

Маргарита Надель-Червинска

Контекстуальная семантика слов 'соловей', 'луна', 'виноградник' ("Кола Брюньон" Р. Роллана в русском переводе М. Лозинского)

Acta Universitatis Lodziensis. Folia Linguistica Rossica 2, 105-120

2006

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

*Маргарита Надель-Червинска**

**КОНТЕКСТУАЛЬНАЯ СЕМАНТИКА СЛОВ 'СОЛОВЕЙ', 'ЛУНА',
'ВИНОГРАДНИК' (КОЛА БРЮНЬОН Р. РОЛЛАНА
В РУССКОМ ПЕРЕВОДЕ М. ЛОЗИНСКОГО)**

Видение чудесного виноградника любви и молодости предстает взволнованному воспоминаниями и встречей с любимой женщиной (впервые за тридцать лет!) пятидесятилетнему Кола Брюньону на опушке леса, у подножия огромного дерева (дуба). В романе Р. Роллана *Кола Брюньон* этот эпизод (Роллан 1987: 65–83; Rolland 1964: 87–112), он же объект нашего дальнейшего цитирования роллановского текста, пожалуй, является центральным и представляется нам кульминацией всего повествования (либо одной из кульминационных вершин).

Почему же этот любовно-лирический эпизод, обособленный в сюжете, конкретно соотнесенном с историческими событиями – 1616 годом и военными действиями в Бургундии, – столь эмоционально насыщен, значителен в судьбе героя и значим для философской идеи романа в целом? Разгадку надо искать в семантической многоплановости 'сцены под дубом', возможности неоднозначности ее прочтения. А многоплановость и неоднозначность создает соотнесенность эпизода с фольклорной традицией (Тельтельбаум 1955) – как французской (Dumézil 1968), так и общеевропейской (Фрэзер 1985), восходящей корнями к еще более ранней, индоевропейской (Гамкрелидзе, Иванов 1984).

Традиционная семантика языка (многозначность, переносные значения слов, фразеологическая этимология, неоднозначность идиом) и фольклорный код, (до наших дней сохранивший мифологические представления предков о мире, человеке и причинно-следственных связях бытия) были хорошо знакомы автору произведения (Sculler 1927) и потому позволили, с одной стороны, насытить ткань повествования яркими, колоритными, значимыми для философского контекста романа

* Uniwersytet Śląski.

детальями (Danekert 1976), с другой – «уплотнить» сюжетное развитие за счет внутреннего, сакрального, смысла тех же символических образов (Eliade 1950; 1965). Так, прочтение нашей «сцены под дубом» возможно на разных семиотических уровнях (Calame-Griaule 1955) – условно назовем их 'историческим', 'жанрово-бытовым', 'обобщенно-философским', 'общечеловеческим' (либо – нравственным) и даже 'любовно-лирическим' (эротическим). Если первые два – уровни повествовательные, внешние, то остальные (план воспоминания, мечты – о прошлом и несбывшемся) – осязаемы на уровне глубинной семантики романа, понимания фольклорной традиции (Levi-Strauss 1963).

Однако приступая к текстологическому анализу 'сцены под дубом', цель которого определить соотношенность литературного эпизода с тем или иным метазнаком фольклорной традиции, нельзя забывать об одной специфической особенности роллановского стиля – фонетической и ритмической организации языка писателя; тем более, что в романе *Кола Брюньон* многие куски текста написаны не только ритмованной, но и рифмованной прозой (что касается не одного стилизованного 'раешного' стиха). Впрочем, о 'музыкальном' экспериментировании со словом Роллана-писателя, остающегося всегда в душе Ролланом-композитором, не раз говорилось критиками в работах, посвященных роману *Жан-Кристоф*. В последнем – Р. Роллан выступал как мастер современной ему музыкальной композиции, в *Кола Брюньоне* же он выступил в новой для читателя роли – как тонкий знаток народной песенной традиции, музыкального фольклора своей страны и бургундской провинции. Это крайне важно для правильного понимания 'сцены под дубом', которую мы будем рассматривать в ритмико-семантическом комплексе¹.

Итак, мы уже упоминали выше, что в историко-повествовательном контексте произведения 'сцена под дубом' стоит обособленно (впрочем, как и вся пятая глава романа *Ласочка*). Обособляет ее неожиданная в жизни героя ситуация – встреча через столько лет; воспоминания – реальные настолько, словно все это случилось с Кола только вчера; но главное – любовно-лирическая музыкальность отрывка, завораживающее воздействие сна ли, видения ли, воспоминания ли старого Брюньона. Тем не менее 'сцена под дубом' нисколько не

¹ Апострофами с обеих сторон в статье выделены *семантические комплексы* традиционные для фольклорного и мифологического мироощущения европейцев. В свою очередь, в кавычках даются семантически значимые для правильного понимания мифологической основы роллановского текста в контексте этой традиции *понятия* (не являющиеся собственно *цитированием*).

выпадает из общего календарно-обрядового цикла повествования. В 'круглом году' брюньоновой жизни (конкретном – 1616, в котором мы застаем его уже пятидесятилетним, и обобщенно-философском – от первого крика человеческого до креста на могиле) пятая глава романа занимает цветущее место месяца Мая. Фольклорная традиция (Афанасьев 1865–1869) подсказывает четкие ассоциации: май – это семик, пора девичьих гаданий на любимых и предстоящее замужество; май – это пора хороводов и кумлений вокруг 'майского деревца', т. е. народных гуляний молодежи, так называемых «добрачных игр». Но май – это также 'русалья неделя', обрядовое сношение с миром умерших, с душами предков, вопрошение их о предстоящей судьбе для живых (кому на роду скорая смерть).

