубинное пение»). В канте хондо «борются две стихии – поэзия и музыка», «слова и мелодия устойчивы, но песня никогда не повторяется, и невозможно исчерпать ее «духовный подтекст», – говорит Лорка [3, с. 58]. Глубина поэзии канте «в мелодическом импровизаторстве и неотделима от исполнителя» [3, с. 59].

В книге «Федерико Гарсиа Лорка: Драма поэта» (1989) В.Ю. Силюнас пишет о канте хондо – «это песня трагическая, повествующая о невозможности счастья; в них речь идет о неразделенной любви, о беспричинном, губительном горе, о смерти близких, о приближении кончины самого певца. <...> Песня переходит в мольбу или жалобу, пение становится нечленораздельным, срывается в крик, в котором чудится и что-то первобытно дикое, и вопль ужаса, и мольба о помощи». <...> Любовь, о которой поется в канте, пропитана терпкой горечью; в незащитности перед ней дает о себе знать незащитность перед судьбой; человек, терпящий бич страстей, предстает преследуемым и неправым. <...> Поразительной сжатости смысла соответствует концентрация чувств, неудержимо, часто как бы помимо воли певца, ненароком прорывающихся наружу, но выплескивающихся далеко не полностью, заставляющих нас думать об их непостижимой сути» [10, с. 58–59]. В этой непостижимой сути кроется дух дуэнде.

Гарсиа Лорка так определяет дуэнде: «Итак, дуэнде – это мощь, а не труд, битва, а не мысль. Помню, один старый гитарист говорил: «дуэнде не в горле, это приходит изнутри, от самых подошв. Значит, дело не в таланте, а в сопричастности, в крови, иными словами – в древнейшей культуре, в даре творчества» [4, с. 227]. Автор противопоставляет данный феномен способности и мастерству, «нерв формы» «культу формы», чтобы отделить, по его мнению, настоящее искусство от подделки [4, с. 227]. В своей эстетической теории Ф.Г. Лорка сравнивает дуэнде с «возгласом ликования «Жив Господь!». Он считает, что это «внезапное, жаркое, человеческое ощущение Бога» [4, с. 231]. Исследователь творческого процесса Э. Нойманн называет подобное состояние «одержимостью» [13, с. 129]. По его словам, настоящий творческий процесс обязательно включает в себя стадии одержимости:

«Быть тронутым, увлечённым, замороженным – означает быть чем-то одержимым; без этой замороженности и связанного с ней эмоционального напряжения невозможны никакая сосредоточенность, никакой длительный интерес, никакой творческий процесс» [13, с. 129].

Лорка выделяет три формы творческого вдохновения: Ангела, Музу и Дуэнде: «Ангел озаряет, осеняет благостью творца, Муза диктует и нашептывает, она ценит рассудок, а он часто враг поэзии. <...> Ангел и Муза нисходят. Ангел дарует свет, Муза – склад. А дуэнде иначе: его надо будить самому, в тайнах крови» [4, с. 228]. То есть не существует никаких предписаний, чтобы достичь дуэнде. Все творчество он разделяет на творчество с дуэнде и без него. Первое в его понимании является истинным, настоящим, связанным с тем, что его создатель сам искренне желает сотворить нечто новое, совершенное и «каждый художник преодолевает новую ступеньку совершенства в единоборстве с дуэнде» [4, с. 228].

Заметим, что поэт соотносит дуэнде со всей культурой Испании, которая, по его мнению, связана с особым восприятием смерти. Если в Германии царит муза, в Италии – ангел, «то дуэнде бессменно правит Испанией – страной, где веками поют и пляшут, страной, где дуэнде досуха выжимает лимоны зари. Страной, распахнутой для смерти» [4, с. 232]. «В других странах смерть – это все. Она приходит, и занавес падает. В Испании иначе. <...> В Испании, как нигде, до конца жив только мертвый – и вид его ранит, как лезвие бритвы. <...> Шутить со смертью и молча вглядываться в нее для испанца обыденно» [4, с. 232]. Поэтому, по словам Д.В. Бобрик, «большую роль дуэнде играет в искусстве фламенко, канте хондо и в искусстве корриды» [1, с. 3]. Испанский танец и бой быков – настоящая драма, где сама жизнь разыгрывает трагедию, поставленную дуэнде. «Испания – единственная страна, где смерть – национальное зрелище», говорит Лорка о корриде [4, с. 237]. Наиболее тесную связь с дуэнде сохраняет устная поэзия, народная музыка и танец, так как они были первыми и их сложнее подделывать [4, с. 231]. Дуэнде не повторяется, это позволяет создать в творчестве нечто оригинальное и самобытное, а без дуэнде для него любое творчество только копия.

Корреа Ретамар У.Х. в работе «Федерико Гарсиа Лорка: от теории к практике «дуэнде» (2009) пишет, что «дуэнде существует только при возможности смерти, но он не есть смерть. Он появляется, если есть жизнь: живое тело, бьющееся сердце. Да, Испания – страна смерти, но, чтобы появилась смерть, нужна жизнь. Так дуэнде – это и ни то, ни другое, а точка пересечения крайностей». <...> Это «дитя жизни и смерти, граница этих двух сил, и, поэтому – дитя мгновения, а так как мгновение неповторимо, он уникален, иначе стал бы чем-то совершенно обыденным и ничего не стоящим» [15, р.112–113]. Мотивы жизни и смерти становятся ведущими в творчестве Лорки и обуславливают появление дуэнде.

2. Воплощение духа дуэнде в «Андалузской трилогии» Ф.Г. Лорки

Наиболее яркое выражение феномен дуэнде находит в драматургии Лорки, особенно в пьесах «андалузской трилогии»: «Кровавая свадьба», «Йерма», «Дом Бернарды Альбы», написанных между 1932 и 1936 годами.

Дуэнде и его воплощению в пьесах «об испанской земле» посвящена работа М. Мальдонадо «Генезис развития эстетики дуэнде в драматической трилогии Ф.Г. Лорки, пьесах «Кровавая свадьба», «Йерма» и «Дом Бернарды Альбы» (2017), где автор раскрывает значение этого феномена как обязательного элемента эстетики Лорки. Дуэнде «вызывается» в самые драматические моменты, не для развлечения, а для того, чтобы отвлечься, страдать и

привнести в повседневную жизнь высшую эстетическую атмосферу [21]. «Любовь и смерть как в канте хондо, так и в трагедиях Лорки – общий фон андалузской драмы, именно присутствие темы смерти в них делает возможным появлению дуэнде» [21].

Так, в пьесе «Кровавая свадьба» дух дуэнде появляется в моменты наивысшей напряженности: в третьем акте в сцене убийства в лесу, финальной сцене и выражен в поэтической и песенной форме. Но «скрытый» дух дуэнде присутствует уже в начале первого акта трагедии, когда Мать, тревожась за судьбу Жениха, вспоминает о гибели мужа и старшего сына, о кровной мести, проклинает все возможные виды оружия – *«все, что ранит и режет»* [4, с. 390] (*“Todo lo que puede cortar el cuerpo de un hombre”* [18, p. 19]).

Она снова вспоминает об этом в день свадьбы: *«И потом так жутко смотреть, как течет по земле твоя кровь. Ручеек за минуту высыхает, а нам столько лет стоит! Когда я прибежала, сын посреди улицы лежал. Я встала на колени, смочила руки и облила кровь. Она же моя!»* [4, с. 423] (*“Por eso es tan terrible ver la sangre de una derramada por el suelo. Una fuente que corre un minuto y a nosotros nos ha costado años. Cuando yo llegué a ver a mi hijo, estaba tumbado en mitad de la calle. Me mojé las manos de sangre y me las lamí con la lengua. Porque era mía”* [18, p. 58]). Не забыть, не простить она не может: *«думаешь, с ума сошла? А как не сойти, когда крик в горле стоит, а ты его душишь, под одеждой прячешь»* [4, с. 423] (*“¿No te parezco loca? Pues es loca de no haber gritado todo lo que mi pecho necesita”* [18, p. 57]), – говорит она Отцу Невесты.

В пьесах «андалузской трилогии» трагедия совершается ночью. В драме «Кровавая свадьба» убийство происходит за сценой лунной ночью, в лесу, как в песнях канте, здесь под звуки скрипок «выходит» дуэнде. Музыковед В.М. Трофимова в статье «Испанская ночь. Дуэнде – «черный» дух культуры фламенко» (2010) пишет, что «прародительницей дуэнде является ночь» [11, с. 106]. Гарсиа Лорка в лекции о «Канте хондо» (1922) заметил, что лучшей декорацией для слов и древних мелодий канте является ночь: «в канте хондо всегда ночь. Ни зорь, ни закатов, ни гор, ни долин. Одна ночь, бескрайняя ночь в бесконечных звездах» [3, с. 60]. Ночь – пространство, где живет и развивается канте. На фоне ночного леса поэтический диалог бежавших влюбленных Леонардо и Невесты полон страсти, но в нем слышно предчувствие смерти, беглецы понимают, что им не уйти от погони, тем сильнее их чувства, и они решают быть вместе до конца.

Фрагмент диалога Леонардо и Невесты

<i>Невеста: Нет, вместе!</i> <i>Леонардо (обнимая):</i> <i>Воля твоя!</i> <i>И если нас разлучили,</i> <i>значит, я мертв.</i> <i>Невеста:</i> <i>И я [4, с. 444].</i>	Novia: ¡Los dos juntos! Leonardo: (Abrazándola) ¡Como quieras! Si nos separan, será Porque esté merto. Novia: Y yo muerta [18, p. 81].
---	--

Но сама природа, Луна указывают дорогу смерти, представшей в образе Нищенки. О гибели двух молодых, красивых мужчин поют Девушки: *«На косе песочной, / где светло двоих, / неподвижный всадник, / восковой жених»* [4, с. 446] (*“Amante sin abla. / Novio carmesí. / Por la orilla muda / tendidos los vi”* [18, p. 84]). Пьесе завершает погребальный плач, где в словах

Матери о том, как «маленький нож убил двух сильных мужчин», торжествует дуэнде: *«И всего-то в ширину ладони, / но в живое тело / острое, пронизывая дрожью, / входит до предела, / до того последнего предела, / где темно и дико, / где сплетены слепые корни / сердцевиной крика»* [4, с. 454] (*“Y apenas cabe en la mano. / pero que penetra frío/por las carnes asombradas / y allí se para, en el sitio / donde tiembra enmarañada / la oscura raíz del grito”* [18, p. 92]).

М. Мальдонадо обращает внимание на связь дуэнде с землей, а название пьесы «Йерма» в переводе с испанского – «бесплодная» и «бесплодная земля» [21]. Представляется возможным рассматривать пьесу как метафору Испании, страны «открытой дуэнде». В интервью «Жизнь Гарсиа Лорки, поэта» (1934) Лорка говорит: «Да, земля пробудила во мне художника <...> Если бы не эта любовь к земле, я не написал бы «Кровавую свадьбу». И никогда не взялся бы за последнюю мою трагедию – «Йерму» [2, с. 443]. Йерма взывает к силам земли, противопоставляя свое бесплодие ее плодородию и цветению: «Как же мне не убиаться, когда все вы цветами тяжелеете, и мир весь цветет, и среди такой красоты одна я места не нахожу» [4, с. 482] (*“¿Cómo no voy a quejar cuando te veo a ti y a otras mujeres llenas por dentro de flores, y viéndome yo inútil en medio de tanta hermosura!”* [19, p. 53]), – говорит она подруге Марии. Героиня бродит босая, чтобы быть ближе к земле: «Как ночь, встану, выйду босая и брожу по двору. Зачем, сама не знаю» [4, с. 461] (*“Muchas noches salgo descalza al patio para pisar la tierra, no sé por qué”* [19, p. 26]). Ночью в тайне от мужа Йерма, ничего не боясь, отправляется молиться на кладбище и в дом знахарки Долорес. Совершает ритуалы, молится и христианским святым, и силам природы. В атмосфере темной андалузской ночи присутствует магия и мистицизм дуэнде. М. Мальдонадо указывает на присутствие дуэнде не только в образе Йермы, но и в образе Старухи: «дуэнде проявляется в Старухе, потому что она обладает и проповедует дионисийское чувство жизни, она проста, естественна и живет инстинктами, как сам дуэнде» [21].

Старуха не верит в Бога (в исп. Vieja Pagana – Старуха-Безбожница / Язычница), живет по своей воле, готова нарушить законы морали испанской деревни. На слова Йермы, верящей, что ее «один Господь спасет» [4, с. 466] (*“que Dios me ampare”* [19, p. 33]), Старуха отвечает: *«Не спасет. Я не зря его терпеть не могла...Когда вы поймете, что нет его? В людях спасение. <...> А жаль, что нет, хоть захудалого – разразил бы мужей с тухлой кровью, чтоб не гноили земную радость!»* [4, с. 466] (*“Dios, no. A mí no me ha gustado nunca Dios. ¿Cuándo os vais a dar cuenta de que no existe? Son los hombres los que te tienen que amparar” <...> Aunque debía haber Dios, aunque pequeñito, para que mandara rayos contra los hombres de simiente podrida que encharcan la alegría de los campos* [19, p. 33]). Старуха живет и радуется жизни: *«Двух мужей я пережила, четырнадцать детей родила, пятерых схоронила, а живу – не плачу, и не нажилась еще вволю»* [4, с. 464] (*“He tenido dos maridos, catorce hijos, cinco murieron y, sin embargo, no estoy triste, y quisiera vivir mucho más* [19, p. 30]). В третьем акте пьесы она предлагает Йерме уйти от мужа к ее сыну, родить ребенка и стать счастливой: *«За скитом тебя сын мой ждет. В доме нужна женщина. Оставайся с нами, и проживем мы вместе. У сына добрая кровь. Моя. Почуешь с порога, что в доме еще пахнет колыбелью. Твоя постель золой стала, а заколосится хлебом, детей своих напитаешь. Идем. До людей тебе дела нет. А что до мужа, найдутся в моем доме и ножи, и руки, сразу дорогу забудет»* [4, с. 499] (*“Mi hijo está sentando detrás de la ermita esperándote. Mi casa necesita una mujer. Vete con él y viviremos los tres juntos. Mi hijo sí es de sangre. Como yo. Si*

entras en mi casa todavía queda olor de tunas. La ceniza de la colcha se te volverá pan y sal para las crías. Anda. No te importa la gente. Y en cuanto a tu marido, hay en mi casa entrañas y herramientas para que no cruce siquiera la calle” [19, p. 76]).

Наконец, дуэнде появляется в финальной сцене, где Йерму, приехавшую на богомолье к иконам святых молить о ребенке, окружает толпа ряженных в масках, изображающих Самца с рогом и Самку с ожерельем из бубенцов. Толпа кричит дважды: «*Дьявол и его жена!*» [4, с. 495] (“*¡El demonio y su mujer!*” [19, p. 72]). Песня ряженных полна чувственных образов, символизирует силы природы и плодородия. Песня и танец по кругу напоминают вакханалию, посвященную богу Дионису, с чьим образом также соотносится дуэнде. Грустная молитва и веселый, чувственный танец накаляют атмосферу, предвещают трагическую развязку. В финале будто сам дух дуэнде вселяется в Йерму: узнав правду, она, хрупкая женщина, обретает неведомую силу, убивает мужа, не желающего исполнить ее мечту стать матерью.

Завершающая пьеса цикла «Дом Бернарды Альбы» была написана в 1936 году, за месяц до начала Гражданской войны и за два месяца до гибели автора. В ней дух дуэнде присутствует с самого начала действия. Пьеса начинается с похорон и объявления восьмилетнего траура в доме, где живут пять дочерей Бернарды на выданье. Шанс вырваться из дома-тюрьмы есть у старшей дочери, к ней посватался молодой Пепе Римлянин, но жених встречается с ее младшей сестрой. Юная Адела влюблена, не боится материнских запретов и готова на все ради своей любви, обретая в ней свободу. Здесь дуэнде выразился в протесте Аделы, любовь наделяет ее силой: «*Довольно криков, кончилась власть тюремщицы! (Выбивает из рук матери палку и ломает ее на две части.) Вот как я поступлю с хлыстом укротительницы. Ни шагу дальше. Я не подчиняюсь никому, кроме Пепе*” [4, с. 560] (“*Aquí se acabaron las voces de presidio! Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. ¡En mí no manda nadie más que Pepe!*” [20, p. 115]). В финальной сцене все узнают о встречах Аделы и Пепе из-за предательства сестры Мартирио. Бернарда стреляет в юношу. Адела, решив, что ее возлюбленный погиб, совершает самоубийство. Крик Бернарды: «*Смерть надо встречать лицом к лицу. Молчите! <...> Молчание, молчание, говорю вам! Молчите*»» [4, с. 562] (“*La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! ¡A callar he dicho! <...> Silencio, silencio he dicho. ¡Silencio!*” [20, p. 118]) – последний выход дуэнде, его крайнее проявление.

Заключение

Итак, Гарсиа Лорка в своей эстетической теории сопоставляет дуэнде с духом творчества, который определяет не только особое состояние автора, но и своеобразную реакцию зрителя. Дух дуэнде, в понимании Гарсиа Лорки, это и символ трагического мироощущения, присущего испанской культуре. Он берет свое начало в древнем народном искусстве глубинного пения канте хонде. Этот дух творчества позволяет художнику менять установленные правила и каноны, импровизировать, находить новые формы и воздействовать на зрителя. Дуэнде указывает на сопричастность зрителя к происходящему на сцене. В драмах Лорки он проявляется как сила эмоционального воздействия, предельная экспрессия, которой автор добивается, используя стилистику народного искусства фламенко и канте. Его герои «носят» дуэнде в себе, как страстное желание: Невеста желает быть счастливой с любимым, Йерма познать радость материнства, Адела любить и быть свободной. Дуэнде оборачивается и темной силой, что заставляет их нарушать законы природы, но перед лицом опасности смело

идти до конца, оставаться собой. Явное или скрытое присутствие дуэнде, его поиск или борьба с ним в пьесах «андалузской трилогии» подтверждает стремление Лорки создать новый испанский театр, близкий и понятный народу.

Список литературы

1. Бобрик Д.В. Теория Дуэнде Федерико Гарсиа Лорки // Каспийский регион: политика, экономика, культура. Научный журнал. 2012. № 1(30). С. 288–292.
2. Гарсиа Лорка Ф. Избранные произведения. В 2-х т. Т. 2. Стихи, театр, проза: пер. с исп. / ред. А. Минин, Л. Осповат, Г. Степанов и др.; сост. и примеч. Л. Осповата. М.: Художественная литература, 1986. 479 с.
3. Гарсиа Лорка Ф. Самая печальная радость: перевод с исп. сост., автор предисл. и коммент. Н.Р. Малиновская. М.: Прогресс, 1987. 526 с.
4. Гарсиа Лорка Ф. Избранное. Поэзия, проза, театр / пер. с исп., сост., коммент. Н. Малиновская. М.: АСТ, 2000. 672 с.
5. Гусева Т.К. Интраистория драмы Унамуно // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2012. № 1. С. 22–29.
6. Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / отв. ред. А.А. Аникст. М.: Наука, 1979. 392 с.
7. Кучеренко А.Л. Сущность феномена «Дуэнде» в танце фламенко в понимании российских исполнителей // Территория новых возможностей. 2015. № 4(31). С. 233–239.
8. Магон С.А. Содержательные грани дуэнде в искусстве фламенко // Манускрипт. Т. 14, вып. 1, 2021. С. 183–188.
9. Плавский З.И. Испанская литература XIX–XX веков. М: Высшая школа, 1982. 197 с.
10. Силюнас В.Ю. Федерико Гарсиа Лорка. Драма Поэта. М.: Наука, 1989. 328 с.
11. Трофимова В. Испанская ночь. Дуэнде – "черный" дух культуры фламенко // 60 параллель. 2010. № 2(37). С.104–109.
12. Унамуно М.Д. О трагическом ощущении жизни. М.: Символ, 1996. 416 с.
13. Юнг К.Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. М.: Рефл-бук, Ваклер, 1998. 304 с.
14. Якушевич М.В. Синтез в искусстве Испании и его претворение в творчестве Ф. Гарсиа Лорки и М. де Фальи: дис. ... канд. искусствовед. Новосибирск, 2004. 249 с.
15. Correa Retamar H.J. Federico Garcia Lorca: de la teoría a la práctica del “duende”. Porto Alegre: Univercidade Federal do Rio Grande do Sol, 2009. 230 p.
16. Diccionario de la lengua española. Real Academia Española. 23.^a edición. Editorial Espasa, 2014. 2452 p. buscon.rae.es/draeI/ (дата обращения 07.07. 2024).
17. Doménech R. El pensamiento estético de Federico Garcia Lorca. Madrid: Rumagraf, S.A., 2006. 60 p.
18. García Lorca F. Bodas de Sangre. Edición Brontes. Barcelona: Olmak Trade S.L., 2017. 191 p.
19. García Lorca F. Yerma. Doña Rosita la soltera. Edición Brontes. Barcelona: Olmak Trade S.L., 2017. 160 p.
20. García Lorca F. La casa de Bernarda Alba. Edición a cargo de Elisabetta Sarmati. Austral edición. Zaragoza, Edelvives, 1998. 119 p.

21. *Maldonado M.* Génesis y el desarrollo de la estética del duende en la trilogía dramática rural de Federico García Lorca: Bodas de sangre, Yerma y La casa de Bernarda Al. Entre la ética y la estética: Estudios en homenaje a Joan Gilabert. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs Publisher, 2017. P. 60–89.

References

1. *Bobrik D.V.* Theory of Duende of Federico Garcia Lorca. *Caspian Region: Politics, Economics, Culture. Scientific Journal*, 2012, no. 1(30), pp. 288–292. (In Russ.).
2. *Garcia Lorca F.* Selected Works. In 2 vol. Vol. 2. Poems, Theatre, Prose: trans. From Span. Ed. by A. Minin, L. Ospovat, G. Stepanov and others; Comp. and Notes by L. Ospovat. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1986. 479 p. (In Russ.).
3. *Garcia Lorca. F.* The Saddest Joy: Translation From Spanish. Comp., Author of the Preface and Commentary. N.R. Malinovskaya. Moscow, Progress Publ., 1987. 526 p. (In Russ.).
4. *Garcia Lorca F.* Selected. Poetry, Prose, Theatre. Trans. From Span. Composition, Comments by N. Malinovskaya. Moscow, AST Publishing House, 2000. 672 p. (In Russ.).
5. *Guseva T.K.* Intrahistory of Unamuno's Drama. *Vestnik RUDN. Series: Literary Studies, Journalism*, 2012, no. 1, pp. 22–29. (In Russ.).
6. *Zingerman B.I.* Sketches of the History of Drama of the XX century: Chekhov, Strindberg, Ibsen, Maeterlinck, Pirandello, Brecht, Hauptman, Lorca, Anuj. Ed. by A.A. Anikst. Moscow: Nauka Publ., 1979. 392 p. (In Russ.).
7. *Kucherenko A.L.* The Essence of the Phenomenon of "Duende" in Flamenco Dance in the Understanding of Russian Performers. *Territory of New Opportunities*, 2015, no. 4(31), pp. 233–239. (In Russ.).
8. *Magon S.A.* Content facets of Duende in the Art of Flamenco. *Manuscript*, 2021, vol. 14, iss. 1, pp. 183–188. (In Russ.).
9. *Plavskin Z.I.* Spanish Literature of the XIX-XX centuries. Moscow, Higher School Publ., 1982. 197 p. (In Russ.).
10. *Silunas V.Y.* Federico Garcia Lorca. Drama of the Poet. Moscow, Nauka Publ., 1989. 328 p. (In Russ.).
11. *Trofimova V.* Spanish Night. Duende – "Black" Spirit of Flamenco Culture. *60 parallel*, 2010, no. 2(37), pp. 104–109. (In Russ.).
12. *Unamuno M.D.* On the Tragic Sense of Life. Moscow, Symbol Publ., 1996. 416 c. (In Russ.). URL: <https://predanie.ru/book/214256-o-tragicheskom-chuvstve-zhizni/> (accessed: 11.07.2024).
13. *Jung K.G., Neumann E.* Psychoanalysis and Art. Moscow, Refl-book, Wackler Publ., 1998. 304 c. (In Russ.).
14. *Yakushevich M.V.* Synthesis in the Art of Spain and its Realization in the works of F. Garcia Lorca and M. de Falla. Ph. D. thesis of Art History. Novosibirsk, 2004. 249 p. (In Span.).
15. *Correa Retamar H.J.* Federico Garcia Lorca: from theory to practice of "duende". Porto Alegre: Federal University of Rio Grande do Sol, 2009. 230 p. (In Span.).
16. *Dictionary of the Spanish language.* Spanish Royal Academy. 23.^a Edition. Editorial Espasa, 2014. 2452 p. (In Span.). URL: buscon.rae.es/draeI/ (accessed: 07.07.2024). (In Span.).
17. *Doménech R.* The Aesthetic Thought of Federico Garcia Lorca. Madrid, Rumagraf, S.A., 2006. 60 p. (In Span.).

18. *García Lorca F.* "Blood Wedding". Brontes Edition. Barcelona, Olmak Trade S.L., 2017. 191 p. (In Span.).
19. *García Lorca F.* Yerma. Doña Rosita the Spinster. Brontes Edition. Barcelona, Olmak Trade S.L., 2017. 160 p. (In Span.).
20. *García Lorca F.* The House of Bernarda Alba. Edition by Elisabetta Sarmati. Austral Edition. Zaragoza, Edelvives, 1998. 119 p. (In Span.).
21. *Maldonado M.* Genesis and Development of the Aesthetics of the Duende in Federico García Lorca's Rural Dramatic Trilogy: Blood Wedding, Yerma and The House of Bernarda Alba. *Between Ethics and Aesthetics: Studies in Tribute to Joan Gilabert*. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs Publisher, 2017. P. 60–89. (In Span.).

Статья поступила в редакцию / Received 11.07.2024

Одобрена после рецензирования / Revised 18.07.2024

Принята к публикации / Accepted 18.07.2024

Научная статья

УДК 81.161.1

<https://doi.org/10.24866/2949-2580/2024-3/65-76>

Метаязыковой потенциал частицы *буквально*

Сюй Сюэцзюань¹, Ирина Николаевна Токарчук² ✉

¹ Цзилинский университет иностранных языков, Чанчунь, Китайская Народная Республика

² Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Российская Федерация

¹ Доцент кафедры русского языка, 247338326@qq.com, <https://orcid.org/0000-0003-2808-4915>

² Кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы,

tokarchuk.in@dvfu.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3324-3968>

Аннотация. В статье рассматривается возможность функционирования частиц в качестве метаязыковых средств. На примере слова *буквально* показана обусловленность метаязыковой функции частицы ее семантико-прагматическими свойствами. Установлено, что реализация частицы *буквально* как метаязыкового показателя связана с созданием эффекта «смягчения» выбранной говорящим номинации и ее «оправдания» отсутствием альтернативных лексических средств. В зависимости от типа употребления *буквально* регулируется процесс восприятия адресатом маркированных частицей слов в их переносном или прямом значении.

Ключевые слова: частицы, метаязык, метаязыковые средства, тип употребления, семантика, прагматика, синтагматика

Для цитирования: Сюй С., Токарчук И.Н. Метаязыковой потенциал частицы *буквально* // Дальневосточный филологический журнал. 2024. Т. 2, № 3. С. 65–76.

Original article

The metalanguage potential of the particle *bukvalno*

Xu Xiujuan¹, Irina N. Tokarchuk² ✉

¹ Jilin University of Foreign Languages, Changchun, People's Republic of China

² Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation

¹ Associate Professor, 247338326@qq.com, <https://orcid.org/0000-0003-2808-4915>

² Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of the Russian Language and Literature, tokarchuk.in@dvfu.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3324-3968>

Abstract. The article considers the possibility of particles functioning as metalanguage means. The example of the word *bukvalno* shows the conditionality of the metalanguage function of a particle by its semantic and pragmatic properties. It is established that the realization of the particle *bukvalno* as a metalanguage indicator is associated with the creation of the effect of “nomination softening” chosen by the speaker and its “justification” by the lack of alternative lexical means. De-

pending on the type of usage, the process of the recipient's perception of the words marked with a particle *bukvalno* in their figurative or direct meaning is regulated.

Key words: particles, metalanguage, metalanguage means, type of usage, semantics, pragmatics, syntagmatics

For citation: Xu X., Tokarchuk I.N. The metalanguage potential of the particle *bukvalno*. *Far Eastern Philological Journal*, 2024, vol. 2, no. 3, pp. 65–76. (In Russ.).

Введение

Слово *буквально* в современном русском языке регулярно реализуется как наречие и как частица, за исключением единичных его употреблений в качестве краткого прилагательного в форме единственного числа среднего рода [13, с. 239]. Употребления наречия составляют около 8% от общего числа употреблений этой единицы, зафиксированных в Национальном корпусе русского языка (НКРЯ), и в большей части случаев *буквально* функционирует как частица [13, с. 240–241].

Анализ фактического материала показывает, что частица *буквально* выступает в двух типах употребления (*буквально 1* и *буквально 2*), которые выделяются на основе различий в сочетаемости с синтаксическими компонентами и формирующейся в этих условиях семантике, имеющей прагматический характер и связанной с созданием «смягчающего» эффекта относительно «сильной» номинации, выбор которой говорящий оправдывает отсутствием альтернативных лексических средств. Это свойство частицы *буквально* дает основания рассматривать ее как средство, способное выполнять метаязыковую функцию. **Цель настоящего исследования** – интерпретация семантико-прагматических свойств частицы *буквально* в обоих типах употребления как имеющих метаязыковое содержание и обоснование наличия у нее метаязыковой нагрузки.

Первый тип употребления частицы *буквально*

Частица *буквально 1* имеет довольно широкие синтагматические возможности. Синтаксический компонент, с которым обычно сочетается частица, может быть выражен словом с переносным значением, часто метафорическим, словом с количественной семантикой или местоимением со значением полного охвата или полного отрицания предметов, признаков и некоторыми другими. Например: *Особенно меня волновали последние строки. Я буквально трепетал, вспоминая их* (Главная тема // Знание – сила, 2009 // НКРЯ); */.../ А меня всю ночь трясло от страха. Буквально зуб на зуб не попадал* (Г.С. Померанц. Записки гадкого утенка (1998) // НКРЯ); *Туристы расхватывают их буквально как горячие пирожки* (Кунсткамера // Наука и жизнь, 2007 // НКРЯ); *Видно, он находился где-то совсем неподалеку, совсем рядом, буквально в двух шагах...* (А. Маринина. Последний рассвет (2013) // НКРЯ); *Урана, которого требовались сотни тонн, в стране практически не было, и его собирали буквально по граммам* (И.И. Ларин. Реактор Ф-1 был и остается первым // Наука и жизнь, 2007 // НКРЯ); *Уже через полгода тот на любой стадии ферментации бойко определял буквально все выращиваемые на плантациях префектуры Фукуока сорта табака* (А. Геласимов. Степные боги (2008) // НКРЯ); – *Тут всё живёт и дышит Пушкиным, – сказала Галя, – буквально каждая веточка, каждая травинка* (С. Довлатов. Заповедник (1983) // НКРЯ); – *От этих ваших американских горок просто обалдеть можно – то буквально некуда при-*

ткнуться, то – золотые горы (В.А. Ярмолинец. Приключение с гринкартой // Волга, 2009// НКРЯ) и др.

По мнению Л.П. Крысина, частица *буквально* входит в ряд лексических средств гиперболизации [6, с. 102–103]. Е.С. Яковлева, в работах которой подробно рассматривается такое «модальное *буквально*», оценивает его роль не просто как показателя гиперболизации, а знака «легкого искажения действительного положения дел» и «смещения по ряду интенсивности» (при гиперболе или литоте) [17, с. 263]. Характер «смещения» касается «способа описания внешней действительности»: *буквально* сигнализирует о том, что обозначаемая предикатом оценка является неким пределом в проявлении признака [16, с. 73].

Действительно, выделяемый частицей компонент обозначает «крайнюю» степень проявления признака, например: Не просто ухаживала за беспомощной старушкой, а **буквально** надышаться на нее не могла, не спала ночами, следила за каждым движением больной... (Главная тема // Знание – сила, 2009 // НКРЯ) – маркируемый частицей *буквально* признак оценивается как «предельный», «крайний» по сравнению с признаком, маркированным частицей просто; Книга, естественно, разошлась неправдоподобным, **буквально** китайским тиражом (Е. Пищикова. Пятиэтажная Россия (2007) // Русская Жизнь, 2008 // НКРЯ) – то есть очень большим тиражом, что подчеркивается предшествующим прилагательным.

Кроме того, Е.С. Яковлева обращает внимание на тяготение *буквально* к экспрессивным синонимам, когда в соответствующих контекстах частица используется в качестве «интенсификатора» [17, с. 264], ср.: Хозяин был вынужден взять его за локоть и **буквально** впихнуть на моё старое место рядом с Симонэ (А. и Б. Стругацкие. Отель «У погибшего альпиниста»); Замороженные овощи. **Буквально** вечны. Увы, вкус мороженных овощей с годами может меняться не в лучшую сторону. Но есть их всё равно безопасно даже спустя десятилетие после того, как срок их годности закончился (13 продуктов, которые можно есть после истечения срока годности // MAXIMonline. Яндекс.Дзен. 13.09.2021).

Т.В. Шмелева отмечает, что «*буквально* тяготеет к оценочным показателям с имплицитным компонентом ‘очень’» [15, с. 89], см. в наших примерах: *Я **буквально** трепетал* – т. е. очень сильно волновался; ***буквально** как горячие пирожки* – т. е. очень быстро; ***буквально** зуб на зуб не попадал* – здесь: о высокой степени страха; ***буквально** в двух шагах* – т. е. очень близко; ***буквально** каждая веточка, каждая травинка* – т. е. максимальная степень охвата предметов; ***буквально** по граммам* – т. е. очень маленькими частями, в очень маленьком количестве; *замороженные овощи **буквально** вечны* – т. е. очень долго не портятся и могут быть употреблены в пищу; ***буквально** втихнуть кого-л.* – т. е. резким движением, с большой силой втолкнуть и т. д.

Все приведенные употребления *буквально* I могут быть истолкованы в соответствии с формулировкой из «Активного словаря русского языка»: «Буквально А1 ‘Не А1, но обладает некоторыми признаками, из-за которых очень похоже на А1, так что можно сказать, что А1’» [1, с. 376]. Сравните также близкую к данной трактовку из «Словаря служебных слов русского языка»: «Говорящий, описывая ситуацию, предупреждает о том, что выносимую им оценку действия или признака не следует понимать в прямом смысле, поскольку описываемое положение дел похоже на реальное, но не тождественно ему» [12, с. 65]. Между тем в этих толкованиях не отмечена высокая, крайняя степень описываемого признака.

В монографии М.В. Ляпон дается иная оценка роли «релятива *буквально*», который «служит знаком отсутствия метафорического смысла и гиперболизации» [8, с. 47]. Слово

буквально автор рассматривает в ряду метатекстовых средств, которые сосредоточивают внимание на метафорическом смысле слова – выделяемого компонента, в то же время «акцентируя его соответствие обозначаемому» [8, с. 46–47]. В таких употреблении «происходит как бы раздвоение оцениваемого: непосредственным объектом становится языковая форма, а критерий, утрачивая собственную модальную значимость (реальность / ирреальность), трансформируется в проблему “соответствие формы содержанию”» [8, с. 47].

Рассматривая разнообразные случаи типичной сочетаемости *буквально*, Т.В. Шмелева оценивает роль частицы как средства «оговорки по поводу преувеличения»: *буквально* является «показателем непреувеличения» и «знаком решительности, настаивания на данной оценке» [15, с. 86–90].

К этим точкам зрения близка трактовка прагматического характера *буквально* в работе Е.Г. Борисовой: это слово «служит для подчеркивания высокой степени признака», которое «построено на коррекции ряда возможных выводов» (адресата), когда «говорящий полагает, что очень высокая степень /.../ может восприниматься как преувеличение, поэтому уточняет, что его нужно воспринимать буквально, т. е. точно» [2, с. 93]. Очевидно, на таком понимании частицы основано ее толкование в «Словаре русских частиц»: «метатекстовая» частица «выражает адекватность наименования, которое может восприниматься как неожиданное» [14, с. 31]. Аналогично оценивает роль частицы С.В. Лосева, включая *буквально* в число «метатекстовых элементов»: с помощью частицы «говорящий акцентирует факт, сообщая, что вводимая номинация должна восприниматься так, а не иначе», показывает адресату уместность использующейся номинации [7, с. 15; 11].

Можно утверждать, что в квалификации роли *буквально* в таком употреблении существуют некоторые расхождения: гиперболизатор, метафоризирующий оператор, показатель искажения обозначаемого, показатель неадекватного способа отражения действительности, с одной стороны, и показатель непреувеличения, отсутствия метафоричности или аллегоричности, знак адекватности наименования, уместности номинации – с другой. В то же время все исследователи вслед за В.В. Виноградовым единодушны в понимании роли такого *буквально* как средства оценки способа выражения, когда «говорящий как бы не решается признать свои слова адекватным отражением действительности или единственно возможной формой выражения передаваемой мысли» [5, с. 577], или, другими словами, как метатекстового показателя.

Данная оценка роли частицы, по нашему мнению, может быть уточнена: считаем целесообразным квалифицировать ее, скорее, как метаязыковой показатель. Такие единицы, по определению И.Т. Вепревой, показывают «языковую рефлексию» относительно «употребления актуальной лексической единицы» [3, с. 10–11]. О существовании группы релятивов, «выполняющих метаязыковую функцию», связанную с «раздвоением объекта, смещением оценочного критерия, редукцией модального акцента и актуализацией нового аспекта», говорит М.В. Ляпон [8, с. 47]. Кроме того, автор отмечает возможность включения в семантику метаязыковой единицы прагматического компонента [8, с. 52].

Под метаязыком мы, вслед за Н.С. Милянчук, понимаем «совокупность языковых единиц, выражающих оценку (с той или иной точки зрения) выбранных говорящим средств выражения» [9, с. 52], «выражающих не объективированное содержание пропозиции, а способ его языкового воплощения» [9, с. 55].

Говорящий с помощью рассматриваемой частицы выносит крайнюю оценку описываемому факту, но при этом допускает, что выбранные для этого слова могут показаться адресату резкими, категоричными, неожиданными. По нашему мнению, частица *буквально* употребляется подобно вставочным выражениям *не побоюсь этого слова* и *осмелюсь так сказать*, функционирующих, по определению М.В. Ляпон, как «амортизатор, смягчающий крайность» [8, с. 53], хотя в названной работе слово *буквально* отнесено к другой группе средств.

В связи с анализом метапоказателей с подобной функцией Н.П. Перфильева отмечает, что при «реализации коммуникативной программы *выбор словесной формы*» говорящий может прогнозировать негативную реакцию адресата на высказывание и восприятие его как неожиданного, грубого, резкого из-за особенностей лексического значения употребляемого слова [10, с. 132]. С целью снять нежелательный эффект категоричности высказывания с таким словом говорящий подает сигнал адресату о том, что контролирует свою речевую деятельность, отдает себе отчет в отклонении от стандарта и приносит извинения за это [10, с. 134]. В случае употребления частицы *буквально* говорящий, предвидя потенциальную реакцию адресата на использование «сильного» слова, содержащего преувеличение, сигнализирует о необходимости небуквального понимания значения маркированного компонента, в то же время настаивая на соответствии выбранной номинации своей оценке описываемого факта: ‘извините за использование слова, но другого не подберу’, а также, в формулировке Т.В. Шмелевой, «‘я не преувеличиваю, ситуация действительно такова’» [15, с. 86]. Роль частицы при компоненте, обозначающем некий «предел» в проявлении признака, состоит, по мнению Е.С. Яковлевой, в указании на то, «что содержание предложения “смещается” в сторону уменьшения, ослабления интенсивности»: «*буквально ошалел* – меньше, чем *ошалел*, *буквально спит* – слабее, чем *спит*» [16, с. 73]. Частица «смягчает» выносимую оценку и соответствующую номинацию факта действительности, сравните наши примеры без частицы и с частицей: *он наорал на него* и *он буквально наорал на него*; *новость шокировала меня* и *новость буквально шокировала меня* и т. д. Номинация с частицей выглядит более мягкой по сравнению с вариантом без частицы.

Таким образом, с учетом всех представленных интерпретаций рассматриваемой единицы условия функционирования и семантико-прагматическую роль частицы *буквально* в первом типе употребления (*буквально I*) можно охарактеризовать следующим образом: 1) выделяемый частицей компонент имеет значение крайней степени проявления признака; 2) этот компонент имеет значение сходства, подобия с обозначаемым фактом действительности, но не тождественности ему; 3) близость, сходство обозначаемого и обозначающего (несмотря на отсутствие тождества) дают основания говорящему утверждать, что факту действительности может быть присвоена выбранная им номинация как наиболее точный и подходящий способ описания действительности; говорящий уверен в адекватности своей оценки и хочет убедить в этом адресата; 4) при этом говорящий понимает, что выбранная им номинация может показаться адресату слишком резкой, категоричной, поэтому он использует частицу для «смягчения» своей оценки факта и выбранных для выражения оценки слов. *Буквально I* показывает, что значение выделяемого компонента не является буквальным, т.е. говорящий, употребляя такое *буквально*, тем самым оправдывается за использование «сильного» средства номинации, за интенсификацию, за крайность оценки, но настаивает на точности своей оценки.

Второй тип употребления частицы *буквально*

Анализ фактического материала показывает, что частица *буквально* может выступать и в другой сочетаемости, на основании чего выделяется второй тип ее употребления, как это представлено в первом выпуске «Словаря служебных слов русского языка» [12, с. 69–71]. *Буквально 2* выражает другое значение: «Говорящий показывает, что его описание ситуации соответствует действительности, хотя какая-либо составляющая этой ситуации <...> может восприниматься как нехарактерная для нее» при сочетаемости со словами типа *следующее, следующим образом, с такими словами, в таких выражениях* и подобными (в контекстах с цитированием) – (1); с глаголами в прямом значении (*буквально выстрадал / унижался / спасла меня...*) – (2); с глаголами в переносном значении, но со «стёртой» метафоричностью (*новость буквально поразила меня/ потрясла/ шокировала*) – (3) [12, с. 69]. Данный тип употребления для частицы не выделяется в других источниках как отдельный, самостоятельный, который противопоставлялся бы основному, более частотному.

Заметим, что третий из приведенных выше случаев сочетаемости частицы, на наш взгляд, не всегда может быть отграничен от употребления частицы как интенсификатора при экспрессивных синонимах, в терминологии Е.С. Яковлевой. Такие случаи мы рассматриваем как частный случай функционирования *буквально 1*, поскольку роль частицы состоит в том, чтобы оправдать выбор «сильного» средства обозначения признака в его крайнем проявлении. Вместе с тем вопрос о квалификации употребления частицы *буквально* – отнесения ее к первому или второму выделяемым нами типам – не всегда может быть решен однозначно, например: *Папа вообще странная личность. Ранее он утверждал, что Алиса прошла весь курс семестра и делать ей в университете нечего. Буквально возмущался, что преподаватели не идут ему навстречу и не хотят ставить девочке автоматические оценки* (Е. Прошина. «Очень своеобразный»: студенты МГУ об отце девятилетней учащейся // Рамблер/новости, 22.09.2021) – глагол *возмущаться* употребляется в прямом значении ‘приходить в негодование, испытывать или высказывать крайнее недовольство кем-либо или чем-либо’, роль частицы состоит в том, чтобы убедить адресата, что было именно так и что выбранная им номинация соответствует тому, что имело место в действительности. Однако сам интенсивный характер обозначаемого действия, наличие значения крайней степени проявления признака позволяет соотнести такие употребления со случаями типа *буквально выпер его за дверь*, которые Е.С. Яковлева относит к употреблениям «модального *буквально*» – интенсификатора [17, с. 264]. См. аналогичные примеры: *Мужчина обнаружил рюкзак с подозрительными предметами в парке и буквально заставил полицейских проверить его. Когда информация о бомбе подтвердилась, Джуэлл вместе с сотрудниками правоохранительных органов эвакуировал людей на безопасное расстояние* (Темные страницы Олимпиады // Starhit, 2.08.2021); *Группа <...> женщин зашла в здание Роспотребнадзора и направилась прямо к главному санитарному врачу области Ольге Зубаревой и буквально потребовала, чтобы она предъявила им свой куаркод* (Интернет-канал «Мамкин Блогер», 27.11.2021) – ср. *заставить* (‘принудить’, ‘силой побудить сделать что-л.’), *потребовать* (‘настоятельно попросить’, ‘заставить сделать что-л.’) и *попросить* (‘обратиться с просьбой’, ‘предложить сделать что-л.’). Говорящий выбирает «сильное» средство для номинации описываемого действия, потому что эта номинация отражает его характер в действительности, но использует частицу для «оправдания» своего выбора перед адресатом. Однако такие случаи нужно отличать от упо-

требления частицы *буквально* 1, например, при глаголе *требовать* с переносным значением ‘вызывать или обуславливать необходимость в чем-либо’: <...> *первый симптом – сухость во рту. Организм **буквально** требует жидкость.* <...> *Это может привести к зависимости от сладкого, когда организм будет **буквально** требовать чего-то сахарного, когда вы расстроены* (СпортРИА Новости. 15.12.2020). Подобные факты показывают, что, несмотря на имеющиеся семантико-синтагматические различия, граница между двумя выделяемыми нами типами употребления частицы *буквально* вполне проницаема.

