

Чагинская Е. А.

**"НИЩЕТА ДУХА" КАК ЦЕНТРАЛЬНЫЙ СИМВОЛ РОМАНА МАРКЕСА "ХРОНИКА  
ОБЪЯВЛЕННОЙ СМЕРТИ"**

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/1/2008/8-2/87.html](http://www.gramota.net/materials/1/2008/8-2/87.html)

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

**Альманах современной науки и образования**

Тамбов: Грамота, 2008. № 8 (15): в 2-х ч. Ч. II. С. 197-203. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/1.html](http://www.gramota.net/editions/1.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/1/2008/8-2/](http://www.gramota.net/materials/1/2008/8-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [almanac@gramota.net](mailto:almanac@gramota.net)

землю» [Куприн. Поединок]. В данном примере в описании поведения человека автор подробно описывает повадки кота, завершая описание сравнением с этим животным, поэтому мы считаем, что здесь целесообразно будет использовать реальный синонимичный оборот: “как кот, присел на землю”.

Таким образом, можно заключить, что наречные сравнительные конструкции тоже следует отнести к категории переходных, так как они чаще всего зависят от предпочтений автора. Данная проблема, на наш взгляд, становится наиболее актуальной при сопоставлении синонимичных сравнительных конструкций в английском и русском языках. Английский сравнительный союз *like*, который выражает реальное сравнение в английском языке, зачастую переводится как реальными, так и ирреальными конструкциями. Например: 1/ “The long, the tapering nose of Society could be seen to twitch, move delicately upwards, and *like the trunk of some wild elephant scenting man*, writhed and shout this way and that, catching the whiff of sensation” [Galsworthy. The Silver Spoon] - “Длинный, прониர்ливый нос общества дрогнул, потянул воздух и, *как хобот дикого слона, почувшшего человека*, стал извиваться туда и сюда, жадно лова запах сенсации” (перевод А. Кривцовой); 2/ “Credit, *like new - struck oil*, spurted sky - high.” [Galsworthy. The Silver Spoon] - “Кредит, *словно нефтяной фонтан*, взвился к небесам” (перевод А. Кривцовой). Свобода выбора автором или переводчиком той или иной синонимичной конструкции только подтверждает наше предположение об их переходности. Например: 1/ “Marjorie?” said the old man, and his head fell to one side *like a bird’s*” [Galsworthy. The Silver Spoon] - “Марджори? - спросил старик, *по - птичьи склонив голову набок*” (перевод А. Кривцовой); 2/ “A short, *bird-like old man*, in shaggy Lovat tweeds, with a blue tie of Knitted silk passed through a ring, bright cheeks and well-trimmed white beard and moustache” [Galsworthy. The Silver Spoon] - “Это был невысокий, *похожий на птицу старик* с розовыми щеками и аккуратной подстриженной белой бородой” (перевод А. Кривцовой); 3/ “... opposite, their backs defended by sunshades, Rachel Forsyte and her elder but married sister, Winifred Dartie, in irreproachable toilettes, had posed their heads haughtily, *like two of the birds they had been seeing at the Zoo*” [Galsworthy. The Silver Spoon] - “Напротив с раскрытыми зонтиками в руках, в нарядных туалетах, высокомерно подняв головы, *точно те птицы, которых они только что видели в Зоологическом саду*, восседали Рэчел Форсайт и ее старшая замужняя сестра Уинифрид Дарти” (перевод М. Лорие).

Итак, мы видим, что в переводе первого предложения присутствует наречная конструкция “по - птичьи склонив голову набок”, которую также можно перевести как сравнительный оборот: “склонив голову, точно/как птица”. В третьем предложении, при отсутствии контекста “которых они только что видели в Зоологическом саду” вполне был бы допустим синонимичный вариант: “высокомерно, по - птичьи подняв головы”. Вариант перевода второго примера: “bird-like old man” - “похожий на птицу старик” практически не допускает других вариантов. Таким образом при переводе сравнительных конструкций с английского языка на русский градиция их на реальные и ирреальные становится условной, оставляя свободу выбора за переводчиком.

#### Список использованной литературы

1. **Бабайцева В. В.** Переходность в русском языке. - М., 2003.
2. **Даутня Ф. В.** Сравнительные конструкции, переходные между сложными и простыми предложениями, с показателем сравнения *как*: Автореф. дисс. ... канд. фил. наук. - М., 1997.
3. **Кодухов В. И.** Семантическая переходность как лингвистическое понятие // Семантика переходности. - Л., 1977.

### «НИЩЕТА ДУХА» КАК ЦЕНТРАЛЬНЫЙ СИМВОЛ РОМАНА МАРКЕСА «ХРОНИКА ОБЪЯВЛЕННОЙ СМЕРТИ»

Чагинская Е. А.