Первые «майские» ассоциации дают нам семантический ряд: реальное ощущение молодости, неувядаемость любви, любовно-лирический настрой, сильные чувства, здоровое тело, проснувшееся желание, жажда жить и любить. Второй семантический «майский» ряд иной: итог прожитому и пережитому, ощущение невозполнимой утраты и – ее неизбежности, груз лет, изношенность плоти, сердечная боль и тоска по ушедшему, невозвратимость любви и понимание того, что прошедшее не вернуть (в мечтах не реализуешь желаний). И эти два мира героя – его прошлое и настоящее, желаемое и действительное, реальное и ирреальное, жизнь и мечта, любовь к женщине и мужчина на пороге старости – воедино переплетаются, сливаясь в философскую идею «жизни и смерти», продуцирующей силы и бесплодия, любви и забвения, преходящего и вечного. Видение виноградника юности и любви посещает Кола

[...] под сенью дуба (*sous les ramures d'un chêne*), на опушке леса (*à la lisière du bois*). Чтобы достигнуть дуба, герою нужно было, покинув возлюбленную², уйти не оборачиваясь, завернуть за поворот дороги и не останавливаться до тех пор, пока не будет уверен, что все, что оставлено позади, скрыто от глаз (*Je ne me retournerai pas que je n'eusse tourné le coude du chemin*, et que je ne fusse bien sûr que je ne verrais plus rien.)³.

Как тут не вспомнить миф об Орфее? Правда старый Брюньон уходит из 'мертвого царства' былой юности и давней любви без своей Эвридики: Ласочка остается для него в царстве теней – все та же юная, бойкая, соблазнительная, желанная. Созвучно Роллану обыгрывали миф о безнадежности вернуть дорогое из мертвых его современники

² Судя по всему – уже навсегда.

³ Здесь и далее текст романа цитируется по двум, уже упомянутым выше источникам, русскому – Роллан 1987: с. 65–83; и французскому – Rolland 1964: s. 87–112. Поэтому в тексте статьи в дальнейшем конкретные сноски представляются нецелесообразными.

(М. Метерлинк *Синяя птица*, Э. Ростан *Принцесса Греза*, затем – Л. Арагон *Орельен*). Традиционные условия не смотреть, не обернуться, страх точно знать; кара за несоблюдение – утрата счастья, вечная боль.

Итак, сакральное знание Кола о правилах выхода с «того света», реализуемые в начале нашего эпизода, заставляют предположить, что дом состарившейся возлюбленной равнозначен семантически миру умерших. Тем самым в романе ставится под сомнение реальность «путешествия в прошлое» самого старика Брюньона. В самом деле – доподлинно ли жива еще его Ласочка? И возможно ли, чтобы, находясь так близко друг от друга, живя в нескольких часах небыстрой ходьбы, они за тридцать лет так ни разу не виделись? Возможно, если учесть специфику жизни сельского мельника. Однако напрашивается и другая, на первый взгляд, несколько неожиданная параллель.

Отдаленность, уединенность места обитания Ласочки удивительны. Удивительны особенная тишина при свидании, ее одиночество в доме за оградой, непонятное отсутствие мужа-мельника, т.е. идеальные условия свидания. Не уединение ли удаленного от живых провинциального кладбища ощущается в этой полуреальной сцене на фоне ослепительного майского дня, цветения слив, щебета птиц? Само цветение слив указывает на то, что день, избранный Кола для посещения нынешнего «дома» былой возлюбленной, близок дню поминовения усопших, если не прямо совпадает с ним. В таком контексте семантика «дома» за «оградой», до неузнаваемости изменившаяся внешность хозяйки, молодой образ которой легко возвращается, стоит только зажмурить глаза, дает новый ряд: кладбище, могила за оградой, общение с душой умершей возлюбленной, которая продолжает любить Кола, все о нем знает, все ведает, но ни в коем случае *не хочет, чтобы он сейчас остался с ней, в ее одиноком доме*.

Все это подкреплено многими, значимыми в фольклорной традиции деталями и обрядовыми действиями: зов – отклик, приобщение к чужой (мира мертвых) пище, испитие вина и т. д. Для нас же особенно интересна сцена прощания: поцелуй (так расстаются на краю могилы), порог (который ей не преступить), косяк двери (*Des yeux, elle me suivit, sur le seuil appuyée au chambranle de la porte*). *L'ombre du grand foyer s'allongeait devant nous*. – деталь, на первый взгляд, случайная, описательная. Однако эта «стлавшаяся перед» былыми влюбленными «тень орешника» обращает на себя внимание, магически приковывает к себе, остается в памяти. И дополнительно закрепляется размеренной ритмикой фраз, медлительностью ухода. Тень предстоящего небытия, общего для обоих. Но почему именно «орешника»? Надо сказать, что «орешник» не раз встречается в романе, всегда семантически значим как образ внутренне напряженный и неоднозначный.

В фольклорной традиции (в романской и англосаксонской особенно) 'орешник' проявляет непосредственную связь живых с умершими, связь родственную, тесную, дающую живым поддержку и помощь. Так, в распроstrаненном сказочном сюжете о сиротке, падчерице, 'орешник' может вырасти на родительской могиле, 'куст орешника' дает советы, выполняет роль оберега, в 'лесном орехе' девушка гложет найти 'подарок' – волшебное платье (три орешка – три платья: золотое – из солнечных лучей, серебряное – из света луны, звездное, т.е. отмеченность, связь макро- и микрокосмосов).