Специфика другой группы употреблений (*буквально следующее, буквально такими словами* и подобные) состоит в точной (буквальной) передаче слов, фраз: частица сообщает о намерении говорящего произвести речевое действие – точно воспроизвести чьи-то слова, одновременно предупреждая о том, что они могут показаться адресату странными, вызвать удивление и т. п.; с помощью частицы говорящий стремится убедить адресата в том, что исходный вариант воспроизводимой фразы или текста был именно таким, каким он представлен сейчас. Сомнение же адресата в точности соответствия представленного текста оригиналу может быть вызвано характером содержания либо формы последнего, поэтому говорящий хочет переубедить адресата, например: <...> *Ну веришь или не веришь, Зосимов, этот вопрос был предложен, и **буквально** в таких выражениях, я положительно знаю, мне верно передали!* (Ф.М. Достоевский. Преступление и наказание (1866) // НКРЯ); *Он ответил **буквально** следующее: «Конечно, советский человек этого бы не сделал»* (Г.В. Андреевский. Повседневная жизнь Москвы в сталинскую эпоху. 1920–1930-е годы (2008) // НКРЯ); *И надо спокойно порассуждать, попытаться объяснить, конечно, ясно изложить свое отношение, но не превращать статью в обвинительный акт (это как раз то, что требовал от нас Пономарев, **буквально** такими же словами: чтоб не дискуссия, даже не полемика, а – «обвинительный акт»!)* (А.С. Чер-няев. Дневник (1982) // НКРЯ) и подобные.

Аналогичный прагматический эффект создается и в случаях, когда контекст не связан с речевой деятельностью. По мнению говорящего, адресату может показаться странным сам описываемый факт, как в следующих примерах, где частица выступает при компоненте с прямым значением: *Она жила в Скатертном переулке/ довольно высокий бельэтаж/ и/ когда Рихтер говорил/ что он придёт/ она **буквально** стояла у окна или... потому что прежде чем войти в парадное/ он дотягивался и стучал ей в стекло.* <...> *Мы входим – и видим/ что около неё сидит Анна Ивановна и/ как сказать?.. **буквально** держит её за руку... и... и под-держивает/ по-настоящему/ вот своим мужеством/ своим... не знаю/ пониманием события/ трагическим... в общем/ она соответствует трагедии – вот так бы я сказала/ не увеличивая её/ а как бы вот будучи... как сказать?.. такой же* (Беседа Д.Б. Спорова с О.С. Северцевой (2012) // НКРЯ); *Медузоподобное существо в коричневой жидкости в трехлитровой банке на подоконнике пугало советских детей, зато взрослые считали этот сладко-кисловатый напиток лучшим «суперфудом» для пищеварения, микрофлоры кишечника и спасением от похмелья. К тому же его нужно было **буквально** вырастить, что многих увлекало* (Е. Синельщикова. Кровавая конфета и грибная колония. Russia Beyond, 2021.12.16). *Стояла у окна, держит за руку* – в прямом смысле слова, как и *вырастить* [чайный (квасной) гриб] означает обеспечить рост, создать условия, при которых он увеличится в размерах. Намерения говорящего можно сформулировать так: то, о чем я говорю, соответствует действительности, хотя в это трудно поверить; ты можешь удивиться, как и я, но так и бы-

ло; используемые номинации адекватно отражают описываемое, поэтому воспринимая информацию в соответствии со словами.

Говорящий, предвидя возможную реакцию адресата, может приводить объяснение того способа выражения, которое он использовал: *Не один раз мне, как инструктору и председателю комиссии по боевому самбо в своей региональной федерации, приходилось буквально предлагать свои услуги проверяющим физическую подготовку в одной из дивизий Сибирского Военного округа. Почему предлагать? Да потому, что люди ни в чем не заинтересованы, и специалистов в области рукопашного боя просто нет* (В. Авилов. Сибирский кулак (2004) // «Боевое искусство планеты», 09.09.2004 // НКРЯ) – т. е. сказал так, как было на самом деле.

Выделяемый частицей *буквально* 2 компонент, на прямое значение которого она указывает, может выступать в качестве подтверждения по отношению к предыдущему тезису, например: *Те, кому доводилось посещать богослужения баптистов афроамериканского происхождения в южных штатах США, непременно обращали внимание на то, как исступленно здесь веруют в Иисуса, буквально впадая в транс или теряя сознание во время молитвы, проводимой под громкую, ритмичную музыку* (А. Зайцев. Мифы народов мира: Кровавые жертвы вуду // «Знание – сила», 2003 // НКРЯ); *Я и сегодня прекрасно помню Defender прошлого. <...> Кресла и зеркала регулируются вручную, последние – буквально руками за корпуса. Туговато крутятся ручки «климата», тускло зеленеет маленький экран CD-проигрывателя* (Отличный // Коммерсант, 2020.05.19 // НКРЯ); *Электрокары Tesla смогут выступать в роли музыкальной колонки на колесах. То есть буквально воспроизводить музыку внешними динамиками для окружающих – то, что, казалось бы, не очень принято среди целевой аудитории дорогого и экологичного транспорта* (Xiaomi будет продавать новый смартфон без адаптера питания // Vesti.ru, 2020.12.28 // НКРЯ) – частица способствует убеждению адресата в том, что машина может использоваться в функции музыкальной колонки, а не в обычной для автомобиля функции средства передвижения.

Следующие примеры демонстрируют удивление самого говорящего тем, что имеет место в действительности: *Борис Щербаков пожаловался недавно, что спектакли отменились, и он буквально копает картошку на даче, чтобы прокормиться* (Teleprogramma.pro // kino.rambler.ru, 13.12.2020); *Российские болельщики возмущаются тем, что кубинский боксер Хулио Сесар ля Крус весь финальный поединок буквально бегал по рингу, избегая Гаджимагомедова. Правда, некоторые все же отмечают, что такая тактика (обозначить удар и отскочить, чтобы в итоге набрать больше ударов, чем оппонент) применяется кубинскими боксерами постоянно <...>* (МК-Спорт, 12.08.2021). В этих случаях говорящий акцентирует внимание на употреблении маркируемого частицей компонента в прямом значении – как при наличии возможного переносного (*бегал по рингу*), так и при его отсутствии (*копает картошку на даче*).

В «Словаре служебных слов» отмечается, что частица в этих случаях синонимична выражению *в буквальном смысле слова* [12, с. 69]. Ср.: *он в буквальном смысле слова копает картошку на даче; в буквальном смысле бегал по рингу* и т. д.

В работе Н.П. Перфильевой данный оборот отмечен в ряду показателей метатекста, «выражающих только рефлексия Говорящего относительно <...> выбранного языкового кода» [10, с. 50]. Использование такого метапоказателя позволяет снизить «коммуникативное

напряжение», снять «коммуникативные помехи», возникающие при использовании, в частности, многозначного слова как «фактора коммуникативного “риска”» [10, с. 145].

В исследованиях И.Т. Вепревой данное выражение отнесено к коммуникативным рефлексивам – «метаязыковым комментариям» (*в прямом / переносном / собственном смысле слова* и подобным), «разграничивающим два близко связанных значения многозначного слова – прямое и переносное» в случае неразличения их в контексте [4, с. 172]. В.В. Сидорова включает этот оборот в группу клишированных метавысказываний, «комментирующих лексическую единицу» в ряду синонимичных *в прямом / наипрямейшем / первоначальном смысле слова* [11, с. 40, 42–43]. Дающееся тоже как синонимичное слово *надо понимать буквально* [11, с. 42–43] отражает семантико-прагматическую специфику метавысказывания *в буквальном смысле слова*, представляя собой установку говорящего для адресата.

Такое употребление оборота *в буквальном смысле слова* обусловлено его непосредственной семантикой. Например, в следующих случаях он выступает при компоненте, который имеет в языке и прямое, и переносное значение, но говорящий обращает внимание адресата на то, что здесь значение компонента – прямое и что его надо воспринимать именно так, несмотря на то что в этом контексте возможно и переносное значение: *Олимпийский чемпион Абдулрашид Садулаев перед поездкой в Рио-де-Жанейро в буквальном смысле пахал как заведенный. На огороде у дедушки Давудмирзы в высокогорном селе Гилиб Дагестана* (Перед Олимпиадой дед заставил будущего чемпиона Садулаева вспахать плугом поле // Комсомольская правда, 2016.08.22), где *пахал* означает обрабатывал землю плугом. Вместе с тем переносное значение, на отсутствие которого указывает говорящий, может не вытесняться прямым окончательно, а отодвигаться на второй план, выступать как фон для акцентируемого прямого либо проявляться на его фоне. Так, *пахал* – на поле, взрыхляя землю плугом, но это тяжелая работа. В подобных случаях говорящий как бы балансирует между прямым и переносным значениями. Такая операция над смыслом слова имеет более сложный характер, чем только акцент на употреблении слова в прямом значении.

Аналогичный эффект наблюдается в следующем случае, где частица функционирует подобно метаязыковому обороту, подчеркивая необходимость для адресата воспринимать маркированное слово в прямом значении – в соответствии с тем, как его использует говорящий: *Довольные местные жители <...> начали спешно собирать дары моря **буквально ведрами**. <...> в районе пляжа «Волна» на берег выбросило множество моллюсков. «... Я уже насобирал целое ведро, больше не могу, нет тары»* (Люди в восторге, собирают ведрами. Море сделало большой подарок жителям Приморья // PRIMPRESS. 28.11.2022), ср.: *начали спешно собирать дары моря в буквальном смысле ведрами*. Ср. также: – *Дотла!* – горестно подтвердил Коровьев, – *то есть буквально, мессир, дотла, как вы изволили метко выразиться* (М. Булгаков. Мастер и Маргарита) и *в буквальном смысле (слова) дотла, как вы изволили выразиться*.

С учетом вышесказанного можно утверждать, что при употреблении частицы *буквально 2*, как и *буквально 1*, имеет место рефлексия говорящего относительно выбранной номинации факта действительности, оценка выбранных им способов выражения, используемых лексических средств. Но *буквально 2* дает другую установку: ‘описываемое странно или удивительно, поэтому ты можешь мне не поверить, но было так, как я говорю, – в буквальном (прямом) смысле слова; воспринимай мои слова буквально’. Ср. без частицы и с части-

цей: *он сказал следующее* и *он сказал **буквально** следующее*; *он копал картошку на даче* и *он **буквально** копал картошку на даче*. Обычно компонент выступает в прямом значении, которое тождественно обозначаемому факту, частица указывает на соответствие, совпадение факта и его описания говорящим. Однако сам факт может восприниматься как странный, необычный, не соответствующий ожиданиям, вызывающий недоумение. Частица, как и в первом типе употребления, выступает в качестве метаязыкового показателя, «смягчающего» средства, но перед словом с прямым значением: говорящий как бы оправдывается за употребление слова в прямом значении, за «буквализацию». *Буквально 2* показывает, что значение маркируемого компонента является буквальным.

Выводы

Таким образом, в обоих представленных типах употребления частица *буквально* реализуется в метаязыковой функции, обусловленной семантико-прагматической спецификой данной единицы. Вне зависимости от типа употребления роль частицы состоит в создании прагматической установки, связанной с формированием метаязыковых смыслов, но содержание этой установки разное. *Буквально* используется с целью регулирования восприятия адресатом номинации, которую выбрал говорящий для описания факта действительности. В обоих случаях частица выступает как средство создания эффекта «смягчения» тех слов, которые кажутся говорящему наиболее адекватными в оценке описываемого, но если *буквально 1* призвано оправдать использование слова в переносном значении, несмотря на имеющееся расхождение оценки, заключенной в этом слове, с описываемым фактом действительности, то *буквально 2* – в прямом, несмотря на возможное недоверие адресата к самому факту действительности, отраженному в значении выбранного слова. Рассматриваемая единица демонстрирует процесс контроля говорящим используемых языковых (лексических) средств в целях достижения точного понимания вложенного в них смысла, тем самым обеспечивая возможность управления восприятием значения этих слов адресатом.

Список литературы

1. *Активный словарь русского языка*. Т. 1 / отв. ред. Ю. Д. Апресян. М.: Языки славянской культуры, 2014. 408 с.
2. *Борисова Е.Г.* Роль дискурсивных слов в управлении пониманием текста // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: материалы ежегодной Международной конференции «Диалог». 2012. Вып. 11. С. 93–104.
3. *Вепрева И.Т.* Метаязыковая рефлексия в функционально-типологическом освещении (на материале высказываний-рефлексивов 1991–2002 гг.): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 2003. 43 с.
4. *Вепрева И.Т.* Языковая рефлексия в постсоветскую эпоху. М.: ОЛМА-Пресс, 2005. 377 с.
5. *Виноградов В.В.* Русский язык (грамматическое учение о слове). М.: Высшая школа, 1972. 613 с.
6. *Крысин Л.П.* Гипербола в русской разговорной речи // Проблемы структурной лингвистики 1984. М.: Наука, 1988. С. 95–111.
7. *Лосева С.В.* Частицы в системе метатекстовых операторов: автореф... дис. канд. филол. наук. Владивосток, 2004. 23 с.

8. *Ляпон М.В.* Смысловая структура сложного предложения и текст. М.: Наука, 1986. 201 с.
9. *Милянчук Н.С.* Лингвопрагматическая категория некатегоричности высказывания в научном стиле современного русского языка: дис. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2005. 214 с.
10. *Перфильева Н.П.* Метатекст в аспекте текстовых категорий. Новосибирск: НГПУ, 2006. 285 с.
11. *Сидорова В.В.* Метаязыковые высказывания: лексикографическая интерпретация и эвристический потенциал. Екатеринбург, 2014. 149 с.
12. *Словарь служебных слов русского языка* / под ред. Е.А. Стародумовой. Владивосток: Примполиграфкомбинат, 2001. 363 с.
13. *Сюй С., Токарчук И.Н.* Основные типы употребления полифункционального слова *буквально* в современном русском языке // *Litera*. 2022. № 8. С. 236–249.
14. *Шимчук Э., Щур М.* Словарь русских частиц. Берлин: Peter Lang, 1999. 147 с.
15. *Шмелева Т.В.* Средства выражения метасмысла 'преувеличение' // Системный анализ значимых единиц русского языка. Красноярск: Красноярский государственный университет, 1987. 145 с.
16. *Яковлева Е.С.* О природе языковой гиперболы (на материале употребления слова *буквально* в модальном значении) // *Русский язык за рубежом*. 1988. № 6. С. 71–75.
17. *Яковлева Е.С.* Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). М.: Гнозис, 1994. 344 с.

References

1. *Active Dictionary of the Russian Language*. Vol. 1. Ed. by Yu.D. Apresyan. Moscow, Languages of Slavic Culture, 2014. 408 p. (In Russ.).
2. *Borisova E.G.* Discourse Markers Used for Text Understanding Regulation. *Computational Linguistics and Intellectual Technologies*. Proceedings of the Annual International Conference "Dialogue", 2012, no. 11, pp. 93–104. (In Russ.).
3. *Vepreva I.T.* Functional and Typological Aspects of Metalanguage Reflection (Based on the Material of Reflexive Statements 1991–2002). Abstract of Doctor's degree thesis. Ekaterinburg, 2003. 43 p. (In Russ.).
4. *Vepreva I.T.* Linguistic Reflection in the Post-Soviet Era. Moscow, OLMA-PRESS Publ., 2005. 377 p. (In Russ.).
5. *Vinogradov V.V.* Russian Language (Grammatical Doctrine of the Word). Moscow, Higher Education Publ., 1972. 613 p. (In Russ.).
6. *Krysin L.P.* Hyperbole in Russian Colloquial Speech. *Problems of Structural Linguistics*, 1984. Moscow, Nauka Publ., 1988. P. 95–111. (In Russ.).
7. *Loseva S.V.* Particles in the System of Metatext Operators. Abstract of Ph. D. thesis. Vladivostok, 2004. 23 p. (In Russ.).
8. *Liapon M.V.* Semantic Structure of a Complex Sentence and Text. Moscow, Nauka Publ., 1986. 201 p. (In Russ.).
9. *Milianchuk N.S.* The Linguistic and Pragmatic Category of Non-Categorical Statements in the Scientific Style of the Modern Russian Language. Ph. D. thesis. Vladivostok, 2005. 214 p. (In Russ.).

10. *Perfilieva N.P.* Metatext in the Aspect of Text Categories. Novosibirsk, Novosibirsk State Pedagogical University Publ., 2006. 285 p. (In Russ.).
11. *Sidorova V.V.* Metalanguage Statements: Lexicographic Interpretation and Heuristic Potential. *Master's Thesis*. Ekaterinburg, 2014. 149 p. (In Russ.).
12. *Dictionary of Function Words of the Russian Language*. Ed. by E.A. Starodumova. Vladivostok: Primpoligrafkombinat Publ., 2001. 363 p. (In Russ.).
13. *Xu X., Tokarchuk I.N.* The Main Types of Usage of the Polyfunctional Word *bukvalno* in the Modern Russian Language. *Litera Publ.*, 2022, no. 8, pp. 236–249 (In Russ.).
14. *Shimchuk E., Shchur M.* Dictionary of Russian particles. Berlin, Peter Lang, 1999. 147 p. (In Russ.).
15. *Shmeleva T.V.* Expression Means of the Meta-Meaning 'Exaggeration'. System Analysis of Significant Language Units. Krasnoyarsk, Krasnoyarsk State University Publ., 1987. 145 p. (In Russ.).
16. *Iakovleva E.S.* On the Nature of Linguistic Hyperbole (Based on the Usage of the Word *bukvalno* with the Meaning of Modality). *Russian Language Abroad*. 1988, no. 6, pp. 71–75. (In Russ.).
17. *Iakovleva E.S.* Fragments of the Russian Language Picture of the World (Models of Space, Time, and Perception). Moscow, Gnosis Publ., 1994. 344 p. (In Russ.).

Статья поступила в редакцию / Received 13.06.2024
Одобрена после рецензирования / Revised 14.06.2024
Принята к публикации / Accepted 12.07.2024

Научная статья

УДК 811.161.1: 81.36 (510)

<https://doi.org/10.24866/2949-2580/2024-3/77-103>

Сопоставительный анализ категории обращения в русском и японском языках (новая редакция)

Александр Сергеевич Дыбовский

Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Российская Федерация

Кандидат филологических наук, доцент кафедры японоведения,

почётный профессор Осацкого университета,

dybovskii.as@dvfu.ru

Аннотация. В статье представлены результаты сопоставительного анализа категории обращения в русском и японском языках. Материалом для исследования послужили наблюдения над процессами естественной коммуникации на русском и японском языках, анализ произведений русской и японской художественной литературы, в том числе литературные переводы, лингвистические и социолингвистические работы, а также результаты анкетирования, проводившегося в Осаке осенью 1993 года. Работа может быть полезна для сравнительного изучения языков, теории языковых универсалий, общего языкознания, социолингвистики, прагматики речевой деятельности, теории коммуникации. Впервые опубликована в 1994 году под названием «Опыт сопоставления обращений русского и японского языков» в научном журнале Осацкого университета.

Поскольку обращение представляет собой языковую универсалию, в речевом функционировании вокативов русского и японского языков обнаружилось много общего. Сходства были выявлены в фонетическом, морфологическом и семантическом развитии языковых единиц, для которых характерно использование в вокативной позиции. Были обнаружены и некоторые существенные различия, например, обращения японского языка в большей степени, чем русского, связаны с выражением отношений социальной иерархии и ритуальностью речевой коммуникации. Поэтому японцы избегают использования обращений по отношению к незнакомым людям (их социальный статус неизвестен). В русском языке в качестве обращений в обилии используются различные образные и метонимические средства, и их список принципиально не ограничен; существуют даже специальные грамматические конструкции, характерные для вокативной позиции. Свойственная русскому языку свобода в использовании вокативных средств наблюдается только в поэтическом стиле японского языка.

Ключевые слова: категория обращения, вокативы в русском и японском языках, сопоставительный анализ, сходства и различия в использовании обращений, особенности обозначения лиц в обращениях

Для цитирования: Дыбовский А.С. Сопоставительный анализ категории обращения в русском и японском языках (новая редакция) // Дальневосточный филологический журнал. 2024. Т. 2, № 3. С. 77–103.

Original article

Comparative analysis of vocative forms in the Russian and Japanese languages (a new edition)

Alexander S. Dybovsky

Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russia

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Japanese Studies Department,

Professor Emeritus of Osaka University,

dybovskii.as@dvfu.ru

Abstract. This article undertakes a comparative analysis of address forms in the Russian and Japanese languages. As address constitutes a linguistic universality, numerous commonalities in speech functioning, syntactic peculiarities, as well as phonetic, morphological, and semantic developments of linguistic units used in vocative positions were discovered in Russian and Japanese. However, some significant differences were identified. For instance, address forms in Japanese, to a greater extent than in Russian, are associated with expressing social hierarchy relations.

Consequently, Japanese speakers tend to avoid using address forms when communicating with unfamiliar people (whose social status is unclear). In familial interactions, juniors are addressed by their names, while elders are referred to using kinship terms. In business sphere, superiors are addressed by their titles, while inferiors are addressed by their surnames with added necessary politeness suffixes. In the Russian language, a wide range of figurative and metonymic means are employed as address forms, and their list is not limited. There even exist specific grammatical constructions characteristic of the vocative position. In the Japanese language, the freedom in employing vocative means, akin to Russian, is only present in poetic style. In colloquial Japanese, the utilization of figurative and metonymic means is restricted.

Key words: category of vocative forms, vocative forms in the Russian and Japanese languages, comparative analysis of vocative forms, similarities and differences in the use of vocative forms, features of denoting individuals in vocatives

For citation: Dybovsky A.S. Comparative analysis of vocative forms in the Russian and Japanese languages (a new edition). *Far Eastern Philological Journal*, 2024, vol. 2, no. 3, pp. 77–103. (In Russ.).

Введение

В статье предпринята попытка сопоставительного анализа категории обращения в русском и японском языках. Выяснение общих свойств и особенностей этой категории в каждом из двух указанных языков может быть практически использовано для того, чтобы более успешно предотвращать и исправлять ошибки, возникающие под влиянием интерференции родного языка при изучении русского или японского в качестве иностранного языка. Мы не будем углубляться в историю вопроса изучения категории обращения, отметим только, что в литературе по русскому языку «обращение» – традиционный раздел синтаксиса, и, за исключением нескольких неоднозначных случаев [12], состав обращений (вокативов)

определяется однозначно¹. В работах по синтаксису японского языка обращения можно встретить под названием ЁБИКАКЭГО (обращение) в разделе ДОКУРИЦУГО (независимое), но, как правило, они не получают подробного описания [23, 25, 28]. Различные аспекты обозначения участников речевой ситуации детально изучены в работах, исследующих проблемы «языкового существования» (ГЭНГО СЭЙКАЦУ), категории вежливости (КЭЙГО) [21, 33, 34, 36]. Особое место в изучении особенностей обозначения лиц в современном японском языке занимают социолингвистические работы Судзуки Такао (鈴木孝夫), уделявшего большое внимание особенностям обозначения отправителя и получателя речи в японском и английском языках [26, 27]. В последние годы по рассматриваемой нами теме было опубликовано немало новых работ, две из которых [3, 32] мы не можем не упомянуть в этой публикации.

В книге В.Е. Гольдина [3] обращение определяется как «одно из главных средств <...> организации направленности речи», а также «социальной регуляции общения», которое следует рассматривать в рамках функционально-семантической категории «речевого контакта» [3, с. 4]. По В.Е. Гольдину, «категория речевого контакта организована по принципу поля», в центре которого находится обращение, а на периферии – «другие средства речевого контакта» [3, с. 5] или «адресации» (вводные слова, типа *знаете ли*, глагольные сказуемые в форме второго лица, местоимения второго лица, интонация повелительных и вопросительных предложений, некоторые иные способы обозначения лиц) [3]. Кроме того, «любой тип обращения не только участвует в организации направленности речи, но и выполняет этикетную функцию» [3, с. 64]. В концепции В.Е. Гольдина обращения подразделяются на *адресующие обращения* и *обращения-регулятивы*. Именно последние, по мнению В.Е. Гольдина, имеются во всех языках и составляют основное ядро категории обращения; они (обращения-регулятивы / регулятивы), «обозначают (в широком смысле), но не называют адресатов речи и выражают социально типизированные отношения между адресантом и адресатом» [3, с. 115]. При этом регулятивы обладают «особым типом лексического значения», которое «в отличие от номинативного (идентифицирующего), дейктического и характеризующего» В.Е. Гольдин называет регулятивным [3, с. 115]. Семантическая опустошенность специализированных обращений (регулятивов) типа *браток, голубчик, товарищи* приводит В.Е. Гольдина к выводу о том, что «называние адресата не относится к числу сущностных свойств обращения» [3, с. 98–99].

В докторской диссертации «Прагматические функции японских обращений и теория вежливости: сквозь призму контрастивного исследования обращений японского и русского языков» [32] Хигасидэ Томо, основываясь на идеях А.А. Акишиной, В.Е. Гольдина, Н.И. Формановской, Т.В. Лариной, Л.В. Рыжовой, П. Браун и С. Левинсона², а также япон-

¹ В русском языке нередко трудно отличить вокативы отрицательной оценки от бранных слов в односоставных восклицательных предложениях, способных интонационно интегрироваться с предложениями других типов. Примеры бранных слов, обращениями не являющихся: "Ну, еще разговаривает, *образина!* – говорил Тарантьев и поднял ногу, чтобы сзади ударить проходившего мимо Захара" (И.А. Гончаров); "*Мокрохвостые! Сатаны в юбках!* До морды тянетесь, а того не понимаете, что это не простая лягушка, а вустрица!" (М. Шолохов). Примеры обращений отрицательной оценки: "Никуда я тебя, *сучонок*, пока не пушу" (А. Бородин); "Антракт, *негодяи!*" (М. Булгаков). Ср. также «именительный падеж представления» у А.М. Пешковского [12].

² Это, конечно же, Brown, P. & S. C. Levinson (1987) *Politeness: Some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press [19], хотя в списке литературы диссертации данная работа отсутствует.

ских исследователей, касавшихся темы обращений, проанализировал особенности обращений разговорного японского языка, провел сопоставительный анализ обращений японского и русского языков, описал основные трудности и актуальные задачи презентации категории обращения в учебной литературе и преподавании японского и русского языков как иностранных. Отмечая достоинства работы Т. Хигасидэ, необходимо выделить следующее:

1. В диссертации дается подробный обзор литературы, посвященной категории обращения на материале японского, русского и других европейских языков.

2. Доказывается, что обращение кроме основной функции (идентификация получателя речи) может выполнять другие функции, а именно: 1) коммуникативно-регулятивные (привлечение внимания, присвоение или подтверждение права коммуникатора, передача права коммуникатора); 2) межличностных отношений (выражение эмоций, соблюдение этикета, использование стратегий вежливости, социально-регулятивная); 3) прагматические (осуществление разных видов речевых актов – осуждение, критика, похвала, приветствие, мольба и т. д.) [32].

3. В работе детально анализируются случаи соположения обращений с личными местоимениями второго лица типа ОТО:САН, АНТА... «Папа, ты...», в которых личное местоимение (АНТА «ты»), будучи дейктически связанным с обращением (ОТО:САН «папа»), входит в состав следующей за обращением синтаксической конструкции [32]. Подобное использование обращений получило распространение в последние десятилетия, вероятно, не без влияния переводной европейской и американской литературы в ходе вестернизации речевой культуры японцев.

4. Автор работы проанализировал и учащающиеся в последние десятилетия в японском языке случаи соположения обращений в примерах типа お父さんあんた, ゴミ出してきてよ «Папа, послушай! Мусор не вынесешь?» букв. «Папа, ты! Мусор вынеси!» [32]. Показал различие в степени «обращенности» (指向性 *сико:сэй*) к адресату речи разных форм вокатива, наиболее сильным случаем которой (по его мнению) является соположение двух местоименных вокативов (АНТА, АНТА букв. «Ты, ты!»), а наиболее слабым – использование обращений в качестве эмоционально-модальных частиц в примерах типа 今日のフレンチ, 美味しかったわね, あなた «Сегодняшняя французская (кухня) ведь вкусная была, верно?» букв. «Сегодняшняя французская (кухня) ведь вкусная была, *ты!*» (выделено нами) [32, с. 103].

5. Проводя сопоставительный анализ обращений русского и японского языков в рамках теории вежливости П. Браун и С. Левинсона (1987 г.) [19], Т. Хигасидэ воспользовался понятиями "discernment" («понимание, различение»; в контексте диссертации – использование языка в соответствии с общепринятыми социальными нормами) и "volition" («воля, желание»; в контексте диссертации – волюнтаривность в использовании языка) и обнаружил большую степень проявления волюнтаривности в функционировании обращений русского языка по сравнению с японским [32].

В грамматической литературе по русскому языку под обращением обычно понимается «грамматически независимый и интонационно обособленный компонент предложения или более сложного синтаксического целого, обозначающий лицо или предмет, которому адресована речь» [13, с. 170]. В классических работах по японской грамматике даются сходные определения, причем подчеркивается, что в японском языке в вокативной позиции

(КО:КАКУ) могут употребляться исключительно субстантивы (ТАЙГЭН) [22, 35]. В более новых работах категория ЁБИКАКЭГО (обращение) понимается более широко: кроме субстантивных вокативных единиц в ее состав включаются и аппеллятивные междометия [24]. Такой позиции придерживается и известный японский языковед Нитта Ёсио (仁田義雄), который рассматривает обращения (ЁБИКАКЭ) как разновидность нечленимых предложений (МИТЭНКАЙ БУН), призванных обеспечивать условия осуществления речевого акта (ГЭН-ГО КО:И) указанием на отправителя и получателя речи. В качестве видов обращения Ё. Нитта выделяет аппеллятивные междометия (ЁБИКАКЭСИ) и другие средства обозначения адресата речи – имена и местоимения второго лица (ТАЙСЁ:СИ) [30, с. 281].

Мы будем исходить из того, что в обращении обычно сочетаются два базовых признака: 1) аппеллятивное значение, объективирующее направленность речи; 2) обозначение лица или предмета, к которому обращена речь, в соответствии с правилами социального взаимодействия отправителя и получателя речи в той или иной культуре. В выборе отправителем речи конкретного вокативного (шире – контактоустанавливающего) средства и проявляется социально-регулятивная прагматика адресации речи, о которой пишет В.Е. Гольдин [3, с. 9]. Говорящий выбирает средства «адресации» в соответствии с имеющимися в его сознании образами себя и адресата речи [3]. В официально-бытовом и деловом общении, например, с продавцом, клерком или администратором в учреждении, врачом, прохожим, пассажиром и т. д. выбор обращения осуществляется по социально-ролевым и визуальным признакам. Если же адресат знаком и его статус понятен, то выбор обращения производится из большого набора вокативных средств, соответствующих отношениям участвующих в коммуникации людей. В любом случае обращение объективирует представление коммуникатора о надлежащей в данной коммуникативной ситуации форме социального взаимодействия отправителя и получателя речи. Как пишет Н.И. Формановская, «говорящий проявляет себя тем, что совершает <...> выбор называния, соответствующего статусу и роли партнера по общению, официальности / неофициальности обстановки, тональности, ты- / Вы-отношениям и т. д.» [18, с. 72]. Воспринимая заложенную в обращении социальную информацию о характере речевого взаимодействия, адресат либо принимает позицию коммуникатора, либо пытается внести свои коррективы в реализуемую модель речевого взаимодействия людей (Ср.: *Я вам не «товарищ»! Какая я вам «девушка»? По-моему, на «ты» мы еще не переходили!*).

Сравнительный анализ естественных языков возможен и продуктивен потому, что все они являются вариациями языка человеческого общения в рамках глобальной цивилизации вида *Homo sapiens*. Каждый естественный язык создает свой особый мир, в котором могут возникать уникальные концепты и грамматические категории, лежащие в основе «ментального пространства» того или иного народа, но в то же время существуют языковые единицы и категории, во всех языках проявляющие универсальные свойства. К таким категориям относится обращение. Универсальные свойства обращений (категории вокатива) в разных языках основываются на необходимости обозначения лиц и координации действий между адресантом и адресатом в процессе речевой коммуникации во всех языковых коллективах. Далее мы рассмотрим функциональные, лексические и стилистические аспекты проблемы, связанные с категорией обращения в русском и японском языках.

1. Функциональные аспекты проблемы

Функционирование обращений как универсальной языковой категории в первую очередь обуславливается такими параметрами речевой ситуации, как статусно-ролевые отношения коммуникантов, особенности их личных взаимоотношений, а также их эмоционально-психическое состояние [17, с. 75]. С точки зрения прагматики речи обращения полифункциональны, они могут использоваться для привлечения внимания, установления и поддержания речевого контакта, выражения эмоционально-волевых импульсов субъекта речи, а также его отношения к собеседнику или проявления намерения обратиться к адресату речи с просьбой, извинением, вопросом и т. д. (Ср. [17, с. 74]).

И в русском, и в японском языках обращения функционируют либо в виде отдельных апеллятивных высказываний, либо интегрируясь с другими синтаксическими единицами в более сложные синтаксические образования и располагаясь в них пре-, интер- и постпозиционно¹. В русском языке в интер- и постпозиции обращения встречаются чаще, чем в японском, в связи с наличием большого количества оценочно-характеризующих обращений (см. ниже), которым свойственны интер- и постпозиция в составе высказывания. Кроме того, для японских обращений в интер- и постпозиции не характерна этикетная функция, обычная для вокативов русского языка – *Здравствуйте, Виктор Васильевич! Извините, Анна Сергеевна! Простите, голубчик, что заставил вас ждать! Да, дорогой!* Всем этим фразам нет прямых соответствий в японском языке. Буквальный перевод таких выражений на японский язык вызывает у носителей японского языка дискомфорт [32]. Этикетную функцию таких обращений русского языка невозможно передать формами японского вокатива². Это не соответствует узусу современной японской разговорной речи.

Несколько обращений могут объединяться единой фразовой интонацией в своеобразные вокативные конгломераты, например: 1) «А вот, кажется, сама Наталья Петровна сюда идет. *Батюшка отец, благодетель!* Похлопочите!» (И.С. Тургенев); 2) «Нет, *душенька, голубчик, милая, персик*, я не отстану, я знаю, что вы знаете» (Л.Н. Толстой).

В русском языке такое явление встречается чаще, чем в японском, так как в японском языке использование обращений в большей степени ритуализовано [8], и применение разных наименований для одного и того же адресата в вокативном конгломерате свойственно преимущественно поэтическому стилю, например:

時のフィルムの遠くに残る	<i>Запечатлённые в глубине плёнки времени</i>
昔の恋人よ	<i>Прежние возлюбленные</i>
遠い女達よ	<i>Далёкие женщины</i>
世界のはてしに	В конце света
君等に残る	Вы останетесь
心ばかりが心に逝く	Только сердце в сердце уйдёт (堀口大学).

¹ Речевое функционирование обращений сходно с функционированием междометий, ср.: [9, с. 41–43].

² С другой стороны, не переводятся на русский язык естественными формами вокатива обращения японского языка с распространенным определительным придаточным предложением, приводимые Т. Хигасидэ, например: 酢の種類と飲み方について実践して効果が出ていると思っていられる方, 教えてください «Люди, расскажите, пожалуйста, о различных видах уксуса и о том, как их потреблять, если вы считаете, что они эффективны на практике! (Букв. «Те, кто разбирается в видах уксуса и считает, что от его потребления есть (положительный) эффект, подскажите, пожалуйста!») [32, с. 49].

Как отмечалось выше, обращение изначально (по определению) обладает двумя функциями – апеллятивной функцией (установление и поддержание контакта с адресатом высказывания, экспликация направленности речи) и функцией обозначения адресата речи (номинативной, дейктической, метки), связанной с социально-регулятивной прагматикой вокативов. Выбор той или иной формы вокатива объективирует представление отправителя речи о сложившейся коммуникативной ситуации и его отношение к получателю речи, а также имплицитно соответствует стилистический регистр развертывания коммуникативного взаимодействия адресанта и адресата речи. На вышеописанные базовые функции вокатива в процессе коммуникации могут накладываться дополнительные функции, приобретаемые обращением в составе высказывания или в общем контексте речевой коммуникации. И в русском, и в японском языках обращение может также выявлять эмоциональные реакции отправителя речи, выражать его чувства, волевые импульсы по отношению к адресату или объекту речи, содержать характеристики последнего. По наличию/отсутствию дополнительных речевых функций обращения можно подразделить на три группы:

- ① обращения, не имеющие дополнительных речевых функций (нейтрально-апеллятивные, то есть рутинные обращения);
- ② обращения, выражающие эмоции, чувства, волевые импульсы говорящего, его отношение к адресату речи – восхищение, одобрение, упрёк, осуждение, насмешку, сарказм, раздражение, побуждение к действию или отказу от него и т. д. (эмоционально-экспрессивные и волюнтаривно-экспрессивные обращения);
- ③ обращения, содержащие оценки и характеристики собеседника (оценочно-характеризующие обращения)¹.

Рутинные обращения обычны, например, в административно-деловом стиле. В официально-публичном и обиходно-разговорном стилях они обычно употребляются при нейтральных эмоциях. В рутинных обращениях доминирующей является апеллятивная функция; средство обозначения адресата выбирается как бы автоматически в соответствии с существующим стереотипом, фиксирующим представление коммуникатора о речевой ситуации и надлежащем стилистическом регистре адресации речи, например:

① **Товарищи депутаты!** От имени группы депутатов Московской области... (Съезд народных депутатов Российской Федерации).

② Вы, **доктор**, можете отправляться домой (М. Булгаков).

Ср. в японском языке:

③ **ねえ、八重子さん、お客って女の人?** «Послушайте, Яэко-сан, а тот посетитель, это (была) женщина? (赤川次郎).

④ **(運転手さん) お客さん、東京からかい** (Водитель такси) «Г-н пассажир, а вы из Токио?» [29].

¹ Кроме вышеописанных свойств обращения русского и японского языков могут выполнять и вспомогательные грамматические функции, например, когда, интонационно примыкая к какому-либо из компонентов предложения, они подобно эмоционально-модальным частицам используются для ритмико-грамматической организации текста: "Мама, это я, Володечка. В общем, ее похоронили, **мама**, а я его убил... Не спрашивай, **мама**, кого... прощай, **мама**..." (А. Бородыня). В японском языке такое употребление обращений часто встречается после союзов, например: **しかしお前**、冗談にしてもそう軽率にものを云ってはいかんよ «Послушай, **ты!** Даже если это шутка, нельзя выражаться так легкомысленно» (別役実).

Если в рутинных обращениях используются имена нарицательные, то они также содержат характеристики получателя речи, но эти характеристики тривиальны, как, например, собственные имена, исконную семантику которых мы склонны не замечать. Второстепенность номинативного значения лексем, используемых в рутинных апелляциях, проявляется и в том, что их значение в ходе частого использования в вокативной функции выхолащивается и как бы поглощается этой функцией, ср. русские обращения «товарищ», «дружище», «голубчик» или японские ОКАКУСАН «господин покупатель», «гость», СЭНСЭЙ «уважаемый господин», «учитель». Прагматика таких обращений состоит во взаимодействии адресанта с адресатом (адресатами) относительно развертывания речевого акта.

В обращениях второй группы на первый план выходит экспрессивная функция. Подобно междометиям, такие обращения используются для выражения эмоций, чувств, волевых импульсов субъекта речи, его отношения к адресату речи (одобрение, возмущение, упрёк, осуждение, насмешка, сарказм, раздражение, побуждение к чему-либо, сдерживание от каких-то действий или поползновений и т. д.). Например:

1) Тут явился Вениамин.

О, Полинка! Ты уже не ребёнок, ты тёлка!

Венька! Заткнись!

– Разозлилась я. А Полина – наоборот – обрадовалась такому комплименту (Екатерина Вильмонт).

2) Гаев (*негромко, как бы декламируя*). О природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием, прекрасная и равнодушная, ты, которую мы называем матерью, сочетаешь в себе бытие и смерть, ты живишь и разрушаешь...

Варя (*умоляюще*). **Дядечка!**

Аня. **Дядя**, ты опять!

Трофимов. Вы лучше желтого в середину дуплетом.

Гаев. Я молчу, молчу (А.П. Чехов).

Ср. в японском языке:

3) 私が父親じゃ、いやかね?」 «Я твой отец! Что противно тебе?»

片桐の問いに、玲香はすぐには答えなかった。《Рэйка не сразу ответила на вопрос Катагири》.

しばらくじっと目を伏せていたが、やがて顔を上げ、《Некоторое время она стояла, опустив глаза, затем взглянула на него (букв. «подняла голову»).

「いいえ」と、首を振った。「とてもうれしいです」《Да нет, – сказала она, покачивая головой. – Я очень рада!》

片桐が、ホッとしたように、笑顔になった。《Катагири облегчённо заулыбался》

「良かった!」《Хорошо!》

「お父さん!」《Папа!》

玲香が駆け寄って、片桐に抱きつく。《Рэйка подбежала и обняла Катагири》. (赤川次郎).

4) **お母さん!** ノックしてから入って、って言ってるでしょ、いつも **«Ну, мама!** Сначала постучись, потом заходи! Сколько раз тебе говорить!» (赤川次郎).

В первом восклицании примера (1) обнаружилось восхищение Вениамина относительно быстрого физического развития девочки, а в вербальной реакции его собеседницы

проявилось возмущение мамы девочки по поводу легкомысленного использования Вениамином неподобающего жаргонизма *тёлка*. Это возмущение было объективировано в последовавшем императивном восклицании *Заткнись*. Во втором примере обращения «дядечка», «дядя» выражают негативные эмоционально-волевые реакции героинь чеховской пьесы на досужие рассуждения Гаева, побуждающие последнего прекратить своё неуместное философствование.

В третьем примере в обращении проявляется радость героини по случаю неожиданного обретения родителя; в четвертом выражается раздражение отправителя речи и его стремление положить конец нежелательным действиям матери.

В обращениях третьего типа – выше мы назвали их оценочно-характеризующими – часто используются не общепринятые вокативные средства, а разнообразные метафорические и метонимические обозначения получателя речи, которые к тому же могут снабжаться различными определениями, которые в русском языке способными субстантивироваться и становиться самостоятельными обращениями, например:

- ① – И где же сенегальцев роты? Отвечай, *штабной*, отвечай. Леночка, пей вино, *золотая*, пей (М. Булгаков);
- ② Заткнитесь, *бабы*! Уши вянут! (Екатерина Вильмонт);
- ③ Повторяю тебе в последний раз: перестань притворяться сумасшедшим, *разбойник*, произнес Пилат мягко и монотонно (М. Булгаков);
- ④ *Здорово, вредитель!* – злобно и громко ответил Иван (М. Булгаков);
- ⑤ А ты чего, *женский пол*, опоздала? Спросил грозно Красоткин (Ф. Достоевский);
- ⑥ Мальчишескую боль насвистывай
И сердце зажимай в горсти ...
– *Мой хладнокровный, мой неистовый*
Вольноотпущенник – прости! (М. Цветаева).

Обилие в русском языке оценочно-характеризующих обращений создает широкие возможности для языкового творчества, для использования в обращениях большого количества разнообразных лексических единиц. Некоторая же часть оценочно-характеризующих обращений, часто повторяясь, утрачивает свою новизну и свежесть, сближается с рутинными обращениями.

В силу большей ритуальности японской речевой коммуникации по сравнению с русской [8] оценочно-характеризующие обращения редки во всех стилях японского языка, кроме поэтического. Нам встретилось всего несколько примеров¹:

- ① あ!元氣かい、おチビさん «О, как дела, *малышка*?» (赤川次郎)²;
- ② 青年よ、大いに悩め «*Молодой человек!* Пострадайте хорошенько» [29].

Реже, чем в русском языке, в качестве обращений используются ругательства, например:

¹ Т. Хигасидэ приводит примеры описательно-характеризующих обращений: 「パソコンに詳しい人」 «Кто-нибудь, разбирающийся в компьютерах!»; 「そちらのピンクのスカートのお客様」 «Эй, девушка в розовой юбке!» [32, с. 25].

² Оценочно-характеризующее обращение встретилось в названии одного из романов Д. Акагава: 「殺人よ、こんにちは」 «Здравствуй, убивец!». Здесь можно заметить подражание французской писательнице Франсуазе Саган (F. Sagan) "Bonjour tristesse" – 「悲しみよ、こんにちは」 "Здравствуй, грусть" (в японском переводе).

③ 馬鹿、俺はそういう意味で言ったんじゃないよ «Идиот! Я совсем не это имел в виду!» [29];

④ アホ、何いうてんの «Дурачок! Что ты такое говоришь?» [29].

Однако по богатству, разнообразию и сложности оценочно-характеризующих обращений в поэтической речи японский язык никак не уступает русскому, например:

仲間っぱずれの少年よ	О, мальчик, оставшийся в стороне
のどのふっくら盛り上がった百合	С лилиями, разбухшими в горле!
挽きたての櫓の木屑の匂いよ	О, этот запах свежих щепок дуба!
かもしかの目よ	О, эти глаза серны!
すでに心は五大陸をさまよいつくした	С сердцем, уже преодолевшим пять

континентов,

いとしい放浪者よ	Мой милый странник!
きみと二人して	С тобой вдвоём
夜明けの荒い空気に酔い	Опьянённые резким предраассветным воздухом,
露とぞす街をあとに	Оставив покрытые росами кварталы,
光と石と魚の住む隣町へ	Уйдём в соседний город, где живут свет, камень и рыбы

(大岡 信).

Итак, оценочно-характеризующие обращения, широко распространенные в русском языке и в японской поэтической речи, не так часто встречаются в разговорном японском. Чтобы лучше понять описанное различие между русским и японским языками, посмотрим, что происходит с такими обращениями при переводе с русского языка на японский на примере пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» (японский перевод Ю. Мацусита). В тексте пьесы можно обнаружить около 20 оценочно-характеризующих обращений (вокативных конгломератов), причем только одно из них нашло почти эквивалентный перевод в японском языке:

«Гаев. Крошка моя. (Целует Ане лицо и руки.) Дитя моё!»

ガーエフ ちび助や(アーニャの顔や手に口づけする) 私の子や

Притяжательные местоимения *моя*, *моё*, характерные для этого типа обращений в русском языке, опущены, но слова ТИБИСУКЭ «крошка», «малышка» и КО «ребёнок» достаточно точно передают уменьшительно-ласкательное содержание русских обращений.