Московский государственный лингвистический университет

Художественный символ таит в себе загадку, и он есть тайна. Загадка приглашает разгадчика, тайна же стремится ускользнуть и остаться тайной. Сколько уже было сказано о символике в художественных произведениях, а интрига сохраняется, и многие специалисты согласны с тем, что понятие ‘символ’ по-прежнему «недостаточно чётко очерчено в лингвистической литературе» [Шелестюк 1997: 125]. В художественном произведении слово-символ не столько апеллирует к сознанию читателя, сколько вступает в диалог со сферой его бессознательного; может быть, именно поэтому невозможно исчерпать его глубины и описать до деталей его сущность. Но коль скоро мы говорим о том, что некое словосочетание, встречающееся в романе Габриэля Гарсии Маркеса всего один раз, является для нас символом, тем более - центральным, мы обязаны хотя бы кратко уточнить, какой языковой феномен мы подразумеваем под словом ‘символ’.

#### Символ как онтологическая константа

Весь земной путь человечества - в тех его материальных проявлениях, которые доступны восприятию и осмыслению - запечатлён в символических формах. Само слово ‘символ’, пришедшее из античности и схожим образом звучащее на европейских языках, в разные эпохи применялось к различным реалиям, взаимосвязям и представлениям, но никогда не выходило из употребления. Эта имманентная для homo sapiens способность порождать символы и окружать себя ими в любой сфере жизни дала Эрнсту Кассиреру основание для разработки концепции, в соответствии с которой человек именуется «символическим животным» [Cassirer 1953]: наша прагматически алогичная, едва ли не маниакальная потребность к символизации, проявляю-

щая себя на уровне мысли, слова и действия, есть, по мнению немецкого философа, единственная принципиальная особенность, отличающая нас от прочих представителей земной фауны.

На противоположном фланге мировоззренческого спектра - среди философов и практиков блистательно-пёстрой школы русского идеализма - символизм, пронизывающий все аспекты бытия, интерпретируется как проявление божественной природы человека. Весьма *символично* при этом то обстоятельство, что пробуждение интереса к системному и целенаправленному осмыслению феномена символа со стороны представителей различных наук и философских направлений приходится на вторую половину XIX века и первую половину XX века. Иными словами, на эпоху драматического и самого значительного излома в судьбах человечества за исторический период, который мы в миру именуем «нашей эрой».

Именно тогда - одна на фоне другой - произошли революции, поколебавшие все основы жизни человека. Эволюционная теория Дарвина и генетика Менделя; квантовая механика и рывок в области изучения и применения электричества и радиоволн; периодическая система Менделеева и опыты Павлова; психоанализ Фрейда и микробиология. Человек увлёкся кинематографом, начал передвигаться на автомобилях, взмыл в небо на аэроплане, построил «Титаник» и стал свидетелем его *символичной* для судеб нашей цивилизации гибели, стал по утрам читать свежую прессу и звонить по телефону, придумал и применил против своего собрата бронированные машины и отравляющие газы. Научно-технологические прорывы явились фоном для создания и применения новейших социальных теорий; предоставили практические средства для удовлетворения политических интересов путём манипуляции массами людей. Рухнули феодальные империи, войны стали мировыми, а информационные потоки - глобальными. Наконец, с Землёй поссорился землянин, не зачерпнёт он больше воду «шеломом из Дона», чтобы напиться. Какое отношение этот геополитический триллер может иметь к исследованию феномена символа?

Прямое, как представляется. Картина мира в глазах человека принципиально изменилась за кратчайший срок. Многие реалии, встречающиеся в произведениях литераторов начала XIX века, оказались уже совершенно непонятны читателям, жившим в первой трети XX века; художественные образы, построенные на вышедших за рамки быта понятиях, «сдуваются» как шарики, теряют объём. А вот, например, «Парус» Лермонтова всегда будет понят не как стихотворение о маломерном судне, а именно как запечатлённое в слове переживание одинокой мятущейся души, и душа читателя узнает своё, родное, и по смысловым «рельсам», обозначенным поэтом, *невольно* устремится далеко-далеко, к постижению себя самой и мира. Потому что слово «парус» - символ. Это свойство символа - его устойчивость, независимость от изменчивой картины мира, объективных культурно-исторических и социальных обстоятельств - нам представляется важным не только для проникновения в суть самого феномена символа, но и для осмысления природы человека. К тому же - никакое слово нельзя произвольно *назначить* символом: символ не зависит от волеизъявления человека, но может быть только *угадан* среди множества слов. Прозрению и перу о Павла Флоренского отечественная и мировая культура обязаны открытием единственного, как нам представляется, пути к сути символа: «пути, итогом которого предполагалась “встреча” бытия и интуиции» [Исупов 1994: 8]. Будучи свидетелем глобальных перемен рубежа XIX/XX веков и глядя при этом на мир по-русски, П. А. Флоренский весьма скептически оценивал перспективы направления, в котором двинулись науки эпохи “торжества разума”. «Специализация, моноидеизм - губительная болезнь века - требует себе больше жертв, нежели чума, холера и моровая язва. Нет даже специалистов по наукам: один знает эллиптические интегралы, другой - рататорий [авторская орфография сохранена - Е. Ч.], третий - химию какого-нибудь подвида белков и т.д. (...) Многие ли за деревьями видят лес?» - вопрошал о. Павел, зная ответ и сознавая, что навсегда утрачен «идеал *цельного* знания, столь ясно начертанный Платоном» [Флоренский 1994: 32]. Художественный символ, с его независимым нравом и властью над умами и чувствами человека, может быть, однажды уступит именно междисциплинарным усилиям постичь его природу. Однако рискнём предположить, что *познать* сущность символа до конца невозможно; символ, как феномен онтологический, можно лишь попытаться *понять* - в отдельно взятом конкретном случае, и в том смысле, в каком категорией ‘понимание’ пользуется герменевтика.