Тем самым 'орешник', с одной стороны, – родительское благословение, необходимое для удачного замужества, будущих брачных связей, продолжения рода, с другой – могильный знак, весть с того света, связь с душами умерших (нередко у 'куста орешника' разворачивается могила, чтобы выпустить мертвеца, либо впустить живого «в гости на тот свет», к другу, к родителям). В то же время характерно, что 'орех' как плод (а этимологически «лесной орех» в индоевропейской традиции восходит к родству с 'желудем' дуба, т.е. 'мирового дерева': ср. лат. *iuglans* – 'желудь Солитера', т.е. 'лесной орех') проявляет в языке фольклора семантическую двойственность единства 'мужского' и 'женского'. Скорлупа и ядро – *мужское в женском и женское в мужском*, т.е. идея наследования и продолжения рода, это одновременно идея космогоническая (ср.: загадка, что из чего произошло, яйцо ли из курицы, или курица – из яйца?), мифологические представления о замкнутости вселенной, 'яйца' как 'модели мира' (об орехе – о скорлупе с ядром, т.е. с невидимым центром). Поэтому 'орешник' объединивший в данном эпизоде романа Р. Роллана своей тенью Кола и Ласочку в ближайшем будущем, тем не менее разделяет их в настоящем, оказываясь между ними тогда, когда Брюньон уходит. Уходит от своей возлюбленной, от воспоминаний о прошлом – из мира мертвых в мир живого. Итак, 'дуб', под которым ему суждено остановиться на этом пути, остановиться и надолго забыться в своих мечтах о вечной молодости и любви, как мы видим, находится между миром тем и этим – миром мертвого и живого, на опушке леса.

Лес в фольклорной традиции – вспомним сказочные сюжеты, мифологические пространственно-временные построения – лежит на границе двух миров, «того» и «этого», мертвого и живого. В нашем отрывке текста на пути героя из одного мира в другой мы обнаружим все мифологически значимые вехи передвижения:

перекресток дороги (поворот), путь напрямик (без дороги), гора (Кола взбирается на косогор), пересечение поля, т.е. нейтрального места, ни своего, ни чужого (он пересек какие-то виноградники), вхождение в лес, но не затем, чтобы поскорее вернуться.

(Je me remis en marche; et, coupant au plus court, je laissai le chemin, je gravis le coteau, je partis à travers vignes, et m'enfonçai sous bois. Ce n'était pourtant pas afin de revenir plus vite).

Место пол «сенью дуба», тень 'дерева мира' и есть тот самый мифологически значимый магический круг, замкнутое пространство, в котором человек обретает бессмертие. Тут можно вспомнить сказочный сюжет, особенно популярный именно в романском фольклоре: человек ищет безусловного бессмертия и находит его лишь для себя. В данном контексте романа сама идея обретения вечной юности (в мечтах старика Кола) философски облекается Р. Ролланом в идею силы духа и плоти, торжества любви и жажды жизни, удовлетворения желания, многократного насыщения любовью, счастьем, гармонией, ощущением молодости, желание, страсть к Ласочке, разожженное *на заре юности* Кола (т. е. в начале пятой главы, главы воспоминаний) на огородных грядках соседа (традиционно значимом в обрядовом фольклоре месте добрачные игр молодежи), не было реализовано (удовлетворено) Брюньоном ни тогда же, в веселую пору танцулек в кабачке, в пору августовского сбора переспеваяющего винограда, молодецких драк за право на ласочкину любовь, ни гораздо позже, тридцать лет спустя, когда стариком Кола приходит к порогу возлюбленной и желанной.

Сейчас – потому, что этот порог – последний порог, порог ее вечного пристанища. Но под сенью дерева, к корням которого припадет герой как к груди отцовской, чувствуя, что от жизни остается ему лишь горсть пепла и вот-вот коснется его самого налетевший ветер смерти, он вдруг ощущает прилив молодых сил, возвращение юности. Для Кола это прежде всего возможность снова желать и любить, а главное – удовлетворить свое желание, утолить свою любовь к одной-единственной женщине, пронесенную через тридцать лет незамутненной и неиссякшей.

Надо подчеркнуть, что в фольклорной традиции юность как осознаваемая сила и переходный этап, когда следующей значимой для рода ступенью станет зрелость мужа, равнозначна именно созреванию юноши в половом отношении, готовности к браку, готовности к самовоспроизводству, продолжению своего рода в сильном и многочисленном потомстве. И мечты Кола под сенью дуба – мечты о любви реализованной и удовлетворенной – оформляются в данном эпизоде романа в традиционные мифологические образы, наделенные определенными, значимыми в фольклоре признаками. Р. Ролланом любовно-лирическая сцена решается в ключе традиционного фольклорного метакода, что придает ей и выпуклую реальность художественного повествования и семантическую неоднозначность.

Заклученная в пятой главе романа автором философская идея достаточно сложна: ни юность, не достигшая зрелости (бегство Кола с огорода в начале главы), ни зрелость, утратившая силу юности (мудрая беседа стариков в середине главы, итог жизни, кладбищенская отрешенность), нельзя назвать гармонией жизни. Гармония ее – это высший предел мечты человеческой, единство и слияние силы молодости и зрелости ума, знания, плоти и духа, совокупление двух тел, двух начал, двух идей, лежащих в основе жизни и смерти, заложенных в основании ‘модели мира’ – модели ‘мирового дерева’ (дуба), под сенью которого и познает *старый* Брюньон / *помолодевший* Брюньон это блаженство, блаженство гармонии.