Большая часть проанализированных примеров (более 10) переведена по принципу генерализации: обращение в японском тексте сохранено, но автор отказывается от уникальности обращения оригинала и подводит его под японский стандарт, следуя нормам японского языка. В переводе применяются личные местоимения, имена героев, другие рутинные обращения японского языка, даже невокативные средства, что ведет к некоторым семантическим потерям, но позволяет автору перевода соблюсти нормы японской стилистики. Рассмотрим несколько примеров.

1) «Дуняша. Вы уехали в Великом посту, тогда был снег, был мороз, а теперь? *Милая моя!* (Смеется, целует ее) Заждалась я вас, *радость моя, светик...*»

ドウニャーシャお立ちになったのは復活祭のまえで、雪が降ってて、ひどい凍てでしたのに、いまはまあどうでしょう。ああおじょうさま! (笑ってくちづけする) 「わたし首を長くしてお待ちしてましたわ、ああ、おじょうさま... (На месте тёплых, ласковых

оценочно-характеризующих обращений русского языка дважды повторяется более стандартное ритуальное выражение «Ах, барышня!»);

2) «Пищик. Не надо принимать медикаменты, *милейшая*... от них ни вреда, ни пользы... Дайте-ка сюда... *Многоуважаемая*».

薬物なんぞお飲みになることはありませんよ、毒にも薬にもなりやしません…こっちへおよこしんっさい…*あなた* (Вместо двух оценочно-характеризующих обращений русского языка, содержащих имена прилагательные, в конце фразы используется одно только местоимение АНАТА «вы»);

3) «Любовь Андреевна. Вырубить? *Милый мой*, простите, вы ничего не понимаете».

リュボーフィ・アンドレーエヴナ あなたの話、さっぱりわからないわ、*エルモラーアレクセイイチ* (Оценочно-характеризующее *милый мой* трансформируется в рутинное обращение «Ермолай Алексеевич», которое к тому же не соответствует узусу японской речи)¹;

4) «Любовь Андреевна. ... Ведь мой сын утонул здесь... (Плачет) Пожалейте меня, *хороший, добрый человек*».

リュボーフィ・アンドレーエヴナ だって坊やもここで溺れ死んだのよ…(泣く)
あたしを哀れに思っちょうだい、*ねえ、あなた* (И опять оценочно-характеризующее «хороший добрый человек» заменяется рутинным местоименным обращением с апеллятивным междометием – НЭ: АНАТА «Послушайте, вы!»);

5) «Любовь Андреевна. ... Не хочешь не выходи; тебя, *дуся*, никто не неволит...»

リュボーフィ・アンドレーエヴナ ...いやならおやめ。だれも、*ねえおまえ*、無理にとはいいませんよ… (Тёплое ласкательное интимно-фамильярное *дуся* ← *душа моя* трансформировалось в вульгарное и даже грубое НЭ: ОМАЭ «Послушай, ты»).

6) «Гаев. (Яше) Отойди, *любезный*, от тебя курицей пахнет».

ガーエフ (ヤーシャに) ちょっと離れてくれんか、*いい子だから*。
鶏臭くてかなわん (Холодно-высокомерное «любезный» трансформируется в ИЙ КО ДА КАРА «Поскольку ты хороший мальчик»);

7) «Лопахин. Отчего же вы меня тогда не послушали? *Бедная моя, хорошая*, не вернешь теперь».

ロパーヒン いったいどうして、どうしてあなたは、わたしの言うことに耳を貸そうとなさらなかったんです。*お気の毒に、いいかたなのに*、もう取りかえしはつきませんよ (На месте оценочно-характеризующего обращения русского языка «Бедная моя, хорошая» появилась бесцветная фраза О-КИ-НО ДОКУ-НИ, ИЙ КАТА НА-НОНИ «Как жаль-то, хотя (вы) и хороший человек...»).

Сопоставление оригинального и переводного текстов показывает, что для значительной части обращений русского языка в японском не нашлось эквивалентов, и переводчику пришлось преодолевать серьезные трудности в поиске компромисса между стремлением передать дух и букву оригинала и ограничениями на употребление обращений в

¹ Заметим попутно, что переводчик, вероятно, сознательно, отклонился от текста чеховской пьесы и изменил сам пафос реплики Любви Андреевны. В соответствии с японской максимой социальной гармонии, героиня избегает обвинения собеседника в некомпетентности. Вместо по-барски высокомерного «...вы ничего не понимаете!», смягченного ласково-интимным обращением *милый мой* и извинением, в переводе она сообщает собеседнику: «Я совершенно не понимаю, что вы говорите!» (*あなたの話、さっぱりわからないわ*).

японском языке. В общем можно сказать, что русский разговорный язык обладает большей свободой в создании обращений к лицам за счет широкого использования оценочно-характеризующих обращений, а японский разговорный язык использует более ограниченный набор единиц, поскольку обозначение лиц в вокативах в большей степени стандартизировано, и соответствующие вокативные средства функционируют в строгих рамках японского речевого ритуала¹. Оценочно-характеризующие обращения в японском языке широко представлены только в поэтическом стиле (подробнее – ниже).

В структурном отношении и японские, и русские обращения подразделяются на простые и сложные. Простые содержат только одно знаменательное слово, сложные более, чем одно. В русском языке простые обращения обычно представлены существительными и субстантивными местоимениями в именительном падеже, субстантивированными прилагательными и причастиями, окказионально числительными, существительными не в именительном падеже [13, с. 170], и даже наречиями (ср. «Эй, наверху!»). В японском языке функцию обращений могут выполнять существительные и личные местоимения.

И в русском, и в японском языках обращения часто сопровождаются междометиями и восклицательными частицами, например:

- ① *Эх, братцы*, нехорошо у нас (М. Горький);
- ② *О Волга*, колыбель моя! Любил ли кто тебя, как я... (Н. Некрасов);
- ③ *Эй вы*, кончайте скорее! Домой! (Ф. Достоевский);
- ④ *あら、沢井さん*。何か? «О, Савай-сан! У вас что-то...» (赤川次郎);
- ⑤ *ねえ、塚川* (前同) «Послушайте, Тоцукава!»;
- ⑥ *さあ、ケンや*、お父さんがああおっしゃるんだから «Ну, Кэн! Раз уж отец

так говорит...» (長沼直江).

Сложные обращения создаются либо путем соположения вокативных единиц в вокативных конгломератах (о которых говорилось выше), либо по атрибутивным грамматическим моделям. В японском языке опорному слову вокатива могут подчиняться именные, глагольные или адъективные определения [6, с. 71], в русском языке чаще всего – притяжательное местоимение, прилагательное, причастие, причастный оборот и имя существительное. И в русском, и в японском языках определительные обороты и определительные придаточные предложения могут достигать большой сложности в поэтической речи. В разговорно-обиходном стиле японского языка сложные обращения встречаются нечасто. Особенностью русского языка является также использование в обращениях специальных грамматических конструкций, например: 1) Ниловна ощущала желание сказать ей: «*Милая ты моя*, ведь я знаю, что любишь ты его» (М. Горький); 2) Поди сюда, идиот! Поди сюда, *голландская ты рожь*! (Ф. Достоевский); 3) Ну полноте, полноте, балагур, *шутник вы этакий* ... (И.С. Тургенев).

¹Ср. замечание В.М. Алпатова по этому поводу. Речь идёт о переводе на японский язык пьесы М. Горького «Васса Железнова»: «У русского автора Васса называет старшего брата, пьяницу и бездельника, на «ты», а образованного делового управляющего – на «Вы». Японский переводчик вынужден был привести суть статусно-ролевых отношений к правилам японской культуры: брат по старшинству получил уважительные формы, аналогичные русскому «Вы», а управляющий как слуга – неуважительные формы, аналогичные «ты»» [18, с. 240–241].

Эти конструкции обладают высокой частотностью в устной разговорной речи. Они дают возможность употреблять в качестве обращений практически любое слово, способное содержать оценку или характеристику собеседника, ср.: *солнышко ты мое, ласточка ты моя, наказание ты мое, беда ты моя, ненаглядная ты моя, бриллиантовая ты моя, заботливая ты моя, бесчувственная ты моя, отчаянная ты моя, шустрая ты моя, глазастая ты моя, языкастая ты моя* и т. д.

Другой грамматической особенностью русского языка является эпизодическое использование старой и «новой» звательных форм существительных, которых нет в японском языке, например: 1) Я с той поры ценю его, мой **друге**, когда у полустанка Поныри, в кольце врагов, на дне окопа в луже размачивал ржаные сухари (Ф. Кузнецов); 2) Ой, **бабусь**, вы о чем? (С. Бабаевский).

При рассмотрении функциональных и структурно-грамматических свойств обращений бросается в глаза большая синтаксическая свобода и изощренность русского языка в создании форм обращений. Японский язык – напротив – характеризуется большей строгостью и упорядоченностью, меньшей структурной, морфологической и формально-грамматической изощренностью создания вокативов в силу большей важности иерархических отношений и большей степени ритуальности общения людей в японском этноязыковом коллективе [8].

2. Лексические аспекты проблемы

Вокатив можно рассматривать как особую синтаксическую позицию, в которую помещаются соответствующие лексические единицы (ср. понятие ИКАКУ «грамматическая позиция» в концепции «патриарха» японской грамматики Ямада Ёсио [35]). Аналогичность условий коммуникации приводит к тому, что в разных языках в вокативной позиции, как правило, употребляются единицы одних и тех же классов, например, термины родства, названия должностей, имена и фамилии, слова, обозначающие некоторые социальные роли, личные местоимения и т. д.

Слова, регулярно используемые в вокативной позиции в разных языках, подвергаются действию сходных фонетических, морфологических, семантических процессов. Некоторые лексемы, часто фигурирующие в вокативах, могут семантически выхолащиваться и блекнуть, существенно менять свое значение. Например, русское слово «товарищ» в советскую эпоху стало бесцветным придатком рутинных вокативов [2]. Под влиянием частого употребления в функции обращения по отношению к продавцам, кассирам, контролерам и другим работникам сферы обслуживания русское обращение «девушка» расширило семантический потенциал соответствующей лексики. Чтобы избежать более грубого обращения «женщина», при помощи слова «девушка» носители русского языка стали обращаться ко всем представительницам сферы обслуживания вплоть до пенсионного возраста. Японское СЭНСЭЙ в вокативах может существенно отклоняться от своего первоначального значения «учитель» и превращаться в средство вежливого обращения к тому, кто добился успехов в интеллектуальной или другой творческой деятельности. Использование японских лексем СЯТЁ: «президент компании» и ТАЙСЁ: «генерал армии», «адмирал» в обращениях для шуточного возвеличивания собеседника напоминает употребление в русском языке таких слов, как «шеф», «начальник», «командир».

Лексемы, употребляемые в вокативах, могут расширять свое значение в случаях переносного употребления. И в русском, и в японском языках наиболее часто в переносном зна-

чении употребляются термины родства. Одни переносные значения этого класса лексем в двух языках симметричны, например, «мамаша» (ОКА:САН) по отношению к незнакомой женщине с ребенком, «дед» (ОДЗИ:САН), «бабуля» (ОБА:САН), «отец» (ОТО:САН) по отношению к чужим старшим, японское АНИКИ и русское «брат» в фамильярном общении с «чужим равным». Другие слова развиваются не симметрично. Японские ОНИ:САН «старший брат», ОНЭ:САН «старшая сестра» употребляются при обращениях к чужим детям, представителям сферы обслуживания, незнакомым старшим, не годящимся в «дяди» и «тёти»; при помощи этих же слов родители обращаются к своим старшим детям и даже к единственному ребенку [31, с. 69]. Русское же обращение «сестра» может употребляться в переносном значении только в медицинской или религиозной сфере. Русское «мать» стало жаргонным обращением молодых женщин и девочек-подростков друг к другу, а японское МА-МА (от англ. mama) приобрело значение «хозяйка (бара или ресторана)».

Вокативные единицы в разговорной речи подвержены речевой редукции. В русском языке именно речевая редукция привела к появлению так называемых «новых вокативных форм» типа *Маи! Сереж! Наташ! Мам! Пап! Баб!* и т. д. Такие усеченные формы имен употребляются исключительно в обращениях, что, собственно, и дает основания говорить о новых вокативных формах имен существительных в русском языке. В неофициальном общении в русском языке речевой редукции подвергаются имена и отчества людей, например: *Анна Александровна* → *Ан Сан!*; *Александр Алексеевич* → *Сан Сеич!*; *Сергеевич* → *Сергеич!* → *Сеич!* и т. д. В японских вокативах происходят подобные фонетические процессы и возникают компрессионные (сжатые) варианты имён, фамилий и терминов родства, например: ОТО:САН «отец», «папа» → ОТОТТЯН → ТОТТЯН; ОЯДЗИСАН «отец», «дедушка», «главарь, шеф» → ОЯССАН; ОКА:САН «мать», «мама» → ОККАЯН; ОДЗИТЯН «дядя» → ОТТЯН и т. д. Особенностью японского языка является наличие иероглифических (морфемных) аббревиатур, в которых имя или фамилия сокращается до первого иероглифа, например: ДЗЮНСУКЭ → ДЗЮН; ТАЦУЯ → ТАЦУ; САЯМАСАН → САСАН. Иероглифические аббревиатуры японских фамилий в вокативах по стилистической окраске сопоставимы с обращениями по отчеству в разговорном русском языке [6, с. 74].

Чувства ласки, нежности, дружеского расположения выражаются в русском языке не только интонационно, но и морфологически при помощи уменьшительно-ласкательных суффиксов (ср. близкое значение суффикса -ТЯН в японском языке). При различии оттенков значений сходные морфологические варианты образуются при использовании уменьшительно-ласкательных суффиксов русского языка и японских суффиксов вежливости -ТЯН, -ТЯМА. Ср. русские обращения *папочка, дедуля, сестричка, мамулёк, Любаня, Сергунчик, Наташенька* и т. д. и японские ОТОТТЯН «папаня», ОДЗИ:ТЯМА «дедуля», ДЗЮНТЯН (вежливо-ласкательное от имени Дзюн), МОРИТЯН (вежливо-ласкательное от фамилии Мори). Из-за обилия уменьшительно-ласкательных суффиксов в русском языке таких морфологических вариантов больше, ср.: *душенька, начальничек, батюшка, женишок, малютка, малышка, Валерик, Оленька* и т. д. С другой стороны, японский язык обладает большим разнообразием суффиксов вежливости и их функциональных эквивалентов: -САН, -САМА, -ТЯН, -ТЯМА, -КУН, -ДОНО, -КАККА, -СЭНСЭЙ, -КАТЁ:, -БУТЁ:, -СЯТЁ: и т. д.

Одной из примечательных черт японского языка является ряд ограничений, связанных с употреблением обращений. Первое ограничение состоит в том, что сама возможность ис-

пользования обращений обусловливается в японской языковой культуре личными отношениями или какой-то социальной причастностью субъекта речи к собеседнику, например, принадлежностью к одной и той же социальной группе людей – семье, государственному учреждению, какому-то социальному институту, фирме, партии, клану и т. д. В проведенном нами в Осацком государственном университете анкетировании на вопрос: «Как бы вы обратились к незнакомому человеку при необходимости спросить дорогу?» (далее давались шесть разновидностей возможного собеседника: молодого, среднего или пожилого возраста, мужского или женского пола) примерно в 96% случаев мы получили ответы, избегающие прямых обращений. Самыми распространенными контактоустанавливающими фразами были следующие: СУМИМАСЭН «Извините», СУМИМАСЭН ГА «Извините, но», ТЁТТО «Минутку», ТЁТТО СУМИМАСЭН «Извините, пожалуйста», АНОО ТЁТТО СУМИМАСЭН «Послушайте, извините, пожалуйста», ОНЭГАИСИМАС «Прошу вас», ТЕТТО ОТАДЗУНЭ СИМАС ГА «Позвольте у вас спросить». Примерно тот же результат получился при необходимости окликнуть официанта или продавца. Однако при необходимости спросить дорогу у полицейского или таксиста в 15% случаев были использованы обращения ОМАВАРИСАН «господин полицейский», УНТЭНСЮСАН «господин водитель». По-видимому, два последних воспринимаются как члены сообщества, к которому принадлежит и сам коммуникатор, что позволяет переступить своеобразное табу на употребление обращений по отношению к чужим и незнакомым людям. В некоторых анкетах отмечалось, что в случае более или менее фамильярных отношений, например, с работником или хозяином (хозяйкой) ресторана (бара) в соответствии с возрастом говорящего и его собеседника становятся уместными обращения типа МАСУТА: «хозяин; управляющий, владелец, начальник» (англ. master), МАМА «хозяйка бара (ресторана)» (англ. mama), ОНЭ:САН «сестрица», ОНИ:САН «братишка», ОТО:САН «отец», ОКА:САН «мать», ОДЗИ:ТЯН «дедушка», ОДЗИТЯН «дядя», ОБА:ТЯН «бабушка», ОКАМИСАН «чья-л. жена, хозяйка», и даже ТАЙСЁ: «шеф», «генерал». Вероятно, употребление вышеперечисленных обращений без каких-то личных отношений содержит претензию на таковые и потому представляется японцам слишком навязчивым. Итак, в японском языке не принято пользоваться обращениями по отношению к людям, которые не входят в какую-то социальную общность с коммуникатором.

Ограничения лексического характера, связанные с функционированием обращений японского языка, были замечены Т. Судзуки [26]. Изучая средства обозначения отправителя и получателя речи в японской семье, Т. Судзуки обнаружил, что имена собственные и местоимения не употребляются по отношению к «высшим» (то есть старшим по возрасту), а термины родства не употребляются по отношению к «низшим»¹. Это правило может нарушаться только в том случае, когда система переориентирована на обслуживание самого младшего члена семьи, что нередко происходит при рождении мальчика: родители начинают тогда называть друг друга МАМА, ПАПА (ОТО:САН «папа», ОКА:САН «мама») ², своих родителей – ОДЗИ:САН «дедушка», ОБА:САН «бабушка», старших детей – ОНИ:ТЯН «старший брат», ОНЭ:ТЯН «старшая сестра», а к новому маскулинному члену семьи обращаются при помощи местоимения первого лица БОКУ «я» в значении второго лица: 1) **БОКУ** ХАЯКУ

¹ См. также [4, с. 24–25].

² В контексте женской эмансипации в последнее время возросло количество пар, обращающихся друг к другу по имени даже после появления ребенка.

ИРАССЯЙ «Иди (сюда) скорей!» букв. «**Я**, иди (сюда) скорей!»; **БОКУ-ТЯН** КОРЭ ХОСИЙ Н ДЭСЁ: «**Ты** ведь хочешь это, верно?» букв. «**Я-шенька!** Ты это ведь хочешь, верно?» [27, с. 172–173].

Важность отношений социальной иерархии проявляется и в деловой сфере. К вышестоящим обычно обращаются по должности, нижестоящих называют по фамилии с добавлением суффиксов вежливости. Если кто-то из сотрудников называет начальника по фамилии с суффиксом -САН «господин», а не по должности, это может служить признаком того, что между ними существуют отношения, выходящие за рамки служебных (например, дружеские отношения). Таким образом, употребление обращений в японском языке связано с манифестацией отношений социальной иерархии. Это и объясняет ограниченность использования обращений по отношению к чужим и незнакомым людям: иерархический статус последних неизвестен.

При употреблении обращений в русском языке иерархические отношения обычно не требуют обязательного выражения, хотя иногда могут эксплицироваться в некоторых ситуациях, например, родителями во время нотаций или нравоучений своему чаду. В таком случае вместо обычного обращения по имени нередко используются термины родства: *сын, дочь, сынок, доченька*. В свою очередь, например, споря или ссорясь с родителями, ребенок интуитивно избегает обычных обращений «папа» или «мама», фиксирующих отношения иерархии поколений, и заменяет их личными местоимениями.

В общем можно сказать, что на употребление обращений в японском языке накладываются гораздо более жесткие социально-культурные ограничения, чем в русском, и арсенал лексических единиц, употребляемых в обращениях разговорного японского языка, уже, чем в русском. Например, значительная часть терминов родства в вокативах разговорного языка обычно не употребляется, ср.: ОТО:ТО «младший брат», ИМО:ТО «младшая сестра», ОЙ «племянник», МЭЙ «племянница», ОТТО «муж», ЦУМА «жена», ВАЙФУ «жена», РЁ:СИН «родители», ФУБО «отец и мать», СОФУБО «дед и бабушка», КАНАЙ «моя жена» (букв. «внутри дома»), МУСУМЭ «дочь» и т. д. Если обратиться к русскому языку, то окажется, что его возможности шире. Кроме общих с японским слов *отец, мать, папа, мама, брат, сестра, дядя, тетя, бабушка, дедушка, тесть, тёща* часто употребляются слова *сын, дочь, родители, дети, кузен, кузина, племянник, племянница* и т. д. Нет ограничений и на употребление других терминов родства.

Наиболее обширным классом лексем, регулярно употребляемым в вокативах японского языка, являются названия руководящих должностей, ср.: СО:РИ «премьер-министр», ТАЙСИ «посол», РЁ:ДСИ «консул», ДАЙДСИН «министр», ДЗИМУТЁ: «управляющий делами», ГИТЁ: «председатель», «спикер», КАЙТЁ: «президент», РИДЗИТЁ: «генеральный директор», ГАКУТЁ: «ректор», ДЗАТЁ: «председатель собрания», ЭКИТЁ: «начальник станции», СЯТЁ: «директор компании», БУТЁ: «начальник департамента», ИИНТЁ: «председатель комитета», САЙБАНТЁ: «председатель суда», СЭНТЁ: «капитан» и т. д. В японском языке такие лексемы могут употребляться в качестве обращений не только в официальной торжественной обстановке, но и в неофициальной беседе. При этом в торжественной публичной речи названия высоких должностей не только не требуют, но обычно и не допускают присоединения суффикса вежливости -САН, поскольку его использование сопряжено с оттенком фамильярности, например:

① **総理**、ここは衆議院の本会議場です。日本の議会制民主主義の中心となる場所です [29] «Господин премьер-министр (букв. «Премьер-министр»), мы находимся на пленарном заседании Палаты представителей»;

② **大臣**、お疲れさまでございます [29] «Господин министр (букв. «Министр»), огромное спасибо за ваши усилия»;

③ **参謀総長**、次長へ報告したが... [29] «Господин начальник генерального штаба, (букв. «Начальник генерального штаба») я уже докладывал вашему заместителю, но ...»;

④ 「**やあ、大使**、約束を守りましたね [29] «О, господин посол, (букв. «О, посол») вы выполнили своё обещание, не так ли?».

В обращение может быть добавлена фамилия соответствующей персоны; в обращении к директору школы обычно присутствует и вежливое «приложение» -СЭНСЭЙ:

⑤ **小泉総理**、あなたはほとんどの改革を中途半端な姿で投げ出してしまいました [29] «Господин премьер-министр (букв. «Премьер-министр Коидзуми»), большую часть своих реформ вы изволили осуществить в весьма незавершенной форме»;

⑥ ...**校長先生**、ご挨拶をお願い致します [29] «Господин директор (букв. «Директор-сэнсэй»), позвольте предоставить вам слово для приветствия».

В качестве обращений в разговорном японском языке широко используются названия видов деятельности, профессий, а также компаний и магазинов. Ср.: ДАЙКУСАН «господин плотник», УНТЭНСЮСАН «господин водитель», ОМАВАРИСАН «господин полицейский», ТЭНЬИНСАН «господин продавец», УЭ:ТОРЭСУСАН «госпожа официантка», ЯОЯСАН «господин зеленщик» (ЯОЯ «овощная/фруктовая лавка»), САКАНАЯСАН «господин дилер рыбного магазина» (САКАНАЯ «рыбная лавка»), ДЭНКИЯСАН «господин дилер магазина электротехники» (ДЭНКИЯ «магазин электротоваров»), НИКУЯСАН «господин дилер мясного магазина» (НИКУЯ «мясной магазин»), ХАНАЯСАН, «господин дилер цветочного магазина» (ХАНАЯ «цветочный магазин»), ХОНЬЯСАН «господин дилер книжного магазина» (ХОНЬЯ «книжный магазин»).

Что касается вышеназванных классов лексем в русском языке, то здесь нужно говорить о двух системах: о той, которая существовала до падения диктатуры КПСС, и той, которая возникла в постсоветскую эпоху. В старой системе в сопровождении слова «товарищ» в официальной речи в качестве обращений употреблялись не только названия высоких должностей (ср.: *товарищ председатель Верховного Совета, товарищ маршал, товарищ командир, товарищ директор* и т. д.), но и вполне скромных (ср.: *товарищ милиционер, товарищ секретарь, товарищ преподаватель, товарищ продавец, товарищ контролер* и т. д.). То же «товарищи» употреблялось в качестве официального обращения почти к любой аудитории, ср.: *Товарищи депутаты (деlegates, телезрители, радиослушатели, учащиеся, спортсмены, родители...)*. Только деятели искусства и ученые предпочитали более нейтральное (неполитизированное) обращение «коллеги». Параллельно с обращением «товарищи» в судебно-юридической сфере и в декларациях общенационального характера использовалось обращение «гражданин». Оно проникло и в обиходно-бытовое общение (ср.: *Гражданин, будьте внимательнее; Гражданка, это вы перчатку уронили?*).

В постсоветскую эпоху в Федеральном Собрании РФ обращения со словом «товарищ» сменились лишенными прежних политических коннотаций выражениями типа *уважаемые депутаты, народные депутаты, уважаемые коллеги, уважаемый съезд, высокий съезд,*

уважаемый президент, уважаемый председательствующий. На место обращений со словом «товарищ» постепенно пришли обращения со словом «господин». Их распространение в постсоветскую эпоху подстегивалось процессами вестернизации российского общества и культуры общения в политической и деловой сферах. Большое влияние на распространение обращений со словом «господин» оказывали международные стандарты использования категории обращения на биржах, торгах, аукционах, в фешенебельных ресторанах, ночных клубах, кабаре и т. п.

В русском языке с сокращением употребления слова «товарищ» названия профессий, должностей, видов деятельности стали более свободно употребляться в качестве вокативов самостоятельно, постепенно соединяясь в обращениях со словом «господин».

Из перечисленных классов лексем, по-видимому, названия высоких должностей и видов профессиональной деятельности используются в японском языке в качестве обращений более широко и свободно, чем в русском. Большой сложностью отличается система личных местоимений японского языка, которые поражают исследователей своим количеством¹, скоростью изменения значений [15], тонкостью семантических и стилистических нюансов функционирования в языке [1], а также ограничениями на употребление в речевой коммуникации японцев [27]. Как уже отмечалось выше, японские местоимения обычно используются в качестве обращений к «своим», «низшим» или «равным» и обычно не употребляются при обращении к «чужим» и «высшим». В последние десятилетия возникло одно исключение, связанное с функционированием местоимения второго лица АНАТА «ты», «вы». Это слово традиционно употребляется в обращениях жены к мужу или в обращениях женщины к мужчине в случае близких (интимных, нередко психологически напряженных) отношений между ними, например:

① 「ねえ。あなた」と、妻が呼びかけた（星新一）«Послушай, дорогой! – окликнула (мужа) жена» (В коротком рассказе С. Хоси супружеские отношения персонажей имплицитно обращением АНАТА);

② 「馬鹿 ねえ。 だけど、 そんなこと、 あなた 私に吹聴なさらなくってもいいじゃないの。」（川端康成）«Глупо с вашей стороны! Но, послушайте, вы могли и не сообщать мне такие вещи!» (В романе Я. Кавабата «Снежная страна» молодая гейша обращается к своему клиенту, с которым состоит в интимной связи).

В последние десятилетия не без влияния процессов вестернизации японской культуры и языка [5, 11] местоимение АНАТА «вы» постепенно начинает использоваться и в качестве средства обозначения собеседника в обращениях к «чужим», обычно сознательно или бессознательно позиционируемым субъектом речи в качестве лиц «равных» или «низших». Например, это касается обращений преподавателей к студентам, обращений к своим клиентам японской эмиграционной службы и полиции. Впрочем, в подчеркнуто вежливой, высокой и торжественной речи использование этого местоимения по-прежнему избегается.

В русском языке местоимения в обращениях также употребляются ограниченно. Многие варианты вокативов с местоимениями «ты» и даже «вы», при всей вежливости последнего, резки, грубы, пренебрежительны, сопряжены с конфликтными ситуациями (ср.: *Ты! Вы! Эй ты! Эй вы! Ну ты! Ну вы!*).

¹ Н.А. Сыромятников в новояпонском языке (17–19 вв.) насчитал около сотни личных местоимений [15, с. 123].

Принципиальным отличием русских вокативов является то, что список лексем, используемых в обращениях, значительно более обширен, чем в японском языке. Основное ядро лексем, употребляемых в вокативах, выделяется довольно четко и по своему составу сопоставимо с соответствующими классами лексем японского языка, однако лексемы, употребляющиеся в оценочно-характеризующих вокативах, не могут быть представлены списком из-за бесконечности метафорических и метонимических способов обозначения лиц, которые используются при создании таких вокативов. В оценочно-характеризующих вокативах часто используются названия животных и растений: *голубчик, голубушка, касатик, касатка, сокол, орел, ласточка, козочка, птичка, зайчик, киса, березка, цветочек, цветик, колокольчик, персик*; названия астрономических объектов и явлений: *солнышко, лучик, зорька, звездочка*; эмоционально-оценочная лексика: *умница, дурочка, дурачок, дуралей, балбес, простотыля*; качественно-характеризующая лексика: *золотой, каменный, алмазный, бриллиантовый, нежный, ласковый*; лексика, обозначающая позитивное отношение к кому-то: *милый, любимый, дорогой, уважаемый, многоуважаемый*; лексика со значением чего-то малого или маленького: *детка, малышка, крошка, лапочка* и т. д. По этому ни в коей мере не полному списку можно себе представить огромный массив лексики, которая может встретиться в оценочно-характеризующих обращениях русского языка.

В вокативах русского и японского языков широко представлены имена и фамилии людей, но в их использовании есть существенные различия. В русском языковом коллективе имена в равной степени употребляются и в кругу семьи, и при общении с друзьями, и в неофициальном общении с коллегами по работе. Для молодого человека преобладающими являются случаи, когда его называют по имени, фамилия используется преимущественно в формально-административной сфере. По отношению к зрелому человеку основным становится обращение по имени и отчеству. Такое обращение при известных обстоятельствах (совместное проживание с невесткой или зятем, повторный брак и т. п.) может занимать значительное место даже в кругу семьи. Для японца же в официальной сфере именно обращение по фамилии (исключая раннее детство и интимно-фамильное общение с самыми близкими друзьями) является основным. Имя используется в семейном общении (с описанными выше ограничениями) и в коммуникации с друзьями. При этом и фамилия, и имя обычно используется вместе с суффиксами вежливости и их эквивалентами. Более архаическая протокитайская система обозначения лиц имеет место в письменно-книжных стилях японского языка (см. ниже).

Как видим, лексические единицы, часто используемые в вокативах русского и японского языков, подвергаются сходным фонетическим, морфологическим, семантическим процессам. Под влиянием вокативной функции они могут образовывать компрессионные (сжатые) формы, принимать уменьшительно-ласкательные/вежливые суффиксы, семантически опустошаться или расширять своё значение.

3. Стилистические аспекты проблемы

И в русском, и в японском языках обращения по сфере использования можно подразделить на обиходно-разговорные, публично-официальные и письменно-книжные. В последнюю группу в японском языке входят литературно-книжные обращения, относящиеся к поэтическому стилю речи и уникальные по своей структуре и лексике (подробнее – ниже).

При диахроническом подходе к обращениям русского языка оказывается, что за вокативной системой современного языка стоит более сложная система обращений имперской эпохи, конец которой был положен социальными трансформациями российского общества и русской языковой культуры в советскую эпоху. В прошлое ушла система обращений феодального общества, учитывавшая его сословную стратификацию и строгие нормы речевого этикета. Как известно, к царю и царице было принято обращаться «ваше императорское величество», к принцам и великим князьям (княгиням) – «ваше императорское высочество», к князьям царской крови – «ваше высочество», к князьям, потомкам царей и жалованным светлейшим князьям – «ваша светлость», к князьям, графам, герцогам и баронам – «ваше сиятельство», к остальным дворянам – «ваше благородие» [16]. Более универсальными обращениями к высокопоставленному лицу были *ваша милость*, *милостивый государь*, *милостивая государыня*, *милостивые господа*; использовалось и пришедшее из английского языка *милорд*. Наиболее универсальными обращениями были *сударь/сударыня* по отношению к «равным» и *любезный* по отношению к лицам, оцениваемым как «низшие».

Примеры таких форм вокатива несложно обнаружить в исторической художественной литературе, а также в официальных документах и письмах соответствующей эпохи. Такие вокативные архаизмы иногда используются в современной устной и письменной речи для выражения иронии или сарказма, например:

① А я думала – отменили, перенесли... Племянш, что ж за мной-то не послал? Не нужна стала? – Я ни за кем не посылал, *Ваша светлость*, – кто пришел, те и участвуют. Устраивайтесь. И не будем здесь называться тетей и племянником, неудобно (Георгий Полонский. Медовый месяц Золушки (1986) // «Театр», 1988).

② Прибыл я в хутор, доложил обо всем Давыдову, он и за голову схватился, орет на меня: «Ты за ними плохо ухаживал!» Но я ему отпел на это: «Не я плохо ухаживал, а вы дюже хорошо ездили. То ты, *ваша милость*, то Макарушка, то Андрей Размётнов (М.А. Шолохов. Поднятая целина. Книга 2. 1959).

③ Делаю это только для того, чтобы умерить твое беспокойство. На самом деле уезжать отсюда мне, по моему глубокому убеждению, не следует. Кроме того, жаль денег, жаль рабочего времени и более всего жаль сил. Но всё это кладу к Вашим ногам, *милорд*. Ибо твое беспокойство действует на меня и на расстоянии. Пусть будет так (Л.К. Чуковская. Письма К.И. Чуковскому (1930–1939) // «Дружба народов», 2001).

Письменно-книжные обращения японского языка сформировались под влиянием классического эпистолярного стиля СО:РО:БУН, который на протяжении столетий служил в качестве языка деловой и частной переписки. СО:РО:БУН представляет собой гибрид стиля буквального перевода на китайский – КАМБУН (восходящего к классическому китайскому языку ВЭНЬЯНЬ) и японского классического литературного языка БУНГО, возникшего в эпоху раннего средневековья (9–10 вв.) также под сильным влиянием китайского языка. Поэтому в письменно-книжных обращениях японского языка много китаизмов, неразрывно связанных с иероглифической графикой и китайской грамматикой [10]. В процессе вестернизации языковой культуры японцев обращения (а также их функциональные эквиваленты), пришедшие из китайского языка, становятся всё более архаичными, постепенно выходят из употребления: ср. ХАЙКЭЙ 拝啓 эпист. «Уважаемый (обращение в обычном письме)», КИНКЭЙ 謹啓 эпист. «Милостивый государь!», КАКУИ 各位 «(Уважаемые) господа», «дамы и господа», ТАЙКЭЙ 大兄 兄. «Вы (почтительно)», МЭЙКЭЙ 盟兄 兄. «Уважаемый

брат (вежливое обращение к другу)», КИКЭЙ 貴兄 эпист. «Вы (при обращении к мужчине)»; ср. также ХАЙФУКУ 拝復 (букв. «Ещё раз с почтением») эпист. «Отвечаю на Ваше письмо (обращение в ответном письме)», КАНСЁ: 冠省 (букв. «убрав корону») эпист. «Извините, что прямо перехожу к делу (обращение в неформальном письме)»; ДЗЭНРЯКУ 前略 (букв. «Сократив начало») эпист. «Извините, что прямо перехожу к делу (обращение в неформальном письме)» [20]. В официально-деловой и частной переписке сохраняются многие архаичные элементы, восходящие к классическому эпистолярному стилю, например, особые формулы вежливости, употребляемые в начале письма и заменяющие инициальные обращения. В официальной переписке слова, обозначающие собеседника, обычно употребляются с суффиксами -САМА 様 и -ДОНО 殿, к названиям организаций присоединяется функциональный эквивалент вышеуказанных суффиксов -ОНТЮ: 御中. В частной переписке используется большой набор средств от классических эпистолярных до порожденных калькированием европейских языков. В последнее время представители молодого поколения часто не соблюдают традиционные эпистолярные нормы, все шире используется система обращений разговорного языка. Под влиянием электронных переводчиков и большого массива переводной литературы, а также дублированных по-японски художественных и документальных фильмов европейских и американских режиссёров усиливается воздействие на японский язык английского и других европейских языков [5, 11].

В японском литературно-книжном языке в качестве обращений всё еще используются и термины родства со словообразовательным «полуаффиксом» [14, с. 115] -УЭ 上 «верх», передающим значение почтительности, ср.: ТИТИУЭ 父上 почт. «Дорогой отец!», ХАХАУЭ 母上 эпист. «[Моя] дорогая мама!», АНЭУЭ 姉上 «Дорогая сестрица!» почтительное обращение к старшей сестре, АНИУЭ 兄上 «Дорогой брат!» почтительное обращение к старшему брату, ОДЗИУЭ 叔父上 почт. «Дорогой дядя!», ОБАУЭ 小母上 почт. «Дорогая тётя!» т. д. [20]. С точки зрения современной системы обозначения лиц такие выражения архаичны.

В устно-разговорном стиле японского языка (особенно в вежливой речи) вместо обращений нередко используется обозначение собеседника в третьем лице. Менее, чем в русском, распространены прямые обращения и в письменных стилях японского языка. В распоряжениях, предписаниях, извещениях и т. д. вместо обращения нередко используется заголовок ОСИРАСЭ «извещение, уведомление, объявление» или обращение заменяется прямым обозначением адресата речи, ср.: ДЗАЙСЭКИ ГАКУСЭЙ-НО МИНАСАН-Э «Для (информации) студентов, проходящих обучение».

По отношению адресанта к адресату и степени вежливости речи в русском и японском языках выделяются подчеркнуто-вежливые, нейтрально-вежливые, фамильярные и грубые формы обращений. В обоих языках среди последних присутствуют местоименные выражения (ср.: КИСАМА «ты», «братан», ОМАЭ «ты», ТЭМАЭ «ты» букв. «перед моими руками» и «Эй ты!», «Ну вы!»). В русском языке в качестве обращений могут также использоваться разнообразные бранные слова, которые в японском языке в вокативной позиции используются ограниченно.

И в русском, и в японском языках особое место среди обращений занимают обращения книжно-поэтической речи. Строго говоря, вокативные единицы в поэтической речи являются квазиобращениями. Они не предназначены для регулирования поведения получателя

речи и не требуют какой-либо его реакции. Квазиобращения – особая фигура поэтической речи, риторический прием, позволяющий автору выразить свои чувства и эмоциональные переживания по отношению к какому-либо предмету, явлению, событию, лицу, тем самым повысить экспрессивность речи, сделать ее эмоционально напряженной и возвышенной, например:

И льется аллилуйя

На смуглые поля.

– Я в грудь тебя целую,

Московская земля! (М. Цветаева);

ひとつづきの塩水よ **О, бескрайняя гладь моря!**

われらが夏の始まりは Начало нашего лета

いずれの国の Какой страны

冬のまっさかりか Самый разгар зимы? (川崎洋).

В русском языке квазиобращения отличаются от подлинных обращений стилистико-статистически: в первых чаще встречаются сложные синтаксические конструкции, чаще употребляются редкие для разговорной речи книжные слова. В японском же языке квазиобращения не связаны с ритуалом речевого общения и выражением иерархических отношений. Поэтому в поэтическом стиле снимаются лексические ограничения, свойственные обиходно-разговорной речи, и, например, термины родства без ограничений используются для обозначения «низших». Соответственно, список лексем, употребляемых в синтаксической позиции вокативов, становится открытым, например:

① うつぶせに眠っている弟よ **О, младший брат! Заснувший вниз лицом** (清水旭);

② 雄雄しいわたしの恋人よ **О ты, моя бесстрашная любовь** (高橋睦郎);

③ たまたま笑え、死者よ、死者よ **О ты, мертвец, мертвец!** Ты смейся иногда (入沢康夫).

Как правило, квазиобращения в японской литературно-книжной речи оформляются при помощи восклицательной частицы *Ё*, однако такое эмоциональное выделение не является обязательным, например:

④ 信じてくれ **賢い同志達** Поверьте мне! **Мои разумные товарищи** (黒田喜夫).

В целом для японского языка характерна бо́льшая, чем для русского языка, специализация обращений по стилям и жанрам речи. В русском языке, хотя стилистические различия между обращениями и существуют, они легче перетекают из одного стиля в другой, нет принципиального различия между устными и письменными формами обращений. А в письменно-книжных вариантах японского языка до сих пор велико значение китайской лексики, грамматики [10], этики и эстетики, обнаруживаются архаичные формы обращений. Как было показано выше, уникальные для японского языка формы обращений обнаруживаются и в книжно-поэтической речи.

Заключение

Сопоставительный анализ обращений русского и японского языков помог нам выявить сходства и различия единиц, относящихся к вышеназванной категории в двух языках.

Обнаружилось много общего в речевом функционировании, синтаксических особенностях, а также в фонетическом, морфологическом и семантическом развитии вокативных единиц. Были выявлены и некоторые существенные различия, например, обращения японского языка в большей степени связаны с отношениями социальной иерархии, они обычно избегаются в коммуникации с незнакомыми людьми, поскольку социальный статус последних неизвестен. В функционировании обращений японского языка больше ритуальной упорядоченности, чем в русском, например, в семейном общении младших обычно называют по именам, а при обращении к старшим используются термины родства. В деловом общении вышестоящих принято называть по должности, а нижестоящих – по фамилии с добавлением необходимых показателей вежливости. В русском языке в качестве обращений в обилии используются образные метафорические и метонимические средства, и их список принципиально не ограничен. Существуют даже специальные грамматические конструкции, характерные для вокативной позиции в русском языке. В японском языке свойственная русскому языку свобода в использовании вокативных средств имеет место только в книжно-поэтической речи. В разговорно-обиходном стиле японского языка использование образных метафорических и метонимических средств в обращениях ограничено.

Яркой особенностью японской культуры является то, что элементы традиционного жизненного уклада, ценности, выработанные за многие столетия феодальной истории Японии, не уничтожаются полностью последующей эпохой, а сохраняются в глубине общественного сознания и незаметно вплетаются в новые жизненные реальности. Например, возникшие в эпоху средневековья формы вежливости (КЭЙГО), хотя и трансформировались в современные правила речевого этикета, продолжают функционировать на основе признака социальной иерархии: лицо, являющееся предметом или получателем речи, оценивается как «высшее», «равное» или «низшее» по отношению к отправителю речи. Отношения социальной иерархии играют важную роль и при употреблении обращений: внутри каждого языкового коллектива (семья, предприятие, административное учреждение, партия т. д.) обращения постоянно манифестируют отношения социальной иерархии. Поэтому носители японского языка обычно избегают использования обращений по отношению к «чужим», социальный статус которых, а следовательно, и место в иерархии неизвестны.

Связь системы японских обращений с выражением иерархических отношений, а также ритуализированность речевой коммуникации японцев, по-видимому, являются причинами неразвитости в японском языке оценочно-характеризующих обращений, которые широко представлены в русском языке. Возможность создания и использования таких обращений (квазиобращений) в поэтическом стиле свидетельствует о том, что ограничения на создание оценочно-характеризующих обращений в разговорном языке обусловлены социально-культурными, а не чисто языковыми факторами. Появление оценочно-характеризующих обращений, соположение обращений с личными местоимениями второго лица, описанное Т. Хигасидэ [32], а также учащение использования личных местоимений, наблюдаемое в последние десятилетия, по всей вероятности, связаны с процессами вестернизации японской культуры и языка [5, 11]. Как долго и в какой степени японский язык сможет противиться этому влиянию и сохранять свою самобытность, покажет время.

Список литературы

1. Алпатов В.М. Система местоимений 1-го и 2-го лица в современном японском языке // Теория и типология местоимений. М.: Наука, 1980. С. 3–26.
2. Виноградов С.И. Слово в парламентской речи и культура общения // Русская речь. 1993. № 2. С. 50–55.
3. Гольдин В.Е. Обращение: теоретические проблемы. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: ЛИБРОКОМ, 2009. 136 с.
4. Дыбовский А.С. Некоторые особенности обозначения лиц в современном японском языке // Ученые записки ЛГУ им. А.А. Жданова; № 426. Сер. востоковед. наук / Востоковедение. 16: Исслед. по филологии и истории культуры, 1990. №. 32. С. 19–31.
5. Дыбовский А.С. О дискурсивных особенностях использования западных заимствований в современном японском языке (новая редакция) // Педагогика: история, перспективы. 2022. Т. 5, № 4. С. 119–135. <https://doi.org/10.17748/2686-9969-2022-5-4-119-135>
6. Дыбовский А.С. Обращение в современном японском языке // Слово и образ. М.: Изд-во МГУ, 1989. С. 70–80.
7. Дыбовский А.С. Опыт сопоставления обращений русского и японского языков // 『言語文化研究』 第20号 (Исследования по языку и культуре, № 20), 1994. С. 187–210.
8. Дыбовский А.С. Ритуал и игра: о некоторых особенностях речевой коммуникации в японском и русском этноязыковых коллективах: постановка проблемы // Известия Восточного института Дальневосточного университета. 2006. Вып. 13. С. 103–120.
9. Дыбовский А.С. Универсальные свойства междометий и их лингвистическое описание. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1983. 73 с.
10. Дыбовский А.С. Элементы китайской грамматики в современном японском языке // Дальневосточный филологический журнал. 2024. Т. 2, № 2. С. 43–57.
11. Дыбовский А.С. Японский язык как арена столкновения цивилизаций // Дальневосточный филологический журнал. 2023. Т. 1, № 4. С. 17–30.
12. Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении. Изд. седьмое. М.: Языки славянской культуры, 2001. 544 с.
13. Русский язык. Энциклопедия / гл. ред. Ф.П. Филин. М., 1979. 432 с.
14. Солнцева Н.В., Солнцев В.М. Теоретическая грамматика современного китайского языка (проблемы морфологии). Курс лекций. М.: Военный институт, 1979. 151 с.
15. Сыромятников Н.А. Закономерности развития личных местоимений в новояпонском языке // Теория и типология местоимений. М.: Наука, 1980. С. 104–126.
16. Устаревшие обращения. URL: <https://rus.stackexchange.com/questions/123/Устаревшие-обращения> (дата обращения: 16.02.2024).
17. Фирдевс Б.К. Обращение в современном русском языке: виды и функции // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2017. № 4. С. 74–76.
18. Формановская Н.И. В последнее время... (юбилейный сборник статей). М., 2012. 280 с.
19. Brown, P., & Levinson, S. C. Politeness: Some Universals in Language Usage. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. 335 p.
20. Jardic. Japanese Dictionaries. URL: http://www.jardic.ru/index_e.htm (дата обращения: 18.02.2024).