#### К вопросу о дефиниции символа и его разновидностях

По свидетельству А. Ф. Лосева, А. Белый в 1910 году насчитывал 23 различных определения символа. Сам А. Ф. Лосев в приложении к книге «Проблема символа и реалистическое искусство» приводит их уже вдвое больше. Очевидно, после выхода в свет этого фундаментального труда количество существующих дефиниций выросло уже в геометрической прогрессии. Ввиду такой ситуации мы полагаем необходимым кратко описать понятия, которыми придётся оперировать применительно к нашей теме; предлагаемые описания не преследуют полемических целей, а лишь уточняют наши ориентиры. При этом мы будем опираться на систематизацию, предложенную и описанную нами в ряде работ [Чагинская 1990: 64-70].

Символом мы будем называть **слово или устойчивое словосочетание, которое, обозначая фрагмент реальности, одновременно выражает в речи совокупность ассоциаций, соотносимых с закреплёнными культурно-исторической традицией представлениями и эмоциями**. В художественно оформленной речи символ реализует свои значения в процессе становления художественного образа. Соотношение денотативных и символических коннотативных значений, реализующихся в тексте, зависит в каждом конкретном случае, во-первых, от типа текста. В определении типа текста, применительно к теме, мы опираемся на оппозицию, предложенную С. Ф. Гончаренко: металоогический || псевдоавтологический || автологический [Гончаренко 1988: 129-133]. Степень участия денотативного значения в формировании смысла текста возрастает от

первого названного у Гончаренко типа текста к третьему, в то время как степень участия символических коннотаций в обратном порядке уменьшается. Во-вторых, соотношение формирующих смысл денотативных и символических значений в тексте зависит от его хронотопа, а также (не всегда, но часто) от наличия в тексте слов-стимулов, «включающих» процесс разворачивания символических ассоциаций. Такими стимулами могут быть, например, слова: ‘сон’, ‘снилось’, ‘в бреду’ и т.д. [NB: слова-стимулы могут настойчиво повторяться в тексте, обозначая жёсткую рамку, отграничивающую “хронотоп инобытия” от “хронотопа реальности”. Вот, например, как выглядит такой рефрен в тексте романа М. А. Булгакова: *«И лишь только прокуратор потерял связь с тем, что было вокруг него в действительности, он немедленно тронулся по светящейся дороге и пошёл по ней вверх прямо к луне. Он даже рассмеялся во сне от счастья, до того всё сложилось прекрасно и неповторимо на прозрачной голубой дороге. (...) Да, да, - стонал и всхлипывал во сне Пилат. (...) Мы теперь всегда будем вместе, - говорил ему во сне оборванный философ-бродяга (...) Да, уж ты не забудь, помяни меня, сына звездочёта, - просил во сне Пилат. И, заручившись во сне кивком идущего рядом с ним нищего из Эн-Сарида, жестокий прокуратор Иудеи от радости плакал и смеялся во сне. Всё это было хорошо, но тем ужаснее было пробуждение игемона»* [Булгаков 1988: 590-591]

Символ имеет тем больше значений, чем раньше он оказался вовлечён в культурный оборот и чем большее распространение по поверхности земли имеет денотируемая словом реалья. Именно «по старшинству» и широте ареала, в границах которого они узнаваемы, символы подразделяются на две большие группы, грань между которыми зыбка. Слова-символы, означающие универсальные реальности, т.е. такие, с которыми человек вошёл в контакт давно и повсеместно и с которыми поэтому связано множество рациональных и эмоциональных ассоциаций, в научной традиции обозначены различными терминами: первосимвол (Cassiger); глубинный символ (Wheelwright); часто - архетип и реже - мифологема. Нам милее термин мифологема, этимология которого указывает на: 1) связь означаемого понятия с культурным слоем, соответствующим синкретическому мировосприятию; 2) оформление этого понятия с помощью логоса. Мифологема может быть определена как словесное выражение архетипа, если это понятие психологии мы принимаем с теми характеристиками, на которые указывает К.-Г. Юнг. Мифологема - своего рода «трансформаторы энергии», при помощи которых сознательному мышлению становится доступна первоначальная энергия бессознательного» [Антонян 2001: 216]. Семантическое наполнение мифологема исходит из синкретической модели отражения мира, которой несвойственно делить вещи и явления на «плохие» и «хорошие»: всё просто есть. Есть день и ночь, они не плохи и не хороши, они суть разные лики единства; есть жизнь и смерть; есть низ и верх и т.д. В семантике мифологема поэтому интеллективная компонента всегда слита с эмотивной, и всегда присутствуют минимум две линии развития значений = ассоциаций: «линия Эроса» и «линия Танатоса», как принято обозначать их вслед за Фрейдом. Например, мифологема «змея» одновременно означает источник жизни и бессмертия, творческую энергию, жокровенную мудрость, силу разрушения, принцип зла и т.д. В зависимости от контекста, мифологема реализует те или иные символические коннотации, порождая в воспринимающем сознании уходящую далеко цепь эмоционально окрашенных ассоциаций; не проявленные непосредственно коннотации при этом выступают в виде эмоционально-понятийного фона, создающего ту самую, по словам С. С. Аверинцева, смысловую глубину и перспективу, которая требует нелёгкого «вхождения» в себя [Аверинцев 1971: 831] и которая, в сущности, представляет собой явление много более объёмное, нежели полисемия. Мифологемами могут быть слова: ‘луна’, ‘вода’, ‘конь’, ‘корабль’, ‘башня’, ‘дерево’ и т.д., а также огромное разнообразие слов, представляющих ипостаси инвариантного концепта (луна ↔ рог, бык...; вода ↔ море, капля, дождь...; корабль ↔ парус, лодочка... и т.д.).