Познание блаженства, удовлетворение страсти задает и лексическую оформленность любовно-лирического эпизода романа (использование Р. Ролланом традиционной дои обрядового фольклора и мифологических представлений европейцев семантики ряда вдов языковых средств), и ритмическую, фонетическую организацию отрывка текста. В первую очередь, отрывок явно делится на интонационные периоды. Рассмотрим их и начнем с первого, выделяемого нами, периода:

1. [...] une demi-heure après, je me trouvai toujours à la lisière du bois, sous les ramures d'un chêne, immobile, debout, et bayant aux corneilles. Je ne savais ce que je faisais. Je pensais, je pensais. Le ciel rouge s'éteignait. Je regardais mourir ses reflets sur les vignes aux petites feuilles nouvelles, brillantes, vernissées, vineuses et dorées. + Un rossignol chantait [...]

(...) полчаса спустя я все еще стоял у опушки, под сенью дуба, не шевелясь и разинув рот. Я сам не знал, что я тут делаю. Я размышлял, я размышлял. Багровое небо угасало. Я смотрел, как умирают его отсветы на виноградниках с молодыми листочками, блестящими, лоснистыми, пунцовыми и золотистыми. + Пел соловей [...]

В магический круг власти дуба старый Брюньон попадает взбудораженный воспоминаниями и горькими сожалениями о том, чего не вернуть, не восполнить. Жизнь его подходит к концу – отсюда неторопливо стихающая плавность фраз, замедляющаяся вместе с закатывающимся солнцем. Забыть созерцания заката, забыть под сенью кроны дуба дает старому Кола успокоение. Это отражено и звукописью: внутреннее напряжение, «взбудоражанность» ряда согласных вначале – *ndmrpr, jmtrvtjr (lls) rfb, (sl) rmrnd(ch)nn mmb, db, tbnkrn* – далее теряется, «смазывается», постепенно стирается, смягчается ‘йотом’ и ‘гн’: *jnsvskifs. ... jpns, jpns. ... lsrjst(gn)ptfn*. Однако вид бликов заходящего солнца, гаснущих на молодой, полной сил и свежести листве винограда, пробуждает в старике вначале смутно тревожное, вновь будоражащее, оформляющееся постепенно в ритмичность желания, волнение достижимости желанного) – *jrgrdmrrsrflsrv(gn)ptfnvl', brnt, vrns, vnstdr ...*

... *nrsn'k(ch)nt!* – Пение соловья – вот та исходная точка отсчета, которая наполняет 'сцену у дуба' внезапно новым, любовно-лирическим звучанием. Пение соловья захватывает героя молодым, сильным, неожиданным для его возраста воспоминанием-мечтой. Это толчок в тексте для новых ассоциаций – лирически-глубинных, эмоционально-юных, страстно-упорных в достижении желаемого. И будит их «пение соловья» потому, что в фольклорной традиции (причем – индоевропейской традиции в целом) 'соловей' – семантически значим в обрядовом комплексе юношеской инициации как признак пробуждающейся мужской силы, любовного томления по подруге, страстного чувства. 'Пение' соловья ассоциируется в народных представлениях с юным и страстным соитием, торжеством молодости и любви. 'Соловей' есть также символ верности, страстности, достижения желаемого (достаточно вспомнить использования образа «соловья», «соловьинной трели» в новеллах Средневековья и возрождения – см. у Боккаччо, Мазуччо, Браччолини, а также у французских новеллистов).

Этим центральным образом – образом «поющего соловья» – определяются интонационные подъемы и спады, ритмические периоды, фонетические насыщения, дающие ощущение напряженной кульминации в отношениях героев, и дальнейшие спады в отрывках текстов, которые приводятся ниже. Вот перед нами второй период:

2. Au fond de ma mémoire, dans mon coeur attristé, un autre rossignol chantait. Un soir pareil à celui-ci. J'étais avec ma mie. Nous montions un coteau que tapissaient les vignes. Nous étions jeunes, joyeux, grands parleurs et rieurs. Soudain, je ne sais pas ce qui se passa dans l'air, le souffle de l'angélus, l'haleine de la terre, dans le soir, qui s'étire et soupire, et vous dit: „Viens à moi”, la douce mélancolie qui tombe de la lune [...]

(В глубине моей памяти, в моем опечаленном сердце пел другой соловей. Вечер, такой же, как этот. Я был со своей милой. Мы поднимались по склону, усталанному виноградниками. Мы были молоды, веселы, говоруны, хохотуны. Вдруг что-то пронеслось в воздухе, веяние вечернего звона, дуновение земли на закате, когда она потягивается, и вздыхает, и говорит тебе: «Приди ко мне», нежная грусть, падающая с луны [...]).

'Виноград', 'виноградина', 'винная ягода', 'виноградник' – семантический код свадебной обрядности, широко представленный в песенной лирической традиции европейских народов. Они символизируют зрелость молодого мужского начала, готовность к супружеству; брожение сильных соков в стремлении к слиянию, обрядовое соединение жениха и невесты – отмеченность предназначенности друг другу, избранности для благословенного соития.