21. 奥山 益郎、現代敬語読本 = *Окуяма Рокуро*. Современные формы вежливости. Хрестоматия, 1976. 644 р.
22. 木枝 増一、高等国文法新講・文章編 = *Киэда Масуити*. Новый продвинутый курс грамматики японского языка. Синтаксис, 1937–1938. 394 р.
23. 研究資料日本文法 第四巻、修飾句、独立句編、明治書院 昭和59年23. = Исследовательские материалы по грамматике японского языка. Т. 4: Определительные клаузы, независимые клаузы. Токио, Мэйдзи Сёин, 1984. 345 р.
24. 国語学辞典、東京堂 = Словарь лингвистических терминов. Токио, 1975. 1286 р.
25. 口語文法講座 2 各論研究編、明治書院 昭和40年 = Лекции по грамматике разговорного языка 2: Продвинутые исследования. Токио, Мэйдзи Сёин. 343 р.
26. 鈴木孝夫、自称詞と対称詞の比較、英語比較講座、第5巻、文化と社会、大修館 = *Сузуки Такао*. Сравнительное исследование средств обозначения первого лица и собеседника. Компаративные исследования английского языка. Т. 5. Культура и общество. Издательство Дайсюкан, 1982. 226 р.
27. 鈴木孝夫、言葉と文化、岩波書店、第50刷発行、東京 = *Сузуки Такао*. Язык и культура. Токио: Издательство Иванами, 50-й тираж, 1998. 209 р.
28. 谷脇 道彦、日本語の文法 = *Таниваки Митихико*. Грамматика японского языка. Токио, 1988. 258 р.
29. 中納言コーパス 検索アプリケーション = Корпус японского языка “Тюнагон” / Поисковое приложение. URL: <https://chunagon.ninjal.ac.jp/bccwj-nt/search/> (дата обращения: 12.01.2024).
30. 仁田 義雄、日本語のモダリティとその周辺、仁田義雄日本語文 法著作選、第2巻 ひつじ書房、東京 = *Нитта Ёсио*. Модальность в японском языке и вокруг неё. Избранные работы Нитта Ёсио по японской грамматике. Т. 2. Токио: Издательство Хицудзи Сёбо, 2009. 294 р.
31. パン F.C. 呼称の社会学 日米の比較、日英比較講座、第5巻、文化と社会、大修館書店、東京 = *Пан Ф.С.* Социология обращения: Сравнение между Японией и Соединенными Штатами. Сравнительные японско-английские исследования. Т. 5, Культура и общество. Издательство Дайсюкан-сётен, 1982. 226 р.
32. 東出 朋、日本語の呼びかけ語の語用論的機能とポライトネス: 日露対照研究を通して九州大学大学院地球社会統合科学府 2018 年 1 月、出版情報: Kyushu University, 2017、博士 (学術)、課程博士 バージョン = *Хигашиде Томо*. Прагматические функции и вежливость японских обращений: Сравнительное исследование японского и русского языков: дисс. ... д-ра наук. Высшая школа интегрированных наук для глобального общества. Университет Кюсю, январь 2018 г. 336 р. <https://doi.org/10.15017/1931985>
33. 堀内 克明、コミュニケーションの比較・日本と欧米、言語生活、1979、6月号 = *Хориноучи Кацуаки*. Сравнение коммуникации: Япония и Запад (Европа, Америка) // Языковое существование. Июньский номер, 1979. Р. 18–31.
34. 渡辺 友左、家族の呼び方、言語生活、1963、8月号. = Ватанабэ Томоса. Обозначение лиц в семье // Языковое существование. Августовский номер. 1963. Р. 42–49.

35. 山田 孝雄、日本文法学概論 3版、東京 宝文館 = Ямада Ёсио. Введение в грамматику японского языка, 3-е изд., Токио: Изд-во Хобункан, 1949. 1148 р.
36. 米田 正人、夫婦の呼び方、言語生活、1986、7月号 = Ёнеда Масато. Обращение супругов друг к другу // Языковое существование. Июльский номер. 1986. Р. 18–21.

References

1. Alpatov V.M. The System of First and Second Person Pronouns in Modern Japanese. *Theory and Typology of Pronouns*. Moscow, Nauka Publ., 1980. P. 3–26. (In Russ.).
2. Vinogradov S.I. The Word in Parliamentary Speech and Communication Culture. *Russian Speech*, 1993, no. 2, pp. 50–55. (In Russ.).
3. Gol'din V.E. Addressing: Theoretical Problems. 2nd ed., rev. and expanded. Ed. L.I. Barannikova. Moscow, LIBROKOM Publ., 2009. 136 p. (In Russ.).
4. Dybovsky A.S. Some Peculiarities of Person Reference in Modern Japanese. *Oriental Studies, 16: Research in Philology and Cultural History*. 1990. № 32. P. 19–31. (Scientific Notes of Leningrad State University named after A.A. Zhdanov; No. 426. Series: Oriental Studies). (In Russ.).
5. Dybovsky A.S. On the Discursive Features of the Use of Western Loanwords in Modern Japanese. (New Edition). *Pedagogy: History, Perspectives*, 2022, vol. 5, no. 4, pp. 119–135. (In Russ.). <https://doi.org/10.17748/2686-9969-2022-5-4-119-135>
6. Dybovsky A.S. Addressing in Modern Japanese. *Word and Image*. Moscow, Moscow State University Press Publ., 1989. P. 70–80. (In Russ.).
7. Dybovsky A.S. A Comparative Study of Address Terms in the Russian and Japanese Languages. *Studies in Language and Culture*, 1994, no. 20, pp. 187–210. (In Russ.).
8. Dybovsky A.S. Ritual and Play: on Some Features of Speech Communication in Japanese and Russian Ethno-linguistic Communities: Problem Statement. *Proceedings of the Eastern Institute of the Far Eastern University*, 2006, no. 13, pp. 103–120. (In Russ.).
9. Dybovsky A.S. Universal Properties of Interjections and Their Linguistic Description. Vladivostok, Far Eastern University Press Publ., 1983. 73 p. (In Russ.).
10. Dybovsky A.S. Elements of Chinese Grammar in Contemporary Japanese. *Far Eastern Philological Journal*, 2024, vol. 2, no. 2, pp. 43–57. (In Russ.).
11. Dybovsky A.S. Japanese Language as an Arena of Civilizational Clash. *Far Eastern Philological Journal*, 2023, vol. 1, no. 4, pp. 17–30. (In Russ.).
12. Peshkovskiy A.M. Russian Syntax in Scientific Research. 7th Edition. Moscow, Languages of Slavic Culture Publ., 2001. 544 p. (In Russ.).
13. *Russian Language*. Encyclopedia. Ed. by F.P. Filin. Moscow, 1979. 432 p. (In Russ.).
14. Solntseva N.V., Solntsev V.M. Theoretical Grammar of the Modern Chinese Language (Issues of Morphology). Lecture Course. Moscow, Military Institute Publ., 1979. 151 p. (In Russ.).
15. Syromyatnikov N.A. Regularities of Personal Pronoun Development in Modern Japanese Language. *Theory and Typology of Pronouns*. Moscow, Nauka Publ., 1980. P. 104–126. (In Russ.).
16. *Obsolete Forms of Address*. (In Russ.). URL: <https://rus.stackexchange.com/questions/123/Устаревшие-обращения/> (accessed: 16.02.2024).
17. Firdevs B.K. Address Forms in Contemporary Russian Language: Types and Functions. *Vestnik VGU. Series: Philology. Journalism*, 2017, no. 4, pp. 74–76. (In Russ.).

18. *Formanovskaya N.I.* In Recent Times... (Anniversary Collection of Articles). Moscow, 2012. 280 p. (In Russ).
19. *Brown P., Levinson S.C.* Politeness: Some Universals in Language Usage. Cambridge, Cambridge University Press, 1987. 335 p.
20. *Jardic.* Japanese Dictionaries. URL: http://www.jardic.ru/index_e.htm/ (accessed: 13.01.2024).
21. *Okuyama Masuo.* Modern Guide to Honorific Language. 1976. 644 p. (In Jap.).
22. *Kieda Masuichi.* New advanced National Language Grammar: Syntax. 1937–1938. 394 p. (In Jap.).
23. Research Materials on Japanese Grammar. Vol. 4: Modifying Clauses, Independent Clauses. Tokyo, Meiji Shoin, 1984. 345 p. (In Jap.).
24. Dictionary of Japanese Linguistics. Tokyo Publishing, 1975. 1286 p.
25. Lectures on Colloquial Grammar 2: Advanced Studies. Tokyo, Meiji Shoin, 1965. 343 p. (In Jap.).
26. *Suzuki Takao.* A Comparison of Reflexive Pronouns and Reciprocal Pronouns. *English Comparative Studies*. Volume 5, Culture and Society. Daishukan, 1982. 226 p. (In Jap.).
27. *Suzuki Takao.* Language and Culture. (50th printing). Tokyo, Iwanami Shoten, 1998. 209 p. (In Jap.).
28. *Taniwaki Michihiko.* Japanese Grammar. Tokyo, 1988. 258 p. (In Jap.).
29. Chūnagon Corpus Search Application. Japanese Language Corpus 'Chūnagon'. Search Application. (In Jap.). URL: <https://chunagon.ninjal.ac.jp/bccwj-nt/search/> (accessed: 12.01.2024).
30. *Nitta Yoshio.* Modality in Japanese and Its Surroundings. *Nitta Yoshio's Selected Works on Japanese Grammar*. Volume 2. Hitsuji Shobo, Tokyo, 2009. 294 p. (In Jap.).
31. *Pan F.C.* Sociology of Address: A Comparison Between Japan and the United States. *English Comparative Studie*. Vol. 5, Culture and Society. Daishukan-syoten, 1982. 226 p. (In Jap.).
32. *Higashide Tomo.* Pragmatic Functions and Politeness of Japanese Address Terms: A Comparative Study of Japanese and Russian: Doctor's degree thesis. Graduate School of Integrated Sciences for Global Society. Kyushu University, January 2018. 336 p. (In Jap.). <https://doi.org/10.15017/-1931985>
33. *Horinouchi Katsuaki.* Comparison of Communication: Japan and the West. *Language Life*, June, 1979, pp. 18–31. (In Jap.).
34. *Watanabe Tomosa.* Ways of Addressing Family Members. *Language Life*, August, 1963, pp. 42–49. (In Jap.).
35. *Yamada Yoshio.* Introduction to Japanese Grammar, 3rd Edition. Hōbunkan, Tokyo, 1949. 1148 p. (In Jap.).
36. *Yoneda Masato.* Terms of Address for Spouses. *Language Life*, July, 1986, pp. 18–21. (In Jap.).

Статья поступила в редакцию / Received 29.05.2024

Одобрена после рецензирования / Revised 05.06.2024

Принята к публикации / Accepted 12.06.2024

Научная статья

УДК 81.255.2

<https://doi.org/10.24866/2949-2580/2024-3/104-125>

**Старинная немецкая песня
в историко-культурном и переводческом аспектах
(на примере баллады „Liebe ohne Stand“
из сборника А. фон Арнима и К. Брентано «Волшебный рог мальчика»)**

Екатерина Владимировна Пивоварова

Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Российская Федерация

Кандидат филологических наук, доцент кафедры романо-германской филологии,

pivovarova_ev@dvfu.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4407-8531>

Аннотация. Статья посвящена актуальной для современной лингвистики проблеме адекватного перевода на материале старинной немецкой песни на русский язык. Ставя своей целью поэтический перевод баллады „Liebe ohne Stand“ («Любовь без венца»), автор проводит подробный предпереводческий анализ и осуществляет детальный лингвистический разбор текста оригинала. Опираясь на герменевтический и сравнительно-сопоставительный методы, а также методами структурного и лингвистического анализа, автор создает базу для перевода. В результате представлен перевод баллады с комментариями, определяются особенности поэтического перевода средневековой песни с немецкого языка на русский.

Ключевые слова: художественный перевод, перевод поэзии, эквивалентный перевод, старинная немецкая песня, Волшебный рог мальчика, Ахим фон Арним, Клеменс Брентано

Для цитирования: Пивоварова Е.В. Старинная немецкая песня в историко-культурном и переводческом аспектах (на примере баллады „Liebe ohne Stand“ из сборника А. фон Арнима и К. Брентано «Волшебный рог мальчика») // Дальневосточный филологический журнал. 2024. Т. 2, № 3. С. 104–125.

Original article

**Historical, cultural and translation aspects of an Old German song
(based on the ballad “Liebe Ohne Stand”
from the anthology of A. von Arnim and C. Brentano
“Des Knaben Wunderhorn”)**

Ekaterina V. Pivovarova

Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,

Department of Roman and German Philology,

pivovarova_ev@dvfu.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4407-8531>

© Пивоварова Е.В., 2024

Abstract. The article is devoted to the problem of an old German song translation from German into Russian, which is relevant for modern linguistics. Aiming at an adequate poetic translation of the ballad “Liebe ohne Stand”, the author conducts a detailed pre-translation cultural and linguistic analysis of the original text. Using hermeneutical and comparative methods, as well as methods of structural and linguistic analysis, the author creates a basis for the further translation. As a result, a translation of the ballad with comments is presented, and the features of the poetic translation of a medieval song from German into Russian are established.

Key words: literary translation, poetry translation, equirhythmic translation, old German song, des Knaben Wunderhorn, Achim von Arnim, Clemens Brentano

For citation: Pivovarova E.V. Historical, cultural and translation aspects of an Old German song (based on the ballad “Liebe ohne Stand” from the anthology of A. von Arnim and C. Brentano “Des Knaben Wunderhorn”). *Far Eastern Philological Journal*, 2024, vol. 2, no. 3, pp. 104–125. (In Russ.).

«Волшебный рог мальчика» („Des Knaben Wunderhorn“) – сборник старинных немецких песен, изданный Ахимом фон Арнимом и Клеменсом Брентано в 1805–1808 годах, ознаменовал начало нового этапа немецкого романтизма, связанного с деятельностью Гейдельбергского кружка романтиков. «Волшебный рог мальчика» стал «яблоком раздора» для поэтов-романтиков начала XIX века и представителей зарождавшейся в те времена немецкой филологической науки, вызвал бурную дискуссию среди современников, вдохновил следующие поколения немецких поэтов, баллады и песни были положены на музыку композиторами и музыкантами Германии, сборник выдержал самую уничижительную критику и самую лестную похвалу. Дебаты о «Волшебном роге мальчика» не утихают и в XXI веке. Основным вопросом для исследователей XX–XXI веков явилась оригинальность текстов, представленных Ахимом фон Арнимом и Клеменсом Брентано, а также степень их литературной обработки.

Став, пожалуй, одним из самых обсуждаемых литературных явлений своего времени, «Волшебный рог мальчика» не мог не привлечь внимание переводчиков. Избранные баллады были переведены на русский язык А.С. Кочетковым (1930-е гг.) и Л.В. Гинзбургом (1970-е гг.). Полностью стихи первого тома переведены С.И. Городецким (2023).

Актуальность представленного исследования связана с возобновлением интереса к немецкой литературе эпохи романтизма, лакунами в переводе произведений немецких романтиков на русский язык.

Автор статьи ставит своей **целью** перевод баллады „Liebe ohne Stand“ (первый том сборника „Des Knaben Wunderhorn“ [15]) с учетом культурно-исторического фона создания антологии «Волшебный рог мальчика» в сочетании с попыткой максимального сохранения оригинальности избранного произведения в переводе на русский язык. В связи с этим представляется необходимым:

- 1) рассмотреть историко–культурные предпосылки возникновения сборника «Волшебный рог мальчика»;
- 2) охарактеризовать стратегию и тактику отбора песен для наполнения «Волшебного рога»;
- 3) проанализировать балладу „Liebe ohne Stand“ с точки зрения ее жанрового и сюжетного своеобразия, а также степени литературного «вмешательства» А. фон Арнима и К. Брентано;

К. Brentano;

4) провести предпереводческий анализ формы избранной баллады: определить ритмико-интонационную композицию, метр и размер, особенности рифмы (мужская / женская), строгость соблюдения рифмы;

5) выявить лингвостилистические особенности баллады: наличие культурно-исторических реалий, обращений, диминутивов, аллитераций, сравнений, метафор и других средств;

6) представить собственный перевод баллады „Liebe ohne Stand“ с переводческими комментариями.

Основными методами, примененными в исследовании, стали герменевтический, сравнительно-сопоставительный методы, а также методы структурного и лингвистического анализа текста.

Исторический, социальный и культурный фон создания «Волшебного рога мальчика»

На рубеже XVIII–XIX веков Германия, бывшая историческим центром «Священной римской империи германской нации», оказалась под непосредственным влиянием Великой французской революции. Просвещенная немецкая интеллигенция восприняла ее сначала как «революцию идей», «духовную революцию». Так, Г.В.Ф. Гегель сравнивал ее с праздником для всех существ, наделенных разумом, с восходом солнца. Пламенным защитником французской революции был И.Г. Гердер, впоследствии во многом повлиявший на появление «Волшебного рога» [2].

Однако с вторжением Наполеона, установлением нового политического порядка, проведением территориальной реформы (укрупнением мелких немецких государств), созданием Рейнского союза, падением Священной римской империи германской нации (1806 г.), ведением бесконечных войн, в которых должны были участвовать немецкие подданные, к немецкому народу приходит осознание того, что Германия теряет свою самобытность и становится ареной политико-экономических интриг. В связи с этим в рядах интеллигенции зреет мысль о том, что настало время вернуться к германским истокам, возродить национальную литературу, «самобытную, лишенную манерности и салонности» [цит. по 22]), обратиться к народу, что наилучшим образом позволяет сделать фольклор – старинные немецкие песни, стихи, баллады и романсы.

Многие исследователи сходятся во мнении о Наполеоновской интервенции как решающем факторе для возникновения «Волшебного рога мальчика» и считают сборник средством достижения национально-политических целей, преследуемых прежде всего А. фон Арнимом [3, с. 39; 21; 22]. Бытует мнение, что само название сборника и в особенности обложка первого издания избранны не случайно. Так, услышав название «Волшебный рог», мы можем подумать о роге как музыкальном инструменте, из которого льются мелодии песен, представленные в антологии. Однако Отто Хольцапфель, подробно проанализировавший издания книги с 1805 по 1808 год, приходит к выводу, что А. фон Арним и К. Brentano имели ввиду питьевой рог, рог изобилия, символ средневековой роскоши, который они и поместили на обложке. На издании 1808 года изображен Ольденбургский рог XV века, принадлежавший датской знати. На втором плане, за рогом, красуется гейдельбергский замок в своем

первозданном виде – еще не разрушенный, не потревоженный войнами и временем – таким, каким он был в средние века (рис. 1). Вероятно, изображение именно средневековых символов представляет собой призыв авторов обратиться к истокам национальной культуры как идеалу, вернуть память о том, чем на самом деле обладает немецкая культура и что она рискует утратить под воздействием захватчиков [18].



Рис. 1. «Волшебный рог мальчика», обложка 1808 г.

Что касается социальных предпосылок, то вывод о настроениях в обществе можно сделать на основании собственных замечаний авторов «Волшебного рога». В первом послесловии (1805 г.), адресованном капельмейстеру И.Ф. Рейхардту, А. фон Арним сетует на то, что не слышит более церковных песен, какие пела ему няня, не слышит в современных песнях милых сердцу слов, поэтому предпочитает насвистывать прекрасные мелодии, тем самым «вытесняя яйца кукушки, подложенные в гнездо благородным певчим птицам» [14]. Не лучше обстоит дело с театром: «скверные слова взошли на театральные подмостки, а сам театр в стремлении стать общенациональным начал использовать самые банальные выражения, а потому стал все более чуждым нации» [14]. Язык – безусловное отражение состояния общества. И если он нищает, это свидетельствует о культурном упадке страны: «театр ограничен классами, существует для классов бюргерского общества, не способных воспринимать поэзию или же ставших слишком неразборчивыми во вкусах <...> Отсюда стремление искусных певцов петь совсем без диалектов, как любит говорить аристократия, то есть они хотят петь не звуча, они хотят просто дуть в духовой инструмент» [14]. А. фон Арним убежден: диалекты – неотъемлемая составляющая национального самоопределения. Пусть в разных уголках Германии говорят на диалектах, ведь они все «встречаются в народных песнях, подобно баржам расходятся в темноте, гонимые народной молвой, но вскоре собираются вновь,

понимают друг друга, осваиваясь и стремясь распространиться, не взирая на то, что в каждом из них [*диалектах* – прим. Е. Пивоваровой] язык употреблен по-своему» [14].

Не ускользает от критики А. фон Арнима и политика германских правителей предыдущих столетий, приведшая к исчезновению собственного национального самосознания, идеи блага как высшей цели бытия, что сказалось в исчезновении народных песен: «Прежде всего, падение прекрасного образования связано со всеобъемлющим феноменом предыдущих столетий, я имею в виду всеобщее бытие стенаний и нужды <...> Обыденные тяготы находящихся в очевидно более выгодном положении бюргеров стали как для них самих, так и для чужеземцев чем-то скрытым и непонятным, правительство в глазах его же подданных представлялось мрачным и грешным <...> слышался плач о самоубийстве Германии <...> Произошел раскол, был забит клин, вскоре государство перестало существовать для жителей, оставшись лишь идеей <...> В один момент весь мир обнищал; плохое время, плохие обычаи и конец света были провозглашены во всем мире, во всем изобилии, в каждой весне. Потому как никто не хотел и не умел жить, отдавшись порыву собственной природы, а старался следовать принуждению: лишь деньги и мерка на скорую руку – как на рынке. Никто не задумывался о том, что он, просто родившись, как и плод земли, уже хорош сам по себе, и не нужно исполнять обеты, данные для процветания собственного дела. Аристократы старались улучшить кровь, торговцы воображали, что обладают нравственной культурой <...> Важнее то, что мы можем заметить воздействие этого всеобщего явления в народных песнях – их полном исчезновении в одних регионах, их падении в других до уровня грязи и пустоты изъезженных улиц» [14].

А. фон Арнима мучает вопрос и о месте собственной родины в политическом пространстве. Отто Хольцапфель подчеркивает, что Гейдельберг, впрочем, как и вся Германия, к 1800 году неоднократно пережил изменение границ, подданство различным правителям, связанные с перераспределением власти грабежи, пожары и разрушения. Лишь в 1803 году с вхождением Гейдельберга в герцогство Баден экономическое положение города улучшилось [18]. В послесловии А. фон Арним пишет: «О, Боже! Где же те старые деревья, в тени которых мы отдыхали еще вчера, древнейшие знаки непоколебимых границ? Что с ними произошло? Что происходит? Они почти забыты в народе, мы только больно спотыкаемся об их корни» [14].

Таковы причины упадка германской нации, детьми таких предков видит А. фон Арним своих современников, с последствиями такой политики и общественного устройства он призывает бороться. Спасение видится А. фон Арниму в поэзии. Причем не той, что воспевалась эпохой Просвещения, которую он сравнивает с «котлом переоцененных наук» [14]. Именно истинная народная поэзия, старинная песня, льющаяся из уст не искусных певцов, а простых людей – «от низов горняков до высот трубочистов» – способна стать вдохновением в начале XIX века. «Когда встречаются ангелы, возникает вдохновение, не знающее споров между христианским и языческим, греческим и романтическим, оно может понять многое, а то, что оно понимает – целое и чистое. Спор о вере для него безрассудство, ведь спор заканчивается там, где начинается вера; еще бессмысленней спор об искусстве, представляющем собой выражение вечного бытия» [14].

Послесловие А. фон Арнима стало откровением для его друга и соавтора К. Brentano [22]. Однако и сам К. Brentano испытывал отвращение к пошлости и вульгарности

окружавшей его действительности. После зачисления на факультет горного дела в г. Галле в 1797 году К. Брентано описывает в одном из писем другу все пороки этого города: «около шестисот служанок, все блудницы, напористо соблазняют тебя <...> я вынужден бесконечно работать, чтобы избежать всего этого разврата <...> Ужас, какие пороки царят среди студентов» [цит. по 22]. Город Галле считался в это время оплотом галантной литературы в Германии, писавшейся по французскому образцу. Особой популярностью среди студентов пользовались именно эротические песни. В связи с этим в 1806 году К. Брентано назвал «Волшебный рог» противоположностью современной городской песни, литературы студентов, паяцев и балагуров. «Все современное, появившееся в XVII–XIX веках, манерное, пустое и напыщенное – далеко от нашего плана» [цит. по 22].

Подводя промежуточный итог, отметим: «Волшебный рог мальчика» стал результатом как объективного разочарования авторов в современной им эпохе (время Наполеона в Германии, развал Священной римской империи германской нации, нестабильность экономики, геополитики и связанная с ней раздробленность общества), так и личных переживаний в связи с изменением общественных настроений (пошлость, разнузданность, пустота, отказ от восприятия высокого и вечного, восхваление наук в ущерб красоте и идеалу).

Не менее важной предпосылкой возникновения «Волшебного рога» становится литературная почва, подготовленная предшественниками А. фон Арнима и К. Брентано. Огромное влияние на умы творцов середины XVIII века оказали произведения Джеймса Макферсона, а именно его «Песни Оссиана», увидевшие свет в 1760–1762 годах. Автор назвал их переводами с галльского и ирландского языков. Европейские читатели с восторгом приняли поэмы Дж. Макферсона, но одновременно с этим возникли жаркие споры об их подлинности. Так, уже в 1760 году Томас Грей, впервые задал вопрос, является ли представленный материал действительно отрывками древних поэм или творением талантливого современника-шотландца. В Германии влияние шотландского барда на литературную жизнь имело самые значительные масштабы. Начиная с конца шестидесятых годов XVIII века, поэты «Бури и натиска» находят в поэмах близкие мотивы скорби, одиночества и величавого героизма, а сама фигура Оссиана становится воплощением сильного, сверхчеловеческого и полного творческой энергии гения. В кельтском певце немецкие поэты того времени видели представителя германских народов, поэтому поэмы воспринимались в контексте северной мифологии, интерес к которой возбудила публикация «Эдды» в 1756 году. Рецепция Оссиана в политическом плане выступала культурной оппозицией франкофонству [6, с. 42–52].

Незыблемый фундамент для авторов «Волшебного рога» представляют идеи И.Г. Гердера [6, с. 39; 10, с. 211; 18; 21], а его статья «Извлечения из переписки об Оссиане и песнях древних народов» (1773) считается программной для романтиков начала XIX века. А.И. Есаулов предполагает, что «особая форма переписки следует глубоко продуманному И.Г. Гердером плану. План этот призван убедить читателя в новой, отчасти революционной для Просвещения, идее – важности собирания народных песен. Доказательство этой идеи построено на столь же революционном философском методе, объединяющем в себе одновременно и мысленное осознание, и чувственное созерцание предмета» [6, с. 55]. В 1773 году выходит сборник И.Г. Гердера «О немецком характере и искусстве», в котором он говорит об «Оссиане» как об образце для немецкоязычной народной поэзии. Отто Хольцапфель называет выход сборника «моментом рождения идеи о народной песне» [18].

Широкую известность получил сборник И.Г. Гердера «Народные песни» (1778–1779 года), позднее переименованный в «Голоса народов в песнях». По замечанию Т.В. Анищук, именно «Народные песни» И.Г. Гердера сыграли определенную роль в расширении литературно-исторической программы А. фон Арнима и К. Brentано. «И.Г. Гердер дал своеобразный эталон для выделения лучших образцов XVII века и предопределил направление и характер обработок. Он объясняет причины включения поэтов XVII века в свой сборник необходимостью популяризации забытых имен и возрождения национальной традиции» [1, с. 65].

Влияние И.Г. Гердера на воззрения романтиков А. фон Арнима и К. Brentано не вызывает сомнений. Проявилось оно в обращении к фольклору, стремлении вернуться к культурным истокам, включении в сборник «Волшебный рог мальчика» самых разных по жанру и тематике песен без какой-либо систематики с целью наиболее точного отражения духа средневековой эстетики.

Однако нельзя забывать о кардинальном отличии «Народных песен» И.Г. Гердера и «Волшебного рога»: И.Г. Гердер оставался просветителем, в то время как патристичные романтики, эстеты А. фон Арним и К. Brentано вдохновлялись поэтическим тоном народной баллады и подражали ему. Для И.Г. Гердера народная песня – зеркало природы народа, его способа мышления и идентичности [18]. А. фон Арним и К. Brentано использовали поэтические богатства прошлого как для разрешения общественных потребностей современности, так и для собственного поэтического выражения [1, с. 66].

Проанализировав культурно-исторические предпосылки, мы можем заключить, что «Волшебный рог мальчика» для его авторов становится логичным разрешением сложившихся в начале XIX века противоречий.

Опираясь на прочный литературный фундамент предшественников, А. фон Арним и К. Brentано создают произведение, призванное воскресить немецкую культуру, дать толчок для национальной самоидентификации.

Стратегия и тактика выбора материала для «Волшебного рога мальчика»

Ахим фон Арним, представитель бранденбургского дворянства, и Клеменс Brentано, сын франкфуртского купца, познакомились в 1801 году в г. Гёттингене во время студенческого чествования И.В. Гете. Это знакомство вскоре переросло в очень близкую дружбу, проявившуюся в многочисленных совместных литературных планах. Год спустя друзья встретились во Франкфурте, откуда отправились в свое гениальное романтическое путешествие по Рейну. Встречи с поющими матросами и сборщиками винограда – с простым народом – послужили возникновению первого нечеткого плана по созданию книги народных песен и ознаменовали начало литературного рейнского романтизма [21].

Очень романтично историю создания «Волшебного рога мальчика» описывает Л. Гинзбург в предисловии к своим переводам избранных песен на русский язык: «В 1802 году на ярмарочном судне, плывшем из Франкфурта в Майнц, среди пестрой, разношерстной толпы путешествовали два студента. Первый был черноволос, смугл, носил на голове красный колпак, с плеча его свисала лютня, из кармана торчала большая кожаная табакерка. Второй – светлокудрый юноша в коричневом дырявом плаще и поношенном камзоле – неотступно следовал за своим товарищем. Оба приглядывались к пассажирам, вступали в душевные беседы с матросами, лоточниками, ярмарочными акробатами, с особым интересом слушали

песни бродячих певцов» [5]. История кажется вымышленной, однако подтверждение мы можем найти, обратившись к письму Беттины фон Арним (сестры Клеменса и супруги Ахима): «Арним такой растрепанный в широком сюртуке с треснувшим по шву рукавом, в руке – палка, вся в сучках, в шляпе с потертой подкладкой, а рядом ты [Клеменс], такой изысканный и элегантный, в красной шляпе поверх тысячи черных локонов, с тоненькой трубочкой [курительной] и кисетом, игриво выглядывающим из сумки» [цит. по 18].

Отбор материала для «Волшебного рога мальчика» далеко не исчерпывался песнями, услышанными во время рейнского путешествия. По замечанию К. Брентано, сборник состоит из народных песен и старинных немецких песен. Оба друга «идеализировали аутентичный неученый деревенский народ, который часто повторяет прекраснейшую поэтическую реликвию, звучащую как эхо ушедших великих голосов» [цит. по 22], и считали, что именно такая устная песня – истинный средневековый источник. С другой стороны, авторы «Волшебного рога» не исключали более современные народные песни. Кроме того, второй источник для пополнения сборника – книги песен XVI века, положенные на музыку композиторами. К одному из таких сборников – «Современные немецкие песни» („Frische teutsche Liedlein“) 1539–1556 годов, изданному нюрнбергским врачом и композитором Георгом Форстером – восходит подзаголовок «Волшебного рога» – «Старинные немецкие песни» („Alte deutsche Lieder“) [16; 22].

Тексты черпались и из книг, журналов, старых и новых песенников (XVI–XVIII веков), «летающих листков», представлявших собой сборники двух–восьми песен, напечатанных на одном или нескольких скрепленных между собой двойных листах бумаги очень плохого качества, продававшиеся массово и за бесценок [6, с. 117]. А. фон Арним и К. Брентано издали несколько анонсов перед выходом «Волшебного рога», в которых просили современников присылать им имеющиеся у тех в наличии средневековые песни [8, с. 190]. Современники (братья Гримм, Августа фон Паттберг, Карл Нерлих) откликнулись на призыв с большим воодушевлением, поскольку также чувствовали угнетение и тосковали по собственной культуре. Кроме того, в сборник вошли и произведения поэтов – современников авторов (И.В. Гете, М. Клаудиус).

Вслед за О. Холцапфелем мы можем констатировать, что такой подход к сбору материала для «Волшебного рога мальчика» свидетельствует о главной романтической цели авторов – воскресить поэтичное (и даже выдуманное) средневековье [18]. Преследуя ее, А. фон Арним и прежде всего К. Брентано часто вмешивались в оригинал присланных или услышанных текстов: добавляли, убрали, переделывали строфы, включали собственные произведения. Такое обращение с материалом сразу вызвало шквал критики современников и продолжает обсуждаться до сих пор: А.И. Есаулов считает подобную обработку очень органичной, не бросающейся в глаза [7, с. 21]. Немецкие исследователи [21; 22] оправдывают вмешательство А. фон Арнима и К. Брентано: с одной стороны, записывая подлинные устные тексты, авторы столкнулись с проблемой их неполного сохранения; с другой – им хотелось во что бы то ни стало выпустить «антипод» вышедшему в 1779 году сборнику песен Р.Ц. Бекера. По мнению А. фон Арнима и К. Брентано, «Волшебный рог мальчика» должен был заместить неромантический, нацеленный на поучение и мещанскую мораль сборник Бекера [21]. О. Хольцапфель, напротив, называет «Волшебный рог» подделкой народной песни. Кроме того, по его утверждению, пометы авторов не соответствуют действительности: указания «устное народное творчество» и

«летающий листок» К. Брентано зачастую приписывал своим собственным наиболее удачным песням [18].

Что касается баллады „Liebe ohne Stand“, избранной для анализа, то, по утверждению самих авторов «Волшебного рога» и исследователей источников сборника [18; 20], она представлена в неизменном виде, в той форме, в какой зафиксирована в сборнике песен Фридриха Николаи „Eyn feyner kleyner Almanach: Vol schönerr echterr liblicherr Volckslieder, lustigerr Reyen vnnndt kleglicherr Mordgeschichten“ («Маленький изящный альманах: собрание красивых настоящих любимых народных песен, веселых рифм и печальных историй убийств»), 1777 года (на рис. 2 изображены первые страницы издания Альманаха 1777 г.).



Рис. 2. «Маленький изящный альманах», издание 1777 г.

„Liebe ohne Stand“ («Любовь без венца»).

Источники сюжета, варианты баллады, своеобразие формы, особенности версии Арнима и Брентано

Баллада „Liebe ohne Stand“ стала объектом исследования настоящей статьи, поскольку выделяется на фоне остальных песен (исторических, бытовых, рыцарских, военных и прочих) своей тематикой, а именно мрачной средневековой романтикой. Кроме того, она не становилась предметом перевода вплоть до 2018 года, когда вышел перевод С. Павлова.

Обращение к немецкому Архиву народных песен [23] позволило установить полное сходство песни из альманаха Ф. Николаи и варианта А. фон Арнима и К. Брентано. В поисках ответа на вопрос, почему авторы «Волшебного рога» решили оставить балладу в исходной форме, не изменяя, не приукрашивая, не вырезая самых мрачных сцен, автор статьи обратился к истории возникновения баллады и ее жанрово-тематической специфике.

Произведение „Liebe ohne Stand“ относится к балладам об убийстве прекрасных юных дев и восходит корнями к легенде о германском князе Улингере или Адельгере, о фламандском сказочном короле Халевине и французском рыцаре Синей Бороде. Немецкие песни об Улингере существуют с XVI века и в верхней, и в нижней Германии. Они повествуют о рыцаре, пленившем своей чудесной песней молодую девушку, чтобы забрать ее с собой и убить. Однако далее сюжет разворачивается по-разному: рыцарь, убивший одиннадцать дев,

падает от меча двенадцатой, она мстит за всех предыдущих жертв, отрубает ему голову и привозит ее в замок к своему отцу; похищенная девушка зовет на помощь, ее слышат братья и спасают; рыцарь убивает девушку, но и сам принимает смерть от мстящих за нее братьев; рыцарь кончает жизнь самоубийством. В немецком Архиве народных песен указывается на первое появление баллады об Улингере в «летающем листке», датируемом 1554–1580 годами, автор остается неизвестным. Следующая вариация баллады „Es ritt ein Reiter wohl durch das Ried“ («Скакал всадник сквозь тростник») неизвестного автора датируется 1776 годом и выходит в вюртембергском сборнике песен. В 1778 году баллада „Ritter und Königstochter“ («Рыцарь и дочь короля») появляется в Альманахе Ф. Николаи уже в сокращенном виде (не называются имена рыцаря и прекрасной девы, опускается как часть о предыдущих убийствах, так и концовка). Еще одна версия 1778 года „Es zogen drei Sängler wohl über den Rhein“ («Скакали три певца вдоль Рейна») происходит из Восточной Пруссии [23].

Все баллады на этот сюжет написаны одним и тем же типом немецкого стиха – книттельферсом, представляющим собой старинный немецкий стих, господствовавший в Германии в течение XVI века. Книттельферс характеризуется смежной парной рифмовкой, четырьмя произвольно расположенными ударениями в каждой строфе и неурегулированным чередованием мужских и женских окончаний: с соблюдением одинаковых ударений [9]. Кроме того, для средневековых стихотворений характерен строгий книттельферс – в каждой строке присутствует 8 или 9 слогов, организованных в четыре стопы. Каденции рифмующихся строк строго поочередно сменяют друг друга, то есть две строки, зарифмованные мужской рифмой (ударение падает на последний слог), сменяются двумя строками с женской рифмой (ударение падает *не* на последний слог). Что касается средневековых песен, то они допускают свободный книттельферс, предполагающий незакрепленное количество слогов (от 6 до 16). [11]. Для наглядности представим первые строфы каждого варианта (табл. 1).

Таблица 1

Книттельферс в вариантах баллады

1580 г.	Gut Ritter der reit durch das Ried er sang ein schönes Tagelied er sang von heller Stimme daß in der Burg erklinget	8 слогов, мужское окончание, 3 ударения 8 слогов, мужское окончание, 3 ударения 7 слогов, женское окончание, 3 ударения 7 слогов, женское окончание, 3 ударения Рифма: 1 и 2 строки; 3 и 4 строки
1776 г.	Es ritt ein Reiter wohl durch das Ried fing an zu singen ein schönes Lied ein Lied von dreierlei Stimmen daß es aus dem Walde tut klingen	9 слогов, мужское окончание, 4 ударения 9 слогов, мужское окончание, 4 ударения 8 слогов, женское окончание, 3 ударения 9 слогов, женское окончание, 3 ударения Рифма: 1 и 2 строки; 3 и 4 строки
1778 г.	Es ritt ein Ritter wol durch das Ried er fing es an ein neues Lied gar schöne tät er singen daß Berg und Tal erklingen	9 слогов, мужское окончание, 4 ударения 8 слогов, мужское окончание, 4 ударения 7 слогов, женское окончание, 3 ударения 7 слогов, женское окончание, 3 ударения Рифма: 1 и 2 строки; 3 и 4 строки

Во всех вариантах, предшествующих балладе „Liebe ohne Stand“ А. фон Арнима и К. Брентано, можно заметить песенный книттельферс, несколько расходящийся по количеству слогов и с изменяющимся ударением, но со строгим чередованием попарно рифмующихся строк. Такая же структура отмечается и в балладе „Liebe ohne Stand“. Осмелимся предполо-

жить, что распространенность самой баллады в Германии и за ее пределами, неизменность ее формы на протяжении веков стали важным фактором для сохранения аутентичного ритма в «Волшебном роге мальчика». С точки зрения перевода, представляется необходимым максимально сохранить указанные особенности на русском языке.

Обратимся к лексическим изменениям, внесенным А. фон Арнимом и К. Брентано в версию баллады, опубликованную в «Альманахе» Ф. Николаи, взятую авторами за основу.

Таблица 2

**Лексико-грамматические несоответствия в балладах
Ф. Николаи и А. фон Арнима и К. Брентано**

<i>Строфа 1</i>	
<i>Николаи:</i> „er fi ng es an ein neues Lied“ (досл. «он начал новую песню»)	<i>Арним и Брентано:</i> „er hob wohl an ein neues Lied“ (досл. «он начал новую песню»)
Глагол <i>anfangen</i> («начинать») по стилю более нейтрален, чем глагол <i>anheben</i> («начинать»). Последний считается в современном немецком языке устаревшим и возвышенным. Согласно корпусу немецкого языка DWDS (https://www.dwds.de), <i>anfangen</i> находился на пике своего употребления в период 1600–1720 гг. и был характерен для прессы. Глагол <i>anheben</i> популярен в те же года, но типичен для реклам и песен. По мнению автора статьи, Арним и Брентано намеренно использовали именно этот вариант для большего приближения к стилю средневековой баллады. Замена местоимения <i>es</i> (формального дополнения) на наречие <i>wohl</i> («хорошо», «отлично») обусловлена размером и возможным желанием подчеркнуть красоту исполнения песни.	
<i>Строфа 2</i>	
<i>Николаи:</i> „in ihres Vaters Schlaf kämmerlein“ (досл. «в отцовской спальне»)	<i>Арним и Брентано:</i> „in ihres Vaters Lust kammerlein“ (досл. «в отцовской комнатке для развлечений»)
Вероятно, замена существительного «спальня» на «комнату для досуга/ развлечений» призвана подчеркнуть высокий статус прекрасной девы. В ее распоряжении находились не только личные покои, но и комната, где она могла заниматься, например, рукоделием или живописью, недоступными для простолюдинов.	
<i>Строфа 6</i>	
<i>Николаи:</i> „so manches Schauen und das sie thät so manches Tropflein fiel auf die Erd“ (досл. «сколь многие видели, и она это сделала, столь многие слёзки упали на землю»)	<i>Арним и Брентано:</i> „des härt sich des Königs sein Töchterlein Viel heiße Thränen sie fallen ließ“ (досл. «это опечалило дочь короля, много жарких слез она пролила»)
Предположительно, «многие видели» в варианте Ф. Николаи намекает на белого голубя в оригинальной балладе о рыцаре Улингере, неоднократно подсказывавшего деве, что той грозит смерть. В связи с этим выглядит вполне логичным сравнение «сколь многие видели, столь многие слёзки» – поток непрерывных голубиных трелей сравнивается с потоком пролитых слез. Арним и Брентано уходят от аллюзии на легенду об Улингере, не меняя общий смысл: «дочь короля пролила немало слез». Потерю аллюзии авторы «Волшебного рога» искусно компенсируют устаревшей грамматической конструкцией „des Königs sein Töchterlein“ (сущ. в родит. падеже + притяж. мест. + сущ. в именит. падеже)	

Изменения А. фон Арнима и К. Брентано, внесенные в текст Ф. Николаи, исчерпываются примерами, приведенными в табл. 2. Из десяти строф незначительным изменениям подверглись лишь три.

Проведенный предпереводческий анализ баллады свидетельствует о том, насколько щепетильно А. фон Арним и К. Брентано отнеслись к данному материалу. Сохраняя и форму, и содержание, авторы «Волшебного рога мальчика» доносят до своих современников балладу именно такой, какой она существовала в позднем средневековье. По нашему мне-

нию, это обязывает переводчика к еще большей точности в передаче всех содержательных и формальных компонентов баллады „Liebe ohne Stand“.

Перевод баллады „Liebe ohne Stand“ с переводческими комментариями

Перевод любого художественного произведения – процесс сложный и неоднозначный, ведь текст оригинала «сопротивляется» переводу на всех уровнях: лексики, морфологии, синтаксиса, звукописи, стиля, что объясняется его смысловой и языковой уникальностью [12, с. 26]. Сложность художественного перевода как типа речевой деятельности объясняется и тем, что он представляет собой уникальный сплав науки и творчества, а именно науки о слове (т. е. всех лингвистических и литературоведческих дисциплин) и искусства слова (художественного словесного творчества) [12, с. 26]. Как справедливо отмечают Р.Р. Чайковский и Е.Л. Лысенкова, в теории художественного перевода существует целый ряд предписаний, что должен делать переводчик и как он обязан вести себя с оригиналом, однако все они становятся несостоятельными, когда дело доходит до самой практики перевода, ведь зачастую переводчик-практик действует интуитивно и либо наделяет себя свободой в переложении оригинала на родной язык, но тогда перевод перестает быть переводом и переходит в переводческую фантазию, либо ограничивает себя формой и содержанием перевода [13, с. 12–14].

Ставя перед собой цель адекватного перевода поэтического произведения с немецкого языка на русский, то есть такого перевода, который максимально достоверно передает содержание и форму оригинала и выполняет в принимающей культуре те же эстетико-прагматические функции [13, с. 13], автор статьи анализирует каждую строфу баллады „Liebe ohne Stand“ с точки зрения особенностей поэтической формы и лексико-грамматического наполнения, сопровождая каждую строфу подстрочным переводом. Баллада, по словам И.В. Гете [17], производит мрачное романтическое впечатление [17]. Что касается формы, то регулярным оказывается только начало каждой строки: безударный слог + ударный. Говоря о каденциях, можно отметить женское окончание строк, если речь идет о принцессе, и мужское – при описании рыцаря. Но почти каждая строфа отличается как количеством слогов, так и местом и количеством ударений в строке, представляя собой нестрогий песенный книттельферс. Безусловно, баллада на русском языке не может в точности повторить оригинал, но мы попытаемся максимально приблизиться к ее средневековому облику и сохранить музыкальный размер.

