

Соколовская Жанна Викторовна

**ИМПРЕССИОНИЗМ ФРАНЦУЗСКОЙ НОВЕЛЛЫ: ПЬЕР ГАМАРРА**

Статья посвящена исследованию импрессионистической поэтики новеллистики французского писателя П. Гамарра. Анализ новеллы "La conserve de soleil" ("Солнечные консервы") позволяет отметить, что её поэтику характеризуют ослабленная сюжетность, обусловленная лирической стихией, непосредственно выражающей детское восприятие мира, а также синкретичная образность, в которой зрительный компонент соседствует со слуховым, осязательным, обонятельным и даже вкусовым.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2016/9-1/47.html](http://www.gramota.net/materials/2/2016/9-1/47.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2016. № 9(63): в 3-х ч. Ч. 1. С. 162-165. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2016/9-1/](http://www.gramota.net/materials/2/2016/9-1/)

**© 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: [phil@gramota.net](mailto:phil@gramota.net)

## Список литературы

1. **Алефиренко Н. Ф.** Фразеология в свете современных лингвистических парадигм: монография. М.: ООО «Эллис», 2008. 215 с.
2. **Виноградов В. В.** Об основных типах фразеологических единиц в русском языке. М.: Наука, 1977. 326 с.
3. **Колесникова С. М.** Категория градуальности в современном русском языке. М.: Высшая школа, 2010. 278 с.
4. **Крестовский В. В.** Петербургские трущобы. Книга о сытых и голодных: роман в 6-ти ч. М.: Правда, 1990. Ч. I-IV. 736 с.
5. **Крестовский В. В.** Петербургские трущобы. Книга о сытых и голодных: роман в 6-ти ч. М.: Правда, 1990. Ч. IV-VI. 768 с.
6. **Мокиенко В. М.** Загадки русской фразеологии. М.: Высшая школа, 1990. 159 с.
7. **Русская фразеология: историко-этимологический словарь: около 6000 фразеологизмов / СПбГУ; Межкаф. словарный каб. им. Б. А. Ларина; А. К. Бирих, В. М. Мокиенко, Л. И. Степанова; под ред. В. М. Мокиенко. Изд-е 3-е, испр. и доп. М.: Астрель; АСТ; Хранитель, 2007. 926 с.**
8. **Тихонов А. Н.** Фразеологический словарь современного русского литературного языка. М.: Флинта; Наука, 2006. 512 с.
9. **Фразеологический словарь русского языка / сост. Л. А. Войнова [и др.]; под ред. и послесл. А. И. Молоткова. Изд-е 7-е, испр. М.: АСТ; Астрель, 2006. 524 с.**

**TECHNIQUES OF STRUCTURAL AND SEMANTIC TRANSFORMATION OF PHRASEOLOGICAL UNITS  
IN V. KRESTOVSKY'S NOVEL "THE SLUMS OF SAINT PETERSBURG"**

**Saf'yannikova Galina Evgen'evna**

*Mordovian State Pedagogical Institute named after M. E. Evseviev  
safyannikova23@mail.ru*

The article deals with the structural and semantic transformations of phraseological units in V. V. Krestovsky's novel "The Slums of Saint Petersburg". From the aspect of occasional transformations in structure and semantics different groups of phraseological units are presented. Among the main methods of transformation of set expressions the author singles out colliding of free and phraseological meanings of the expression in the same context, substitution, paraphrasing and expansion of component structure.

*Key words and phrases:* phraseological unit; transformation; substitution; paraphrasing; expansion of component structure.

УДК 821.133.1

*Статья посвящена исследованию импрессионистической поэтики новеллистики французского писателя П. Гамарра. Анализ новеллы «La conserve de soleil» («Солнечные консервы») позволяет отметить, что её поэтику характеризуют ослабленная сюжетность, обусловленная лирической стихией, непосредственно выражающей детское восприятие мира, а также синкретичная образность, в которой зрительный компонент соседствует со слуховым, осязательным, обонятельным и даже вкусовым.*

*Ключевые слова и фразы:* импрессионистическая поэтика; французская новелла; Пьер Гамарра; синкретичная образность; синестетическое восприятие.