Эти традиционные ассоциации подкреплены фольклорной семантикой понятий 'пение соловья', 'виноградник' как место действия, он и она – склонившиеся друг к другу, как сплетающиеся виноградные лозы (этот образ у Р. Роллана далее получает развитие), однородные

глаголы, нагнетающие, усиливающие ощущение молодости, здоровья, сочетаемости пары и более того – подчеркивающие синхронность, согласность действий Кола и Ласочки. На эмоциональном взлете, подъеме, согласии чувств, единении сердец, философском слиянии двух в одно – наступает расслабление (подчеркнутое многозначностью глагола *tomber*), насыщение, усталость от избытка чувственности. Сопоставление «вздыхающей земли» и возлюбленной созвучно приапической символике, присущей обрядово-календарному циклу сельскохозяйственных работ, будит дополнительные ассоциации, подкрепляющие эротическую семантику анализируемого отрывка литературного текста, характерна также деталь «падения с луны» – как прерывание теснейшей любовной близости. Семантику ‘луны’ в данном контексте рассмотрим чуть позже, т.к. далее она становится более прозрачной, а прочтение ее в совокупности приапических рядов метакода европейской (и индоевропейской традиции) – однозначным. Рассмотрим третий период:

3. Nous avons fait silence, tous deux, et tout d'un coup nous primes la main, et sans nous dire un mot, et sans nous regarder, restions immobiles. Alors monta des vignes, sur lesquelles la nuit de printemps s'était posée, la voix du rossignol. Pour ne pas s'endormir sur les ceps dont les vrilles traîtresses s'allongeaient, autour de ses petons à perdre halein sa vieille cantilène le rossignol d'amour:

„La vigne pouss' pouss' pouss' pouss'
Je n'dors ni nuit ni jour...”

Et je sentis la main de Belette qui disait:

– Je te prends et je suis prise. Vigne, pousse, pousse et nous lie!

(Мы смолкли оба и вдруг взялись за руки и молча, не глядя друг на друга, остановились. И вот из виноградников, на которые легла весенняя ночь, поднялся голос соловья. Чтобы не заснуть на лозах, чьи предательские усики завивались, завившись, завивались, вокруг его лапок обвиться пытались, – чтобы не заснуть, свою старую кантилену пел во все горло любвный соловей:

Вьются усики, усики, усики,

Я не сплю, я не сплю...

И я почувствовал, как рука Ласочки говорит:

– Вот я беру тебя и взята сама. Вейтесь, вейтесь, вейтесь, усики, и свяжите нас!)

Прежде всего обращает на себя внимание повтор определения *immobile* только теперь не в единственном числе – поскольку, оказавшись под дубом, Кола был слаб и бессилён сам, – а во множественном: возбужденность героев в периоде-2 (заметим – в *ритмическом периоде* прозаического отрывка текста!) сменяется резким спадом напряжения, удовлетворением покоя, истомой взаимной нежности. Однако вновь поднимается голос «соловья любви» – поднимается, чтобы не дать себе самому, расслабившись в наслаждении, уснуть на лозах виноградника (тут мы видим уже развитие образа ‘виноградника’ как

мужского креативного и потенциально многоплодного). Не дать уснуть певчей птахе в данном контексте, согласно народным представлениям, сохраняемым по сей день традицией лирической фольклорной песни по всей Европе, равно не дать уснуть в ночь любви любовникам, счастливо соединившейся паре.

Для мотива так называемой 'добрачной игра' молодежи в фольклоре (французском и общеевропейском) характерен образ 'завивания' кудрей, усиков, а затем 'расчесывания' их, 'развивания'. Именно в майских (семицких) обрядах особое место уделяется ритуальному 'завиванию' молодого деревца (у славян – чаще березы, у народов Западной Европы – обвивание яркими девичьими лентами веток и букетов зелени). Обряд девического братания, 'кумления' друг с другом, а также с деревцем, 'зеленым Маем', придает, по мифологическим представлениям, избранному на празднике 'Маю' силы и стойкость на долгое время, тем самым способствуя эффективности земледельческих работ, обилию урожая в будущем, удачному замужеству девушек, принимавших участие в обрядовом празднестве.

Поэту Р. Роллан и приводит припевку одной из девичьих песен семицкого обрядового цикла бургундского фольклора. Как и песне – магическому (трижды) повтору диалектного *pouss'*, – ритмическому периоду-3 присуще в роллановском тексте трехкратное повторение *s'allongeaient*. Оно в контексте отрывка усиливает ритмико-эротическую насыщенность текста, насыщенность, уже заданную использованием традиционного кода языка фольклора.

Perdre halein – выражение, неоднократно используемое Р. Ролланом и его героем на протяжении пятой главы романа. И каждый раз оно насыщено традиционным смыслом – смыслом сексуально-эротическим. В одном случае оно относится к воспоминаниям Ласочки о *стирке белья* на реке, которое она *вместе с вальком* бросила в воде, стремглав побежав туда, где колотили ее возлюбленного. В другом – к словам самих Кола и Ласочки, которые – постаревшие – только и могли теперь делать при встрече, что *молотить языком*. Тут же, в третий раз в главе, то же выражение встречается применительно к любобной песне соловья. Интересно, что в других главах произведения Роллан это устойчивое выражение французского языка не использует.