„Liebe ohne Stand“ – «Любовь без венца»

Первая переводческая трансформация связана с переводом названия баллады. Дословный перевод «Любовь без замужества» не представляется адекватным ввиду того, что существительное *Stand* в значении «свадьба, женитьба» – устаревшее и его перевод современным аналогом невозможен. В связи с этим на русском языке избрано старинное слово «венец». Структура «сущ. + предлог «без» + сущ.» сохранена.

Строфа 1

Оригинал	Подстрочник	Перевод
Es ritt ein Ritter wohl durch das Ried, Er hob wohl an ein neues Lied, Gar schöne thät er singen, Daß Berg und Thal erklingen.	Рыцарь скакал сквозь тростник, Он начал новую песню, Он пел так красиво,	Скакал браво рыцарь сквозь тростник, Как песенки новой слог возник. И пели с ним красиво

	Что звучали горы и долины.	И горы, и долины.
--	----------------------------	-------------------

Ритм оригинала организован следующим образом: 9 слогов, 4 ударения, мужская рифма + 9 слогов, 4 ударения, мужская рифма + 7 слогов, 3 ударения, женское окончание + 7 слогов, 3 ударения, женское окончание. Для сохранения ритмического рисунка на русском языке выбран диминутив «песенка», поскольку далее в балладе мы неоднократно столкнемся с уменьшительно-ласкательными формами, которые не всегда уместно звучат на русском и поэтому будут опущены.

Лексическая замена немецкого «начал» на «песни новой слог возник» связана со стремлением передать архаичную форму немецкого глагола за счет инверсии, нехарактерной для современного русского языка. Этой же цели подчинено употребление в переводе «песни слог» (в отличие от, например, возможного «песни слова»).

Присутствующая в немецкой строке аллитерация «Es **ritt** ein **Ritter** wohl durch das **Ried**» передается на русском повторением звуков [т], [тр], [бр]: «Скакал **б**раво **р**ыцарь сквозь **т**ростник».

Строфа 2

Оригинал	Подстрочник	Перевод
Das hört des Königs sein Töchterlein In ihres Vaters Lustkammerlein, Sie flochte ihr Härlein in Seiden, Mit dem Ritter wollte sie reiten.	Слышит ее дочка короля, В своей комнатухе для развлечений в доме отца, Она заплела волосы в шелка, С рыцарем хотела ускакать.	Ту песню слышит дочь короля, Скучая в комнатах у отца. Шелками косу заплетала, С тем рыцарем прочь, в путь, мечтала.

Каждая строка имеет ровно по 9 слогов, по три ударения и завершается женской рифмой. В переводе мы сохранили длину строк (по 9 слогов), количество ударений, но место ударения в русском языке совпало не везде.

В переводе использована лексическая замена: «комнатка для рукоделий/ досуга/ развлечений» превратилась во множественное число «в комнатах». С одной стороны, так мы сохраняем место немецкого ударения в русском переводе, а с другой – множественное число призвано подчеркнуть богатство замка с обилием комнат для самых разных занятий.

Наречие «прочь», расположенное рядом с существительным «рыцарь», служит для передачи фонетического повтора немецких согласных звуков [г].

Строфа 3

Оригинал	Подстрочник	Перевод
Er nahm sie bey ihrem seidenen Schopf Und schwung sie hinter sich auf sein Roß. Sie ritten in einer kleinen Weile Wohl vier und zwanzig Meilen.	Он взял ее за шелковую шевелюру, Взмахом посадил за собой на коня. Они скакали недолго, Но целых 24 мили.	Взял косу в шелках он железной рукой, В седло усадил деву рядом с собой. Казалось, недолго длилась дорога, А миль двадцать пять прошло уж с порога.

Песенный книттельферс ярко проявляется в третьей строфе: количество слогов в строках не поддается структурированию (10 + 9 + 9 + 8), ударение (4 + 4 + 4 + 3) не имеет

закрепленного места. И лишь последовательное сочетание двух мужских рифм и двух женских придает строфе организованность. Полное соблюдение эквиритмики на русском языке не представляется возможным, в связи с чем было принято решение оставить тип рифмы, выровнять количество слогов и сохранить количество ударений. На русском языке строфа выглядит так: две строки по 10 слогов с мужским окончанием + две строки по 11 слогов с женским окончанием. Количество ударений везде равное (по четыре). Изменение длины строк и типа рифмы в русском переводе меняет размер внутри строфы, что, по нашему мнению, создает впечатление, подобное тому, что возникает при чтении оригинала: сбой ритма, несовершенство слога.

Очень слабая рифма первых строк оригинала *Shopf – Roß* в переводе звучит немного сильнее «рукой – собой». Таким образом автор перевода пытается нивелировать необычную смену мест ударений и типа рифм.

Почти в каждой строке можно заметить лексические дополнения, обусловленные попыткой сохранения семантики оригинала: «взял железной рукой» замещает немецкий глагол *schwung* («махнуть, качнуть») и дополняет русское «усадить»; «недолго длилась дорога» и «прошло уж с порога» призвано сделать звучание более гармоничным.

Особого внимания потребовало числительное. Нам не удалось найти скрытого смысла в цифре «24» в германской культуре ни в корпусах, ни в справочной литературе, поэтому было подобрано близкое числительное «25», а за счет инверсии читатель ощущает приближенность значения.

Строфа 4

Оригинал	Подстрочник	Перевод
Und da sie zu dem Wald 'naus kamen, Das Rößlein das will Futter han. »Feins Liebchen, hier wollen wir ruhen, Das Rößlein, das will Futter.«	И тут они подошли к лесу, Конёк, он хочет корма. «Дорогая, миленькая, здесь мы отдохнем, Конёк, он хочет корма».	Вдруг лес перед ними явился, Голодный конь остановился. «Любимая, здесь мы с тобой отдохнем, Покормим коня. Голоден он».

Большее структурное разнообразие этой строфы, в сравнении с предыдущими (9 + 8 + 10 + 7 слогов), «плавающее» ударение (3 + 3 + 3 + 2), отсутствие рифмы в последних строках *ruhen – Futter* делают очевидным невозможность эквиритмического перевода. На первый взгляд в русском переводе присутствует некое несовпадение длины строк (9 + 9 + 11 + 10), что имитировало бы немецкое стихосложение, но последняя строка в русском переводе имеет короткую паузу между стопами, которая выравнивает ритмику и делает стих более благозвучным.

В пользу благозвучности используется и отказ от диминутивов. По нашему мнению, «конёк» в устах рыцаря звучал бы несколько по-детски. Обращение «любимая» кажется нам наиболее напевным, чем возможные варианты с уменьшительно-ласкательными суффиксами.

Строфа 5

Оригинал	Подстрочник	Перевод
Er spreit sein Mantel ins grüne Gras, Er bat sie, daß sie zu ihm saß, »Feins Liebchen, ihr müsset mich lausen,	Он расстелил свой плащ в зеленой траве, Он попросил ее, чтобы села поближе к нему. «Дорогая, миленькая, ты	Свой плащ, раскинув в зеленой траве, Он манит её поближе к себе. «Прошу я тебя об услуге! От вшей спаси мои кудри!»

Mein gelbkrauß Härlein durchzausen.«	должна найти у меня вшей, И прочесать мои золотистые волосики».	
---	---	--

Структура немецкой строфы вновь непохожа на предыдущие. Длина строк: 9 + 8 + 9 + 8 слогов; количество ударений: 4 + 3 + 3 + 3. Автор предпринимает попытку сохранить оригинальный тип рифмы (две мужские и две женские), которая немного нарушает длину русских строк: 10 + 10 + 9 + 8. И вновь две последние строки на русском языке выравниваются за счет паузы при парцелляции.

Мы отказываемся от диминутива в устах рыцаря, характерного для немецкого языка средневековья в целом, поскольку чрезмерное обилие диминутива способно превратить немецкую мрачно романтическую легенду в русскую детскую сказку.

Строфа 6

Оригинал	Подстрочник	Перевод
Des härt sich des Königs sein Töchterlein, Viel heiße Thränen sie fallen ließ, Er schaut ihr wohl unter die Augen, »Warum weinet ihr, schöne Jungfrau?«	Это ранит дочь короля, Много жарких слез она пролила. Он смотрит ей прямо в глазки. «Почему ты плачешь, юная дева?»	«О горе мне!», – молвила дочь короля. Горячие слезы она пролила. Взглянул он в прекрасные очи. «Ты плачешь, любовь, отчего же?»

Новый размер строк (10 + 9 + 9 + 10 слогов) и ударение, традиционно незакрепленное для рассматриваемой баллады, вновь обратили наше внимание на тип рифмы. В данной строфе она исключительно женская, что и было сохранено в переводе.

Введение прямой речи в переводе с использованием восклицания «О горе мне!», устаревших «молвила», «очи» призвано компенсировать в русском языке старинный немецкий синтаксис, организующий всю балладу.

Строфа 7

Оригинал	Подстрочник	Перевод
Warum sollt ich nicht weinen und traurig seyn, Ich bin ja des Königs sein Töch- terlein; Hätt ich meinem Vater gefolget, Frau Kayserin wär ich gewor- den.«	Почему я не должна плакать и грустить, Я ведь дочь короля; Послушалась бы отца, Госпожой королевой была бы.	«А как не рыдать, не печаль- ся мне? Я – дочь короля, благородных кровей! Послушала только отца бы, Давно королевой была бы!»

Седьмая строфа удивляет новым оформлением строк (11 + 10 + 9 + 9 слогов) с ударением 4 + 3 + 3 + 3 и вновь обращает внимание на тип рифмы. Установив, что в оригинале присутствует исключительно женская рифма, а строки рифмуются попарно, автор перевода попытался сохранить указанные доминанты в русском языке.

Выравнивание русских строк по форме «11 + 11, 8 + 8» придает, с одной стороны, напевность, а с другой – возвращает преломлением ритма в середине строфы к немецкому книттельферсу. Для этой цели также было использовано уточнение «дочь короля, благород-

ных кровей». Кроме того, лексемы «печалиться», «благородных кровей» звучат несколько архаично, что прекрасно отражает дух переводимой баллады.

Строфа 8

Оригинал	Подстрочник	Перевод
Kaum hätt sie das Wörtlein ausgesagt, Ihr Häuptlein auf der Erden lag, »Jungfräulein hättst du geschwiegen, Dein Häuptlein wär dir geblieben.«	Едва сказала словечко, Ее головка лежала на земле. «Юная дева, молчала бы ты, Твоя головка осталась бы с тобой».	Едва промолвила эти слова, На землю легла ее голова. «Молчала б ты, любовь моя, Была б головушка цела!»

И вновь в немецкой строфе меняется структура (9 + 8 + 8 + 8 слогов) с перемещающимися ударениями (4 + 3 + 3 + 3), поэтому автор перевода принимает решение в пользу сохранения типа рифмы (две мужские и две женские). Структура русской строфы (11 + 10 + 8 + 8) несколько напоминает ломаность немецкого ритма.

В первых двух строках перевода мы отказываемся от диминутивов, присутствующих в немецком языке. В кульминационном моменте баллады диминутивы выглядели бы комично. Но далее, в речи рыцаря появляется уменьшительная форма «головушка», имеющая напевное звучание, которое и обуславливает ее использование.

Строфа 9

Оригинал	Подстрочник	Перевод
Er kriegt sie bey ihrem seidenen Schopf, Und schlenkert sie hinter den Hollerstock: »Da liege feins Liebchen und faule, Mein junges Herze muß trauren.«	Он хватает ее за шелковый вихор И бросает ее (размахивая) за куст бузины. «Здесь лежи, дорогая, миленькая, и сгнивай, Мое юное сердце должно печалиться».	Схватил он ее за ленты косы И бросил в сердцах в кусты бузины. «Лежать тебе, гнить тут, любимая! Печалится сердце ретивое».

На этот раз немецкие строки имеют структуру (10 + 10 + 9 + 8), четко организованную ударениями (4 + 4 и 3 + 3) и рифмами (две мужские и две женские). В переводе структура выравнивается (10 + 10 и 9 + 9), количество ударений и типы рифм сохраняются.

Обратимся к лексическим трансформациям. Немецкий глагол *schlenkern* имеет значение «махать, сбрасывать, бросать с размахом». Переводчик добавляет «в сердцах» для передачи порыва, накала чувств рыцаря. В устах рыцаря повторяется обращение, которое было использовано в предыдущих строфах («любимая»). В последней строке оригинала мы можем заметить эпитет *jung* («молодое, юное» [сердце]). Переводчик использует лексическую замену на «ретивое сердце», подчеркивая пылкость чувств, фольклорное начало и придавая эффект архаизации.

Особого внимания при переводе потребовало словосочетание «куст бузины». Задавшись вопросом, насколько важна бузина как культурная реалия, было установлено, что в германской и скандинавской мифологии бузина связана с подземным миром и его владычцей, Старейшей Матерью Хильдемор или Холле. Бузина считалась обиталищем старухи, а

также душ умерших язычников [19]. Вероятно, поэтому в балладе именно куст бузины принимает убитую деву. Автор перевода сохраняет бузину как символ, как культурную реалию, важную для германского эпоса.

Строфа 10

Оригинал	Подстрочник	Перевод
Er nahm sein Rößlein bei dem Zaum, Und band es an einen Wasserstrom. »Hier steh mein Rößlein und trinke, Mein jung frisch Herze muß sinken.«	Он взял конька под узду И привязал его у ручья. «Здесь стой, мой конёк, и пей, Мое юное чистое сердце должно стихнуть».	Коня взял рыцарь под узду, Его отвел он к роднику. «Стой, мой конёк, можешь напиться, В сердце юном боль утолится».

Новый вариант структуры оригинала 8 + 9 + 9 + 8 слогов с четырьмя ударениями в каждой строке, двумя мужскими и двумя женскими рифмами обладает особенностью – в последних двух строках ударение впервые падает на начальный слог. Эту особенность переводчик сохраняет и в русском варианте. Строки русской строфы выравниваются: 8 + 8 и 9 + 9, тип немецкой рифмы сохранен.

Что касается лексических трансформаций, то в последней строке переводчик добавляет выражение «боль утолится». С одной стороны, оно звучит несколько архаично, а потому соответствует стилю переводимой баллады. С другой – помогает сохранить в последней строке женскую рифму.

В речи рыцаря вновь звучит диминутив, который передан на русский язык. Таким образом, диминутивы регулярно появляются в речи главного героя, становясь характерной чертой стиля.

Заключение

Итак, автор статьи поставил перед собой задачу максимального приближения к книттельферсу, чтобы сохранить в переводе особенности стихосложения средневековой немецкой баллады. Но уже при переводе первой строфы стало очевидным – книттельферс на русском языке превращает поэтическую балладу в прозу. Тогда было принято решение сохранить попарную рифмовку строк (1+2 и 3+4), а также женские и мужские окончания рифм. Такая тактика оказалась достаточно успешной: при соблюдении женских и мужских каденций размер стиха менялся, что и создало эффект книттельферса на русском языке.

Каждая строфа в оригинале имеет разную длину строк, комбинации никогда не повторяются. Однако вся баллада воспринимается как единое целое. Целному восприятию способствует единый зачин: каждая строка начинается со связки «безударный слог + ударный слог», и только в двух последних строках ударение падает на первый слог. Эта особенность была сохранена в переводе.

Лексике баллады свойственно обилие диминутивов. Уменьшительно-ласкательные формы характерны для старинной немецкой литературы в целом. Однако в русском языке полное сохранение диминутивов «головка, конёк, словечко, волосики» выглядело бы комично. В связи с этим некоторые из них были опущены.

Следующей переводческой проблемой стало употребление числительного «24». А. фон Арним и К. Брентано сохранили его в своем варианте баллады, что говорит о его значимости. Вплетение выражения «24 мили» в русский вариант при сохранении указанных выше

структурных доминант оказалось невозможным, поэтому был применен прием замены «милль двадцать пять». Такой вариант кажется вполне адекватным, поскольку значение очень близко, числительное как лексема сохранено.

Наличие в балладе культурно-маркированной единицы «бузина» требует особого внимания. Бузина как символ потустороннего мира, жилище духов и Старейшей Матери в германской мифологии становится важным элементом баллады. Рыцарь не бросает тело прекрасной девы просто так, он передает ее на попечение духов. В представленном переводе культурная реалья сохранена.

Рассматривая синтаксис и грамматику баллады, мы пришли к выводу, что она пронизана старинным порядком слов и старинными грамматическими формами лексем: *des Königs sein Töchterlein* (букв. «короля его дочка»), *thät er singen* (досл. «делал он пение»), *des härmt sich* (букв. «тем ранится»), *spreit* («растилает»). Для сохранения эффекта старины автор перевода использует в русском языке нетипичные для современного языка конструкции: «О горе мне!», «молвила дочь», «сердце ретивое» и другие.

Представленная статья знакомит русского читателя с еще одним переводом баллады „Liebe ohne Stand“ из сборника «Волшебный рог мальчика», ставшего знаменательным для своей эпохи и вдохновившего последующие поколения поэтов и композиторов.

Баллада „Liebe ohne Stand“ в варианте Ф. Николаи „Es ritt ein Ritter durch das Ried“ вошла в сборник народных песен немецкого композитора и пианиста Иоганнеса Брамса (на рис. 3, 4 изображены обложка нотной тетради и музыкальное переложение баллады), который не только переложил балладу на музыку („Es ritt ein Ritter“, WoO. 33 no. 10), но и творчески подошел к тексту, сократив его (в песне Брамса отсутствует отрывок о просьбе рыцаря). Поэтому создается впечатление, что дева плачет просто потому, что скучает по отцу и дому. Нет в варианте Брамса и отрывка об отрубленной голове. Рыцарь уходит вместе с коньком и печалится, видимо оттого, что дева захотела вернуться домой.



Рис. 3. И.С. Брамс «Скакал рыцарь»



Рис. 4. И.С. Брамс «Скакал рыцарь»

Далее приведен полный текст перевода баллады „Liebe ohne Stand“.

Liebe ohne Stand – Любовь без венца

Es ritt ein Ritter wohl durch das Ried,
Er hob wohl an ein neues Lied,
Gar schöne thät er singen,
Daß Berg und Thal erklingen.

Das hört des Königs sein Töchterlein
In ihres Vaters Lustkammerlein,
Sie flochte ihr Härlein in Seiden,
Mit dem Ritter wollte sie reiten.

Er nahm sie bey ihrem seidenen Schopf
Und schwung sie hinter sich auf sein Roß.
Sie ritten in einer kleinen Weile
Wohl vier und zwanzig Meilen.
Und da sie zu dem Wald 'haus kamen,
Das Rößlein das will Futter han.
»Feins Liebchen, hier wollen wir ruhen,
Das Rößlein, das will Futter.«

Er spreit sein Mantel ins grüne Gras,
Er bat sie, daß sie zu ihm saß,
»Feins Liebchen, ihr müsset mich lausen,
Mein gelbkrauß Härlein durchzausen.«

Des härt sich des Königs sein Töchterlein,
Viel heiße Thränen sie fallen ließ,
Er schaut ihr wohl unter die Augen,
»Warum weinet ihr, schöne Jungfraue?«

»Warum sollt ich nicht weinen und traurig seyn,
Ich bin ja des Königs sein Töchterlein;
Hätt ich meinem Vater gefolget,
Frau Kayserin wär ich geworden.«

Kaum hätt sie das Wörtlein ausgesagt,
Ihr Häuptlein auf der Erden lag,
»Jungfräulein hätst du geschwiegen,
Dein Häuptlein wär dir geblieben.«

Er krieget sie bey ihrem seidenen Schopf,
Und schlenkert sie hinter den Hollerstock:
»Da liege feins Liebchen und faule,
Mein junges Herze muß trauren.«

Er nahm sein Rößlein bei dem Zaum,
Und band es an einen Wasserstrom.
»Hier steh mein Rößlein und trinke,
Mein jung frisch Herze muß sinken.«

Скакал браво рыцарь сквозь тростник,
Как песенки новой слог возник.
И пели с ним красиво
И горы, и долины.

Ту песню слышит дочь короля,
Скучая в комнатах у отца.
Шелками косу заплетала,
С тем рыцарем прочь, в путь, мечтала.

Взял косу в шелках он железной рукой,
В седло усадил деву рядом с собой.
Казалось, недолго длилась дорога,
А миль двадцать пять прошло уж с порога.
Вдруг лес перед ними явился,
Голодный конь остановился.
«Любимая, здесь мы с тобой отдохнем,
Покормим коня. Голоден он».

Свой плащ, раскинув в зеленой траве,
Он манит её поближе к себе.
«Прошу я тебя об услуге!
От вшей спаси мои кудри!»

«О горе мне!» – молвила дочь короля.
Горячие слезы она пролила.
Взглянул он в прекрасные очи.
«Ты плачешь, любовь, отчего же?»

«А как не рыдать, не печалиться мне?
Я – дочь короля, благородных кровей!
Послушала только отца бы,
Давно королевой была бы!»

Едва промолвила эти слова,
На землю легла ее голова.
«Молчала б ты, любовь моя,
Была б головушка цела!»

Схватил он ее за ленты косы
И бросил в сердцах в кусты бузины.
«Лежать тебе, гнить тут, любимая!
Печалится сердце ретивое».

Коня взял рыцарь под узду,
Его отвел он к роднику.
«Стой, мой конёк, можешь напиться,
В сердце юном боль утолится».

Список литературы

1. *Анищук Т.В.* Традиции и новаторство в прочтении поэтических памятников XVII века в сборнике Арнима и Брентано «Волшебный рог мальчика» // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 1985. № 5. С. 64–67.
2. *Белковец Л.П., Васютин С.А., Глушанин Е.П.* и др. История Германии. Т. 1. М.: КДУ, 2021. 544 с.
3. *Винникова Е.И., Пасекова Н.В.* Фольклор как фактор влияния на развитие романтизма в немецкой литературе // Переводческий дискурс: междисциплинарный подход: материалы IV международной научно-практической конференции, Симферополь, 23–25 апреля 2020 года. Симферополь: ООО «ИТ «Ариал», 2020. С. 36–41.
4. *Волшебный рог мальчика.* Старинные немецкие песни, собранные Ахимом фон Арнтимом и Клеменсом Брентано / пер. с нем. С. Городецкого; предисл. Т. Набатниковой. СПб.: Алетейя, 2023. 344 с.
8. *Гинзбург Л.* Волшебный рог мальчика. Старинные немецкие песни. URL: https://librebook.me/des_knaben_wunderhorn__alte_deutsche_lieder/vol1/1 (дата обращения: 09.12.2023).
6. *Есаулов А.И.* «Волшебный рог мальчика»: Стратегии рецепции фольклорного материала: дисс. ... канд. филол. наук. М., 2010. 205 с.
7. *Есаулов А.И.* «Волшебный рог мальчика»: Стратегии рецепции фольклорного материала: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2010. 26 с.
8. *Есаулов А.И.* «Волшебный рог мальчика»: метод рецептивной эстетики в анализе поэтических трансформаций народного текста // Отечественная филология. 2010. № 2. С. 189–193. URL: <https://www.philologymgou.ru/jour/article/view/1654> (дата обращения: 09.12.2023).
9. *Литературная энциклопедия* // Словари и энциклопедии на Академике. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/2337/Книттельферс (дата обращения: 09.12.2023).
10. *Петрова М.В.* Очерк истории изучения немецкого детского фольклора в русле национальной традиции Германии // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2008. Т. 14, № 4. С. 211–214. EDN: MTCIKD
11. *Словарь-справочник Wortwuchs.* URL: <https://wortwuchs.net/knittelvers> (дата обращения: 13.06.2024).
12. *Чайковский Р.Р.* Основы художественного перевода. Магадан, 2008. 201 с.
13. *Чайковский Р.Р., Лысенкова Е.Л.* Перевод поэзии: Типология и множественность. Магадан, 2013. 195 с.
14. *Arnim A.* Von Volksliedern in Des Knaben Wunderhorn. Bd. 1. Heidelberg, 1806. URL: https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/arnim_wunderhorn01_1806?p=446 (дата обращения: 09.12.2023).
15. *Arnim A., Brentano C.* Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder. Studienausgabe in neun Bänden / Hrsg. Rölleke H. Band 1. Stuttgart u. a.: Kohlheimer, 1979. 1751 S.
16. *Classen A.* Zur Rezeption mittelalterlicher Lieddichtung in „Des Knaben Wunderhorn“. Mediävistische Spurensuche in einem romantischen Meisterwerk // Lied und populäre Kultur. Song and Popular Culture. 2004. V. 49. S. 81–101. URL: <http://www.jstor.org/stable/30043705> (дата обращения: 09.12.2023).

17. Goethe I.W. Rezension zu: Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder, herausgegeben von Achim von Arnim und Clemens Brentano // Jena'sche Allgemeine Literatur-Zeitung. Jena: Kurfürstlich-sächsische Zeitungs-Expedition, 1806. URL: https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/goethe_wunderhorn_1806 (дата обращения: 09.12.2023).
18. Holzapfel O. Liedverzeichnis. Hildesheim: Olms, 2006 (online Update Februar 2022). URL: <https://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/67449/file/Wunderhorn.pdf> (дата обращения: 09.12.2023).
19. Mramor B. Zieht den Hut vor dem Holunder! // Kleingärtner. Wien, 2020. URL: <https://www.kleingaertner.at/service/zeitschrift/kleingaertner-september-2020/zieht-den-hut-vor-dem-holunder> (дата обращения: 09.12.2023).
20. Rieser F. Des Knaben Wunderhorn und seine Quellen: Einleitung und allgemeiner Teil. Dortmund, 1908. 560 S. URL: <https://archive.org/details/desknabenwunderh00riesuoft/mode/2up?ref=ol&view=theater> (дата обращения: 09.12.2023).
21. Rölleke H. Des Knaben Wunderhorn. Nachwort. URL: https://www.uni-frankfurt.de/51186979/Nachwort_des_knaben_wunderhorn.pdf (дата обращения: 09.12.2023).
22. Schlechter A. Des Knaben Wunderhorn. Eine Momentaufnahme des populären Liedes. URL: <https://www.uni-heidelberg.de/presse/ruca/ruca08-1/02.html> (дата обращения: 09.12.2023).
23. Volksliederarchiv. URL: <https://www.volksliederarchiv.de/es-ritt-ein-ritter-wol-durch-das-ried-1856> (дата обращения: 09.12.2023).

References

1. Anishchuk T.V. Traditions and Innovations in the Interpretation of XVII-th Century Poetics in the Collection of Arnim and Brentano “The Boy’s Magic Horn”. *Philological Sciences. Scientific Essays of Higher Education*, 1985, no. 5, pp. 64–67. (In Russ.).
2. Belkovets L.P., Vasyutin S.A., Glushanin E.P. et al. The History of Germany. Vol. 1. Moscow, Lomonosov University Publ., 2021. 544 p. (In Russ.).
3. Vinnikova E.I., Pasekova N.V. Folklore as a Factor Influencing the Development of Romanticism in German Literature. Translation Discourse. Interdisciplinary Approach. Proceedings of the IV international scientific and practical conference. Simferopol, Arial Publ., 2020. P. 36–41. (In Russ.).
4. *The Boy’s Magic Horn*. Old German Songs Collected by Achim von Arnim and Clemens Brentano. Transl. from German by S. Gorodetskii; introduction by T. Nabatnikova. Saint-Petersburg, Aletheia Publ., 2023. 344 p. (In Russ.).
5. Ginzburg L. The Boy’s Magic Horn. Old German Songs. (In Russ.). URL: https://librebook.me/des_knaben_wunderhorn_alte_deutsche_lieder/vol1/1 (accessed: 09.12.2023).
6. Esaulov A.I. “The Boy’s Magic Horn”: Folklore Reception Strategies. Thesis of PhD in Philology. Moscow. 2010. 205 p. (In Russ.).
7. Esaulov A.I. “The Boy’s Magic Horn”: Folklore Reception Strategies. Abstract of Thesis of PhD in Philology. Moscow. 2010. 26 p. (In Russ.).
8. Esaulov A.I. “The Boy’s Magic Horn”: Method of Receptive Aesthetics in the Analysis of Poetic Folk Text Transformations. *Russian Studies in Philology*, 2010, no. 2, pp. 189–193. (In Russ.). URL: <https://www.philologymgou.ru/jour/article/view/1654> (accessed: 09.12.2023).

9. *Literature Encyclopedia*. Dictionaries and Encyclopedias on Academic. (In Russ.). URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/2337/%D0%9A%D0%BD%D0%B8%D1%82%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%84%D0%B5%D1%80%D1%81 (accessed: 09.12.2023).
10. Petrova M.V. Essay on the German Children's Folklore Study History in Accordance with the National Tradition of Germany. *Vestnik of Kostroma State University*, 2008, no. 4, pp. 211–214. (In Russ.).
11. Wortwuchs. Reference Dictionary. (In Germ.). URL: <https://wortwuchs.net/knittelvers> (accessed: 13.06.2024).
12. Chaikovskii R.R. Basics of Literary Translation. Magadan, 2008. 201 p. (In Russ.).
13. Chaikovskii R.R., Lysenkova E.L. Poetry Translation: Typology and Plurality. Magadan, 2013. 195 p. (In Russ.).
14. Arnim A. On Folk Songs in The Boy's Magic Horn. Vol. 1. Heidelberg, 1806. (In Germ.). URL: https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/arnim_wunderhorn01_1806?p=446 (accessed: 09.12.2023).
15. Arnim A., Brentano C. The Boy's Magic Horn. Old German Songs. Educational Edition in nine Volumes. Ed. Rölleke H. Vol. 1. Stuttgart et al: Kohlheimer, 1979. 1571 p. (In Germ.).
16. Classen A. On Reception of Medieval Song Poetry in "The Boy's Magic Horn". Medievalist Trace Search in a Romantic Masterpiece. *Song and Popular Culture*. Vol. 49. 2004. P. 81–101. (In Germ.). URL: <http://www.jstor.org/stable/30043705> (accessed: 09.12.2023).
17. Goethe I.W. Review of: The Boy's Magic Horn. Old German Songs, Edited by Achim von Arnim and Clemens Brentano. *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung*. Jena, Kurfürstlich-sächsische Zeitungs-Expedition, 1806. (In Germ.). URL: https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/goethe_wunderhorn_1806 (accessed: 09.12.2023).
18. Holzapfel O. Song Directory. Hildesheim, Olms, 2006 (online Update Februar 2022). (In Germ.). URL: <https://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/67449/file/Wunderhorn.pdf> (accessed: 09.12.2023).
19. Mramor B. Hats off to the Elderberry! *Kleingärtner*. Wien, 2020. (In Germ.). URL: <https://www.kleingaertner.at/service/zeitschrift/kleingaertner-september-2020/zieht-den-hut-vor-dem-holunder> (accessed: 09.12.2023).
20. Rieser F. The Boy's Magic Horn and its Sources: Introduction and General Part. Dortmund, 1908. 560 P. (In Germ.). URL: <https://archive.org/details/desknabenwunderh00riesuoft/mode/2up?ref=ol&view=theater> (accessed: 09.12.2023).
21. Rölleke H. The Boy's Magic Horn. Afterword. (In Germ.). URL: https://www.uni-frankfurt.de/51186979/Nachwort_des_knaben_wunderhorn.pdf (accessed: 09.12.2023).
22. Schlechter A. The Boy's Magic Horn. A Snapshot of the Popular Song. (In Germ.). URL: <https://www.uni-heidelberg.de/presse/ruca/ruca08-1/02.html> (accessed: 09.12.2023).
23. Folk Song Archive. (In Germ.). URL: <https://www.volksliederarchiv.de/es-ritt-ein-ritter-wol-durch-das-ried-1856> (accessed: 09.12.2023).

Статья поступила в редакцию / Received 14.06.2024

Одобрена после рецензирования / Revised 20.06.2024

Принята к публикации / Accepted 18.07.2024

Научная статья

УДК 791.43:008.531.1(520)

<https://doi.org/10.24866/2949-2580/2024-3/126-149>

О киносериале «Трудно быть мужчиной», его героев и некоторых особенностях японской культурной традиции (новая редакция)¹

Александр Сергеевич Дыбовский

Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Российская Федерация

Кандидат филологических наук, доцент кафедры японоведения,

почётный профессор Осацкого университета, dybovskii.as@dvfu.ru

Аннотация. В статье предпринята попытка комплексного анализа содержания самой длинной серии полнометражных художественных фильмов «Трудно быть мужчиной» (男はつらいよ) японского режиссёра и сценариста Ямада Ёдзи (山田洋次). Раскрываются обстоятельства создания фильма на киностудии *Сётику*, анализируются композиционные, жанровые, идейные особенности произведения, а также связь серии фильмов Ё. Ямада с социальной историей Японии, массовой культурой и развитием японского кинематографа. Описываются образы главных героев, выясняются причины популярности сериала, своеобразие его киноязыка, нарратива, хронотопа. Особое внимание уделяется связи киноэпопеи с американской кинокультурой и японской художественной традицией. Образ главного героя фильма Курума Торадзиро сопоставляется с образом супермена американского кино, образами русского дурака (в том числе сказочного), а также с образом князя Мышкина из романа Ф.М. Достоевского «Идиот». Автор этой статьи приходит к выводу о том, что рассматриваемое произведение Ямада Ёдзи стало значительным событием культурной жизни Японии последней трети XX столетия и сохраняет свою актуальность до настоящего времени.

Ключевые слова: Ямада Ёдзи, Ф.М. Достоевский, Мурасаки Сикибу, Ихара Сайкаку, Дзиппэнся Икку, дзэн-буддизм, эстетика печали, киносериал «Трудно быть мужчиной», «супермен», «дурак», образ Торадзиро, князь Мышкин, лейтмотив странствий, литература Японии, японский кинематограф, американский кинематограф, японская художественная традиция, русская художественная традиция, японская идентичность

Для цитирования: Дыбовский А.С. О киносериале «Трудно быть мужчиной», его героев и некоторых особенностях японской культурной традиции (новая редакция) // Дальневосточный филологический журнал. 2024. Т. 2, № 3. С. 126–149.

Original article

**About the movie series “It's Tough Being a Man”, its protagonist,
and some features of Japanese cultural tradition
(revised edition)**

Alexander S. Dybovsky

Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Japanese Studies Department, Professor

Emeritus of Osaka University, dybovskii.as@dvfu.ru

Abstract. This article is an attempt to analyze the content of the longest Japanese movie series “It's Tough Being a Man”. The fifty-episode film, spanning over 50 years, was directed by the distinguished Japanese filmmaker Yoji Yamada, who also wrote the screenplay for the series. The article examines the circumstances of the film creation, its compositional, genre, and conceptual features, as well as its connection to Japan's social history and the development of Japanese cinema. Characteristics of the main characters of the film are provided, the reasons for the popularity of the movie series are explored, along with its cinematic language and style, and its relationship with American cinema and Japanese artistic tradition. The image of Kuruma Torajiro (the main character of the film) is compared with the image of Superman in American movies, as well as with the images of the Russian fool (including fairy-tale characters), and with the character of Prince Myshkin from Fyodor Dostoevsky's novel “The Idiot”. The author of this article concludes that Yoji Yamada's work has become a significant cultural event of Japan in the last third of the 20th century and is still of great importance.

Key words: Yamada Yoji, F.M. Dostoyevsky, Murasaki Shikibu, Ihara Saikaku, Jippensha Ikku, zen-buddhism, aesthetics of sadness, movie series “It's Tough Being a Man”, “superman”, “fool”, image of Torajiro, Prince Myshkin, leitmotif of wanderings, Japanese literature, Japanese cinema, American cinema, Japanese artistic tradition, Russian artistic tradition, Japanese identity

For citation: Dybovsky A.S. About the movie series “It's Tough Being a Man”, its protagonist, and some features of Japanese cultural tradition (revised edition). *Far Eastern Philological Journal*, 2024, vol. 2, no. 3, pp. 126–149. (In Russ.).

Введение

В статье рассматривается уникальное произведение выдающегося японского кинорежиссёра и киносценариста Ямада Ёдзи (山田洋次1931–) «Трудно быть мужчиной» (男はつらいよ). Пятидесятисерийный художественный фильм снимался на киностудии Сётику более 50 лет. Первая серия вышла в 1969 году, а последняя – в 2019-м, то есть в год пятидесятилетия выхода на экраны первой серии культовой киноэпопеи. Киносериал Ё. Ямада стал важным событием в истории японского кино для нескольких поколений зрителей. В статье анализируются обстоятельства создания фильма, его композиционные, жанровые, идейно-художественные особенности, а также связь с социальной историей Японии и разви-

тием японского кинематографа. Даются характеристики главных героев фильма, выясняются причины популярности киносериала, анализируются особенности его киноязыка и нарратива, выясняется связь киносериала Ё. Ямада с американским кино и японской художественной традицией. Образ главного героя киносериала Курума Торидзиро сопоставляется с образом супермена из американского кино, образами русского дурака (в том числе сказочного), а также с образом князя Мышкина из романа Ф.М. Достоевского «Идиот».

В последние десятилетия XX века киносериал «Трудно быть мужчиной» занял важное место в истории японского кинематографа. Киносериалу и его главному герою посвящено немало публикаций. Ёсимура Хидэо в книге «Мир киносериала «Трудно быть мужчиной» [13] даёт подробное описание каждого из 48 фильмов киносериала, вышедших до смерти 4 августа 1996 года исполнителя роли Курума Торидзиро Ацуми Киёси (1928–1996). Такэхара Хироси анализирует образ жизни и поступки главного героя киносериала методами социологии [9]. С разных сторон произведение Ё. Ямада обсуждается в роликах ютуба [17, 20]. В одном из видео ютуба проводится парад актрис, сыгравших роли возлюбленных Торидзиро в каждом из фильмов киносериала [18]. Этих персонажей киносериала стали именовать итальянским словом マドンナ «мадонна» (ит. *madonna* – «женщина, как образец красоты, целомудрия и кротости»).

В 1997 году книгу об Ацуми Киёси [10] опубликовала Байсё Тиэко, сыгравшая роль младшей сестры главного героя киносериала. В ноябре того же года в свет вышел 49-й фильм киносериала, главным героем которого стал племянник Курума Торидзиро Митио. Этот фильм построен на воспоминаниях Митио о своём дяде, оказавшем большое влияние на его ценностные ориентации. Мадонной фильма стала Лили, бывшая героиней четырёх предыдущих серий. На заимствованиях из предыдущих выпусков построен и последний – 50-й фильм, выпущенный киностудией *Сётику* в 2019 году в честь пятидесятилетия выхода на экран первого фильма киносериала. Последний фильм киносериала посвящен судьбе Митио, ставшего популярным писателем. Киносериал Ё. Ямада рассматривается в контексте японской кинокультуры и социальной истории Японии. Особое внимание уделяется характеристике главного героя, а также японской культурной традиции, нашедшей отражение в киносериале.

1. Самый длинный киносериал Ямада Ёдзи

В 1996 году киносериал Ё. Ямада «Трудно быть мужчиной» попал в книгу рекордов Гиннеса как самая длинная серия фильмов с одной и той же кинозвездой в главной роли. Сериал прославил своего автора, снимавшихся в нем актеров (К. Ацуми, Т. Байсё, С. Морикава, Х. Дадзай, Г. Маэда, Р. Сато и др.). Он на десятилетия обеспечил популярность киностудии «Сётику», а главный герой сериала (Курума Торидзиро) стал чуть ли не национальным героем Японии. На месте действия сериала в районе Сибамата (административный округ Кацусика, г. Токио), где происходили основные события фильма, расположился мемориальный комплекс киностудии «Сётику», посвященный киносериалу и его создателям. Так, возле станции «Сибамата» (линия частной железной дороги «Кэйсэй-канамати-сэн» 京成金町線) появился памятник главному герою фильма, созданный в 1999 году на добровольные пожертвования любителей сериала, сумма пожертвований составила около 20 млн иен (рис. 1). В 2017 году согласно пожеланиям почитателей сериала на станции «Сибамата» был соору-

жен памятник провожающей Торадзиро младшей сестре (Сакура), роль которой сыграла известная актриса и певица Байсё Тиэко (рис. 2). Внимание киносериалу уделяют историки японского кино [5–8]. В интернете о нем идет непрекращающаяся дискуссия [14, 16, 17]. Информация о культовом произведении Ё. Ямада¹ представлена на многих сайтах в интернете [14–19]. В общем, можно сказать, что киносериал Ё. Ямада «Трудно быть мужчиной» стал заметным событием в культурной жизни Японии последней трети XX столетия.



Рис. 1. Памятник Торадзиро (1999)



Рис. 2. Ё. Ямада и Т. Байсё на открытии памятника младшей сестре (2017) [15]

На протяжении 27 лет (с августа 1969 г. по декабрь 1995 г.) ежегодно, как правило, выходило по два фильма, один из которых приобщался к летним поминальным праздникам *обон*, а второй – к Новому году. Сериал неизменно собирал полные залы кинотеатров, пользовался большой популярностью у зрителей, стал культовым фильмом своей эпохи.

В чем же причина такой популярности?

Во-первых, дело в том, что создатели фильма точно уловили потребности японского кинозрителя эпохи бурного экономического роста страны, у которого впервые за тяжелые послевоенные годы появилась, наконец, возможность отвлечься от проблем физического выживания, от тяжелого отупляющего труда и обратиться к духовным ценностям.

Во-вторых, Ё. Ямада удалось удачно соединить в киносериале важные ценности японской культурной традиции и некоторые популярные идеи западного (американского) массового кино. Ё. Ямада создал свою ироничную версию бродяги-скитальца, способного на самопожертвование и рыцарское отношение к «прекрасной даме» в духе героев Ч. Чаплина, не утратив при этом национальной идентичности и затронув самые заветные струны этики, эстетики, менталитета японцев.

В-третьих, киносериал «Трудно быть мужчиной» – это полноценное развлекательное кино, не обманывающее ожиданий зрителя, дающее ему возможность взглянуть на себя со стороны, посмеяться над собой и еще раз убедиться в непреходящей красоте и привлекательности традиционных японских ценностей и идеалов.

В-четвертых, на потеху публике Ё. Ямада удалось создать образ «японского супермена» (Ё. Сираи), с легкостью реализующего подсознательные желания и стремления обывателя [8, с. 304–305] и в то же время являющегося пародией на «навязший в зубах» кинозрите-

¹ Третий и четвертый фильмы киносериала были сняты другим известным японским режиссёром – Моридзаки Адзума (森崎東1927–2020).

лей образ супермена из американского массового кино.

Наконец, в-пятых, создатели фильма нашли для него очень удачную стилистическую тональность: расхожий трагизм японского кино они разбавили легким абсурдизмом и комическими приемами японского средневекового фарса *ракуго*, проявив во всем чувство меры и найдя свой неподражаемый стиль. Ё. Ямада рисует послевоенную Японию легкими, затейливыми красками, создавая живые, яркие, искрящиеся, колоритные образы, напоминающие картины непревзойденных мастеров «*укиё-э*» Хокусая и Хиросигэ, сумевших воплотить в своих творениях форму, цвет и ритм японского видения мира.

«Трудно быть мужчиной» – это драматическая комедия, в которой преобладают то комедийные, то мелодраматические, то пародийно-сатирические моменты, это сага о поисках человеческого счастья, о японском понимании прекрасного в человеческих отношениях, это калейдоскоп красот природы Японии. Фильм Ё. Ямада воспекает душевное богатство и радушие японского народа, его способность тонко чувствовать и понимать сердцем, его умение замечать прекрасное и поступать в соответствии с традиционными представлениями о красоте. Комедийная форма киносериала не мешает серьезным размышлениям о вечных проблемах человеческой жизни – о любви, поисках счастья, о семье и взаимоотношениях ее членов.

В конце 60-х годов, когда начал сниматься киносериал Ё. Ямада, проявились многие негативные последствия «модернизации» (вестернизации) Японии, обнаружились оборотные стороны «японского экономического чуда», стало меняться отношение к навязываемым ускоренной вестернизацией культурным ценностям. На фоне жесткой действительности рыночной конкуренции, а также вопиющих проблем окружающей среды японцы стали испытывать ностальгические чувства по отношению к ушедшей эпохе гармонии человека и природы, по «утраченному раю» традиционной японской культуры, по временам, когда можно было жить неторопливой размеренной жизнью, не зная суеты, создаваемой людьми, денно и нощно озабоченными зарабатыванием денег.

В довоенной Японии не было места для эмансипированной личности, потому что вся жизнь любого индивидуума выстраивалась в парадигме исполнения долга перед императором, государством, обществом, семьей. При этом личное надлежало приносить в жертву общественному. Образ подобного Торадзиро, бродяги и скитальца, не проникшегося идеалами служения, в условиях жесткой идеологической цензуры мог появиться разве что в историческом фильме [5, с. 169]. После Второй мировой войны произошло освобождение личности от пут государства. Служение государству сменилось служением фирме или корпорации. При этом идущий по пути эмансипации личности индивид получил возможность больше внимания уделять семье: к этому времени построенная на принципах «домостроя» традиционная семьи трансформировалось в новую нуклеарную семью (*май хо:му*), в лоне которой личность обретала все большую индивидуальную свободу. В таком историческом контексте вольная бродяжья жизнь Торадзиро в глазах публики становилась символом независимости и личной свободы, о которой обремененный множеством повседневных обязанностей обыватель мог только мечтать.