**Соколовская Жанна Викторовна**, к. филол. н., доцент  
*Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого  
jeanne\_sok@mail.ru*

**ИМПРЕССИОНИЗМ ФРАНЦУЗСКОЙ НОВЕЛЛЫ: ПЬЕР ГАМАРРА**

Исследователи неоднократно обращали внимание на черты литературного импрессионизма в произведениях французских писателей начала XX века Э. и Ж. Гонкуров, Э. Золя, Ги де Мопассана, Ж. К. Гюисманса, М. Пруста. И, несмотря на то, что импрессионизм не сложился в чёткую и законченную художественную систему, он прочно вошёл в литературу, «ведя за собой сложность и оригинальность видения реального мира в его разнообразнейших формах и аспектах и знаменуя новое понимание жизни как бесконечно глубокой, мгновенно меняющейся, текучей, всегда чреватой дальнейшими открытиями и потенциями как в области материальной природы, так в области духовной жизни человека» [3, с. 286].

В середине XX столетия Пьер Гамарра продолжил традиции французского литературного импрессионизма как в своих поэтических, так и прозаических произведениях. Новеллистика автора, в частности сборник его новелл «Любовь горшечника» (1957) [1], демонстрирует очевидные черты импрессионистической поэтики, «не столько сообщает и поясняет, сколько внушает, заражает настроением, даже ещё неопределённым, зыбким» [5, с. 211].

В новелле «La conserve de soleil» («Солнечные консервы») перед нами предстаёт ювелирное авторское владение искусством создания атмосферы, передачи ощущения словом. Обращаясь к теме детского видения мира, П. Гамарра сумел словом, как художники-импрессионисты особыми мазками, выразить изменчивость, текучесть окружающего и его восприятия.

Новеллу характеризует ослабленная сюжетность, «фрагментарность импрессионистического повествования, обусловленная лирической стихией» [6, с. 12], непосредственно выражающей впечатления, мысли и чувства.

Главные герои новеллы – дети вовлекают читателя в атмосферу особой игры – игры детского воображения, фантазий и ощущений, где мы видим и чувствуем, что перед нами не сад, а прерии, не тень кустарника, а тень бизона, который вот-вот нападёт на нас, и солнце на небе – как яичница-глазунья, а листья – как хрустящие печеня.

Систему средств языковой выразительности новеллы характеризует «необычайное нагнетание» определений, глаголов, эпитетов с аффективным значением, ассоциативных сравнений, олицетворений, метафоризация, «частое употребление неопределённых, приблизительных оборотов – “казалось”, “нечто вроде”, “какой-то”, “похожий” с целью выражения едва уловимых, подвижных, не вполне отстоявшихся, переходных чувств и состояний, подобных “мгновенным”, “зыбким”, туманным очертаниям в пейзажах художников-импрессионистов» [3, с. 261]. Фраза П. Гамарра может быть охарактеризована словами Э. Золя о фразе Гонкуров в их романах и дневниках как образце импрессионистической критики [2] – это «моментальный точный снимок ощущений» [4, с. 524].

Ключевой, как представляется, импрессионистической характеристикой является синкретичная образность новеллы, в которой зрительный образ соседствует со слуховым, осязательным, обонятельным и даже вкусовым, представляя, таким образом, синестетическое восприятие действительности.