Напрашивается вывод, что данная идиома своей традиционно-фольклорной семантикой как-то (и весьма тесно) связана с эротическим, любовно-лирическим подтекстом именно этой главы. И такой вывод верен, поскольку 'стирка белья на реке', 'выколачивание' его *вальком* (равно как 'тканье' *холста*, 'шитье' *рубахи*, 'вышивание' *шелком*, 'плетение' *кружев*, 'прядение' *нити*, 'расчесывание' *кудели* и др. женские работы подобного ряда) в лиро-эротическом коде народной песни как

досвадебной, так и *послесвадебной* означают любовное прилежание девушки, а затем молодой женщины. Неслучайно, как видим из повторного применения выражения *perdre halein* в роллановском тексте, все эти глаголы, обозначающие женские действия соотносятся с речью, «делом на словах»: старым любовникам ничего не остается более, как:

[...] de fil en aiguille, voilà que l'on babille, de-ci, de-ça, à gauche, à droite, contremont, contre-bas, pour la joie de jaser, sans savoir où l'on va. Touts deux, a qui mieux, de dire des calembredaines: c'était un feu roulant, on perdait halein."

([...] слово за слово, благо уже начали, затрещали, засудачили о том о сем и ни о чем, с разбором и без разбору, под гору и в гору, ради удовольствия поболтать языком, сами не зная, куда мы идем. Оба мы наперебой сыпали слова гурьбой; с обеих сторон трещала [т. е. сыпалась, падала, валилась, примеч.] речь, без передышки, как картечь.)

Перед нами вроде тот же любовно-возбужденный ритм – усиленный повторами, многочисленными (правда судорожно бойкими и поспешными) взлетами-падениями речевого периода (*с горки на горку* – типичный для фольклорной традиции эротический образ *санных катаний* на проводах зимы, в масленицу). Он, этот ритм, даже усилен в начале того же абзаца сравнением *болтовни* давних любовников с *конским галопом* (а это уже приапический ряд мужского порядка), однако он дает нам при этом ритмико-фонетическую картину старческой немощи, бесплодности новых желаний, ненужности ворошить прежние, ярко памятные, эмоции юности. Недаром в этом отрывке прежние влюбленные стараются говорить о чем угодно, только не о главном – не об общем чувстве. А оно настойчиво прорывается: пятая глава романа предельна насыщена традиционным кодом фольклорной эротики. И, наконец, четвертый, из выделяемых нами периодов:

4. Nous descendîmes la colline. Près de rentrer, nous nous déprimés. Depuis lors, plus ne nous primes. Ah! Rossignol, tu chantes toujours. Pour qui ton chant? Vigne, tu pousses. Pour qui tes liens, amour?..

(Мы спустились с холма. Подходя к дому, мы разняли руки. С тех пор мы не соединили их уже на разу. Ах, соловей, ты распелся вновь! Для кого твоя песнь? Вы вьетесь, усики. Для кого твои узы, любовь?..)

Этот ритмический период-4 в контексте данного отрывка роллановской главы неожиданно занимает обособленное место и требует потому особого внимания при анализе. В самом деле – на первый взгляд, тот же семантический ряд: *спуск с холма*, *сомкнутые руки* любовников, *в утомлении* руки *размыкаются*, но тут же снова трель соловья, вьющиеся побеги винограда... Однако наш ритмический период обрывается на самой высокой, тщетно вопрошающей, риторической

(т. е. бесплодной) ноте: *для кого* теперь – эти виноградники, соловьиное пение, узы любви?

Что же произошло со старым Брюньоном? Иссякли силы из-за ненасытности удовлетворения чувств? Эмоциональный спад, усталость, разочарование в былой любви? Нет, как видим, высокие ноты, завершающие период-4 свидетельствуют об обратном. Любовный *соловей* Кола *продолжает петь* – но нет уже объекта любви, нет и не может быть. И, судя по всему, уж нет его давным-давно.

Семантически ясным данный отрывок текста становится только в контексте всей пятой главы. Причем лишь в том случае, если мы сделали верную расшифровку фольклорного кода, использованного здесь автором: его герой в тихий солнечный майский день посетил уединенное кладбище, где *уже тридцать лет* покоится его незабвенная любовь. Равенство «дом = могила» объясняет, почему на пороге *этого* «дома» разомкнулись когда-то руки любовников, чтобы больше уже не соединиться ни разу. Даже *под дубом*, 'деревом мира' и вечным 'древом жизни', зря так звонко распелся брюньонов соловушка: все, что может дать ему теперь магическая сень дуба, это – недолгая встреча с утраченной навеки возлюбленной. Вернуть же ее сюда, на «этот» свет, нельзя, и реалист Кола понимает это. Можно с ней только когда-нибудь воссоединиться «там». И час этот, хотя еще не пробил, но, чувствуется старику, близок.

Но вот рассеялось чудное видение, Ласочка вновь (и видно, уже окончательно) *скрылась за порогом* своего *последнего дома*, пристанища брэнного праха, который был когда-то телом – юным, сочным, упругим, соблазнительным и вождленным. Кола-старик понимает, что чудо кончилось. Он на опушке леса, наедине с огромным деревом. Но – соловей-то реален. И он продолжает настойчиво выводить свою трель. Пока Брюньон жив, его соловей будет петь для него. Петь внутри него. Ночами – во сне, до самой зари.

Но значит ли это, что равно, как воспоминание, сон, сладкое забытье Кола отступили перед картиной реальной ночи и литературный текст далее утратил музыкальную магию интонации, ритма, фонетических созвучий, а вместе с ними и глубинную семантику французских слов, присущую на данном развитии современного языка все больше фольклорной традиции и лишь отдаленно таящуюся в звуковых комплексах – словах, идиомах – обыденной речи?