Второй тип символов представлен ещё большим разнообразием слов, которые в научной литературе чаще всего именуются фольклорными эмблемами. Однако, поскольку сфера их применения не исчерпывается рамками фольклора и ввиду их очевидной генетической связи с мифологемами, нам более адекватным представляется термин «филиальные символы» (< лат. filius). «...Но нельзя рябине к дубу перебраться...» - спето о людях, и мы легко можем себе представить, что это за люди, что у них на душе и сколь трагична их планета; слова «берёза», «клён» и «араукария» могут символизировать соответственно Россию («русскость»), Канаду и Чили - даже в серьёзном публицистическом тексте. Во всех приведённых примерах слова, обозначающие различные деревья - суть «дети» мифологема *дерево* (*древ*), «расселившиеся» по разным странам и народам. По образному выражению Э. Тайлора, у них один и тот же отец [модель: pattern], но разные матери [материи, материалы: matters] [Тайлор 1989: 387]. От мифологема филиальные символы отличаются качественно: смысловая глубина и объёмность мифологема на её детях «отдыхает», зато они открыты и прозрачны, любят загадывать загадки, и процесс разгадывания приятно похож на игру. Именно это обстоятельство сделало возможным создание разного рода «сонников» [гранатное дерево во сне видеть - знак ссоры, брани и войны] - очевидно, поскольку плод граната состоит из отдельных зёрнышек, кожица плода похожа на кожу человека, а сок - на кровь], а также полезных словарей символов по типу толковых [слово ‘подорожник’ означает стойкость, а слово ‘крапива’ - язвительность и жестокость и т.д.]. Проследить «генеалогию» филиального символа и установить его лежащие в синкретическом культурном слое корни возможно, но это почти никогда не требуется, поскольку функция филиального символа состоит не в том, чтобы «заманивать» нас в таинственные глубины нашей же сути, а в указании на то, что некая суть имеется. Филиальный символ вполне «приручен» не только фольклором, но и художественной литературой.

Мифологемы и филиальные символы составляют основу символического фонда культур. Третья разновидность символов представлена окказиональными авторскими символами. В качестве таковых в художественном произведении могут проявить себя имена существительные, прилагательные, числительные, а также глаголы и другие части речи; даже отдельные аффиксы (например, отрицательные префиксы 'in-'/'im-' как символы непостижимости и бесконечности в поэзии Ф. Гарсии Лорки). Вне данной индивидуально-авторской художественной системы все эти слова (аффиксы) могут никогда и нигде не встречаться в функции символов, но внутри системы они неожиданно обретают семантическую глубину и ёмкость и становятся смысловой доминантой, что роднит их с традиционными символами.

Ещё одну разновидность символов следует выделить в отдельную группу: религиозные символы. Имя группы представляется не очень удачным, поскольку любой символ «религиозен» по сути (religāmen [religio] - связь). Любой символ связывает материальное и идеальное; объективное и субъективное; вечное и моментальное; древнее и сегодняшнее. Символы при этом находятся в состоянии связанности друг с другом, и ассоциативное поле одного плавно перетекает на «территорию» другого, и все они связываются в систему, в которой есть слова, обозначающие светила, растения, зверей, вещи и т.д. Но никогда не человека; он - как бы вне символической системы, или над нею. Человек - связующий центр символической системы. Поэтому символизация напоминает таинство, совершаемое человеком: человек наделяет вещь (существо) тайным смыслом, и вещь (существо) незримо трансформируется, усваивая приданный смысл. Сама материальная реальность отныне является смыслом, ей приданным, не переставая внешне быть самой собой. Эта функция связующего центра человеку определена Богом - так гласит христианская традиция. [NB: вспомним оду «Бог» Г. Р. Державна: «Я связь миров повсюду сущих, | Я крайняя степень вещества; | Я средоточие живущих, | Черта начальна божества...»] В свою очередь, эту функцию «связи миров» человек осуществляет постольку, поскольку сам связан с Творцом: «В основе Библии лежит весть о том, что единственно значимой связью (религией) является связь души и Бога» [Кураев 2001: 295].