Новелла изобилует лексикой, способствующей созданию зрительных образов. Существительные *le jardin* (сад), *la prairie* (лужайка), *le trou* (нора), *le ciel* (небо) создают фон повествования, который, в свою очередь, насыщен детализирующей лексикой, отражающей полноту зрительной картины. Это названия растений, животных, птиц, насекомых: *la tomate* (томат), *l' aubergine* (баклажан), *le dahlia* (георгин), *le nénuphar* (кувшинка), *l' acacia* (акация), *la laitue* (салат-латук), *la salade* (салат), *la pomme de choux* (кочан капусты), *l' ormeau* (молодой вяз), *le micocoulier* (каменное дерево), *la mauve* (мальва), *le lentisque* (мастиковое дерево), *le laurier* (лавровое дерево), *le chèvrefeuille* (жимолость), *la poule* (курица), *le coq* (петух), *le picvert* (дятел), *le rossignol* (соловей), *la cigale* (цикада), *la grenouille* (лягушка), *la sauterelle* (кузнечик), *le crapaud* (жаба), *le papillon* (бабочка), *le tigre* (тигр), *le lion* (лев), *le bison* (бизон). Следует отметить, что такое количество деталей ни в коей мере не перегружает текст, представляющий собой радостное, меняющееся динамическое многообразие. Кроме того, реально существующие растения и животные соседствуют в тексте с изобретёнными игрой детского воображения, и граница между ними, действительно в импрессионистических традициях, размыта, что передаёт не только текучесть жизни, но и условность изображения зрительной реальности и ощущений, впечатлений, которые она создаёт. Эпитеты эффектно дополняют и без того насыщенную картину: *énorme* (огромный), *ténébreux* (сумрачный), *sombre* (тёмный), *minuscule* (крошечный), а цветовая гамма этой небольшой новеллы просто поражает воображение: *rouge* (красный), *vert* (зелёный), *noir* (чёрный), *jaune* (жёлтый), *orange* (оранжевый), *bleu* (голубой), *brun* (коричневый), *violet* (фиолетовый), *roux* (рыжий), *d'or* (золотой). В создании цветового колорита участвуют и глаголы *noircir* (чернеть), *se ternir* (тускнеть, блёкнуть), изображающие уже не столько цвета, сколько оттенки, меняющиеся при различном освещении.

Зрительные образы дополняются тактильными ощущениями, к передаче которых ведут существительные *la chaleur* (жара), *la mousseline* (муслин), *le tapis* (ковёр), *le vent* (ветер), *le soleil* (солнце), метафоры *la bague de rosée*, *collier d'eau* (кольцо и колье росы), причастия *mouillé* (промокший), *alanguis* (расслабленный, в истоме), аффективные эпитеты *doux* (нежный), *pelucheux* (пушистый) и глаголы *froter* (слегка касаться), *tater* (щупать, осязать).

Что касается «звучания» новеллы, то автор использует следующую экспрессивную лексику, несущую звуковую нагрузку: существительные *le bruit* (шум), *le silence* (тишина), *le soufflé* (дыхание), *le cri* (крик), *la balle* (пуля), прилагательное *croissant* (скрипящий), онomatопею *tic-tac*, междометие *hop* и глаголы *bavarder* (болтать), *s'égosiller* (заливаясь, драть горло), *chuchoter* (шептать), *murmurer* (журчать, бормотать), *piailler* (пищать, визжать), *sonner* (звонить). Кроме того, новеллу характеризует использование лексических единиц, которые можно соотнести с несколькими аспектами восприятия. Например, таковыми являются существительные *la sauterelle* (кузнечик) и *la cigale* (цикада), поскольку кузнечика и цикаду можно увидеть, что, однако, не просто, но, прежде всего, легко узнать по свойственным им звукам. Присутствие дятла (*le picvert*) также сопровождается характерным стуком по стволу дерева, а трели соловья (*le rossignol*) никого не оставят равнодушным.

Синестетическая картина дополняется причастиями *parfumé* (душистый, благоухающий), *safrané* (шафрановый) и существительными *le biscuit* (бисквит, печенье), *l'oeuf* (яйцо), передающими обонятельные и вкусовые ощущения соответственно.

Живописная синкретичная образность ощущается уже в простом назывном предложении, с которого начинается повествование, – «Chaleur» (Жара) [1, с. 73]. Экспрессивное существительное имеет очевидную осязательную окраску. «Dans le jardin endormi, les tomates alignent leurs balles rouges» [Там же], – продолжает автор. «В задремавшем саду томаты висят красными бочками в ряд» (*здесь и далее перевод наш – Ж. С.*). Существительное *le jardin* (сад) создаёт зрительный образ, а причастие в функции эпитета *endormi* (уснувший, задремавший) передаёт ощущение спокойствия и тишину, царящую в саду. Таким образом, сочетаются зрительный, осязательный и слуховой аспекты восприятия.