Западные сериалы держат внимание зрителя неожиданными поворотами сюжета, невероятными взлетами фантазии, новизной трактовок психологии героев, постмодернистской игрой с идеалами и ценностями людей, экспериментами с созданием иной (неземной) реальности. Вероятно, ни один европейский или американский сериал не смог бы удерживать ин-

терес и внимание зрителя, если бы в нем 50 раз подряд разыгрывался один и тот же сюжет. В «Санта-Барбаре», например, то один, то другой персонаж оказываются в центре повествования, и вокруг них разворачиваются поистине детективные события. А в серии фильмов Ё. Ямада постоянно возникает один и тот же сюжет: каждый новый фильм киносериала – это произведение, где почти все известно заранее: возвращение главного героя в лоно семьи, его бурная деятельность, направленная на завоевание сердца очередной мадонны, любовное разочарование, ссора с семейством и новое странствие главного героя. Таким образом, привлекательность киносериала Ё. Ямада для японского зрителя состоит не в новизне и неожиданных поворотах сюжета, а имеет принципиально иные корни.

Сериал «Трудно быть мужчиной» прочно вписан в канву японской литературно-художественной традиции. Нетрудно заметить его связь с хэйанской классикой («Повесть о Гэндзи» Мурасаки Сикибу), с произведениями Ихара Сайкаку («Любовные похождения одинокого мужчины») или Дзиппэнся Икку («На своих двоих по Токайдо»), с классической японской драмой. Фильм «Трудно быть мужчиной» – не что иное как современная версия давно известного сюжета, продолжение характерной для японской литературы темы любовных переживаний одинокого мужчины, для которого эти переживания и составляют саму суть его существования. Мысль о том, что смысл жизни состоит в поисках любви, созерцании природы, в наслаждении sake и беседой с привлекательной женщиной, несколько неожиданна для обывателя, живущего в индустриальном или постиндустриальном обществе, но достаточно тривиальна для японской культурной традиции. В формуле «один мужчина и много женщин» проявляется сущность средневекового японского аристократизма. Как в театре *Но* столетиями ставились вариации одной и той же пьесы, так и в сериале Ё. Ямада снова и снова разыгрывается один и тот же сюжет – возвращение «блудного сына», очередная любовная история, бурная ссора с семейством и новое странствие, после которого, отдохнув душой и устав физически от тягот скитания, он вдруг снова чувствует острую необходимость вернуться домой.

Образ чудака, без конца совершающего необдуманные поступки и являющегося пошлостью для окружающих, был апробирован японским кинематографом еще в 1930-е годы, когда выдающийся японский кинорежиссер Одзу Ясудзиро (小津安二郎 1903–1963) снял серию фильмов о Кихати (喜八もの) [7, с. 40]. В 1960-е годы появились фильмы «Карьера Горо Ясу» 『安五郎出世』 и «Дурак в полном облиии» 『馬鹿まるだし』 с подобными Торадзиро персонажами в качестве главных героев. И было бы странно, если бы подобный персонаж не появился после фильма «Трудно быть мужчиной». Сериал Ё. Ямада «Дневник рыбакомана» 『釣りバカ日記』 опять явил нам такого героя. Правда, в отличие от Торадзиро, герой последнего киносериала нашел свое место в жизни, но он так же резко выделяется среди окружающих его людей тем, что для него главное – не работа, а любимое увлечение. Хама-тян (как его любовно зовут окружающие) – человек добрый и сердечный. Он способен создавать вокруг себя легкую непринужденную атмосферу, но подобно Торадзиро он не может быть «трудоголиком». Хама-тян – это остепенившийся Торадзиро¹. Он совершил необходимые акты социализации – завел семью и устроился на работу, но все равно отличается

¹ Любопытно, что и актеры, играющие роли главных героев (К. Ацуми и Т. Нисида), похожи – оба невысокие и неброские внешне, но обладающие большим человеческим обаянием, профессиональным мастерством и артистизмом.

от обывателя тем, что для него главное – не общее дело, не служение корпорации и даже не выполнение родительского долга, а его хобби – рыбалка. Его «бродяжничество» принимает гораздо более мягкие и социально приемлемые формы. В отличие от Торадзиро, Хама-тян счастливый человек: у него есть гармоничная семья, стабильная работа, задушевный друг и любимое увлечение. Хама-тян также выглядит чудачком на фоне людей, для которых главное в жизни – это работа, но за ним совсем нет характерного для Торадзиро шлейфа печали. Может быть, поэтому «Дневник рыбалкомана» и не получил такого всенародного признания, как киносериал «Трудно быть мужчиной».

За многие годы создания киносериала «Трудно быть мужчиной» Ё. Ямада не раз собирался завершить свою работу [8, с. 297], но и кинососы, и публика требовали продолжения. Годы непрерывных съемок и для режиссера, и для актеров в конце концов, очевидно, стали тяжелым испытанием. Киносериал превратился в чудовище, пленившее людей [8, с. 297], но, несмотря на кризисы творчества, несмотря на старость и болезни актеров, фильмы продолжали выходить каждый год в назначенный срок. При таком напряженном темпе съемок артисты старятся буквально у нас на глазах, и это создает над последними сериями фильма дополнительную дымку печали, имплицитно буддистскую эстетику эфемерности сущего.

2. Этнокультурные мотивы в сериале

男というものはつらいもの、顔で笑って «Быть мужчиной трудно, с улыбкой на лице
顔で笑って、腹でなく、腹でなく С улыбкой на лице, и со слезами глубоко внутри»¹

В то время как современное японское искусство (музыка, литература, кино) становится все более космополитичным, стремится выйти за национальные рамки, сериал «Трудно быть мужчиной», несмотря на очевидную связь с американским массовым кино, – глубоко национальное произведение. В сериале воплощена традиционная эстетика, связанная со сменой времен года, храмовыми праздниками, встречей Нового года, свадебными и похоронными церемониями, текстами писем и поздравлений, выдержанными в духе классических канонов. В нем порой иронично, порой ностальгически изображаются многие этнокультурные особенности японского народа, сохранившие ценность с давних времен до настоящего времени. Это эстетизм и стремление к гармонии, доброжелательность и терпение по отношению к окружающим, любезность, понимание и прощение в отношениях близких людей. Это семья с теплыми и заботливыми отношениями между ее членами, соседи, готовые прийти друг другу на помощь, буддийский священник, искренне заботящийся о своей пастве; это бескорыстное отношение к незнакомым людям, богатство человеческих чувств, взаимопонимание, сочувствие, взаимопомощь, способность принимать человека таким, каков он есть. Персонажи фильма с естественностью, которая все более и более утрачивается в последние десятилетия, облачаются в кимоно и ведут себя в формах традиционного ритуала – принимают подобающие позы, говорят надлежащие реплики. Например, главный герой нередко обращается к соседям и своим близким патетически, высокопарно, соблюдая все формы публичной риторики [1, 3].

Сериал «Трудно быть мужчиной» в японской кинокритике квалифицируется как «драматическая комедия о человеческих чувствах» (人情ドラマ喜劇). В фильмах сериала

¹ Из «Песни старшего брата», ставшей лейтмотивом киносериала (слова Т. Хосино, музыка Н. Ямамото).

(как и в повседневной коммуникации японцев) бесконечно часто повторяются выражения со словом *кимоти* «чувства» (気持ち分かるけど «Я понимаю, что ты чувствуешь»; この気持ちだけで、十分です «Достаточно только этих ваших чувств»; 気持ちだけいただくことにして «Ограничимся тем, что я принимаю ваши чувства»; 気持ち、気持ち、その気持ち何よりだ «Чувства, чувства, эти чувства – самое главное» и т. п.). Обусловлено это тем, что особую ценность в японской культурной традиции имеет способность понимать чувства другого человека. И в Торадзиро для зрителей, вероятно, привлекательны способность жить эмоционально насыщенной жизнью, полностью отдаваясь чувствам, а также умение чутко улавливать духовные переживания и настроения других людей.

Один из лейтмотивов киносериала «Трудно быть мужчиной» – тема странствий, скитаний, путешествия, дороги. В японской жизни и бродячие актеры, и торговцы, и простолюдины, и самураи – люди самых разных сословий в различных обстоятельствах отправлялись в странствие. Тяжелая судьба скитальца доставалась тому, кто был выброшен за пределы общины или в связи с особенностями своей профессии не мог вести оседлый образ жизни. Тема странствий широко представлена в японской литературе. В японской художественной традиции эта тема, как правило, связана с грустными переживаниями: акцент делается на тяготах странствий, на боли разлуки с любимыми и близкими, с домом, а не на романтической стороне дорожных приключений (что характерно для европейской культурной традиции) [7, с. 64]. Такое восприятие неустроенности кочевой жизни отразилось и в пословице: «Милое дитя отправь в путешествие» (可愛い子に旅をさせよ). Смысл этой пословицы вовсе не в том, что может в ней увидеть современный любящий родитель, намеревающийся отправить свое чадо на Гавайи, Сайпан или в Таиланд. Милое дитя нужно отправить в странствие, чтобы оно быстрее узнало тяготы жизни. В Торадзиро же мы видим образ веселого и оптимистичного бродяги. По мнению Т. Сато, такое отношение Торадзиро к странствиям связано с влиянием на японский кинематограф американского вестерна, где для героя скитания, приключения, дорога – это не только тяготы и опасности, но и стремление испытать себя, романтика преодоления трудностей и надежда на удачу [7, с. 64], впрочем, в скитаниях Торадзиро достаточно и традиционной грусти.

Яркими чертами ментальности японцев являются стремление к стабильности, порядку, постоянству, к соблюдению установленных правил и отношений иерархии, предпочтение ритуала импровизации [4]. Вероятно, в силу того, что Япония – это почти моноэтническая страна и жители ее долгое время существовали изолированно от других народов в условиях островного государства, их поведение более стереотипно и предсказуемо, чем, например, поведение русских, европейцев или американцев. В России, Европе или Америке в непосредственной близости проживало много разных народов, взаимное влияние которых создавало большее многообразие форм поведения. Там, где у европейцев возможно множество вариаций, у японцев могут встречаться элементы почти всеобщие обязательные. Это ярко проявляется в речевом обиходе. Например, у русских некто, желающий вызвать расположение родителей ребенка, найдет не один десяток подобающих фраз для выражения эмпатии или умиления по отношению к ребенку, для японцев же почти всеобщей будет фраза *Кавайи!* «милый, невинный, забавный, очаровательный, хорошенький». Когда в России кто-то приходит в чужой дом и не застаёт хозяев, существует множество форм привлечения внимания последних, в Японии же для этой ситуации характерно выражение *Гомэн кудасай* «извините,

виноват, простите, разрешите (пройти и т.п.)). Стереотипность поведения японцев проявляется и в их общении с иностранцами, многие из которых жалуются на то, что им надоело выслушивать комплимент *Нихонго га о-дзё:дзу дэс нэ* «Как хорошо вы говорите по-японски!» и отвечать на вопрос *Нихон рё:ри ва икага дэсу ка* «Как вам нравится японская кухня?». То же постоянство, ту же строгую упорядоченность, те же строгие правила композиции можно заметить и в письме, и в поздравительной открытке, и в объявлении, и в нормах публичной речи. Стремление к упорядоченности проявляется и в организации пространства, и в большой любви японцев к униформе. Она имеется не только у военных, полицейских, пожарников, но и у почтальонов, таксистов, работников охраны, вахтеров, сотрудников многих фирм, школьников, воспитанников дошкольных детских учреждений, членов туристических и экскурсионных групп и т. д. Унифицированность поведения можно усмотреть и в нелюбви японцев проводить время в безлюдных местах: они обычно предпочитают бывать там, где много народу, отдыхать, развлекаться так, как все. По-видимому, существуют и более или менее общепризнанные представления о том, как и когда подобает учиться, жениться, заводить детей; в японской семье более строго, чем в европейской или американской, определено, что должна делать жена и что должен делать муж. Приверженность к правилам – основа консерватизма японского общества. Для японской культурной традиции вообще характерно стремление к созданию законченных совершенных форм, которые далее используются как образцы. Таковы формы классической поэзии, таков японский национальный театр (*Но*, *Кабуки*, *Дзёрури*). Эта особенность японской культурной традиции отражается и на структуре социальных институтов: когда она сложилась, ее трудно изменить. Поэтому в Японии попытки глубокого реформирования общества наталкиваются на глухое сопротивление традиции, изменения происходят медленно, общество обладает большой инертностью. Традиционные формы не могут быть просто отброшены, как это неоднократно случалось в истории России. Таким образом, канонизация интриги, стереотипные ходы в развитии сюжета, повторение типовых ситуаций, имеющих место в сериале Ё. Ямада, вполне в духе японской культурной традиции.

Важное место в фильме занимают красоты природы, на которых глаз отдыхает: то проселочная дорога, то возделанные поля, то море и береговая полоса, то малые острова Японского архипелага. Создатели фильма как бы задались целью показать самые заповедные уголки Японии. Действие фильма переносится с Хоккайдо на Окинаву, с берега Японского моря в Осака, а его герой в перипетиях своих походов всегда находит время для того, чтобы полюбоваться красотой окружающей его природы. Часто действие происходит в курортной местности. В фильме много ностальгических сцен из недавнего прошлого: тишина захолустных городков, экзотичность малых островов, теплота и душевность провинциальной жизни. В зарисовках природы обязательно присутствует сезонная символика – шум цикад летом, воздушные змеи в холодном высоком небе на Новый год.

В японской культуре, вероятно не без влияния буддизма, больше грустных тонов, чем радостных. Не очень духоподъемна высокая инертность японского общества, его предсказуемость, строгая упорядоченность, ограниченность девиаций. Не искрятся радостью и японские храмовые праздники: в них много ритуала и экзальтированного исступления, коллективного буйства, но нет светлой искрящейся радости. Печальны народные песни. Классическая эстрадная песня *энка* складывается только в минорном регистре. Японские народные танцы

плавны и замедленны, в них много сдержанной целомудренности, элегантности и грации и совсем нет столь характерной, например, для русского танца лихости, разнузданной веселости, отчаянной бесшабашности. И в песнях, и в литературе, и в кино преобладают грустные переживания. В них почти нет светлой бьющей ключом радости. Веселье и беззаботность часто являются лишь фоном, позволяющим оттенить грустное и трагическое. С точки зрения дзэн-буддистской эстетики грустное – красиво. Отсюда и расхожее в *энка* 泣かせて «Дай поплакать» или 涙が好きだ «(Проливать) слезы люблю». Отсюда и частый в японской литературе и кино трагический финал¹. В одной из финальных сцен 15-го фильма киносериала «Трудно быть мужчиной» «Вдвоем под одним зонтиком» 『寅次郎相合い』 Торадзиро фантазирует на тему о том, что бы он сделал для Лили (главная героиня в исполнении Р. Асаока), если бы у него были деньги. Не случайно кульминация его рассказа – место, где речь идет о том, как публика заливается слезами от трогательной песни Лили, красота которой, конечно же, в том, что она «пронзительно печальна» (Я. Кавабата). После восторженных аплодисментов на глазах у самой Лили появляются слезы, и плакать начинают даже самые сильные духом зрители: «А зрители плачут. Так песня Лили печальна! И сама она, конечно же, тоже плачет. И ее большие глаза наполнены слезами. И даже самые несентиментальные зрители не могут удержаться от слез...», – фантазирует Торадзиро (お客は泣いていますよ。リリの歌は悲しいもんね。あいつはきっと泣くな、あの大きな目に涙がいっぱい止まってよ。いくら気の強いやつだってきつとなくよ...) .

Успех киносериала «Трудно быть мужчиной», кроме всего прочего, обуславливался, вероятно, еще и тем, что в каждом новом фильме за комедийной формой произведения постановщику удавалось создать еще и настроение легкой (а порой и щемящей) грусти, когда у зрителя слезы наворачиваются на глаза. Вероятно, эта эстетика печали не позволила Ё. Ямада дать счастливый конец ни одному из фильмов киносериала. Все это говорит о том, что эстетика дзэн-буддизма, сложившаяся в эпоху японского средневековья, до сих пор жива, она прочно коренится в сознании и подсознании японцев, и она правит бал в рассматриваемом киносериале.

«Торая» (название лавки и дома, в котором родился и вырос Торадзиро) в фильме – символ так дорогой сердцу каждого японца малой родины (*фурусато*). У каждого должно быть место, куда он может вернуться после трудов и странствий и где его ждут любящие люди, которые примут его таким, каков он есть. Малая родина притягивает воспоминаниями о детстве, голосами и могилами предков. Потому по всей Японии выстраиваются в праздники многокилометровые процессии автомобилей с людьми, едущими в свои родные места, а Торадзиро неизменно возвращается в милый его сердцу отчий дом.

Идея гармонии в фильме проявляется в том, что родственники не пытаются перевоспитать Торадзиро, заставить его перемениться, а делают все возможное для того, чтобы с ним ужиться, проявляя при этом необыкновенное терпение, доброжелательность и способность прощать. Идея гармонии человека и общества в фильме выражается и в том, что место в жизни городка Сибамата находится и для Гэн-тяня – добродушного деревенского простака, который (в отличие от Торадзиро) действительно умом не вышел, и для слабоумной Ханако

¹ И в русской культуре есть эстетика светлой грусти, есть готовность к страданию, но нет любования и упоения страданием и печалью.

(Р. Сакакихара) из 7-го фильма сериала «Отчаянные усилия» 『奮闘篇』. Жители Сибамата проявляют живой интерес к соседям, в любой момент они готовы прийти на помощь друг другу. У Торадзиро обычно пуст карман, но, если у него заводятся какие-то деньги, он готов отдать их первому встречному. Стремление к гармонии в японском обществе проявляется и во всеобщей открытой доброжелательности и приветливости. Эта тяга к гармонии, вероятно, была выработана, кроме всего прочего, и жизнью японской деревни, на протяжении веков вынужденной заниматься кропотливой работой, связанной с культурой поливного рисоводства, требовавшей от японских крестьян слаженных коллективных действий во время сооружения ирригационных каналов. Как видим, в киносериале Ё. Ямада возникают важные для японского национального сознания культурные реалии.

3. Некоторые жанровые и композиционные особенности киносериала

Стилистика киносериала «Трудно быть мужчиной» задается комедийно-мелодраматическим жанром произведения, такими его постоянными атрибутами, как музыкальное оформление, типовой опенинг (вступление) и финал, особое графическое оформление. Каждая серия начинается песней Торадзиро о непутевом старшем брате. Начало и конец обязательно сопровождаются комичными пантомимическими сценами в духе комедий Ч. Чаплина с падениями, столкновениями, беготней и тумачами. То же нередко имеет место и в моменты кульминации действия: герои как бы теряют ориентацию в пространстве, спотыкаются, сталкиваются, опрокидывают мебель, падают, совершают нелепые движения, устраивают потасовку.

Для сериала характерна статичность многих элементов. В нем многое неизменно – основное место действия (лавка «Торая»), мизансцены семейных застолий по случаю возвращения Торадзиро, главная интрига (взаимоотношения Торадзиро с очередной избранницей), отношения Торадзиро с членами семейства, сценические амплуа постоянных персонажей второго плана. И сами эти персонажи статичны, в них почти полностью отсутствует развитие. Их амплуа сродни маскам в японском театре *Но*. Именно статичность резко отличает фильмы киносериала «Трудно быть мужчиной» от американских блокбастеров, где залогом успеха фильма нередко является стремительное развитие сюжета, его неожиданные повороты, новизна идей, беспрецедентный выбор темы и места действия, использование новых трюков или новейших достижений компьютерной графики, нестандартное освещение темы, пересмотр нравственных оценок и т. д. Европейская и американская публика, вероятно, не приняла бы многократного повторения стандартных ходов развития сюжета. Японский же зритель традициями японского театра подготовлен к тому, чтобы находить удовольствие в созерцании вариаций одного и того же сюжета, заранее зная, что очередная «мадонна» найдет свое счастье с другим человеком, а герой фильма, сделав над собой усилие, уйдет от несостоявшегося счастья и так и останется неприкаянным скитальцем.

Только в первом фильме Торадзиро меняет туалеты – он то в строгой одежде японского клерка, то в рубашке, то в дорожном сером пиджаке. Как только был найден клетчатый коричневый пиджак, он вместе с выдавшим виды потрепанным коричневым чемоданом закрепился и стал обязательным атрибутом главного героя. И в своем нравственном развитии Торадзиро также делает всего один шаг: после нескольких болезненных попыток обзавестись семьей и взять на себя ответственность за ее существование он понимает, что семейная жизнь не для не-

го, и, влюбляясь в очередной раз, готов ретироваться в решительный момент, уступить возлюбленную другому.

Некоторое изменение образа Торадзиро в последних фильмах сериала, видимо, вызвано не развитием личности героя, а изменением отношения к нему автора фильма: если в начале сериала Торадзиро показан как отъявленный дебошир, неспособный сосуществовать с нормальными людьми, то в последних фильмах сериала он все больше превращается в мудреца, сумевшего сохранить свою личность от разлагающего воздействия складывавшегося в результате европеизации индустриального общества. В последних фильмах больше теплоты и акцента на том, что Торадзиро представляет для окружающих ценность, так как он не типичен: он бескорыстен, он щедр, он духовен. Торадзиро становится все более симпатичным. Изменение трактовки образа героя связано и с тем, что Япония в 1970-е годы вступила в эпоху структурных кризисов экономики, вызывавших психологическую напряженность в обществе и изменивших отношение обывателя к прошлому. Косвенное влияние, вероятно, оказала и болезнь К. Ацуми, для которого роль Торадзиро стала вторым «я», а личность актера в сознании зрителей неразрывно связалась с образом киногероя, так что появились книга А. Ёсиока «Киёси Ацуми. Трудно быть актером» (吉岡明範『渥美清・役者はつらいよ』) и сайт в интернете с разделом «Не путайте актёра с киногероем».

Особенностью композиции чуть ли не половины фильмов сериала является обращение к сновидениям Торадзиро. Сновидение дается в виде пролога к основному содержанию фильма. Сны играют особую роль в создании образа Торадзиро. В них он оказывается то героем, побеждающим Кинг-Конга, то благородным морским разбойником, то лауреатом Нобелевской премии, то знаменитым вором, то первым японским космонавтом, то сыщиком, то писателем, то ученым – он получает такие амплуа, которые невозможны в жизни. Таким образом, в снах реализуются подсознательные стремления Торадзиро – быть сильным, богатым, умным, знаменитым – все то, чего нет в реальной жизни. Кроме того, в снах пародируются штампы массовой культуры, которые представлены через подсознание Торадзиро – то это пародия на *якудза*, то на американский триллер или вестерн, то на популярный японский фильм. Так, Ё. Ямада в легкой ироничной манере откликается на актуальные события массовой культуры. Киносериал Ё. Ямада – зеркало, в котором на заднем плане истории жизни Торадзиро вырисовывается история трансформаций послевоенной Японии. По фильму можно проследить улучшение бытовых условий жизни японцев, развитие индустрии досуга – появление данс-шоу, кабаре, патинок; в фильме представлена даже левацкая политическая демагогия: Торадзиро часто обращается с шаблонными лозунгами левой прессы к рабочим находящейся по соседству типографии «Асахи».

Фильм Ё. Ямада резко контрастирует с американскими триллерами, заполнившими японский телеэкран во второй половине XX века, отсутствием приводящей зрителя в состояние шока напряженности сюжета, внешних эффектов, эротики, сцен жестокости и насилия. Мелодраматическая комедия положений с элементами абсурда наполнена эпическими картинками японской жизни конца XX века, любовью к японской природе, доброжелательностью к населяющим Японию людям. В стилистике и композиции киносериала Ё. Ямада прослеживаются важные элементы японской художественной традиции.

4. К характеристике главного героя

どおせおいらはヤクザな兄貴	«Конечно, я никудашный старший брат.
わかっちゃいるんだ妹よ	Я понимаю это, сестрёнка!
いつかお前が喜ぶような	Но я хочу когда-нибудь стать таким, как ты хочешь.
偉い兄貴になりたくて	Уважаемым и знаменитым старшим братом!» ¹

Курума Торадзиро – персонаж с очень редкой в Японии фамилией – 車 курума «телега». Кроме имени у него есть и прозвище, которое он с гордостью называет в каждой серии киносернала² – «Тора-бродяга» (瘋癲の寅 *фу:тун-но Тора*). Это прозвище точно характеризует человека, ведущего праздную беззаботную жизнь, косясь по всей стране, и неспособного поселиться в отеческом доме, чтобы с головой уйти в заботы обыденной жизни. Имя Торадзиро указывает на то, что главный герой фильма является вторым ребенком в лавке «Торая», оно также содержит намек на вспыльчивость героя и его любовь к *саке*: в японском литературном языке *тора* значит «тигр», а просторечное значение этого слова – «буйный пьяница».

Окружающие Торадзиро люди в поте лица трудятся с утра до вечера, чтобы заработать на хлеб насущный, женятся, обзаводятся семьей, воспитывают детей, у них нет времени для того, чтобы оглянуться по сторонам, заметить прекрасное, насладиться праздностью. Торадзиро же не может жить как все. Возможно, виной всему дурная наследственность: Торадзиро – внебрачный ребенок, которого отец Торадзиро прижил с гейшей (Кику). В каком-то смысле – он наказание отцу за разгульную жизнь. До шестнадцати лет у окружающих нередко возникал повод назвать его дурнем – до того это был трудный ребенок. А в шестнадцать Торадзиро разругался в пух и прах с отцом и, с окровавленной от отцовского тумака головой, ушел из дома, чтобы только через двадцать лет вернуться обратно, уже в дом дяди, которому отец Торадзиро, умирая, завещал заботу о нем.

Торадзиро – уличный торговец. Он зарабатывает на жизнь мелкой торговлей в дни праздников, когда толпы людей собираются в местные храмы. Торадзиро не лезет в карман за острым словцом, постоянно повторяет витиеватые присказки, выработанные его профессией. Он умеет бойкими грубоватыми, а то и вульгарными пассажами речи привлекать внимание гуляющих. Он владеет техникой заговаривания покупателей, но он не успешный бизнесмен: он не может разбогатеть, ему едва-едва удастся заработать на пропитание и ночлег, а часто он вообще оказывается без гроша в кармане и без крыши над головой и, измученный и изможденный, с трудом добирается до отчего дома «Торая», чтобы там восстановить силы и, в очередной раз поссорившись с домочадцами, отправиться в новое странствие.

Торадзиро не в состоянии изо дня в день заниматься монотонной работой в семейной лавке, чтобы унаследовать ее, жениться и благообразно почтить, оставив наследство скорбящему потомству. В доме дяди он гость, известный всей округе лентяй, лежебока, транжир и скандалист. Если Торадзиро дома, он становится причиной головной боли домочадцев, однако если его нет, жизнь в доме становится скучной и пресной. Когда после нескольких меся-

¹ Фрагмент из упомянутой выше «Песни старшего брата».

² Каждая из 50 серий начинается словами Торадзиро: «Я родился и вырос в районе Кацусика Сибамата. Первое омовение принял в храме Тэйсякутэн, фамилия моя – Курума, имя – Торадзиро, а знакомые меня зовут Тора-бродяга» (私、生まれも育ちも葛飾柴又です。帝釈天でうぶ湯をつかい 姓は車、名は寅次郎人呼んでフーテンの寅と発します).

цев странствий он появляется в «Торая», обязательно начинаются ссоры, столкновения, раздоры, а то и потасовки, после которых Торадзиро ничего не остается, как снова отправиться в странствие по Японии.

Для Торадзиро характерны полная невосприимчивость к категориям, выходящим за рамки традиционных японских представлений. Он абсолютно не затронут книжной ученостью. Например, он уверен в том, что Вена находится где-то в Японии, а имена Наполеона и Вашингтона у него одинаково ассоциируются только с крепким алкогольным напитком. Торадзиро страдает предубеждением против иностранцев, он не интересуется ничем за пределами Японии. Он не сведущ в науках, его не привлекает искусство. Его интересы естественны и органичны – дорога, еда, sake, женщины, пейзаж. У Торадзиро есть и менторские замашки: он часто поучает окружающих, как подобает поступать. Правда, если кто-то и добивается успеха после его «проповедей», то не благодаря последним, а скорее вопреки им. У Торадзиро множество недостатков, но в нем присутствуют какое-то светлое, радостное, жизнеутверждающее начало, живость, жизнерадостность, естественность, человеческая теплота, о которой говорит «мадонна» десятого фильма серии¹ в исполнении К. Ятигуса (1931–2019). В Торадзиро, как будто, живет синтоистское (языческое) естество японской культуры. Не случайно Торадзиро так не любит тоскливых и монотонных буддистских сутр, сопровождающих важные ритуалы жизни окраины японской столичной префектуры.

От *якудза* (представителя японского преступного мира) у Торадзиро стремление к дешевым внешним эффектам, желание покрасоваться на публике, эффектная поза, мания величия, пренебрежительное отношение к излишне серьезным людям, стремление показать свою «крутизну» и превосходство [6, с. 35–38]. От самурая – чувство долга, небрежное отношение к деньгам и стремление к традиционной этике человеческих отношений.

Торадзиро оптимистичен, коммуникабелен, незлобен, нежаден. Он не гонится за деньгами, поэтому у него всегда есть время, чтобы присоединиться к кому-нибудь во время пирушки с гейшами, провести несколько дней в качестве гостя в чьем-нибудь доме, выпить с первым встречным по поводу и без повода. Торадзиро может кому угодно прямо высказать то, что он думает и даже пустить в ход руки в качестве аргумента для утверждения своего мнения, он готов, не взирая на лица, начать ссору. Он может нарушить любые условности, но он имеет свое понятие о долге и этике человеческих отношений. И по этическим соображениям он может поступиться даже собственным счастьем, расставаясь с очередной «мадонной».

Торадзиро действует не по соображениям разума, а по велению сердца. Он часто выходит за общепринятые границы здравого смысла, нередко его действия оказываются чрезмерными, активность дает разрушительные результаты. Его деятельность часто вызывает смех окружающих, а то и их протест или гнев. Время от времени Торадзиро совершает отчаянные попытки стать нормальным японским обывателем, жить скромной жизнью маленького человека, основным богом которого является Труд (労働), но такие моменты длятся недолго в силу его непоседливости, неуживчивости, полного отсутствия у героя киносериала прилежания и упорства. Дядя Торадзиро нередко говорит в сердцах: «Бывают же такие дурни!» (ばかだね、まったく). Но что делать? – Торадзиро не может всегда быть хорошим и поступать подобающим образом. Это про него сказано: «Какое же от принципов удоволь-

¹ Об особом даре актёра К. Ацуми излучать теплоту говорит Ё. Ямада [11, с. 202].

ствие, если их никогда не нарушать?» Когда после очередной любовной драмы ему становится невмогуту, он надевает выдавшую виды шляпу и неизменный клетчатый пиджак, берет свой потрепанный чемодан и отправляется в очередное странствие. Вскоре он оказывается в уютном вагоне поезда, на пароме или в автобусе, и путешествие помогает ему отвлечься от пережитого, переменить настроение, встретиться с новыми людьми, увидеть новые уголки Японии. И тут же к нашему герою возвращается природная жизнерадостность, он весело и доброжелательно общается с попутчиками, готов помогать тем, кто оказался в беде, часто проявляя при этом истинное благородство. Торадзиро способен сочувствовать окружающим. В пятом фильме «Желанные родные места» 『望郷篇』 (Бо:кё:хэн) он мчится на Хоккайдо, где в провинциальной больнице умирает его бывший покровитель (*оябун*), в шестом фильме «Чистые чувства» 『純情篇』 (Дзюндзё:хэн) отдает последние деньги оказавшейся в затруднительном положении женщине с ребенком. Он не всегда бескорыстен и не всегда благороден в своих мыслях и поступках, особенно в отношениях с близкими людьми, но у него есть сердце: он понимает умирающего *оябуна* в пятом фильме, он в состоянии понять и его сына, который не хочет встречаться с бросившим его отцом. Достоинством Торадзиро является и умение легко и непринужденно знакомиться с людьми, находить общий язык и с незаурядными личностями, и с умственно неполноценными людьми – со всеми, с кем его сводит судьба. Для каждого он находит доброе слово, каждого может ободрить, к каждому готов прийти на помощь в трудную минуту.

Торадзиро выделяется среди окружающих его людей внутренней свободой. Свобода его проявляется и в том, что Торадзиро может говорить глупости, сальности, скабрёзности, может быть высокомерным, может демонстрировать кому-то свое превосходство, может терять лицо, может оскорблять и унижать окружающих, может превращаться в скандального и мелочного домашнего тирана, может говорить о том, о чем не принято говорить, например о смерти дяди и тети в их присутствии, о собственных похоронах и т. д.

Торадзиро обладает способностью снова и снова влюбляться. Причем каждый раз он загорается как в первый раз, влюбляется «безумно, безнадежно». Не является ли Торадзиро японским Доном Жуаном? – Дон Жуан действует эгоцентрично, он готов нарушить моральные нормы ради обладания женщиной, его не интересуют и не волнуют последствия. Когда цель достигнута, его интерес к женщине ослабевает, и он переключается на следующую жертву, чтобы вновь испытать любовный экстаз. Во имя достижения своей цели Дон Жуан готов на все – обольщение, обман, подлог, шантаж – для него важен результат. В отличие от Дона Жуана Торадзиро в отношениях с женщинами, если и не всегда, безукоризненно нравственен, но, как правило, не эгоистичен, а жертвенен [7, с. 74]¹. Когда дело принимает серьезный оборот, он становится предельно осторожным, делая все, чтобы не принести предмету своей любви боль и разочарование.

Ненормальность Торадзиро состоит и в том, что время от времени им овладевает очередная навязчивая идея, и он начинает маниакально третировать ею окружающих. Он часто запоминает то, что ему говорят, и начинает строить свою жизнь в соответствии с услышанным. Бывают случаи, когда он действует весьма тонко, находя подходящие слова для сложной ситуации. В других обстоятельствах, напротив, ведет себя как маньяк, полностью утра-

¹ В таком рыцарском отношении к женщине Т. Сато видит проявление влияния европейской культуры на японское кино [7, с. 74].

тивший чувство реальности. В припадке гнева Торадзиро не скупится на грубые слова, часто он и сам вынужден выслушивать оскорбления, но на следующее утро с него все – как с гуся вода. Он готов все забыть и все начать с начала.

Для земляков Торадзиро – человек совершенно негодный, никчемный, чрезвычайно неудачливый и очень неудобный. У него безнадежная репутация: он предмет насмешек, пугало, образец того, как не надо жить. Даже бывшие одноклассники не хотят с ним встречаться: они не могут избавиться от воспоминаний о его многочисленных «потерях лица», он вызывает у них крайне неприятные чувства. Родители пугают им детей: «Если будешь плохо себя вести, станешь таким, как Тора», – говорит о нем соседка в одном из фильмов, наставляя на путь истинный собственного сына. Дурнем его называют потому, что для него не существует общепринятых рамок поведения. В этом разгадка названия: не мужчине вообще тяжело, а тяжело непутевому герою киносериала Ё. Ямада, не нашедшему своего места среди обывателей Сибамата, неспособному жить по законам их здравого смысла. Торадзиро «дурак» не потому, что он умственно неполноценен, а потому что он – совершенно невозможный среди заземленных и практичных обывателей Сибамата романтик, который увлекается очередной идеей, полностью теряя чувство реальности и доставляя массу хлопот своим близким, то устраивая чью-то свадьбу, то занимаясь судьбой сбившейся с пути девушки, то принося в дом чужого ребенка.

В отличие от обывателя жизнь Торадзиро насыщена интересными событиями: он колесит по Японии, вновь и вновь влюбляется, знакомится со знаменитостями – с бывшим феодалным князем, известным гончаром, популярным художником, модной певицей и т. д. Новые люди ему нужны для того, чтобы попытаться построить с ними отношения с чистого листа, избежать предвзятости. Встречи с незнакомыми людьми помогают Торадзиро хотя бы на время стать «Курума-сэнсэем», побыть щедрым и благородным, проявить обычно скрытые стороны своей натуры.

Комичность образа Торадзиро состоит в том, что человек никчемный стремится совершать поступки (и нередко совершает) по высшим образцам самурайского благородства, тут же перечеркивая их неспособностью соблюдать даже элементарные приличия. Человечность и высокая патетика в Торадзиро сочетаются с уличной грубостью, эгоизмом, ленью, стремлением к дешевым внешним эффектам.

5. Обитатели «Торая», отношение к Торадзиро и японская идентичность

Действие сериала разворачивается вокруг лавки «Торая», где обитает японская семья, владеющая небольшой закусочной и специализирующаяся на приготовлении японских сладостей – *данго*. Это очень дружная, отзывчивая, добрая и человечная семья. Все члены её (кроме Торадзиро) с утра до вечера без устали работают. Таковы же и их соседи. Двери «Торая» постоянно открыты, поэтому сюда регулярно заглядывает «Тако» (Х. Дадзай) – владелец крошечной типографии «Асахи», располагающейся по соседству, и другие жители района Сибамата. Обитатели «Торая» всегда поступают в соответствии с убеждением, что все люди братья, а Япония – единая большая семья, взаимопомощь между членами которой естественна. Они с неизменной любезностью встречают всех случайных знакомых Торадзиро, который легкомысленно посылает в «Торая» всех и каждого, чтобы они воспользовались

гостеприимством его родных, оказавшись в Токио. И всех действительно встречает заботливо, оказывая им всю возможную помощь и проявляя истинное гостеприимство.

«Торая» – место, где выросла Сакура (Байсё Тиэко) – сестра Торадзиро по отцу и самый близкий для него человек. Сакура – идеал японской женщины, назначение которой состоит в том, чтобы, проявляя мудрость и терпение, поддерживать мир в семье, уметь понимать, сочувствовать, прощать. Сакура постоянно заботится и переживает о своем непутевом братце, может на него влиять и даже может иногда сказать ему «правду-матку».

У каждого из обитателей «Торая» (как, впрочем, и у других героев сериала Ё. Ямада) свое неизменное амплуа. Это те же маски театра «Но». «Тако» – страдающий персонаж. Он постоянно озабочен проблемами с типографией, женой, дочерью... Хироси (муж Сакуры) – набор добродетелей: он и умница, и трудяга, и прекрасный семьянин, и обладатель терпеливого, сдержанного характера. Он серьезен, честен, умен, образован, правдив, щедр, трудолюбив. (По выражению Торадзиро, женщины почему-то выбирают в супруги именно таких скучных и пресных людей). Сакура и Хироси – идеальная пара, идеальная японская семья, члены которой всегда способны поступать подобающим образом. Они не ссорятся, не ругаются, *правильно* воспитывают сына, *правильно* поступают по отношению к Торадзиро.

Другая дружная семейная пара – дядя и тетя Торадзиро. Идеал семейных отношений, по фильму Ё. Ямада, во взаимной любви, прощении, готовности забыть и простить обиду, особенно если совершивший проступок раскаялся.

Из поколения «детей» в фильме представлены сын Сакуры и Хироси Мицуо (он становится главным героем последних фильмов сериала) и дочь «Тако» Акэми. Их отношение к Торадзиро резко отличается от отношения старших. Мицуо и Акэми безоговорочно любят Торадзиро, несмотря на все его выходки и недостатки; подобно Торадзиро, они убегают из дома, сталкиваясь с серьезными жизненными проблемами. В Торадзиро молодые люди видят модель поведения, очень нехарактерную для окружающих, которые озабочены больше не самим существованием, а материальным обеспечением существования. Создатели фильма как бы хотят сказать, что для нового поколения, которое уже не знает проблем выживания и обеспечения материального достатка, актуальными становятся те ценности, которые они находят у Торадзиро – неспешная беззаботная жизнь, нежелание упорно трудиться, игнорирование необходимости делать карьеру, умение наслаждаться жизнью и, главное, душевность, умение выслушать и понять человека, проявить участие в его судьбе, стремление помочь ему. Если для старшего поколения Торадзиро прежде всего достойный сожаления чужак и неудачник, то для Мицуо и Акэми он, в первую очередь, душевный собеседник, человек, который способен поступать по велению своего сердца. Мицуо и Акэми в Торадзиро привлекает духовность, романтическое отношение к жизни и его внутренняя свобода. Показательно, что Мицуо в финальном 49-м фильме, снятом уже после смерти К. Ацуми, идет по стопам дяди и становится коммивояжером. Он также испытывает проблемы социализации и, в конце концов, становится популярным писателем, погружается в осмысление феномена своего неподражаемого дяди и его скитаний.

Среди современных поклонников Торадзиро немало молодых людей. В дискуссии о киносериале, развернувшейся после смерти К. Ацуми в 1996 г., в интернете были следующие мнения молодых японцев: 1) «В общем я думаю, что начиная с эпохи бурного экономического роста и вплоть до краха экономики «мыльных пузырей» присутствие Торадзиро было антитезой японцам-«трудоголикам», образу жизни тогдашних японцев, которые посвящали се-

бя одной только работе, а также психологической склонности японцев отторгать человека, чем-то отличающегося от них. После смерти К. Ацуми, посмотрев еще раз фильмы о Торадзиро в программах, посвященных памяти К. Ацуми, я понял, что в фильмах о Торадзиро содержится чрезвычайно важный месседж. И сегодня я поражен фильмами о Торадзиро, на которые до сих пор не обращал внимания. Я хотел бы подобно Торадзиро попробовать жить незатейливой бродячей жизнью». (結局寅さんの存在というのは、高度経済成長からバブルの崩壊などに至るまでのワーカホリックな日本人、そして仕事一筋に生きている当時の日本人の生き方、また自分たちとは異質な人間を排除するといった日本人の精神的傾向に対するアンチテーゼだったのだと思う。渥美君がなくなってから、追悼番組などで寅さん映画を見直してみると、思いの外深いメッセージが映画の中にこめられていたことがわかって、それまで気にもかけていなかった寅さん映画に驚かされている今日のことです。俺も寅さんのように、ふらふらと放浪して生きてみたい); 2) «В школьные годы я совершенно не испытывал интереса к сериалу о Тора-сане, но вскоре после того, как я стал взрослым, я вдруг остро почувствовал притягательность этого киносериала». (中学生や高校生のころは、寅さんシリーズにまったく興味がありませんでしたが社会人になりしばらくしてから急に身近に感じ始めた映画です); 3) «Я люблю фильм «Трудно быть мужчиной». Возможно, это из-за моего восхищения прежней Японией, но я чувствую, что этот фильм прекрасно выражает японскую идентичность. Жизненная философия Тора-сана, его манера говорить, доброта Сакуры, любовь дяди и тёти, а также живая атмосфера квартала Сибамата и составляют суть японской идентичности». (私は映画「男はつらいよ」が大好きである。それは、かつての日本への憧れかもしれないが、この映画が日本人らしさを見事に表現していると感じるからだ。寅さんの生き様や口上、さくらの優しさ、おいちゃんやおばちゃんの愛情、そして生き生きとした柴又の下町に、日本人らしさの真髄をみるのである) [14].

К почитателям Торадзиро относится и популярный рок-музыкант Абэ Юма (1990–). По его мнению, в речи Торадзиро «ощущаются характерный для жителей японской столицы грубоватый эдоский жаргон, а также выразительная интонация с особым ритмом и драйвом». (江戸っ子ならではの“べらんめえ口調”の言葉にはすごく抑揚があってリズムやグルーブが感じられるんです) [16].

Ю. Абэ использует образ Торадзиро на сцене во время выступлений (рис. 3). Итак, молодые люди относятся к Торадзиро более терпимо, чем его современники полвека назад, они видят в нем важные черты японской идентичности и образ, достойный подражания. Они не хотят работать всю жизнь так же упорно и усердно, как их родители. Не случайно в японском обществе становится всё больше молодых людей, относимых социологами к категориям *фурита*: (フリーター)¹ и *NEET* (not in the education, employment or training).



Рис. 3. Ю. Абэ в образе Торадзиро

¹ Неологизм, образованный от английского слова "free" («свободный») и немецкого "Arbeiter" («рабочий»). Термин используется для обозначения людей, занятых на временных должностях или работающих в режиме неполного рабочего дня.

6. Образы Торадзиро и князя Мышкина. Японский дурак и русский дурак

Nobody wants to know him,
They can see, that he's just a fool,
And he never gives an answer,
But the fool on the hill
Sees the sun going down,
And the eyes in his head
See the world spinning around.
(J. Lennon & P. McCartney)

У дурака психология народа проявляется в обнаженном виде: он не способен лукавить и притворяться. Дурак ближе к естеству, он умеет искренне радоваться жизни, за это и награда – здоровье и оптимистичность. Дурак одинок. Порой он стремится к людям, ищет свое место в жизни, но общество его отвергает, как «гадкого утенка». Поэтому его существование трагично, хотя он сам часто и не замечает этого. Дурак ни в чем не знает меры и нередко увлекается проявлением общепринятых добродетелей, заражая своей активностью окружающих. Они и без него выполнили бы свой долг, но не с таким энтузиазмом и святой убежденностью в правомерности и необходимости совершаемого.

Дурак не склонен к рефлексии, он не знает меланхолии, не ведает сомнений и всегда готов к энергичной деятельности, но у него нет сколько-нибудь детального плана предстоящих действий. Он всецело поглощен настоящим. Мировые проблемы его редко волнуют. Дурак искренен в проявлении чувств и не предрасположен к лукавству. Если ему и приходится скрывать свои чувства и лицемерить, значит, он не законченный дурак. Дурак нужен обывателю для самооправдания и самоутверждения.

Дурость имеет общечеловеческие черты, но у нее есть и определенное этнокультурное своеобразие. В России «дураку везет», его «любит работа», ему многое прощается, дурака жалеют. В Японии к дураку относятся более строго, ему грозит остракизм, дураку трудно: скидки на дурость не делается, и дурака «учат богу молиться», хотя, как точно подмечено в японской пословице, «лекарства от дурости – нет» (馬鹿に付ける薬なし). Валять дурака («Ваньку валять», «косить под дурика», то есть притворяться дураком) в России явление гораздо более естественное, чем в Японии. При деспотизме, безжалостности и крайней негибкости власти такое поведение часто было способом самосохранения, японская же власть не терпела скоморошества (у японских властителей не было любимых шутов), требовала от подданных беспрекословного повиновения и конформизма. В результате для русского человека нередко аморальным считается сотрудничество с представителями власти, а для японца аморален скорее отказ от сотрудничества. Русскому свойственна и обыденная «игра в дурака», что обыкновенно обозначается словом «дурачиться», когда некто начинает ёрничать, балагурить, коверкать слова, нарушать правила взаимодействия участников коммуникации. Для большинства японцев такое поведение не характерно. Они связаны необходимостью выполнения ритуала, всякое нарушение которого может иметь негативные последствия для коммуникативного взаимодействия людей.