Христианские культуры определили иерархию символов, которые были известны человечеству с незапамятных времён, и центральное место в этой иерархии отдано мифологеме 'крест', символу победы жизни над смертью, вечности над временем, символу всеединства... (ассоциативная цепочка, не будучи исчерпана, могла бы занять несколько страниц). Некоторые символы обрели новые грани смысла (филиальный символ 'роза' как эмблема Богородицы). И случается, что библеизмы, формально не содержащие в своём составе традиционных символов, в ткани художественного произведения обретают статус символа. Такие символы невозможно отнести к категории окказиональных авторских, поскольку они не являются лексико-семантической «приметой» языка того или иного автора, но а priori представляют собой достойные человечества. Именно таким символом является словосочетание 'нищета духа' в романе Габриэля Гарсиа Маркеса «Хроника объявленной смерти». При этом место этого символа в иерархии символов, которыми пользуется писатель, определяется исходя из презумпции, что он выражает в ассоциациях не горизонтальные связи, пронизывающие видимый мир, а ту самую «единственно значимую» вертикальную связь - связь человеческой души и Бога.

#### Символическая система романа

Композиция романа такова, что уже в первых строках автор обозначает, с помощью символов, сюжетную линию, связанную с судьбой одного из главных героев. Приведём этот зачин в оригинале и в переводе, выполненном Л. Синянской.

<p>El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5:30 de la mañana para esperar el <b>buque</b> en que llegaba el obispo.  <u>Había soñado</u> que atravesaba un <b>bosque de higueros</b> donde caía una <b>llovizna</b> tierna, y por un instante fue feliz en el <u>sueño</u>, pero al despertar se sintió por completo salpicado de cagada de <b>pájaros</b>.          “Siempre soñaba <u>con árboles</u>”, me dijo Plácida Linero, su madre, evocando 27 años después los pormenores de aquel <b>lunes</b> ingrato.          “La semana anterior <u>había soñado</u> que iba solo en un <b>avión de papel de estaño</b> que volaba sin tropezar por entre los <b>almendros</b>”, me dijo.          Tenía una reputación muy bien ganada de intérprete certera de los <u>sueños</u> ajenos, siempre que se los contaran en ayunas, pero no había advertido ningún augurio aciago en esos dos <u>sueños</u> de su hijo, ni en los otros <u>sueños</u> <u>con árboles</u> que él le había contado en las mañanas que precedieron a su muerte [Márquez 1981: 9-10].</p>	<p>В день, когда его должны были убить, Сантьяго Насар поднялся в половине шестого, чтобы встретить <b>корабль</b>, на котором прибывал епископ.  <u>Ему снилось</u>, что он шел через <b>лес</b>, под огромными <b>смок-вами</b>, падал тёплый мягкий <b>дождь</b>, и на миг <b>во сне</b> он почувствовал себя счастливым, а просыпаясь ощутил, что с ног до головы загажен <b>птицами</b>.          «Ему <b>всегда</b> снились <b>деревья</b>», - сказала мне Пласида Линеро, его мать, двадцать семь лет спустя, вызывая в памяти подробности злосчастного <b>понедельника</b>.          «За неделю до того ему <u>приснилось</u>, что он один летит на <b>самолёте из фольги</b> меж <b>миндальных деревьев</b> и не задевает за них», - сказала она.          У неё была прочная репутация правдивого толкователя чужих <b>снов</b>, если, конечно, они рассказывались нагошак, но в тех двух <b>снах</b> собственного сына она не угадала рокового предвестья; не заметила она его и в других <b>снах</b> с <b>деревьями</b>, которые он рассказал ей незадолго до смерти [Маркес 1982: 114].</p>
---	--

Перед нами три ясно разграниченных хронотопа: в первом из них Сантьяго Насар ещё жив и здоров; это - давняя реальность. Второй описывает реальные события спустя двадцать семь лет после гибели героя. Третий хронотоп - инобытие, сон, в котором единство с миром не утеряно и «человек пускает длинные корни в иные почвы, нежели эта почва [Флоренский 1994: 39]. Этот хронотоп перемежается с планами реальности;

при этом стимулами, «запускающими» символическую образность и каждый раз чётко отграничивающими реальность от инобытия, являются слова: ‘снилось’, ‘во сне’, ‘приснилось’ и т. д. Из всех слов, потенциально могущих быть символами, таковыми становятся только те, которые включены в описание хронотопа инобытия. Остальные (левая колонка следующей таблицы) реализуют только денотативные значения.

Мифологемы		Филиальные символы	Окказиональные символы
не реализованы	реализованы		
<b>корабль</b> <b>птицы</b> понедельник↔луна (> lunes)	<b>лес</b> (люди) <b>дерево</b> (человек) <b>дождь</b> (забвение)	<b>смоквы</b> (пренебрежение, злая судьба, плохое стечение обстоятельств) <b>миндаль</b> (ранняя гибель, забвение)	<b>самолёт из фольги</b> (уязвимость)

Если мы прочитаем предложенный текст с учётом «расшифровки» символического ряда (значения филиальных символов даны по: [Гелескул 1987: 638-647]), то увидим: уже в самых первых строках романа автор «закодировал» как последовательность развития внешней событийной линии, так и идейное наполнение произведения. Более того, символы способствуют выведению идеологии романа за пределы частной драмы - в план глобально-значимых обобщений. Итак: последний день своей жизни Сантьяго Насар проведёт в окружении *людей*, которые *пренебрегут им* и не воспрепятствуют его *ранней гибели*, а потом постепенно о нём *забудут* и лишь двадцать с лишним лет спустя почему-то примутся восстанавливать в памяти хронологию событий. *Мы, люди*, всегда так поступаем: мы не хотим замечать тревожных предвестий; не прислушиваемся к настойчиво звучащим предупреждениям; надеемся на других, когда могли бы вмешаться в ход событий сами, а потом, когда уже ничего нельзя исправить, недоумеваем и пеняем на злую судьбу.