Нет, роллановский текст по-прежнему насыщен традиционными фольклорными смыслами, поскольку они образуют внутреннюю ткань повествования – канву основного, реального, исторического развития действия в романе. Однако любовно-лирический тон главы действительно постепенно уступает место философским размышлениям

героя о бренности и быстротечности жизни, эмоциональный подъем, чувственный всплеск гаснут в потоке рассуждений Кола. Эротическая насыщенность традиционного кода теряет свою актуальность. Теперь нас, вслед за Брюньоном, интересуют уже холодные построения человеческого разума, некая философская модель, рождающаяся на наших глазах под *вечным деревом* жизни, *дубом*. Однако сам проанализированный любовно-лирический эпизод обрывается не внезапно. Он своеобразно завершается закономерным переходом от мечты к реальности, от воспоминаний к яви.

Но решенный все в том же традиционном эротическом ряде фольклорного кода, переход – ритмический период-5 – настраивает самого Брюньона (и, следовательно, читателей) уже на критичный, иронический лад. Поэтому – семантический ряд фаллической символики – *нос к небу*, *палка в руках*, *хвост дятла* (как мужское начало и орудие) и *луна на вершине дерева*, расцветающая *манящим цветком* (как женское для мужского) – по мере нагнетения и перечисления закодированных признаков, на сей раз не поэтических, а незатейливо грубоватых, утрачивает эротическую утонченность любовных образов предыдущих ритмических периодов и возвращает нас – вместе с Кола – с небес в реальную Бургундию XVII в., где сочная народная речь, фривольное словцо, грубая шутка вгоняют в краску любых залетных гостей (пятый, последний, период):

5. Et la nuit était là. Et le nez vers le ciel, je regardais, appuyé des fesses sur les mains, des mains sur mon bâton, comme un pic sur sa queue; je regardais toujours vers le faite de l'arbre, où fleurissait la lune. J'essayai de m'arracher au charme qui me tenait. Je ne pus.

(А тут и ночь. И, задрал к небу нос, я смотрел, опершись задом на руки, руками на палку (!), словно дятел на хвост; я все смотрел на вершину дерева, где расцветала луна. Я старался вырваться из охватившего меня очарования. Я не мог.)

То, что герой настраивается постепенно на иной, скептический и более реалистический лад, вытекает не только из поворота его мыслей от желанного блаженства любви к бедности, старости, семейным неурядица и проч. Здесь качественно иной уже подбор лексических средств: *заночевал под лунной вывеской* (*à l'enseigne de la lune*), *не очень-то спалось в этой гостинице* (*je ne dormis pas beaucoup dans cette hôtellerie*), *думал... о моих разрушенных мечтах* (*à mes rêves écroulés*), *меланхолически озираю свою жизнь* (*je ruminais ma vie*) и т. д. Традиционное использование метакода фольклора, как видим, уступает место индивидуальной речи, произвольному выбору Кола-рассказчиком выразительных средств языка, со свойственной только ему – человеку простому, но довольно при этом образованному – оригинальной смесью разговорной и книжной лексики.

Для старика Брюньона *выход из круга* (образованного *сенью дуба*) мифологического времени и возможности оборотить его вспять, в *прошлое*, неизбежно сопряжен с рядом магических ритуальных действий. Во-первых, он трижды обходит вокруг ствола, чтобы наконец убедиться, что околдован и *зачарованное место* просто так не отпустит:

Sans doute l'arbre me liait de son ombre magique, qui fait perdre la route et le désir de la trouver. Une fois, deux fois; trois fois, je fis le tour, je le refis; à chaque fois, je me revis, au même point, enchaîné.

(Должно быть, дерево опутало меня своей колдовской тенью, которая сбивает с пути и отбивает охоту его найти. Раз, другой, третий обошел я вокруг ствола, снова и снова; и всякий раз я оказывался на прежнем месте, окованный.)

Действительно, Кола не спешит сбросить очарование дорогих сердцу воспоминаний – здесь, под деревом, он проведет целую ночь горьких раздумий, тягостных обобщений, в безысходности несбывшихся надежд, осознания целой прожитой жизни, уже подошедшей к концу. Только утренняя свежесть и пение птиц заставят героя окончательно очнуться от околдовавших его воспоминаний, раздумий. Правда *кукушка* – по-прежнему *играла в прятки* где-то в лесу (*cocu blanc, cocu noir, gris cocu nivernais* – кукушка, по европейским народным повериям, неприкаянная девичья, либо женская, душа, обычно душа умершей незамужнею или вдовою, не имеющая *дома = гнезда*, т. е. не успокоенная в *доме = могиле*; разговор с нею *на опушке леса* равнозначен беседе с душой из мира мертвых, наделенной вещунским даром).

Однако семантический набор, определяющий в используемой Кола французской поговорке *кукушку-зегзицу*, выстраивается в дополнительный традиционно значимый ряд: зегзица *белая, черная, серая*, т. е. *пестрая* (ненадежная и обманчивая), более того – птица *горькая, невезучая, вздорная*. «Пестрота» в фольклоре признак змеино-го, «дьявольского» начала (причем 'птица' в заговорах, песнях, сказках и др. прямо соотносима семантически и функционально со 'змеей'). Это качество ассоциируется с соблазном, неверностью (т. е. видовой изменчивостью), обратностью, оно настораживает, вызывает недоверие, сомнение, неуверенность в верности выбора. Чтобы уйти от соблазна, от навождения, вырваться с зачарованного места, нужно *перекувыркнуться*, т. е. *оборотиться*, перейти из одного состояния (состояния 'того мира', 'мира мертвых') в другое (в состояние привычного, т. е. 'этого мира', 'мира живых'):

– Avant de me relever, je fis une cabriole.