Диапазон дурости широк – от легкой и безвредной для окружающих странности (что в Кансае обозначают словом *ахо* «чудак») до идиотизма (слабоумия) и юродства (клинической ненормальности), когда отклонение превращается в патологию. Юродство – патологический предел дурости.

В царской России юродивый был почитаем и свят, считалось, что его устами «глаголет истина». Даже цари опасались юродивых. Последние нередко и перед царем говорили правду.

Традиционный русский сказочный дурак не всегда одинаков: он – то святая простота и наивность, то человек с лукавинкой и ленцой, который скорее дураком прикидывается. Он может быть чудиком, непонятным для окружающих, но в нем нет патологии, нет идиотизма. Он ленив и скрытен, но не глуп. Русскому сказочному дураку сопутствует удача, и он не упускает своего – в конце сказки всех обходит, женится на царевне и получает свои полцарства, чтобы проводить дальнейшую жизнь свою в лени и праздности. Между прочим, в конце сказки всегда возникает ощущение непрочности счастливого конца: легко доставшееся счастье может так же легко и покинуть героя.

Герой романа Ф. Достоевского «Идиот» отличается от сказочного дурака нездоровьем, но точно в соответствии с традицией русской сказки он получает и любовь, и богатство. От окружающих его обособляет отсутствие человеческих пороков и недостатков – он идеален. Поэтому в несовершенном «подлунном мире» для него не находится места.

Торадзиро и князя Мышкина роднят способность к самопожертвованию, самый бескорыстный альтруизм, самая искренняя человечность, способность сердцем понимать окружающих, способность сочувствовать и сопереживать, способность поступать нравственно и жертвовать собой ради других. Они с легкостью переступают рамки, задаваемые здравым смыслом. Но Мышкин аристократ. Он никогда не отклоняется от христианского нравственного идеала. Он потому и «идиот», что для него не существует расчета, в нем нет ни капли эгоизма. Он не только не говорит, он даже не способен подумать о ком-то плохо. Ему нет места среди людей потому, что он слишком хорош. Он может пренебрегать светскими условностями, потому что его действия обусловлены высшими принципами христианской этики и эстетики (Мир спасет *нравственная* красота): князь Мышкин нравственно возвышается над окружающими. Он не может приспособливаться к жизни, сама идея приспособленчества противна ему. Торадзиро в отличие от князя Мышкина далеко не идеальный человек, у него немало недостатков, но он тоже способен совершить *поступок*, идти на самопожертвование, демонстрируя высокую нравственность. Правда, в других ситуациях он может быть и ниже среднего уровня нравственности: он может поступать эгоцентрично, даже безнравственно (когда живет на деньги болеющей Лили в 25-м фильме 『寅次郎ハイビスカスの花』), не всегда и не вполне осознавая безнравственность своего поведения. Торадзиро для окружающих его людей дурак потому, что он не может жить по законам здравого смысла маленького человека, не может упорно работать, стремиться сделать карьеру и выйти в люди, напрягаться, чтобы овладеть науками, жить расчетливо и экономно, вести себя сдержанно и корректно, постоянно опасаясь общественного осуждения. Но в то же время он способен очень чутко улавливать душевное состояние других людей, выслушивать их и сочувствовать им. В какой-то мере Торадзиро близок горьковскому Луке из пьесы «На дне». Он прекрасно чувствует человеческие отношения, в восприятии которых книжные знания, возможно, являются даже помехой.

Если князь Мышкин превосходит окружающих его людей своей нравственностью, то Торадзиро может выделяться как с положительной, так и с отрицательной стороны. В Торадзиро присутствует и вселенская мудрость, когда ему одного взгляда достаточно для того, чтобы понять состояние человека, прийти на помощь, найти для него верные слова, и непро-

ходимость тупость, непонимание элементарных житейских истин. Образ Торадзиро ближе к реальному человеку, чем образ князя Мышкина, однако диапазон его личности шире, чем у большинства современников. В этом и состоит его драма.

Заключение

Мы рассмотрели некоторые особенности 50-серийного киносериала Ямада Ёдзи «Трудно быть мужчиной». Эпическое кинополотно популярного японского режиссёра стало уникальной работой массового кино последней трети XX века и оказало большое влияние на японскую публику. Киносерия затронула ценностные ориентации потребителей японской массовой культуры, заставил японских людей, озабоченных проблемами выживания в бурную эпоху стремительной модернизации японского общества, ностальгически взглянуть на уходящую натуру традиционной японской культуры. Мы показали связь киносериала с историей японского и американского кино, японской художественной традицией, а также с развитием японской цивилизации, которая на исторические вызовы прошедшего столетия искала ответы в эклектичном соединении исконно японских и прозападных культурных форм. В киноэпопее Ямада Ёдзи в образе Торадзиро в иронической форме показана бесперспективность японоцентристского взгляда на мир, игнорирующего глобальные процессы, оказывающие все большее влияние на жизнь, взгляды и ценности японцев. В стремительно модернизирующемся японском обществе Торадзиро стал «лишним человеком», частью той самой уходящей натуры, то есть традиционной японской культуры, суть которой – не что иное как ностальгически идеализируемый в «теории японцев» (日本人論) мифологический мир японской гармонии (和 – WA), милый сердцу японского обывателя

Список литературы

1. Дыбовский А.С. Некоторые особенности стиля устного публичного выступления в японском языке // Известия Восточного института Дальневосточного государственного университета. Японоведение. Специальный выпуск. 1997. С. 62–68.
2. Дыбовский А.С. О киносерiale «Мужчине трудно», его герое и некоторых этнокультурных особенностях японцев // 『言語文化研究』第26号 = Исследования по языку и культуре. 2000. № 26. С. 55–76.
3. Дыбовский А.С. О парламентской речи в Японии // Известия Восточного института Дальневосточного государственного университета. Японоведение. Специальный выпуск. 1997. С. 69–76.
4. Дыбовский, А.С. Ритуал и игра: о некоторых особенностях речевой коммуникации в японском и русском этноязыковых коллективах: постановка проблемы // Известия Восточного института Дальневосточного государственного университета. 2006. Вып. 13. С. 103–120.
5. 岡本博・入江和夫「山田洋次の世界と戦後意識」『世界の映画作家』14、加藤泰、山田洋次編、改訂増補版、キネマ旬報社 = Окамото Хироси, Ириэ Кадзуо. Мир Ямада Ёдзи и послевоенное сознание // Мировые кинорежиссёры. № 14. Като Тай и Ямада Ёдзи. Пересмотренное и дополненное издание, Кинэма Дзюмпоса, Токио, 1977. Р. 167–174.
6. 佐藤忠男、「二人の作家と日本の文化潮流」、『世界の映画作家』14、加藤泰、山田洋次編、改訂増補版、キネマ旬報社 = Сато Тадао. Два писателя и культурные течения

Японии // Мировые кинорежиссёры. № 14. Като Тай и Ямада Ёдзи. Пересмотренное и дополненное издание, Кинэма Дзюмпоса, Токио, 1977. Р. 23–38.

7. 佐藤忠男『みんなの寅さん「男はつらいよ」の世界』朝日文庫 = *Само Тадао*. Наш Тора-сан; Мир киносернала «Трудно быть мужчиной». Издание Асахи бунко, 1992. 292 р.

8. 白井佳夫『日本映画黄金伝説』時事通信社 = *Сираи Ёсио*. Легенда о золотой эпохе японского кино. Издательство Дзидзи цусинся, 1993. 321 р.

9. 竹原弘『寅さんの社会学』ミネルヴァ書房 = *Такехара Хиро*. Социология Тора-сана. Издательство Минерва сёбо, 1999. 311 р.

10. 賠償千恵子『お兄ちゃん』廣済堂 = *Байсё Тиэко*. Старший брат. Издательство Косайдо, 1997. 254 р.

11. 山田洋次・自伝と自作を語る、『世界の映画作家』14、加藤泰、山田洋次編、改訂増補版、キネマ旬報社 = Ямада Ёдзи рассказывает о своих работах // Мировые кинорежиссёры. № 14. Като Тай и Ямада Ёдзи. Пересмотренное и дополненное издание, Кинэма Дзюмпоса, 1977. Р. 185–206.

12. 山田洋次[述]『寅さんと日本の民衆』旬報社 = «Ямада Ёдзи [рассказывает] / Тора-сан и японский народ». Издательство Дзюмпоса, 1998. 78 р.

13. 吉村英夫『「男はつらいよ」の世界』集英社 = *Ёсимура Хидэо*. Мир киносернала «Трудно быть мужчиной». Издательство Сюэйся, 1997. 405 р.

Ресурсы интернета

14. 渥美清の「男はつらいよ」の寅さん役の収入に一同驚愕...妻の現在の姿に驚きを隠せない... = Все были поражены гонораром Ацуми Киёси за роль Торадзиро в «Трудно быть мужчиной» ... Не могли скрыть удивление относительно нынешнего вида его жены... URL: <https://www.youtube.com/watch?v=o3edqccmpPQ> (дата обращения: 24 июня 2024 г.).

15. 寅さんにみる日本人らしさ ~塾主の日本人観からの考察 // 松下政経塾 (Японская идентичность в образе Торадзиро / Наблюдения руководителя Школы с точки зрения «Теории японцев» // Частная школа экономики и политики Мацусита). URL: <https://www.mskj.or.jp/thesis/9041.html> (дата обращения: 23 июня 2024 г.).

16. 『見送るさくら』像除幕式レポート! 「お兄ちゃん、もう寂しくないよ」 (Репортаж с церемонии открытия памятника «Провожаящая брата Сакура»! «Братик, ты больше не одинок!»). URL: <https://www.cinemaclassics.jp/tora-san/news/1052/> (дата обращения: 24 июня 2024 г.).

17. BRUTUS / 今こそ寅さんが必要だ! ネバヤン・安部勇磨が語る『男はつらいよ』論 = BRUTUS / Именно теперь нам нужен Тора-сан! // Рассуждения Абэ Юма о фильме «Трудно быть мужчиной». URL: https://brutus.jp/movie_torasan/ (дата обращения: 24 июня 2024 г.).

18. 【男はつらいよ徹底解説】「スター・ウォーズ」を裏切った作品です/寅さんはアメリカ映画のノロディ = Исчерпывающий комментарий к киносерналу «Трудно быть мужчиной» / Произведение, построенное как перевернутые «Звёздные войны» / Образ Торадзиро – это пародия на американское кино. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1JMcpXr4aAo> (дата обращения: 24 июня 2024 г.).

19. 男はつらいよ“マドンナ人気ランキング”TOP36全員集合編 ("It's Tough Being a Man" Madonna Popularity Ranking / TOP36 / All Gathering Edition). URL: [URL](#)

<https://www.youtube.com/watch?v=1IS5mQsmqEQ> (дата обращения: 24 июня 2024 г.).

20. フーテンの寅像と見送るさくら像 | 葛飾区観光サイト (Фигуры бродяги-Торадзиро и провожающей (брата) Сакуры / Сайт туризма района Кацусика). URL: <https://www.katsushika-kanko.com/guide/shibamata/102.html> (дата обращения: 24 июня 2024 г.)

References

1. Dybovskiy A.S. Some Features of the Style of Oral Public Speaking in the Japanese Language. Proceedings of the Eastern Institute of Far Eastern State University. Japanese. Special Issue, 1997, pp. 62–68. (In Russ.).
2. Dybovskiy A.S. On the Cinema Series “It's Tough Being a Man”, Its Hero, and Some Ethnocultural Features of the Japanese. Studies in Language and Culture, 2000, no. 26, pp. 55–76. (In Russ.).
3. Dybovskiy A.S. On Parliamentary Speech in Japan. Proceedings of the Eastern Institute of Far Eastern State University. Japanese. Special Issue, 1997, pp. 69–76. (In Russ.).
4. Dybovskiy A.S. Ritual and Play: on Some Features of Speech Communication in Japanese and Russian Ethno-Linguistic Communities: Problem Statement. Proceedings of the Eastern Institute of Far Eastern State University, 2006, issue 13, pp. 103–120. (In Russ.).
5. Okamoto Hiroshi and Irie Kazuo. Yamada Yoji's World and Postwar Consciousness. “World Film Directors” 14, edited by Yasushi Kato and Yoji Yamada, revised and expanded edition Kinema Junpo Sha, 1977, pp. 167–174. (In Jap.).
6. Sato Tadao. Two Authors and Cultural Trends in Japan. “World Film Directors” 14, edited by Yasushi Kato and Yoji Yamada, revised and expanded edition, Kinema Junposha, 1977, pp. 23–38. (In Jap.).
7. Sato Tadao. The World of “It's Tough Being a Man” in “Minna no Tora-san”. Asahi Bunko, 1992. 292 p. (In Jap.).
8. Shirai Yoshio. Golden Legends of Japanese Cinema. Jiji Press, 1993. 321 p. (In Jap.).
9. Takehara Hiroshi. The Sociology of Tora-san. Minerva Shobo, 1999. 311 p. (In Jap.).
10. Baisho Chieko. Oniichan. Koseido, 1997. 254 p. (In Jap.).
11. Yamada Yoji. Talking About His Life and Works. World Film Directors 14. Kato Tai and Yoji Yamada / revised and expanded edition, Kinema Junposha, 1977. P. 185–206. (In Jap.).
12. Yamada Yoji [narrator]. Tora-san and the Japanese People. Shunposha, 1998. 78 p. (In Jap.).
13. Yoshimura Hideo. The World of “It's Tough Being a Man”. Shueisha, 1997. 405 p. (In Jap.).

Internet resources

1. Atsumi Kiyoshi's Income from the Role of Tora-san in “It's Tough Being a Man” Surprised everyone... Surprise at his Wife's Current Appearance... (In Jap.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=o3edqccmpPQ> (accessed: 24.06.2024).
2. Japanese Identity in the Character of Torajiro / Observations of the School's Director from the Perspective of “Theory of Japanese” / Private School of Economics and Politics Matsuura. (In Jap.). URL: <https://www.mskj.or.jp/thesis/9041.html> (accessed: 24.06.2024).

3. Report from the Unveiling Ceremony of the Monument “Sakura Is Seeing Brother Off”! “Brother, You Are no Longer Alone!”. (In Jap.). URL: <https://www.cinemaclassics.jp/torasan/news/1052/> (accessed: 24.06.2024).
4. BRUTUS. Now Tora-san is Necessary to us! Thoughts of Yuma Abe on “It’s Tough Being a Man”. (In Jap.). URL: https://brutus.jp/movie_torasan/ (accessed: 24.06.2024).
5. Comprehensive Explanation of “It’s Tough Being a Man”: A work that Flips SStar WarsS on Its Head. “It’s Tough Being a Man” as a Parody of American Cinema. (In Jap.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1JMcpXr4aAo> (accessed: 24.06.2024).
6. “It’s Tough Being a Man”: Madonna Popularity Ranking. TOP 36. All Gathering Edition. (In Jap.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1IS5mQsmqEQ> (accessed: 24.06.2024).
7. Figures of the Vagabond Torajiro and the Seeing-Off (Her Brother) Sakura. Katsushika Ward Tourism Site. (In Jap.). URL: <https://www.katsushika-kanko.com/guide/shibamata/102.html> (accessed: 24.06.2024).

Статья поступила в редакцию / Received 26.06.2024

Одобрена после рецензирования / Revised 22.07.2024

Принята к публикации / Accepted 22.07.2024

Научная статья

УДК 821.112.2

<https://doi.org/10.24866/2949-2580/2024-3/150-158>

Дионисийские мотивы в лирических сочинениях Фридриха Гёльдерлина

Елизавета Фёдоровна Дёмина¹

Научный руководитель: Галина Ивановна Модина²

^{1, 2} Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Российская Федерация

¹ Бакалавр, demina.ef@yandex.ru

² Доктор филологических наук, профессор кафедры романо-германской филологии, modina.gi@dvfu.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1179-9666>

Аннотация. Статья посвящена анализу дионисийских мотивов в лирическом творчестве немецкого поэта эпохи предромантизма в Германии Фридриха Гёльдерлина. Рассматривается исторический контекст формирования философских и эстетических представлений поэта и выявляется специфика античного топоса в произведениях Гёльдерлина в соответствии с его религиозно-пантеистическими взглядами. Дионисийские мотивы в лирическом творчестве Гёльдерлина связаны с идеей смерти. Все формы жизни стремятся к гибели и закату существования под воздействием дионисийского ощущения всеединства и религиозного экстаза. Конец земной жизни, по Гёльдерлину, знаменует начало подлинной жизни в вечности.

Ключевые слова: классическая философия, Гёльдерлин, Дионис, пантеизм, Античность

Для цитирования: Дёмина Е.Ф. Дионисийские мотивы в лирических сочинениях Фридриха Гёльдерлина / науч. рук. Г.И. Модина // Дальневосточный филологический журнал. 2024. Т. 2, № 3. С. 150–158.

Original article

Dionysian motifs in the lyrical works of Friedrich Hölderlin

Elizaveta F. Dyomina¹

Scientific advisor: Galina I. Modina²

^{1, 2} Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation

¹ Undergraduate Student, demina.ef@yandex.ru

² Doctor of Philological Sciences, Professor, Department of Roman and German Philology, modina.gi@dvfu.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1179-9666>

Abstract. The article is devoted to the Dionysian motifs in the Friedrich Hölderlin's lyrical works. It considers the role of historical context in development of poet's philosophical and aesthetic ideas and reveals the specificity of the ancient topos in Hölderlin's works which reflects his reli-

gious and pantheistic views. The Dionysian motifs in Hölderlin's poems are connected with the idea of death. All forms of life tend towards death and decline of existence under the influence of the sense of primordial unity and religious ecstasy. The end of earthly life, according to Hölderlin, marks the beginning of a true life in eternity.

Key words: classical philosophy, Hölderlin, Dionysus, pantheism, Antiquity

For citation: Dyomina E.F. Dionysian motifs in the lyrical works of Friedrich Hölderlin / sci. adv. G.I. Modina. *Far Eastern Philological Journal*, 2024, vol. 2, no. 3, pp. 150–158. (In Russ.).

Фридрих Гёльдерлин родился в 1770 году в Лауффене, небольшом городе на берегу реки Неккар. Его первые лирические произведения появились в 1784 году, когда Гёльдерлин учился в монастырской школе в Денкендорфе. Как и все мужчины его рода он должен был стать пастором. Но будущая духовная карьера претила юному поэту, и с самого начала он был убежден в том, что никогда не станет священником. В школе Гёльдерлин проникается интересом к античной литературе: он читает сочинения Гомера и древнегреческих трагиков. Античный мир становится пристанищем гармонии и красоты для будущего поэта, окружённого серыми и давящими на его чувственную натуру монастырскими стенами. Творения великих мастеров влекут талантливого юношу к берегам далёкой и прекрасной Эллады.

В Тюбингене (1788–1793) Гёльдерлин окончательно решает связать свою жизнь с писательством. Он создаёт первый значительный гимнический цикл «К Идеалам человечества», подражая возвышенным одам Клопштока, гимнам Шиллера и произведениям античных певцов. Стоит также отметить, что эпоха, в которую жил поэт, была временем идеализации искусства Древней Греции и Рима.

Предшественники и современники Гёльдерлина, поэты и философы классицизма в Германии, по словам С.С. Аверинцева, понимали эллинство как «нечто вневременное, вечное» [1, с. 57], то, к чему должно стремиться искусство. Античный идеал стал основой для эстетической концепции веймарской классической философии. Винкельман и Гёте были исследователями и знатоками античности, но Гёльдерлин существенно от них отличался: он мыслил себя частью прекрасной Эллады. По утверждению Н.Т. Беляевой, у Гёльдерлина «абстрактно-чужой мир Греции приобретает черты близкого и родного» [2, с. 524]. Это связано с тем, что Греция Гёльдерлина находится в «диалектической связи» с современностью. Боги и герои, появляющиеся в стихотворениях поэта, формируют чрезвычайно необычный художественный мир, совершенно отличающийся от античных образов Гёте. Стефан Цвейг охарактеризовал поэзию Гёльдерлина как «не создающей нечто внутри космоса, а творящей сам космос» [14, с. 24]. Элементы доолимпийской, олимпийской и христианской традиций переплетаются и образуют духовное единство в произведениях поэта.

Золотой век Древней Греции Гёльдерлина, находящегося между классицизмом и романтизмом (zwischen Klassik und Romantik), предстает не «родиной благородных скульптурных форм», принятым идеалом классической философско-эстетической мысли [15, с. 80], но землей, только что вышедшей из состояния хаоса и ставшей родиной величественных героев и всемогущих богов. Г.В. Синило указывает на разнообразие образов древнего мира в лирике поэта. Варварские народы живут на одной земле с благородными эллинами, смешиваются религии, и в средиземноморском пейзаже проступают образы современной поэту Германии [14, с. 74].

Модель античного космоса у Гёльдерлина отличается и от мифологии, созданной Гомером и Гесиодом. Следуя собственным представлениям о прошлом и будущем человечества, поэт преобразует мифопоэтическое пространство Древней Греции для философского осмысления проблем настоящего. По утверждению Э. Кассирера, мир греческих богов стал для Гёльдерлина «второй природой» [13, с. 256], что придает пантеистическим чертам его воззрений особую художественную индивидуальность.

Мировой дух в философской рефлексии Гёльдерлина связан с пантеистическим характером его мировоззрения. Пантеистические черты свойственны философским взглядам духовной немецкой элиты конца XVIII в. – Гёте, Шиллеру, Гегелю и Шеллингу. Учение Спинозы, изложенное философом в «Этике», проявляется в сочинениях немецких классиков, включая Гёльдерлина. Концепция Единой субстанции предполагает пребывание божественной сущности в материальном мире и устраняет разделенность Бога и Природы. С юношеских лет поэт ощущал пребывание духовного начала в природе, поэтому уже в ранних поэтических набросках обнаруживается синтез чувственной и сверхчувственной сфер.

Природа в художественном пространстве Гёльдерлина предстаёт идеалом прекрасного. Мировой дух прежде всего проявляется в красоте материального мира и в его неразрывной связи со всеми объектами. Сам поэт чувственно находится в единстве с природой и созерцает её подлинное величие.

Сущность природы божественна и безусловна, поэтому любовь к ней обретает черты религиозного поклонения истинной красоте. Философское осмысление духа природы невозможно без поэтического сознания и глубокого религиозного чувства, так как разумом человек не способен постичь внутреннюю гармонию мира. Стремление к познанию прекрасного у Гёльдерлина отождествляется с глубинной потребностью человека слиться с духом божественной природы в вечности. С наступлением Золотого Века каждый человек обратится в истинную веру: «В поэтической идеологии Гёльдерлина первенствует природа... Наступает новый век, и устраняются все силы, учреждения, институты, стоящие между работающим человеком и природой, предметом его забот... Больше нет и не будет коллизий между человеком и человеком. Остаётся одна-единственная коллизия – между человеком и природой» [3, с. 244].

Дионису в творчестве Гёльдерлина отведено особое место. В 1799 году Гёльдерлин перевел фрагмент «Вакханок» Еврипида, предшествующий гимну богу виноделия «Как если бы в праздничный день». Дионис, чьё имя с древнегреческого переводится как дважды рождённый, воплощает в себе силу мирового переустройства. Духовное перерождение отождествляется с переходом индивидуума в область пребывания Единого духа. Конец земной жизни знаменует начало подлинной жизни в вечности. Так, смерть в понимании Гёльдерлина представляет собой стремление индивида вернуться в сферу праначала. Гиперион в одноимённом романе говорит Алабанде: «Смерть – это предвестница жизни, и то, что мы томимся сейчас в нашей больной плоти, говорит о близком здоровом пробуждении. Тогда, лишь тогда обретём мы себя и родную нам стихию духа!» [8, с. 206]. В уста героя Гёльдерлин вкладывает собственную философию о взаимосвязи жизни и смерти. Жизнь является лишь существованием индивидуального сознания до полного растворения в природе и слияния с Единым Духом.

Концепции Гёльдерлина о смерти формируются под воздействием дионисийства. В. Иванов определяет дионисийский энтузиазм как чувство религиозного экстаза, вызванное осознанием мирового единства [12, с. 249]. Индивид предчувствует пребывание родственного духа за пределами объектного мира, что побуждает его к объединению с Единым. В поэтике Гёльдерлина дионисийский экстаз проявляется в стремлении преодолеть ограничения земного бытия и временности для перехода в жизнь истинную в вечности. Смерть уподобляется новому рождению в космическом масштабе, так как человек преодолевает ограничения чувственного мира.

Пафос смерти передаётся через эмоциональное напряжение и долгожданное высвобождение духа в лоно природы. В поэтике Гёльдерлина душа возносится в небесную сферу к Эфиру, сгорает в огне извергающегося вулкана или в образе потока сливается с Океаном.

В оде «Гейдельберг» (1800) движение реки олицетворяет движение жизни к концу. Образ потока вписан в реальный ландшафт города Гейдельберг, где лирический герой наблюдает с моста течение Неккара. Во всём вокруг проявляется жизнь. Над горными вершинами парит птица, а по мосту идут прохожие и едут кареты. Поэт останавливается на самой верхней точке моста и устремляет взгляд на текущий поток. Неведомый дух околдовывает лирического героя и приобщает его к сокровенному таинству жизни:

Wie von Göttern gesandt, fesselt' ein Zauber einst
Auf die Brücke mich an, da ich vorüber gieng,
Und herein in die Berge
Mir die reizende Ferne schien [19, с. 14]

Как посланец богов, часто на том мосту
Дух вселялся в меня, чарами сковывал,
Мне сияли и склоны
И вершины влекущих гор [9, с. 109]

В природе проявляется присутствие сверхчувственного начала. Пейзаж мифологизируется поэтом: горные вершины представлены оплотом власти богов в земном мире. Горы возвышаются над городом и принимают образ замка, где властвует судьба над жизнью смертных. Року подчинены лишь существа, принадлежащие чувственному миру. Но юноша-поток, переполненный одновременно счастьем и тоской по неведомой силе, стремится в область, где у судьбы нет власти. Горы тянутся вслед за потоком, пока растения оплетают подножия вершин. Всё пребывает в движении, предвещая момент наивысшего блаженства в растворении:

Und der Jüngling, der Strom, fort in die Ebne zog.
Traurigfroh, wie das Herz, wenn es, sich selbst zu schön.
Liebend unterzugehen,
In das Finthen der Zeit sich wirft [19, с. 15]

В даль широких равнин юный бежал поток
Грустно-радостный, как сердце, когда любви
Сладкий гнёт его нудит
В струи времени броситься [9, с. 110]

Исполненный счастьем грядущего единения поток растворяется в Едином. Блаженная смерть является выражением дионисийского экстаза, когда ощущение жизни становится настолько полным, что достигает своего пика. Триумф земной жизни переходит в падение смертного существа за её пределы. Смерть у Гёльдерлина предрекает перерождение в прекрасном мире, поэтому после слияния потока с Единым природа преобразается: солнечный свет заливают горные вершины, словно омолаживая их, а улицы города превращаются в цветущие сады.

Устремление к смерти исходит из торжества жизни. Ощущение мирового единства и постижение гармонии духовного начала и физического открывают перед индивидом существование за пределами земного бытия.

Движение потока к концу земного существования изображено поэтом также в оде «Глас народа» (1801). Движение потока метафорически сливается с жизнью целого народа. Народ в стихотворении представляется единым существом, носителем индивидуального сознания, стремящегося в область праначала. В поздней редакции стихотворения Гёльдерлин дорабатывает двухстрочную эпиграмматическую оду и публикует произведение в альманахе «Флора» в 1802 году.

Ода начинается с мифологического изображения водных потоков. Вольные реки стремятся к слиянию с морем – местом их рождения. Любая жизнь в поэтике Гёльдерлина возвращается к божественному истоку, где царит покой и вечное блаженство. Лирический герой взволнованно следит за реками, преодолевающими преграды на пути к морской пучине:

Ins All zurück die kürzeste Bahn; so stürzt
Der Strom hinab, er sucht die Ruh, es reißt,
Es ziehet wider Willen ihn, von
Klippe zu Klippe den Steuerlosen [19, с. 51]

Кратчайший путь обратно в мироздание
И так стремится вниз река, она ищет покоя; тянет,
Влечёт против воли, с утёса
На утёс её, не имеющую руля [7, с. 25]

Желание к растворению в Едином передаётся всему живому. «Дивной тоской по бездне» («Das wunderbare Sehnen dem Abgrund zu») охвачены целые народы. Далее возникает образ городов, устремлённых к гибели в вечной природе. Исторические центры с разрушенными творениями тонут в песках, пока люди бросаются в пропасть, стремясь проникнуть в глубины мироздания. Одним из таких городов стал древнегреческий город Ксант, расположенный в Малой Азии. Римский полководец Брут осаждал Ксант, пока не разгорелся пожар. Командующий римским войском протянул руки, чтобы спасти жителей города из огня, после чего ими овладело чувство неудержимого восторга и безумного экстаза. Жители Ксанта бросились в огонь:

Und alle waren außer sich selbst. Geschrei
Entstand und Jauchzen. Drauf in die Flamme warf
Sich Mann und Weib, von Knaben stürzt' auch
Der von dem Dach, in der Väter Schwerdt [19, с. 54]

И все вышли из себя и утратили власть над собой.
Вопль возник и ликование. После этого в пламя бросались
Мужчины и женщины, а из детей – кто бросился с крыши,
Кто – на отцовский меч [7, с. 26].

Воля к смерти исходит из чувства опьянения жизнью. В «Гласе народа» люди, тронутые добротой захватчика города, испытали дионисийский экстаз и его разрушительное влияние. Жители Ксанта подобны несущимся в глубину потокам, но их движение стремится в огненную стихию.

Растворение в огне представлено Гёльдерлином в единственной написанной им трагедии «Смерть Эмпедокла» (1799). Эмпедокл – главный трагический образ творческого наследия Гёльдерлина. Ода «Эмпедокл» (1799) была написана поэтом во время работы над трагедией, посвящённой жизни философа из Агригента. Гёльдерлин взял за основу легенду о смерти Эмпедокла, бросившегося в кратер вулкана Этны. Жизнь философа особенно интересовала поэта, поэтому его судьба была им символически истолкована в трагедии. Эмпедокл изображён пророком, постигшим тайны природы. Он был приближен к богам, пока бессмертные не отвергли его из-за гордыни и тщеславия. Эмпедокл возомнил себя божеством и властелином природы, за что поплатился изгнанием. Но смерть его не представляется искуплением, а, напротив, достижением предначертанного.

Ода, по словам А.Д. Жук, стала «стихотворным эпитафием» к трагедии [11, с. 167]. Стихотворение начинается с изображения смерти Эмпедокла в «священном огне» (“im göttlichen Feuer”). Но он искал не смерти, а истинной жизни:

Das Leben suchst du, suchst, und es quillt und glänzt
Ein göttlich Feuer tief aus der Erde dir,
Und du in schauerndem Verlangen
Wirfst dich hinab, in des Aetna Flammen [18, с. 240]

Жизнь вопрошал ты. Словно в ответ тебе,
Из глубины священный огонь блеснул,
И ты, обуреваемый жаждой,
Бросился в пламя шумящей Этны [9, с. 91]

Вулкан Этна из реального ландшафта переходит в ландшафт духа: кратер вулкана предстаёт местом перехода в божественную сферу, а пламя воспринимается поэтом как животворящая первостихия. Смерть Эмпедокла в пламени вулкана – слияние индивидуального сознания с природой в Абсолюте.

Индивидуальное начало, растворившееся в пламени «бурной чаши» (“im gährenden Kelch”), сравнивается поэтом с брошенной в вино жемчужиной Клеопатры, которая в рассказе Плиния в «Естественной истории» заключила пари, что потратит больше десяти миллионов сестерций для торжества. Высокомерие Эмпедокла и Клеопатры отождествляются поэтом, но Эмпедокл искупает свою вину и обретает бессмертие подле богов и Матери-Земли.

Смерть Эмпедокла – всецело дионисийский порыв. Стремление к подлинной жизни и наслаждению приводит героя к гибели, но при этом он, слившись с природой в огне, достигает единства с космосом.

В элегических произведениях особенно звучит мотив одиночества, причём метафизического одиночества, когда индивидуум стремится в область Единого Духа, чтобы найти утешение в прекрасном и светлом инобытии.

Элегия «Штутгарт» написана поэтом осенью 1800 года и посвящена Зигфриду Шмидту, писателю и близкому другу Гёльдерлина. В найденном черновике была подпись “An Siegfried Schmidt / Willkom nach dem Kriege” («Зигфриду Шмидту. С возвращением с войны») с элегией под названием «Осенний праздник». В дальнейшем поэт переименовывает стихотворение, оставляя только изображение осеннего празднества. Начинается элегия с красочного описания природы. Божественный дух оживляет растения и травы, разносит по воздуху песнь и посылает людям дары природы. Движущиеся путники идут на праздник вместе с горами, спустившимися к людям с небес. Боги, люди, горы, потоки, ветра и солнечные божества радуются вместе на празднике жизни. Лирический герой приглашает своего друга присоединиться к нему разделить веселье:

Herrlich steht sie und hält den Rebenstab und die Tanne
Hoch in die seeligen purpurnen Wolken empor.
Sei uns hold! dem Gast und dem Sohn, o Fürstin der Heimath!
Glückliches Stutgard, nimm freundlich den Fremdling mir auf! [19, с. 86]

Князь отчизны моей, он возносит до самого неба,
До золотых облаков тирс и могучую ель!
Будь приветлив к гостям и к сынам своим благосклонен,
Штутгарт счастливый, прими путника в лоно свое! [9, с. 134]

Современный поэту Штутгарт проявляется в античном хронотопе. Праздник осени переходит в вакхическую процессию: виноградная лоза оплетает деревья и жертвенные алтари, камни и скалы. Образ Диониса возникает как предчувствие триумфа целостного бытия в гибели индивидуального начала. Лирический герой называет себя «поэтом Эллады» и присоединяется к священному мистериальному шествию.

Любая жизнь в поэтике Гёльдерлина стремится к смерти, так как желание конца и метафизическая тоска по духовной родине заложены с рождения в индивидуальном сознании. В момент абсолютного счастья воля к исчезновению крайне сильна, что проявляется через единение с природой в эмоциональном порыве. Смерть индивидуума, испытавшего дионисийский экстаз, не конечна. За пределами земной жизни наступает подлинное существование в области Единого Духа.

Список литературы

1. *Аверинцев С.С.* Образ античности. СПб: Азбука-классика, 2004. 480 с.
2. *Беляева Н.Т.* Сотворение «Гипериона» // Гёльдерлин Ф. Гиперион. Стихи. Письма. М.: Наука, 1988. С. 509–598.
3. *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. Л.: Художественная литература, 1973. 568 с.
4. *Вольский А.Л.* Металогический концепт «Дионис» в контексте новой мифологии Фридриха Гёльдерлина. // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 75. С.65–73.
5. *Габитова Р.М.* Философия немецкого романтизма: Гёльдерлин, Шлейермахер. М.: Наука, 1989. 159 с.

6. *Гайм Р.* Романтическая школа: вклад в историю немецкого ума / пер. с нем. В. Неведомского. СПб: Наука, 2006. 893 с.
7. *Гвардини Р.* Гёльдерлин. Картина мира и боговдохновенность / пер. с нем. А.В. Перцева; стихи в переводе С.П. Пургина. СПб: Наука, 2015. 490 с.
8. *Гёльдерлин Ф.* Гиперион; Стихи; Письма. М.: Наука, 1983. 716 с.
9. *Гёльдерлин Ф.* Сочинения. М.: Художественная литература, 1969. 543 с.
10. *Голосовкер Я.Э.* Поэтика и эстетика Гёльдерлина. // Избранное. Логика мифа. М.; СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2010. С. 389–410.
11. *Жук А.Д.* Специфика жанров оды и гимна в эпоху романтизма (Ф. Гёльдерлин и П.Б. Шелли): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05. М., 1998. 288 с.
12. *Иванов В.* Дионис и прадионисийство. СПб: Алетейя, 1994. 351 с.
13. *Кассирер Э.* Избранное. Опыт о человеке. М.: Гардарика, 1998. 341 с.
14. *Синило Г.В.* «Бурная гениальность» и идиллическая модальность в лирике Ф. Гёльдерлина // XVIII век: Литература в эпоху идиллий и бурь: сб. науч. ст. М.: МГУ, 2012. С. 69–86.
15. *Синило Г.В.* Диалог между Европой и Азией в позднем творчестве Гёльдерлина // Фридрих Гёльдерлин и идея Европы: коллективная монография по материалам IV Международной конференции по компаративным исследованиям национальных языков и культур. СПб: Платоновское философское общество, 2017. С. 79–96.
16. *Фокин С.Л.* Фридрих Гёльдерлин и идея Европы: коллективная монография по материалам IV Международной конференции по компаративным исследованиям национальных языков и культуры. СПб: Платоновское философское общество, 2017. 426 с.
17. *Цвейг С.* Гёльдерлин // Собрание сочинений. В 10 томах. М.: ТЕПРА, 1996. Т. 5. С. 20–125.
18. *Hölderlin F.* Sämtliche Werke: in 8 Bd. Stuttgart: Kohlhammer, 1943–1985. Bd. 1.: Gedichte bis 1800. Hälfte 1. Text. 1946. 345 S.
19. *Hölderlin F.* Sämtliche Werke: in 8 Bd. Stuttgart: Kohlhammer, 1943–1985. Bd. 2.: Gedichte nach 1800. Hälfte 1. Text. 1951. 415 S.
20. *Tobias R.* Hölderlin's Philosophy of Nature. Edinburgh: University Press, 2020. 272 p.

References

1. *Averintsev S.S.* Image of Antiquity. SPb., Azbuka-klassika Publ., 2004. 480 p. (In Russ.).
2. *Belyaeva N.T.* Creation of "Hyperion". Hyperion. Poems. Letters. Moscow, Nauka Publ., 1988. P. 509–598. (In Russ.).
3. *Berkovskii N.YA.* Romanticism in Germany. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1973. 568 p. (In Russ.).
4. *Volskii A.L.* The Metalogical Concept of Dionysus in the Context of New Mythology of Fr. Hölderlin. *Izvestiya RSPU in the name of A.I. Herzen*, 2008, no. 75, pp. 65–73. (In Russ.).
5. *Gabitova R.M.* Philosophy of German Romanticism: Hölderlin, Schleiermacher. AN USSR, In-te of Philosophy. Moscow, Nauka Publ., 1989. 159 p. (In Russ.).
6. *Haym R.* History of Romantic School. Translated by V. Nevedomskii. Saint-Petersburg, Nauka Publ., 2006. 893 p. (In Russ.).
7. *Guardini R.* Hölderlin. Weltbild und Frömmigkeit. Translated by A.V. Pertsev; poems translated by S.P. Purgin. Saint-Petersburg, Nauka Publ., 2015. 490 p. (In Russ.).

8. *Hölderlin F.* Hyperion. Poems. Letters. Moscow, Nauka Publ., 1983. 716 p. (In Russ.).
9. *Hölderlin F.* Selected Works. Comments by G.I. Ritgauz. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1969. 543 p. (In Russ.).
10. *Golosovker YA.E.* Poetics and Aesthetics of Hölderlin. Selected Essays. Logic of Myth. Moscow, Saint-Peterburg: Centre of Humanitarian Initiatives Publ., 2010. P. 389–410. (In Russ.).
11. *Zhuk A.D.* Specificity of Genres “Ode” and “Hymn” in the Romantic Period (F. Hölderlin and P.B. Shelley): Thesis of Candidate in Philology: 10.01.05. MSPU. Moscow, 1998. 288 p. (In Russ.).
12. *Ivanov V.* Dionysus and the Ancestors of the Dionysus Cult (Pra-Dionisijstvo). Saint-Peterburg, Aleteiya Publ., 1994. 351 p. (In Russ.).
13. *Cassirer E.* Selected Essays. An Essay on Man. Moscow, Gardarika Publ., 1998. 341 p. (In Russ.).
14. *Sinilo G.V.* “Stormy Genius” and Idyllic Modality in Lyrical Works of F. Hölderlin. XVIII c.: Literature in the Period of Idyll and Storm. Moscow, MSU Publ., 2012. P. 69–86. (In Russ.).
15. *Sinilo G.V.* The Dialogue Between Europe and Asia in the Late Works of Friedrich Hölderlin. *Friedrich Hölderlin and the Idea of Europe*: collective monography on the materials IV International Conference of Comparative Research of National Languages and Cultures. Saint-Peterburg, Plato Society Publ., 2017. P. 79–96. (In Russ.).
16. *Fokin S.L.* Friedrich Hölderlin and the Idea of Europe: collective monography on the materials IV International Conference of Comparative Research of National Languages and Cultures. Plato Society Publ., 2017. 426 p. (In Russ.).
17. *Zweig S.* Hölderlin. Collected works: in 10 vol. Moscow, TERRA Publ., 1996. Vol. 5. P. 20–125. (In Russ.).
18. *Hölderlin F.* Sämtliche Werke: in 8 Bd. Stuttgart: Kohlhammer, 1943–1985. Bd. 1.: Gedichte bis 1800. Hälfte 1. Text. 1946. 345 S. (In Germ.).
19. *Hölderlin F.* Sämtliche Werke: in 8 Bd. Stuttgart: Kohlhammer, 1943–1985. Bd. 2.: Gedichte nach 1800. Hälfte 1. Text. 1951. 415 S. (In Germ.).
20. *Tobias R.* Hölderlin’s Philosophy of Nature. Edinburgh: University Press, 2020. 272 p. (In Eng.).

Статья поступила в редакцию / Received 21.07.2024
 Одобрена после рецензирования / Revised 21.07.2024
 Принята к публикации / Accepted 23.07.2024

Научная статья

УДК 821.521

<https://doi.org/10.24866/2949-2580/2024-3/159-167>

Феноменология жестокости и преступления в творчестве японского писателя Мураками Рю

Алина Владимировна Гофман¹,

Научный руководитель: **Евгения Владимировна Чертушкина²**

^{1,2} Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Российская Федерация

¹ Бакалавр, gofman.avl@dvfu.ru

² Кандидат исторических наук, доцент кафедры японоведения,
магистр по специальности «Русский язык как иностранный»,
chertushkina.ev@dvfu.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8586-6844>

Аннотация. Творчество Мураками Рю отличается подробным описанием сцен насилия и жестокости, что не коррелирует с реалиями Японии. Цель данного исследования – попытка выявить функции феноменологии насилия и преступлений в произведениях автора. Для достижения поставленной цели решаются следующие задачи: рассмотрение смыслового наполнения концепции насилия и обоснование её необходимости для сюжета, анализ реального уголовного дела, ставшего основой рассказа «В парке», определение его роли в произведении. В ходе работы было установлено, что через описание жестокости автор хочет показать читателю необходимость выплёскивания агрессии. Был выделен ряд социальных проблем, которые, по мнению писателя, заслуживают возмущения японцев. Исследование показало: основывая сюжет на реальных преступлениях, автор акцентирует внимание на социальных пороках Японии.

Ключевые слова: Мураками Рю, социальные проблемы Японии, Хаяси Масуми, современная литература Японии

Для цитирования: Гофман А.В. Феноменология жестокости и преступления в творчестве японского писателя Мураками Рю / науч. рук. Е.В. Чертушкина // Дальневосточный филологический журнал. 2024. Т. 2, № 3. С. 159–167.

Original article

Phenomenology of cruelty and crime in the work of Japanese writer Murakami Ryu

Alina V. Gofman¹

Scientific advisor: **Evgenia V. Chertushkina²**

^{1,2} Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation

¹ Bachelor, gofman.avl@dvfu.ru

² Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of Japanese Studies Department, Master in Russian as a Foreign Language, chertushkina.ev@dvfu.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8586-6844>

Abstract. Murakami Ryu's works are characterized by detailed description of violent and cruel scenes, which does not correlate with the realities of Japan. The purpose of this study is an attempt to identify the functions of violence and crime phenomenology in the works of the author. To achieve the goal, the following tasks are solved: consideration of semantic content of violence and justification concept, its necessity for the plot, analysis of a real criminal case that became the basis of the story "In the Park", determination of its role in the work. In the course of the work it was revealed that through the description of cruelty the author wants to show the reader the need to spill out aggression. A number of social problems were highlighted, which in the writer's opinion deserve the indignation of the Japanese. The study showed that by mentioning real crimes the author expresses his opinion about them, thus emphasizing the social vices of Japan.

Key words: Murakami Ryu, social problems of Japan, Hayashi Masumi, contemporary literature of Japan

For citation: Gofman A.V. Phenomenology of cruelty and crime in the work of Japanese writer Murakami Ryu / sci. adv. E.V. Chertushkina. *Far Eastern Philological Journal*, 2024, vol. 2, no. 3, pp. 159–167. (In Russ.).

Японский писатель Мураками Рю широко известен не только на своей родине, но и во всём мире. Несмотря на то, что Япония является одной из самых безопасных стран, творчество автора отличается от работ других японских писателей обилием табуированных тем – наркомании, проституции, насилия. Актуальность исследования обусловлена его антропоцентрической направленностью, спецификой репрезентации картины мира японцев: анализ и языковое описание позволяют уточнить и дополнить её содержание. *Целью данного исследования* является попытка выявить функции феноменологии насилия и преступлений в произведениях Мураками Рю. В качестве материала использовались интервью писателя для издания «Financial Times» [8] и произведения «From the Fatherland, with Love» (Фатерлянд) [6] и «В парке» [1]. В соответствии с поставленной целью *формируются такие задачи*, как анализ данных литературных произведений, выявление причины, по которой Мураками Рю включает эпизоды жестокости и насилия в свои романы, выявление реальной основы сюжетов писателя.