Уместно - в связи с приведённым выше текстом - рассмотреть вкратце «игру» символа с тропами. Словесный символ, в силу присущей ему смысловой поливалентности, всегда удачно вплетается в авторский образный ряд, сообщая ему неоднозначность и особую эмоциональную напряжённость. Эксплицитный оксюморон возникает «на стыке» инобытийного и реального хронотопов: «падал тёплый мягкий дождь... - он почувствовал себя счастливым... - ощутил, что с ног до головы загажен птицами». Может быть, здесь возникает и едва ощутимая ирония, основанная на конфликте потенциального символизма («птица» < душа...) с немилосердной материальностью. Далее - сложный метафорический образ (самолётик из блестящей бумаги, вроде тех, которые любят складывать дети < наивность, неведение, уязвимость), в контексте романа вырастающий в окказиональный символ, реализует свой смысл в сочетании с символом «миндальные деревья», прорисовывая схему развития будущей интриги: Сантьяго, пребывающий в наивном неведении, беспрепятственно проходит сквозь толпу знакомых ему людей, осведомлённых о грозящей ему опасности, к месту своей ранней гибели.

Интересно отметить следующую особенность, касающуюся прочтения романа на русском языке. Филиальные символы «смоковница» (higuera) и «миндаль» (almendro) переводчик игнорирует - в том смысле, что они никак не прокомментированы и никакого русского символического эквивалента для них переводчик не предлагает. Это легко объяснить: особенность вегетативных (флористических) филиальных символов состоит в том, что они часто обозначают эндемики, названия которых никаких ассоциаций у жителей других географических зон не вызывают, поэтому переводчик может либо не увидеть в таком слове символ, либо не найти способа решения этой переводческой проблемы. Жаль, потому что читатель зачастую лишается возможности оценить художественное произведение во всей совокупности его особенностей.

#### Религиозная символика как средство выражения замысла романа

Мы видим, что смысловая компрессия в зачине романа, основанная на игре символических значений, указывает на значимую роль символов в ряду его изобразительно-выразительных средств. Мы настаиваем, что перевод очень хорош: читая его, мы узнаём неповторимую авторскую интонацию, без усилий входим в анфиладу художественных пространств и времён, удивляемся, сопереживаем. И в итоге понимаем, что это очень хорошее произведение о личной драме героев, которая происходит на фоне общественных предрассудков, давно вошедших в противоречие с *современными представлениями о правах человека*. Однако если мы интерпретируем религиозную символику оригинала, не учтённую в переводе, то увидим, как далеко идеология романа выходит за пределы очевидного. Мы увидим, что роман у Маркеса вышел эсхатологический, грандиозный по масштабу проблематики, пророческий и пронзительный. Ведь он - не только о том, как мы погубим наш мир, не желая лично на себя принять ответственность за то, что каждый из нас мог бы исправить; главное - он о том, что спасти человека и человечество может только любовь, парадоксальная в своей безнадежности, бессмысленности и несообразности здравому смыслу. Текст Маркеса - сплошная аллюзия, и даже композиционно он построен по модели Апокалипсиса. В самом начале своего Откровения апостол Иоанн ясно разграничивает хронотопы:

Я Иоанн, брат ваш и соучастник в скорби и в царствии и в терпении Иисуса Христа, был на острове, называемом Патмос, за слово Божие и за свидетельство Иисуса Христа. Я был в духе в день воскресный и слышал позади себя громкий голос... То, что ты видишь, напиши в книгу и пошли церквам... (Откр. 1, 9-11)

Вот они - перемежающиеся хронотопы: план реальности - остров Патмос, воскресенье; инобытийный - «я был в духе» (следует, однако, сделать оговорку, что, применительно к «духу» о хронотопе можно говорить только очень условно, ввиду отсутствия «там» как хроноса, так и топоса). То, что апостол видит в хронотопе духа, он записывает в книгу как предупреждение и предостережение. Но голос звучит «позади» него (в хронотопе духа, где времени нет, все события *уже* состоялись), и поэтому в реальном хронотопе, где время есть и тянется, пророчество Иоанна однажды неминуемо сбудется. Маркес вовсе не копирует апостола, но так же начинает повествование со стратификации хронотопов, и говорит о скорби, «соучастником» которой был его лирический герой, пишущий книгу о уже произошедших событиях - т.е. о том, что «позади себя» слышит. И герою своему убиенному Маркес даёт имя святого покровителя испаноязычного мира и фамилию, созвучную символическому для христиан топониму Назарет (Santiago Nasar). И среди главных героев романа - товарищи и спутники Сантьяго с именами апостолов, Pedro y Pablo; а главную героиню зовут Ангелом - Angela Vicario (от лат. vicarius: заместитель, наместник). 'Ангел' - значит «вестник», и именно Анхела, «замещающая» на земле ангелов, возвещает о том единственном способе, которым преодолевается всё, даже гибель мира: Анхела *любит*, и любовь её знаменательно соответствует формуле, данной апостолом Павлом (1 Кор. 13). А чтобы читатель не усомнился, что именно странный, и даже очень странный - с точки зрения «нормального» человека - путь, которым идёт Анхела, ведёт к спасению, Маркес представляет её читателю так:

<p>Angela Vicario era la más bella de las cuatro, y mi madre decía que había nacido como grandes reinas de la historia con el cordón umbilical enrollado en el cuello. Pero tenía un aire desamparado y <b>una pobreza de espíritu</b> que le auguraban un porvenir incierto” [Márquez 1981: 44-45].</p>	<p>«Анхела Викарио была самой красивой из четырёх, и моя мать говорила, что она, подобно великим королевам, известным из истории, явилась на свет с затянутой на шею пуповиной. Однако казалась она беззащитной, <b>ей будто не хватало жизненного напора</b>, так что будущность перед ней маячила самая зыбкая» [Маркес 1982: 128].</p>
--	---

Перевод - «ей будто не хватало жизненного напора» - скорее, дань нашему времени и его ценностям, нежели букве и духу романа Маркеса. Анхела, по Маркесу, явно отмечена судьбой - тем же знаком, которым были отмечены великие царицы мира (= мира нашего, реального, исторического). Но ещё она отмечена печатью благодати, она - **блаженна**, и эта - неявная для материального мира печать - обозначается словами “pobreza de espíritu” (“нищета духа”). Здесь прямая аллюзия на «Заповеди блаженства», изложенные в Нагорной проповеди (Мф. 5, 3).

Нищета духа - высочайшая из возможных христианских добродетелей, поэтому в Нагорной проповеди о ней говорится в самом начале, без вступлений, обращений и пояснений. В Нагорной проповеди есть только две добродетели, воздаяние за которые от Бога сопровождают человека уже в настоящем, а не обещаны в будущем: «Блаженны нищие духом, ибо их *есть* Царство Небесное» и «Блаженны изгнанные за правду, ибо их *есть* Царство Небесное» (Мф. 5, 10). Плачущие - утешатся (форма будущего времени); алчущие и жаждущие правды - насытятся; милостивые - помилованы будут... А нищие духом - уже живут в Царствии Небесном. Интересно, что оба перевода Писания - на русский язык и на испанский - сохраняют именно такое соотношение глагольных времён в Блаженствах.

У нищего нет имени: ни осла, ни вола, ни дома. Он ни к чему поэтому не привязан; в этом он свободнее прочих людей, потому что в любую минуту готов продолжить свой путь налегке в любом направлении. Ему не важно, что о нём думают, потому что он знает, что думают о нём всё равно плохо, и он того, скорее всего, достоин. Он - последний в очереди за земными благами. На любого человека нищий смотрит снизу вверх, как на лучшего себя. Ещё он смотрит на ближнего с надеждой на милосердие, даруя ему тем самым шанс быть милосердным. Но более всего нищий надеется на Бога, Ему одному он целиком подвластен, лишь от Него ждёт решения своей судьбы. Пусть эта весьма схематичная картинка будет прочитана как метафора. Если под «имением» мы будем подразумевать не движимое / недвижимое имущество человека, но - привязанности, желания, самооценку, претензии и другое «имение» его души, то мы получим образ «нищего духом». Что касается Анхелы Викарио, сюжет романа развивается так, что она теряет всё, чем может дорожить и на что может надеяться девушка из колумбийской глубинки. Со временем она теряет даже обоснованный страх перед матерью, чувство здравого смысла и убегающего времени. Но на месте надежд, желаний, амбиций, страхов и прочих потерь возрастает, превращаясь в неодолимую силу, любовь. И роман, как говорил в одном из интервью сам Габриэль Гарсиа Маркес, превращается из повествования о жутком убийстве в рассказ о потрясающей любви.

Анхелу Викарио, наверное, правомерно сравнить с Росарито, персонажем известного романа Бенито Переса Гальдоса «Донья Перфекта». Обе девушки живут в маленьких провинциальных городках, где все всё про всех знают. К обеим сватаются заезжие «принцы», слишком сказочно прекрасные, чтобы интрига сама собой развилась в счастливую свадьбу. У обеих - «железные матери», авторитарные и фанатично религиозные, воплощающие собой всю мерзость и мертвенность ханжества. Но в Росарито верх берут страх и ненависть (к матери); страх и ненависть не отпускают её из города, в котором всё пропитано страхом и ненавистью. Поэтому Росарито неизбежно погибает, как погибает и её возлюбленный. Анхела же - «нищая духом», свободная от груза обид, от знаний о своих правах, от сожалений о потерях; Анхела, целиком полагающаяся только на Бога, о котором никогда не говорит - благополучно доживает до счастья, которого она не искала и не ждала. Не будет преувеличением сказать, что, если внешняя сюжетная линия суммирована в названии

романа - «Хроника объявленной смерти», то имплицитное идейное содержание романа может быть обозначено как «хроника обещанного блаженства». Обещание же состоялось тогда, когда автор описал характерную особенность героини библеизмом 'нищета духа', который точно так же, как и традиционные символы в зачине романа, обозначил программу развития сюжета и развернул перед читателем смысловую перспективу, границы которой определяются тысячелетним бытованием этой библейской формулы во всех христианских культурах. Поскольку же традиционные символы обозначили развитие внешней сюжетной линии, а религиозный символ - основную идею в эволюции замысла, именно 'нищета духа' претендует на роль центрального символа романа.