Характерно, что:

un lièvre qui pqsait, m'imita: il riait; sa lèvre était fendue, à force déavoir ri. (Пробегавший заяц последовал моему примеру [передразнил меня, примеч.]: он смеялся; губа у него расселась [т. е. раздвоилась] от частого [т. е. от усиленного] смеха.)

Надо сказать, что 'заяц' вписывается в любовно-лирический контекст анализируемого отрывка текста не только *троекратным* фонетическим созвучием *me relever – un lièvre – sa lèvre*, подчеркивающим магию действия и подразумевающие его повторение трижды. 'Заяц' семантически значим в контексте европейской инициационной обрядности (что было достаточно подробно рассмотрено на материале славянского фольклора), более того – «заячья» (раздвоенная) губа, чем подчеркивается традиционная фаллическая символика 'зайца' в традиции, значимый признак приапических метазнаков.

Тем самым, сопоставляя себя с *зайцем* (подобие действий, общий неудержимый смех, а 'смех' есть проявление и демонстрация мужской силы, жизненной и эротической, и влияние постоянного активного смеха на внешность смеющегося – вспомним, что сам Кола тоже *губошлеп*, и это не раз подчеркивается именно Ласочкой, в пятой главе), сопоставляя себя с ним, старик Брюньон прозрачно (в плане семантики фольклорного кода) дополняет собственную характеристику – подчеркивает свою мужскую силу, зрелость, активность. И, одновременно, завершает тем самым традиционный ряд приапической символики, создающей любовно-лирический подтекст отрывка.

В то же время – именно 'заяц', семантически значимый в обрядности *юношеской инициации*, подчеркивает определенную комичность ситуации: старый плотник, размечтавшийся в одиночестве на опушке леса о былом и несбывшемся, – к чему ему, стоящему уже на краю могилы, та бывшая активность, то ощущение юной силы? Вскоре ему предстоит навек соединиться со своею Ласочкою, со своей несбывшеюся любовью. Соединиться в земле и на небесах.

Таким образом, анализ текстуального отрывка наглядно иллюстрирует возможности творческого использования традиционной семантики фольклорного кода, благодаря которой Ромену Роллану удастся создать не только глубокий философский подтекст романа *Кола Брюньон* в целом, но и смоделировать специфический мифологический контекст отдельных эпизодов, т. е. добиться особой выразительности последних смысловым насыщением деталей, что делает эти детали удивительно емкими, красочными, многозначными. Использование фольклорного кода традиции позволяет автору одновременно проецировать философскую модель человеческого бытия (Топоров 1988) – жизни и смерти, преемственности и тщеты усилий, – на разных уровнях структуры текста.

Эта семантическая многоплановость, «уплотнение» смысла за счет кодирования художественного текста – кодирования разнообразных проявлений внутренней и внешней жизнедеятельности героя посредством традиционного метаязыка фольклора – рассчитаны на неоднозначное прочтение произведения и, что не менее важно, на опосредованное восприятие глубинной традиционной семантики французского языка.

ЛИТЕРАТУРА

- Афанасьев А., (1865–1869), *Поэтические воззрения славян на природу*, т. 1–3, Москва.
- Гамкрелидзе Т. Н., Иванов Вяч. Вс., (1984), *Индоевропейский язык и индоевропейцы*, т. 1–2, Тбилиси.
- Роллан Р., (1987), *Кола Брюньон. Лилюли. Пьер и Люс*, Москва.
- Тельгельбаум Ф., (1955), «Кола Брюньон» Романа Роллана и французский фольклор, «Ученые записки Куйбышевского ГПИ», вып. 13.
- Топоров В. Н., (1988), *О ритуале. Введение в проблематику*, [в:] *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках*, Москва.
- Фрэзер Дж., (1985), *Золотая ветвь*, Москва.
- Calame-Griaule G., (1955), *La Parole chez les Dogon*, Paris. (ch. II: *La parole et la personne*; ch. III: *La parole dans le corps humain*).
- Danekert W., (1976), *Symbol, Metapher, Allegorie im Lied der volker*, t. 1–4, Bonn-Bad Godesbog.
- Dumezil G., (1968), *Le religion romain archaique*, Paris.
- Eliade M., (1950), *Symbolisme du Centre*, Eranos Jahrbuch.
- Eliade M., (1965), *La sacre et le profan*, Paris.
- Levi-Strauss S., (1963), *Structureal anthropology*, London.
- Rolland R., (1964), *Colas Breugnon*, Paris.
- Sculler G., (1927), *Studien su Rollands Breugnon*, [w:] *Romanische Forschungen*, Erlangen.

Margarita Nadel-Czerwińska

CONTEXTUAL SEMANTICS OF WORDS 'NIGHTINGALE', 'MOON', 'VINEYARD'
(COLA BREUGNON OF R. ROLLAND IN RUSSIAN
TRANSLATION BY M. LOZINSKI)

S u m m a r y

Vision of miraculous vineyard любви and youth appears astir recollection and meeting with the loved woman (for the first time for thirty years!) fifth-year Cola Брюньону on the edge of a forest a wood, beside foots of enourmous tree (oak). In novel of R. Rolland *Cola Breugnon* this episode, probably, central and is a culmination of narrative (or one of the climactic tops). Why this lovingly-lyrical episode separate in сюжет, concretely correlated with history events – 1616's and hostilities in Burgundy – a table emotional saturated, significant in the fate a hero and has of importance for philosophical ideas of novel as a whole? Answer is Necessary Search semantic of many plans 'scene under the oak', possibility of ambiguity of its reading.