Япония славится невероятно низким уровнем преступности и является одной из самых безопасных стран в мире. По данным на 2020 год, уровень убийств на 100 тысяч человек в Японии составлял 0,2, а в США за этот период – 5,3. Уровень ограблений – 1,2 в Японии и 81,4 в США на 100 тысяч человек [5]. Однако не только преступления, но и любые другие проявления девиантного поведения являются редкостью в Японии. Публичные препирательства, драки, проявление гнева и недовольства не свойственны национальной культуре. В стране царит общественный порядок – едва ли можно встретить человека, разговаривающего в транспорте по телефону или курящего в публичном месте. Это объясняется тем, что для японцев уважение к личности и свободе окружающих является незыблемым стандартом, который необходимо поддерживать. Комфорт других людей представляет особую ценность. Именно опасением доставить неудобства ближнему объясняется высокий уровень социального спокойствия и безопасности.

Возникает вопрос: почему Япония Мураками Рю исполнена насилия, если на деле японцы довольно сдержанны и уважительны по отношению к окружающим? Сам писатель комментирует это так: «Да, в Японии действительно не так часто встречается насилие. По сравнению с другими местами, такими как Средний Восток, подобная жестокость здесь – редкость» [8]; «Многие японцы разбиты и не удовлетворены своей жизнью. Но они не умеют показывать эти чувства, поэтому склонны выстраивать стены вокруг себя. И из-за того, что в этих людях есть злоба, не находящая выхода, они очень нестабильны» [8]. Также Мураками Рю объяснил необходимость наличия жестоких сцен и запретных тем в своих произведениях: «В моих романах, вместо того чтобы постоянно заниматься рефлексией, я использую что-то мощное, например, секс, насилие или наркотики, чтобы изгнать эту ментальную устремлённость вглубь самого себя» [8]. В творческом плане ярость для писателя является достойной и необходимой формой экспрессии, выражения чувств: «Ярость важна. Это неотъемлемая часть моих произведений. Однако даже если ты зол и бросаешь коктейль Молотова на улице – ничего не изменится. Молодёжи очень сложно понять, куда направить свою злость» [8]. Автор признался, что основной целью его специфического творчества является попытка показать людям, в особенности молодёжи, что чувствам необходимо давать выход. Мураками Рю, отметив это, подчёркивает, что ярость надлежит использовать только в благих целях: «В моих произведениях у молодёжи есть чёткая мишень, в которую они должны направить свою злость. Например, в романе «From the Fatherland, with Love» (Фатерлянд) северокорейские захватчики, вторгшиеся в Японию, являются такой мишенью. Но в реальной жизни таких однозначных целей не бывает» [8]; «всё, что японцы могут попытаться сделать – бросить свою злость в нечто более полезное, созидательное для них самих» [8]; «я не пытаюсь сделать мир лучшим местом. В отличие от политиков, чья работа – влиять на массы, делать их честнее и успешнее, долг писателя – ориентироваться на одного читателя, человека, читающего в одиночестве» [8]; «есть известная поговорка о том, что ты можешь привести лошадь к озеру, но не можешь заставить её пить из него. Я считаю, что молодые люди должны быть агрессивнее, как и каждый японец. Так же, как и с лошадьми, очень сложно заставить людей злиться. Всё, что я пытаюсь сделать своими романами – показать людям, что это возможно» [8]. Из приведенного выше можно сделать вывод, что сцены насилия в произведениях Мураками Рю разрешаются катарсическим очищением от подавленных эмоций. Писатель пытается донести до своей аудитории мысль о том, что агрессию необходимо сублимировать, ведь, если направить её на разрушение, ничего не изменится в лучшую сторону.

Говоря о «мишенях», куда нужно направить агрессию, Мураками Рю выделяет три современные проблемы, вызывающие недовольство у японцев. Первая заключается в отсутствии возможностей для молодых людей, вынужденных заниматься низкооплачиваемой работой с частичной занятостью в связи с упавшем на них бременем экономической перестройки. Реструктуризация предприятий в Японии происходила отличным от остального мира образом: вместо сокращения рабочего штата японские компании избавлялись от убыточных элементов и звеньев, вследствие чего оптимизация бизнеса практически не повлияла на тех, кто уже работал в компаниях, но уничтожила перспективы для нового поколения, поскольку из-за кризисной ситуации корпорации уже не имели возможности регулярно нанимать персонал [3]. Журналист Фунабаси Ёити говорит: «Мы слишком медленно осознавали затруднительное положение молодёжи, политику пожилых людей и их ответственность перед молодыми людьми. В условиях дефляционного режима, который длится уже двадцать

лет, больше всего пострадала молодёжь. Для старшего поколения это был рай» [8]. Мураками Рю считает необходимым возникновение «конфликта поколений», при котором молодёжь должна настойчиво защищать свои права. Тем не менее, по мнению писателя, не все из поколения Бэби-бума – родившиеся в период с 1946 по 1964 год – оказались в выигрыше. По его словам, только те, кто получает пенсии от ведущих компаний, не испытывают трудностей [8].

Второй причиной для гнева Мураками Рю считает некомпетентность бюрократической элиты и политиков. К примеру, об Абэномике – борьбе с дефляцией под руководством бывшего премьер-министра Абэ Синдзо – писатель высказывается скептически: «Я не думаю, что когда-либо слышал о том, чтобы центральный банк какой-либо страны успешно повернул национальную экономику вспять только за счет масштабного смягчения денежно-кредитной политики. И все же это единственное, что они делают. Я не думаю, что произойдет что-то экстремальное, вроде гиперинфляции. Но многие экономисты считают возможным следующий сценарий: цены будут расти, а зарплаты останутся на прежнем уровне или снизятся. Это было бы провалом Абэномики» [8]. Мысли писателя об экономических последствиях находят отражение в его творчестве. Обвал йены, массовая бездомность, нехватка продовольствия сначала будут толкать людей на мелкие деяния, а затем – на тяжкие преступления. О реальной экономической ситуации в стране писатель отзывался следующим образом: «Дни, когда всё было, как во сне, когда уровень благосостояния людей рос, закончились уже давно. Сейчас сложилась ситуация, когда денег уже недостаточно, из-за чего японцам приходится принимать тяжёлые решения» [7]. Мураками Рю считает, что в будущем Японию ждёт постепенный упадок, а не крупный внезапный кризис. В конце концов страна медленно обеднеет, что писатель называет её «смертью» [7].

Третья причина является экзистенциальной. По словам Мураками Рю, Япония «растеряна и не знает, в каком направлении ей двигаться» [8]. В послевоенное время японцы упорно трудились, чтобы сделать свою страну богатой, в результате чего смогли достигнуть рекордных темпов экономического роста. «Япония обогатилась, но в то же время мы никогда не обсуждали, какую страну в конечном итоге хотим построить. Япония всё ещё приравнивает счастье к стремительному экономическому развитию» [8], – высказывается писатель о феномене экономического чуда. Поскольку с тех времен темпы развития значительно снизились, японцы чувствуют себя беспомощными. Мураками Рю сравнивает сложившуюся ситуацию с «меланхолией, через которую проходит каждый ребёнок, приближаясь ко взрослой жизни» [7].

Кроме того, Япония, мягко говоря, находится под опекой Америки: во время послевоенной оккупации конституция Японии была написана американцами, в силу японо-американского договора о безопасности Япония не может иметь собственные вооруженные силы, тем самым предоставляя все военные обязанности США. Мураками Рю родился в портовом городе Сасэбо, где располагалась американская военно-морская база, и в юности неоднократно принимал участие в протестах против военного присутствия США, поэтому такое вассальное положение Японии его крайне не устраивает. Свою позицию автор выражает в творчестве: «Япония превратилась в страну, которая является не более, чем американской ручной собачкой, машущей хвостом» [6, с. 37], – высказывается один из героев упоминаемого ранее романа «From the Fatherland, with Love» [6]. Однако влияние США на мировой арене начинает ослабевать, из-за чего Япония не сможет вечно полагаться на мощную протекцию

Штатов [9]. Один из антиутопических сценариев Мураками Рю – вторжение в Японию более сильного государства. В «From the Fatherland, with Love» остров Кюсю оккупируют северокорейские солдаты, в то время как ослабленная Америка только наблюдает за этим со стороны [6]. Писатель считает, что такое стечение обстоятельств будет наиболее губительным, так как японцы не имеют большого опыта в защите своего государства: «Одна из особенностей Японии заключается в том, что она никогда не подвергалась вторжению других стран. Поэтому японцы не умеют защищать свою собственную землю или людей» [8]. В настоящий момент Япония находится в состоянии дезориентации из-за экономического кризиса и своей зависимости от США, что становится очередной причиной для недовольства среди японцев.

Как упоминалось ранее, преступность является редкостью в Японии, поэтому любое преступление вызывает широкий общественный резонанс. Мураками Рю в своих произведениях описывает не только абстрактные преступления, но и опирается на самые громкие уголовные дела. Одним из таких произведений является рассказ «В парке» [1]. Главная героиня – молодая замужняя домохозяйка. У неё есть четырёхлетний сын. Большую часть рассказа действия происходят на детской площадке, где другие домохозяйки гуляют со своими детьми и общаются между собой. Автор уделяет особое внимание мыслям главной героини – её мнению о других «мамочках» и рассуждениям об их поступках и поведении. В начале текста главная героиня вскользь упоминает о женщине, задержанной по подозрению в том, что она отравила участников городского фестиваля: «Размышляя о женщине, которую арестовали по подозрению в том, что она отравила кастрюлю с соусом карри, приготовленным по случаю общегородского праздника, я зашла на детскую площадку в парке» [1, с. 78]. Далее этот случай упоминается ещё несколько раз. Автор не называет ни имени подозреваемой, ни места, где произошла трагедия. Эти пространственные упоминания являются аллюзией на преступление, вызвавшее в Японии большой общественный резонанс. Женщина по имени Хаяси Масуми в 1998 году была обвинена в том, что подмешала мышьяк в кастрюлю с карри, в результате чего скончались четверо людей [10, 11]. Несмотря на то, что прямых доказательств её вины не было, женщину приговорили к смертной казни.

Существует мнение, что Хаяси Масуми оклеветали. Журналист Миямура Хиротака, освещающий данное дело в СМИ с самого начала, приводит в пользу невиновности Хаяси несколько аргументов. Во-первых, журналист ссылается на книгу профессора киотского университета Каваи Джун «Kantei fusei – karē hiso jiken» («Несправедливость экспертизы – инцидент с мышьяковым карри»), в которой учёный освещает многочисленные ошибки, допущенные в химической экспертизе [10, с. 2]. Каваи Джун выявляет ошибки и неточности в отчёте профессора токийского университета Накаи Идзуми об анализе мышьяка, взятого с места преступления и дома подозреваемой, а также ее волос [10, с. 2]. Более того, в экспертизе Научно-исследовательского института полиции были выявлены числовые манипуляции: «Соотношения концентраций, миллионные доли и логарифмические расчеты были уловками, чтобы создать впечатление, будто мышьяк в карри один и тот же, хотя они [эксперты] знали, что его состав отличается от состава мышьяка семьи Хаяси. Когда логарифмы и другие числовые манипуляции были удалены, оказалось, что состав мышьяковой кислоты отличается» [10, с. 2]. Миямура Хиротака и Каваи Джун считают, что эти ошибки не были случайными, а результаты исследований намеренно сфабрикованы. Во-вторых, журналист подчёркивает негативное воздействие СМИ на расследование. В погоне за сенсационным материалом репортёры вступают в ожесточённую пресс-битву, стараясь быстрее оппонентов опубликовать

громкую новость, что в результате вводит следствие в заблуждение. Например, в данном инциденте СМИ сообщили о виновности Хаяси до того, как полиция сделала официальное заявление [10, с. 1]. Более того, Хаяси Масуми в прессе называли «подозрительным человеком» ещё за два месяца до её ареста, а по телевидению каждый день транслировался эпизод, где женщина поливает из шланга команду назойливых репортёров [10, с. 1]. Создав образ «плохого человека», СМИ получили выгоду и, спустя время, переключились на другое более актуальное событие. Миямура Хиротака считает, что невинный человек стал жертвой новостной войны СМИ: «Мы [СМИ], полиция, прокуратура и суды, приговорили к смерти невинного человека, более того, мы, СМИ, ввели общественность в заблуждение. Это привело к трагедии, когда один человек был приговорен к смерти, а её дочь и внуки погибли (старшая дочь Хаяси покончила с собой, прыгнув с крыши вместе с собственными детьми). Это мы, СМИ, создаем ложные обвинения» [10, с. 3]. Помимо этого, дальнейшая информация о преступлении, в том числе фальсификация результатов экспертизы, не освещается в СМИ. Миямура Хиротака считает, что «поскольку СМИ не освещают процесс после ареста, кажется, что, когда ложь обнаруживается в суде, ни прокуроры, ни полиция не раскаиваются и продолжают выдвигать ложные обвинения». По мнению автора, СМИ необходимо освещать подобные случаи, чтобы в дальнейшем предотвратить ложные обвинения: «Телевизионные репортажи должны больше рассказывать о том, что происходит после дела. Даже если это означает признание того, что СМИ были не правы в своих репортажах. Иначе тенденция ложных обвинений никогда не прекратится» [10, с. 3].

Хаяси Масуми была грубой женщиной, у неё не складывались отношения с такими же домохозяйками, о которых говорится в рассказе. Упомянув данное преступление в своём произведении, Мураками Рю намекает на то, что яд в кастрюлю с карри подсыпали именно недовольные поведением Хаяси соседи: «Она посмотрела в мою сторону, но не поздоровалась, продолжала болтать с другими мамочками. Именно в этот момент я и вспомнила о женщине, которую арестовали по подозрению в том, что она отравила кастрюлю с соусом карри» [1, с. 79]. Её манеры кардинально отличались от норм этикета, принятых в Японии [2]. Из этого следует, что Хаяси Масуми не соответствовала общественным стандартам, благодаря чему СМИ было проще создать её отрицательный образ в глазах людей, слышавших об этой истории. Из-за безупречной репутации Хаяси Масуми было легче оклеветать, потому что массам проще поверить в виновность такой маргинальной личности. Можно сказать, что Хаяси стала жертвой консервативного японского общества, в которое не могла быть интегрирована в силу несоблюдения его негласных норм и правил.

Тем не менее в данном рассказе настоящее преступление совершила не женщина, отравившая еду, а домохозяйки. Все эти мамочки – молодые, с хорошей фигурой, одетые в кожу – аллегория на пуристический социум Японии. Эти женщин не имеют имен – их называют «мамочка ребёнка А», «мамочка ребёнка В»: «Вот она стоит с мамой мальчика Тосихару, мамой девочки Мами...» [1, с. 82]. Благодаря этому стираются их личность и индивидуальность, создаётся собирательный образ. Эта лощёная каста молодых мам не хочет принимать в свои ряды им неугодных – толстую женщину, приходившую со своим ребёнком на ту же площадку, они просто игнорировали, в итоге та перестала появляться: «Около месяца назад здесь появилась одна ужасно толстая мамочка. Но уже через несколько дней она исчезла. Мы над ней не издевались и не смеялись, просто не замечали» [1, с. 85]. Вдобавок к предшествовавшему в определённый момент выясняется, что одна из мам, возможно, зарегистри-

стрирована на сайте эскорт-услуг: «На одном сайте знакомств в Интернете среди зарегистрированных пользователей обнаружилась очень похожая на неё женщина, <...> на фотографиях всех женщин напечатана на глазах специальная чёрная полоса, поэтому невозможно понять, действительно ли это мама Юты или нет» [1, с. 86]. Важно отметить, что подозреваемая женщина – учёный. Она не поддерживала присущих этой группе домохозяек пустых разговоров и сплетен: «никаких генов ожирения, лысины, феромонов или, скажем, музыкальных генов нет. Но там, на площадке, все были так возбуждены, что я не могла вот так просто это сказать» [1, с. 2]. Более того, она получила грант и собирается переехать с семьёй в Америку, но, невзирая на данный факт, главная героиня решает для себя, что это вынужденный побег: «Я, когда это услышала, сразу вспомнила сплетню про неё, ну, про регистрацию в Интернете на сайте знакомств. Наверное, она чувствует, что все сплетничают у неё за спиной, вот и решила убежать в Америку. Так мне показалось» [1, с. 83]. На детской площадке сразу принялись обсуждать новость, однако никого не заинтересовал вопрос о том, откуда одна из мам знает об этом сайте: «На прошлой неделе мама Санаэ-тян рассказала всем об этом сайте, но никто даже не спросил, откуда и почему она вообще о нём знает» [1, с. 87]. Наконец, материальное положение этой женщины отличалось от обеспеченности других мам. В противоположность остальным она не носила дорогие брендовые вещи – на ней всегда был один и тот же пиджак: «Мама Юты одета в тот же темно-синий пиджачок, что и вчера» [1, с. 87], но «Мама Юдзи одета в кожаное полупальто с меховым воротником. Это пальто очень известной фирмы. Думаю, оно стоит как минимум двести тысяч иен» [1, с. 88]. В результате ввиду совокупности этих факторов потенциальную пользовательницу сайта эскорт-услуг перестают замечать, даже не попытавшись разобраться в ситуации, что вынуждает её покинуть детскую площадку.

В данном рассказе на примере детской площадки Мураками Рю создаёт модель японского общества, где «мамочки» в дорогой одежде и с правильными чертами лица – привилегированная его часть, а все остальные – неидеальные люди. Как на описываемой детской площадке, так и в японской действительности люди не обращают внимание на тех, кто несовершенен или отличается от большинства. Тенденция судить человека по размеру его зарплаты, одежде, телосложению и является главным и самым жестоким преступлением в Японии, полагает автор. С конца 70-х–начала 80-х годов общество стало материально богатым, что предполагает наличие множественного выбора. Однако, с другой стороны, в нем правят узкие оценочные суждения, люди поставлены в условия несвободы: они вправе или выиграть, или проиграть; иных вариантов нет. Второй вариант означает отсутствие дальнейшего пути [4, с. 198].

Суммируя вышесказанное, можно сделать несколько выводов. Во-первых, Мураками Рю описывает проявления жестокости, на примере своих персонажей показывая необходимость сублимации агрессии, подчёркивая, что негативные эмоции надлежит направить во благо. Во-вторых, писатель выделяет несколько социальных проблем, вызывающих недовольство японцев: отсутствие перспектив для молодёжи, некомпетентность политиков и бюрократической элиты, неопределённость и туманность будущего Японии. В-третьих, упоминая о реальных преступлениях, Мураками Рю выражает своё негативное мнение о них, тем самым акцентируя внимание на социальных пороках Японии. Включая в свой текст упоминания о реальных уголовных делах, писатель стремится привлечь внимание к преступлени-

ям, которые совершаются в японском обществе против большинства людей ежедневно и ничуть не уступают в жестокости убийствам.

Список литературы

1. Мураками Р. В парке // Иностранная литература. № 2. 2012. С. 78–89.
2. Сафонова О.Н., Соловьева Е.Г. Особенности этикетной культуры Японии и Китая: сравнительная характеристика // Казанский вестник молодых учёных. 2019. № 5(13). С. 193–198.
3. Тимонина И.Л. Япония: правительство и компании в борьбе с кризисом // Мировое и национальное хозяйство. 2010. № 1(12). URL: <https://mirec.mgimo.ru/2010/2010-01/yaponiya-pravitelstvo-i-kompanii-v-borbe-s-krizisom> (дата обращения: 06.05.2024).
4. Чертушкина Е.В. Образование в современной Японии: необходимость проведения реформ // Сибирский педагогический журнал. 2007. № 5. С. 198–204.
5. Baradel M. Crime in Japan is Back to Normal // EAST ASIA FORUM. 2023. URL: <https://eastasiaforum.org/2023/03/08/crime-in-japan-is-back-to-normal/> (дата обращения: 04.05.2024).
6. Murakami R. From the Fatherland, with Love. London: Pushkin Press, 2013. 672 p.
7. Murakami R. Japan Comes of Age // The New York Times. 2009. URL: <https://www.nytimes.com/2009/09/08/opinion/08murakami.html> (дата обращения: 05.05.2024).
8. Pilling D. Ryu Murakami // Financial Times. 2013. URL: <https://www.ft.com/content/05a447e8-263e-11e3-8ef6-00144feab7de> (дата обращения: 05.05.2024).
9. Beikokujinno o:kuga sekaieno Beikokuno eikyo:-ryoku teikawo ninshiki, shinkutanku cho:sa (Многие американцы признают снижение влияния США во всем мире, показало исследование аналитических центров). URL: <https://www.jetro.go.jp/biznews/2022/12/-1613789b23701387.-html> (дата обращения: 05.05.2024).
10. Wakayama karē jiken kara 24 nen – Hayashi Masumi-sanha honto:ni hanninnanoka? Misu, fusei, netsuzo:darakeno kanteikekkani mediajinto shiteomou koto (24 года с момента инцидента с отравленным карри в Вакаяма – Хаяси Масуми-сан действительно преступница? Что я, как специалист в средствах массовой информации, думаю об оценке результатов, полной ошибок, несправедливости и фальсификации). 5 p. URL: <https://shueisha.online/articles/-/85712?page=1> (дата обращения: 26.05.2024).
11. Wakayama karē jiken kara 25 nen (25 лет с момента инцидента с отравленным карри в Вакаяма). URL: <https://www.mbs.jp/news/feature/kansai/article/2023/07/095846.shtml> (дата обращения: 03.02.2024).

References

1. Murakami R. In the Park. *Inostrannaya literature*, 2012, no. 2, pp. 78–89. (In Russ.).
2. Safonova O.N., Solovieva E.G. Etiquette Culture Peculiarities in Japan and China: Comparative Characteristics. *Kazan Bulletin of Young Scientists*, 2019, no. 5(13), pp. 193–198. (In Russ.).
3. Timonina I.L. Japan: Government and Business in Struggle with Crisis. *World and National Economy*, 2010, no. 1(12). (In Russ.). URL: <https://mirec.mgimo.ru/2010/2010-01/yaponiya-pravitelstvo-i-kompanii-v-borbe-s-krizisom> (accessed: 06.05.2024).

4. Chertushkina E.V. Education in Modern Japan: The Need for Reforms. *The Siberian Pedagogical Journal*, 2007, no. 5, pp. 198–204. (In Russ.).
5. Baradel M. Crime in Japan is Back to Normal. *EAST ASIA FORUM*, 2023. URL: <https://eastasiaforum.org/2023/03/08/crime-in-japan-is-back-to-normal/> (accessed: 04.0.2024).
6. Murakami R. From the Fatherland, with Love. London, Pushkin Press, 2013. 672 p.
7. Murakami R. Japan Comes of Age. *The New York Times*. 2009. URL: <https://www.nytimes.com/2009/09/08/opinion/08murakami.html> (accessed: 05.05.2024).
8. Pilling D. Ryu Murakami. *Financial Times*. 2013. URL: <https://www.ft.com/content/05a447e8-263e-11e3-8ef6-00144feab7de> (accessed: 05.05.2024).
9. Beikokujinno o:kuga sekaieno Beikokuno eikyo:-ryoku teikawo ninshiki, shinkutanku cho:sa (Many Americans Recognize the Decline in the US Influence in the World, the Results of Analytical Survey). (In Jap.). URL: <https://www.jetro.go.jp/biznews/2022/12/1613789b237-01387.html> (accessed: 05.05.2024).
10. Wakayama karē jiken kara 24 nen – Hayashi Masumi-sanha honto:ni hanninnanoka? Misu, fusei, netsuzo:darakeno kanteikekkani mediajinto shiteomou koto (24 Years Since the Wakayama Poisoned Curry Incident – Is Hayashi Masum-san Really a Criminal? What do I, as a Media Professional, Think About the Outcome Evaluation Full of Mistakes, Injustice and Falsification). 5 p. (In Jap.). URL: <https://shueisha.online/articles/-/85712?page=1> (accessed: 26.05.2024).
11. Wakayama karē jiken kara 25 nen (25 Years Since the Wakayama Poisoned Curry Incident). (In Jap.). URL: <https://www.mbs.jp/news/feature/kansai/article/2023/07/095846.shtml> (accessed: 03.02.2024).

Статья поступила в редакцию / Received 01.06.2024
 Одобрена после рецензирования / Revised 13.06.2024
 Принята к публикации / Accepted 18.07.2024

Научная статья

УДК 5.9.8

<https://doi.org/10.24866/2949-2580/2024-3/168-174>

Фонетические особенности северокорейского диалекта Пхёнандо

Нина Александровна Исакова¹

Научный руководитель: Татьяна Сергеевна Дерюгина²

^{1,2} Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Российская Федерация

¹ Студент бакалавриата кафедры корееведения, isakova.na@dvfu.ru

² Старший преподаватель кафедры корееведения, deriugina.ts@dvfu.ru

Аннотация. Диалект представляет собой важный аспект языкового и культурного многообразия Кореи. Несмотря на наличие на Корейском полуострове двух государств, корейский язык имеет большое количество диалектов – разновидностей языка, употребляемых в качестве средства речевого общения и ограниченных одной территорией. В Южной Корее одним из популярных диалектов является диалект Сеула, тогда как в Северной Корее преобладает диалект провинции Пхёнандо. Изучение диалектов корейского языка дает возможность узнать историю, культурные и языковые особенности стран Корейского полуострова. Диалект Пхёнандо, как и другие диалекты, имеет свои лексические, фонетические и грамматические особенности. В связи с этим целью исследования является определение особенностей северокорейского диалекта Пхёнандо в сравнении с Сеульским диалектом.

Ключевые слова: диалект, корейский язык, диалект Пхёнандо, фонетические особенности, артикуляция

Для цитирования: Исакова Н.А. Фонетические особенности северокорейского диалекта Пхёнандо / науч. рук. Т.С. Дерюгина // Дальневосточный филологический журнал. 2024. Т. 2, № 3. С. 168–174.

Original article

Phonetic features of the North Korean Pyongyang dialect

Nina A. Isakova¹

Scientific Advisor: Tatyana S. Deriugina²

^{1,2} Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation

¹ Bachelor's student, Department of Korean Studies, isakova.na@dvfu.ru

² Senior lecturer, Department of Korean Studies, deriugina.ts@dvfu.ru

Abstract. The dialect is an important aspect of the linguistic and cultural diversity of Korea. Despite the presence of two countries on the Korean peninsula, the Korean language has many dialects – varieties of the language used as a means of speech communication, limited to a certain territory. While Seoul dialect is one of the most popular dialects in South Korea, the Pyongyang dialect prevails in North Korea. Studying the dialects of the Korean language provides an opportunity to

learn the history, cultural and linguistic features of the Korean peninsula countries. The Pyongyang dialect, as other dialects, has its own lexical, phonetic and grammatical features. In this regard, this study aims to determine the characteristics of the North Korean Pyongyang dialect in comparison with the Seoul dialect.

Key words: dialect, Korean language, Pyeongchang dialect, phonetic features, articulation

For citation: Isakova N.A. Phonetic features of the North Korean Pyongyang dialect / sci. adv. T.S. Deriugina. *Far Eastern Philological Journal*, 2024, vol. 2, no. 3, pp. 168–174. (In Russ.).

Корейский язык является древнейшим языком и считается одним из самых своеобразных и сложных в мире. Существование различных диалектов двух государств со своими языковыми нормами и различными нормами этикета, их своеобразная фонетика, различные грамматические единицы могут вызывать трудности в изучении корейского языка. В Республике Корея язык базируется на Сеульском диалекте, тогда как в КНДР базой для литературного языка служит Пхеньянский диалект. Всего на территории Корейского полуострова, помимо основных, насчитывается как минимум 14 диалектов.

Диалект – разновидность языка, употребляемая в качестве средства общения лицами, связанными тесной территориальной, социальной или профессиональной общностью [3]. Исследование диалектов, в частности диалектов корейского языка, является одной из актуальных лингвистических проблем. **Цель настоящей работы** – определить особенности северокорейского диалекта Пхёнандо в сравнении с Сеульским диалектом. Для достижения поставленной цели необходимо **решить ряд задач**: толкование терминов (фонетика, звуки речи, речевой аппарат), классификация звуков речи, анализ изменения системы гласных и выявление фонетических особенностей гласных и согласных звуков этого диалекта. Выявление отдельных элементов диалекта может расширить лексический запас языка и внести в него необходимое разнообразие, а также способствовать изучению истории развития диалекта. Наше исследование актуально в связи с недостаточной разработанностью данной темы учеными-лингвистами, также остаются неисследованными в таком объеме вопросы различия диалектов корейского языка, в частности в области фонетики.

Следует отметить, что сложности произношения иностранных языков базируются, во-первых, на правилах чтения в данном языке и количествах исключений из этих правил. Так, корейское произношение считается трудным, потому что оно содержит незнакомые и сложные для восприятия и произношения звуки и множество исключений, таких как ассимиляция или вокализация. В данной статье рассматриваются фонетические особенности северозападного (서북) диалекта КНДР.

А.А. Реформатский рассматривает фонетику как особый раздел языкознания, изучающий звуковой строй языка [5, с. 84]. А.А. Гируцкий отмечает, что фонетика изучает звуковой строй языка, то есть инвентарь звуков, их систему, звуковые законы, а также правила сочетания звуков в слове и потоке речи. Кроме звуков речи фонетика изучает такие звуковые явления, как слог, ударение и интонация [2, с. 44]. Под звуками речи подразумеваются звуки, образуемые в целях языкового общения посредством речевого аппарата человека. Речевой аппарат – совокупность органов речи, к которым относятся губы, зубы, язык, нёбо, маленький язычок, надгортанник, полость носа, глотка, гортань, трахея, бронхи, легкие, диафрагма. Однако, по мнению А.А. Реформатского, термин речевого аппарата не следует понимать

буквально. Изначально язык – это явление общественное, а не биологическое, так как применение этих органов для производства звуков речи – всецело заслуга человечества, давшего им добавочную «культнагрузку» [5, с. 86]. Весь речевой аппарат лингвистически, то есть с точки зрения образования звуков речи, можно разделить на три части: 1) всё, что ниже гортани, 2) гортань и 3) всё, что выше гортани [5, с. 87].

Артикуляция – работа органов речи, направленная на производство звуков речи. В разных языках вокализм гласных различается: например, вокализм русского языка считается достаточно простым в отличие от корейского, где имеются напряженные и губные передние гласные, долгие гласные, дифтонги.

Артикуляционные классификации гласных строятся по степени подъема языка по вертикали (подъем), степени его продвинутости вперед или назад по горизонтали (ряд), по участию или неучастию губ (наличие или отсутствие лабиализации, по положению мягкого нёба [3, с. 58]. В корейском алфавите гласные по степени подъема языка делятся на звуки: верхнего подъема ㅣ [i], — [u], ㅜ [u], нижнего подъема ㅏ [a], среднего подъема ㅓ [ɔ], ㅗ [o]. По участию или неучастию губ: лабиализованные (огубленные) ㅜ [u] и нелабиализованные (неогубленные) ㅏ [a], ㅓ [ɔ]. По положению мягкого нёба гласные делятся на ротовые (ртовые) и носовые. По степени раствора рта: «узкий» звук ㅣ [i]; «широкий» звук ㅏ [a]. По ряду, то есть по той части языка, которая поднята при произношении гласного звука: гласные переднего ряда ㅣ [i], гласные среднего ряда — [u], ㅏ [a], ㅓ [ɔ], гласные заднего ряда ㅜ [u], ㅗ [o]. В корейском языке существуют и сложные гласные, состоящие из двух элементов, произносимых в один слог и выступающих как одна фонема, то есть так называемые дифтонги, их шесть: ㅟ [wi], ㅢ [wɔ], ㅟ [we], ㅡ [wa], ㅣ [we], ㅤ [we].

Артикуляционная классификация согласных звуков более сложная, так как согласных звуков в языках мира больше, чем гласных. Основанием для классификации согласных служат следующие артикуляционные признаки: 1) активный орган, образующий преграду (губные, язычные, увулярные, фарингальные и гортанные); 2) место образования преграды; 3) способ образования преграды; 4) работа голосовых связок; 5) положение мягкого нёба.

Губные звуки – смычка нижней губы с верхней: ㅍ [p/b], ㅁ [m]; сближение нижней губы с верхними зубами. Язычные – переднеязычные (зубные – стык кончика языка с зубами, зубами и альвеолами или альвеолами: ㅌ [t/d], ㅅ [s], ㄴ [n], ㄹ [r/lʰ], и передненёбные – поднятие передней части спинки языка или его кончика по направлению к альвеолам и передней части твердого нёба: ㄷ [tʰ/lʰ], ㅈ [c]), среднеязычные (палатальные – сближение средней части спинки языка с твердым нёбом – палатумом) и заднеязычные (велярные, или задненёбные – сближение задней части спинки языка с мягким нёбом – ㅋ [k], ㆁ [ŋ], ㆏ [h]).

При образовании звуков в каждом языке наряду с основной артикуляцией есть дополнительная, создающая специфическую окраску тембра. По дополнительной окраске среди согласных выделяют палатализованные (мягкие) и непалатализованные (твердые). Палатализация – поднятие передней или средней части спинки языка к твердому нёбу.

Не менее важными являются комбинаторные фонетические процессы. Например, ассимиляция – артикуляционное уподобление звуков друг другу в потоке речи, происходит между звуками одного типа – гласными либо согласными. Для корейского языка характерно полное уподобление одного согласного другому: ㄴ-ㄷ = ㄷ-ㄷ или ㅁ-ㄷ = ㅁ-ㄴ. Однако

отмечается и частичное уподобление звуков как гармония гласных, или сингармонизм, то есть уподобление гласных в аффиксах гласному корню. В корейском языке очень активно используется закон гармонии гласных.

На севере Кореи, как и на юге, существует собственный диалект каждого региона. Диалекты севера Кореи делятся на северо-западные (например, диалект 평안도), северо-восточные (диалект 함경도) и центральные (диалект 황해도).

Диалект Пхёнандо используется в северо-западной части Корейского полуострова и является одним из основных в корейском языке. Диалекты Пхёнандо и Хамгёндон заметно различаются, поскольку провинции Пхёнандо и Хамгёндон расположены рядом и граничат с горой Рангрим. Более того, диалект северо-западной части полуострова использовался китайскими корейцами во времена династии Чосон. Диалект Пхёнандо имеет некоторые особенности в зависимости от расположения провинций Северный Пхёнан и Южный Пхёнан. Для северной части провинции Хванхэдо, расположенной к северу от горы Мёраксан и прилегающей к южной части Пхёнандо, также характерен диалект Пхёнандо.

Есть предположения, что диалект Пхёнандо изначально имел систему восьми гласных: ㅣ [i], ㅓ [e], ㅕ [ɛ], — [ɯ], ㅗ [ɔ], ㅑ [a], ㅜ [u], ㅛ [o]. Исследователи Хан Ёнсун и Ким Ёнхван отмечают, что на севере Кореи таких отдельных гласных, как ㅓ и ㅗ, не существовало, был единый звук [wi]. По мнению исследователя Хан Ёнсун, в 1960-х годах в диалекте провинции Южный Пхёнан наблюдался активный переход от звука — [ɯ] к ㅜ [u]. С завершением такого изменения была установлена новая фонетическая система – семи гласных: ㅣ [i], ㅓ [e], ㅕ [ɛ], ㅗ [ɔ], ㅑ [a], ㅜ [u], ㅛ [o]. Вместе с тем известны исследования о слиянии звуков ㅗ [ɔ] и ㅛ [o], но эти звуки по-прежнему могут рассматриваться как отдельные гласные [6, с. 234]. Квак Чхунгу (1995 г.) по результатам опроса выходцев из Пхёнана пришел к выводу, что фонетический разрыв между ㅗ [ɔ], ㅛ [o] и — [ɯ], ㅜ [u] очень маленький, в частности — [ɯ] и ㅜ [u] находятся на стадии слияния (что соответствует наблюдениям Хан Ёнсун). Отсюда можно сделать вывод, что существовала система шести гласных: ㅣ [i], ㅓ [e], ㅕ [ɛ], ㅑ [a], ㅜ [u], ㅛ [o]. Важно отметить, что до сих пор рассматриваются вопросы о системе согласных и различных фонемных явлениях диалекта Пхёнандо, в частности звука ㅈ. В этом диалекте отсутствует палатализация, следовательно, произношение звука ㅈ происходит «сжато» [7, с. 113]. Например, в Сеуле звуки ㅈ и ㅉ произносятся как [c/dʒ] и [cʰ] соответственно, однако в Пхёнандо они произносятся как [ts]/[dz] и [tsʰ].

Известный востоковед Юрий Николаевич Мазур в статье «Заметки по корейской диалектологии», отметил в системе гласных и согласных корейского языка ряд фонетических особенностей, соответствующих северо-западному диалекту Пхёнандо в отличие от Сеульского диалекта [4, с. 209].

Современный северо-западный диалект ассимилируется под влиянием культурного языка. Большинство культурных языков Кореи было создано на основе местных языков Сеула.

Рассмотрим фонетические особенности северо-западного диалекта Пхёнандо в сравнении с Сеульским диалектом.

Фонетические особенности согласных звуков

1. Отсутствие палатализации. Диалект Пхёнандо – один из корейских диалектов, где палатализация происходит меньше всего, в то время как в диалекте Сеула палатализация

присутствует. В обычной речи изменения 디 [ti], 티 [tʰi] на 지 [ci], 치 [cʰi] не происходят. Например: 가디마 [kadima] (가치마 [kaʰciʰma] – «не уходи»).

2. Звуки ㅈ [c/dʒ], ㅊ [cʰ], ㅉ [ɕ] являются альвеолярными и артикулируются как зубные согласные (свистящие). При произношении данных звуков палатализация отсутствует, и они произносятся как [ts]/[dz], [tʰ], [tɕ] соответственно. 지구 [tsigu] (지고 [cigo] – «превосходство»), 짓는다 [tsinnunda] (짓는다 [cinnunda] – «строить»), 지금 [tsigum] (지금 [cigum] – «сейчас»).

3. После таких звуков, как ㅅ [s], ㅆ [c], ㅈ [cʰ], ㅉ [ɕ], звук ㅣ [i] будет произноситься как гласная среднего ряда — [u]. Однако данное явление наблюдается в провинции Южная Пхёнандо. Например: 승겁다 [sungɔpta] (싱겁다 [shingɔpta] – «несолёный»), 슬건 [sulɡɔn] (실컷 [silkcʰɔn] – «вдоволь»), 아춤 [acʰum] (아침 [acʰim] – «утро»).

4. Закон первой согласной – диктует ограничение распределения фонемы в начале слова, а именно фонем ㄹ [l/r] и ㄴ [n]. Если слова китайского происхождения начинаются на ㅇ [ŋ] и за ними следуют гласные ㅣ [i], ㅏ [ja], ㅓ [jo], ㅗ [jo], ㅜ [ju], ㅟ [je], ㅠ [je], то ㅇ [ŋ] заменяется на ㄴ [n]. Либо в словах, где первый слог ㄹ [ja], ㄹ [jo], ㄹ [je], ㄹ [jo], ㄹ [ju], по этому закону происходит замена на ㅏ [ja], ㅓ [jo], ㅗ [je], ㅗ [jo], ㅜ [ju] соответственно. Однако в диалекте Пхёнандо это правило опускается. Например: 너름 [nɔrum] (여름 [jɔrum] – «лето»), 널굽 [nil'gup] (일곱 [il'gor] – «семь»), 누행 [nuhɛŋ] (유행 [juhɛŋ] – «мода»), 누월 [nuwɔl'] (유월 [juwɔl'] – «июнь»), 녕감 [nɛŋgam] (영감 [jɛŋgam] – «вдохновение»).

5. Полугласные опускаются после переднеязычных согласных. После таких согласных, как ㄴ [n], ㄷ [t/d], ㄷ [tʰ], наблюдается явление опускания звука [j] в полугласных ㅏ [ja], ㅓ [jo], ㅗ [jo], ㅜ [ju], ㅟ [je], ㅠ [je]. Например: 똥다 [toɕa] (똥다 [tjoɕa] > 좥다 [coɕa] – «хороший»).

6. В именных частях речи и в основе предикатива в таких слогах с двумя согласными, как ㄹ [ja] или ㄹ [jo], происходит опущение ㅏ [ja] и ㅓ [jo]. Например: 흘 [hul'] (흙 [huɕk] – «земля»), 밟찌만 [pal'ciman] (밟지만 [pal'ciman] – «наступать, но...»), 일따 [il'ta] (읽다 [ikta] – «читать»).

Фонетические особенности гласных звуков

1. Такие гласные, как ㅣ [i], ㅏ [ɛ], ㅓ [e], — [u], ㅓ [ɔ], ㅏ [a], ㅜ [u], ㅗ [o], относятся к заднеязычным звукам. Так, — [u] произносится как ㅜ [u], ㅓ [ɔ] произносится как ㅗ [o] соответственно. ㅏ [we] произносится как ㅓ [we], ㅓ [wi] как [wi], ㅓ [i] либо [i]. Например: 우리우리하다 [uriurihada] (으리으리하다 [uriurihada] – «грандиозный»), 오마니 [omani] (어머니 [ɔmɔni] – «мать»), 돼다 [twɛda] (되다 [twɛda] – «становиться»), 이사 [isa] (의사 [wisa] – «врач»), 졸읍을 [corobul'] (졸업을 [corɔbul'] – окончание учебного заведения), 목오야디 [mogojadi] (먹어야지 [mɔgojaci] – ты должен поесть), 손교사 [sonkjosa] (선교사 [sɔŋkjosa] – миссионер), 꼴온 [kʲɔron] (결혼 [kʲɔrhon] – брак).

2. В данном диалекте сохраняется закон гармонии гласных. Согласно закону гармонии гласных, если слог начинается на ㅏ [a], ㅗ [o], ㅓ [ɛ], то окончание должно меняться и начинаться на ㅏ [a], аналогично с другими гласными, которые меняют окончание на ㅓ [ɔ] [6, с. 21].

Фонетика – важный аспект в изучении любого иностранного языка. Любой язык живет в постоянном изменении, появляются новые слова, новые диалекты со своими фонетическими особенностями и т. д. В сравнении с Сеульским диалект Пхёнандо имеет свои характеристики. Его важные особенности – отсутствие палатализации, то есть артикуляции посредством поднятия передней или средней части спинки языка к твердому нёбу (в диалекте Сеула палатализация присутствует); произношение ㅈ перед ㅏ и ㅓ; закон первой гласной (по сравнению с диалектом Сеула в диалекте Пхёнандо ㅓ заменяется на ㅓ) и гармонии гласных (если слог начинается на ㅏ, ㅓ, ㅗ, то окончание должно меняться и начинаться на ㅏ, в остальных случаях заменяется на ㅓ), опускание полугласных после переднеязычных гласных (в Сеульском диалекте полугласные сохраняются). В слогах с двумя согласными ㅈㅈ или ㅈㅈ происходит опущение ㅏ и ㅓ (в Сеульском диалекте не опускаются) и гласные ㅓ, ㅓ, ㅓ в диалекте Пхёнандо произносятся как ㅏ, ㅓ, ㅓ соответственно.

Список литературы

1. *Верхоляк В.В., Каплан Т.Ю.* Учебник корейского языка. Часть 1. Изд. 2-е, перераб. и доп. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2002. 212 с.
2. *Гируцкий А.А.* Введение в языковедение: учеб. пособие. 2-е изд. М.: ТетраСистемс, 2003. 288 с.
3. Лингвистический энциклопедический словарь / Инт-т языковедения АН СССР; гл. ред. В. Н. Ярцева. М.: Советская энциклопедия, 1990. 682 с.
4. *Мазур Ю.Н.* Заметки по корейской диалектологии // *Корейский язык: сб. статей.* М.: ИВЛ, 1961. С. 202–238.
5. *Реформатский А.А.* Введение в языковедение / под ред. В.А. Виноградова. М.: Аспект Пресс, 2000. 536 с.
6. *소신/著.* 평안 방언의 실험음성학적 연구: 평양 지역어의 모음을 중심으로 // *국어학.* – 서울, 2010. 58호. 231–254 쪽. (*Со Синэ.* Экспериментальное фонетическое исследование диалекта Пхёнандо: в особенности исследование гласных пхеньянского поддиалекта // *Журнал Корейской лингвистики.* Сеул, 2010. № 58. С. 231–306)
7. *소신/著.* 평양 지역어의 음운 체계와 음운 현상 // *언어와 정보 사회.* – 서울. 2022. 45권 3호. 109–144 쪽. (*Со Синэ.* Фонологическая система и явление пхеньянского поддиалекта // *Язык и информационное сообщество.* 45-я кн, 3-е изд. Сеул, 2022. С. 109–144).

References

1. *Verkholyak V.V., Kaplan T.Y.* Korean Language Textbook. Part 1. 2nd ed. Vladivostok, Far Eastern Federal University Publ., 2002. 212 p. (In Russ.)
2. *Girutskii A.A.* Introduction to Linguistics. 2nd ed. Moscow, Tetrasystems Publ., 2003. 288 p. (In Russ.)
3. *Linguistic Encyclopedic Dictionary.* Institute of Linguistics AS USSR. Ed. V.N. Yartseva. Moscow, Soviet Encyclopedia Publ., 1990. 682 p. (In Russ.)
4. *Mazur Y.N.* Korean Dialectology. *Korean Language.* Moscow, IVL Publ., 1961. P. 202–238. (In Russ.)

5. *Reformatskii A.A.* Introduction to Linguistics. Ed. V.A. Vinogradov. Moscow, Aspekt Press, 2000. 536 p. (In Russ.)
6. *So Shin Ae.* Experimental Phonetic Study on the Pyeong'an Dialect: Focusing on the Vowels of the Pyeong'yang Subdialect. *Korean linguistics*, 2010, no. 58, pp. 231–254. (In Kor.)
7. *So Shin Ae.* The Phonological System and Phonological Phenomena of the Pyeongyang Subdialect. *Language and Information Society*, 2022, vol. 45, no. 3, pp. 109–144. (In Kor.).

Статья поступила в редакцию / Received 27.05.2024

Одобрена после рецензирования / Revised 13.06.2024

Принята к публикации / Accepted 18.07.2024