Чудо, что среди многих описанных в романе людей, каждый из которых в какой-то степени узнаваем и решительно все, даже городская проститутка, с достоинством занимают своё место в обществе, обретается настоящая юродивая. Это - главное, что касается роли Анхелы в метафизике романа и роли любви - в спасении мира. Юродство - это осмеяние мудрости мира; это развенчание всевластного, а на деле беспомощного, разума; это публичный приговор лицемерию и показному благочестию. Это напоминание миру о том, что самые нужные вещи просты и бесхитростны, а сила - в слабости, признаваемой перед Богом и призывающей Его направляющую руку. Все эти истины мы находим в романе Маркеса. Логика развития символических ассоциаций такова, что рядом с символом, представляющим собой семантическую доминанту, непременно оказывается слово, эту доминанту поддерживающее. В тексте об Анхеле не раз прямо или косвенно будет сказано: «la boba», дурочка, «не от мира сего». Поэтому happy end в описанной в романе ситуации - это не чудо, а логика развития ассоциаций вокруг центрального символа 'нищета духа': ангел (вестник) - не от мира сего - блаженство. Такова же и логика христианской аксиологии, на которую нанизывается повествование в романе Габриэля Гарсии Маркеса «Хроника объявленной смерти».

#### Список использованной литературы

1. **Аверинцев С. С.** Символ: Краткая литературная энциклопедия. - М., 1971. - Т. 6.
2. **Антонян Ю. М.** Миф и вечность. - М.: Логос, 2001.
3. **Булгаков М. А.** Белая гвардия; Мастер и Маргарита. - Минск, 1988.
4. **Гелескул А., Малиновская Н.** Символика растений // Испанская народная поэзия: Сборник / Сост. Н. Р. Малиновская и А. М. Гелескул. - М.: Радуга, 1987.
5. **Гончаренко С. Ф.** Стилистический анализ испанского стихотворного текста (основы теории испанской поэтической речи): Моногр. - М.: Высшая школа, 1988.
6. **Исупов К. Г.** Житие и мирозерцание Павла Флоренского // Флоренский П. Оправдание Космоса. - СПб.: РХГИ, 1994.
7. **Кураев Андрей, диакон.** Конфликт или союз случаев в отношениях веры и науки? // Лука, святитель (Войно-Ясенецкий). Наука и религия. - «Троицкое слово», 2001.
8. **Маркес Габриэль Гарсиа.** История одной смерти, о которой знали заранее: Роман // Латинская Америка. - М.: Наука, 1982. - № 1.
9. **Тайлор Э.** Первобытная культура. - М., 1989.
10. **Флоренский П.** Оправдание Космоса. - СПб.: РХГИ, 1994.
11. **Чагинская Е. А.** Испанская фольклорная символика в лирике Ф. Гарсии Лорки в сопоставлении со славянской // Вестник МГУ - 1990. - Сер. 9. - № 3 - С. 64-70.
12. **Шелестюк Е. В.** О лингвистическом исследовании символа (обзор литературы) // Вопросы языкознания. - 1997. - № 4 - С. 125-142
13. **Cassirer E.** The Philosophy of Symbolic Forms. - New Haven, 1953, 1955. - Vol. 1, 2.
14. **Márquez Gabriel García.** Crónica de una muerte anunciada. - Bogotá: Editorial La Oveja Negra, 1981.

#### О РЕАЛИЗАЦИИ ДЕВЕРБАТИВАМИ СУБЪЕКТНОЙ ВАЛЕНТНОСТИ С ПОМОЩЬЮ ПРЕДЛОГА *PAR* / СОЧЕТАНИЙ ТИПА *CAUSÉ PAR, PROVOQUÉ PAR* И Т. П. В СОВРЕМЕННОМ ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКЕ

Чебаевская О. В.

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

В настоящей статье рассматривается вопрос о том, с чем связана способность/неспособность девербатов в современном французском языке реализовывать субъектную валентность не только с помощью агентивного предлога *par*<sup>1</sup>, но также и с помощью словосочетаний, в которых выражена лексически семантика каузации, между тем как семантика агентивности в предлоге *par* отступает на второй план: *provoqué par, suscité par, causé par, dû à, par l'action de*)<sup>2</sup>. Проанализированный материал показал, что при эквивалентной трансформации SVO (субъект - глагол - объект) → NvSO (девербатов - субъект - объект) в следующих двух случаях субъектная валентность девербатива реализуется, как правило, с помощью агентивного предлога *par* и не реализуется с помощью указанных словосочетаний:

<sup>1</sup> На то, что девербатов может вводить агентное дополнение с помощью предлога *par* указывал Г. А. Тер-Авакян: *la conquête de l'île par les Saxons* [Тер-Авакян 1983: 132].

<sup>2</sup> Таким образом, в настоящей статье не рассматриваются случаи реализации субъектной валентности с помощью предлога *de*: *Pierre aime Marie – l'amour de Pierre pour Marie*.