В следующем предложении автор продолжает совмещать зрительный и осязательный аспекты. «Les dahlias courbent leurs fronts alanguis et rêvent comme les salades immobiles, de colliers d'eau et de bagues de rosée» [Там же]. / «Георгины в истоме склонили головки и, так же как и неподвижный салат, мечтают о влажном колье и перстнях росы».

Причастие *alanguis* (в истоме) и прилагательное *immobile* (неподвижный) выражают состояние утомлённости, дают зрительную характеристику растений, указывают на недостаток воды, на засуху. Зрительный образ усиливается метафорой (*rêvent... de colliers d'eau et de bagues de rosée*). Тем самым создаётся определённая атмосфера, передающая тактильные ощущения свежести и прохлады, о которой так мечтают растения в этот изнуряющий зной.

Далее к зрительному добавляется слуховой аспект. «Il ne reste que la robe crissante des cigales habillant le jour d'été» [Там же]. / «И лишь похрустывающее платье цикад наполняет летний день». Автор рисует день, который полон цикад в их разноцветных, «хрустящих» платьях.

Дети увлечены игрой на природе. И вот девочка протягивает руку к листочку, и к зрительному образу присоединяется осязательный, благодаря выражению *tendre la main* (протянуть руку) и прилагательному *pelucheuses* (пушистые). «Elle tend sa main vers les feuilles et les fleurs pelucheuses» [Там же]. / «Она протягивает руку к листьям и пушистым цветам».

Природа полна звучания, сближающего её с человеческим восприятием, и иногда её звуки, воссоздаваемые в тексте ономотопеями, очень похожи на вопросы. «Koa? Koa? Koman? lancent les crapauds parmi les lentisques et les nénuphars» [Там же, с. 75]. / «Кваак? Кваак? Как? – кричат жабы среди мастиковых деревьев и кувшинок».

Следует отметить, что использование настоящего времени глаголов в новелле, чередование синтаксических структур от простых к сложным и обратно приближает читателя к героям, делает его непосредственным свидетелем детской игры. Во время этой игры происходит постоянная смена пейзажей, действий, словесно отражается текучесть происходящего вокруг нас, воссозданная в своё время художниками-импрессионистами в их полотнах.

Игра воображения помогает детям найти в саду норку, где, как им кажется, кто-то живёт. «Le trou est rond et doux, couvert d' un tapis où les doigts s'enfoncent comme dans une crème de velours. De quoi est fait ce tapis? De terre, de mousse, d' une encre noire qui ne tache pas, d'ailes de papillons... Une sorte de chat silencieux, ou alors de minuscule bonne femme très agile et habillée de soie brune...» [Там же, с. 76]. / «Норка круглая и мягкая, устланная ковром, в который пальчики погружаются, как в бархатистый крем. Из чего же он, этот ковёр? Из земли, мха, чёрных, не пачкающих чернил, из крыльев бабочек?... что-то типа бесшумного кота или миниатюрной, проворной женщины, одетой в коричневый шёлк...». Использование существительного *le trou* (нора) и прилагательного *rond* (круглый) даёт зрительное представление, а эпитет *doux* (нежный, мягкий) вносит идею прикосновения. И далее заметно преобладание тактильного аспекта восприятия: посредством существительного *le tapis* (ковёр), безусловно участвующего в создании зрительного образа, автор передаёт и ощущение мягкости, приятной на ощупь, усиливая её сравнением *comme une crème de velours*. Высказывая предположение, из чего же соткан этот ковёр, которым устлана найденная детьми норка, автор использует существительные *la terre* (земля), *la mousse* (мох), *l' encre noire* (чёрные чернила), *l' aile de papillon* (крыло бабочки). Существительное *la terre* (земля) даёт почувствовать, что ковёр, возможно, мягкий, немного прохладный и рыхлый. *La mousse* (мох) ассоциируется с чем-то лёгким, пушистым.

Словосочетание *l'encre noire* (чёрные чернила) кроме цветовой нагрузки привносит в данный ассоциативный ряд идею влажности. Использование в финале этого сравнительного ряда словосочетания *l'aile de papillon* (крыло бабочки) ведёт к созданию восходящей градации ощущений от чего-то достаточно тяжёлого (земля) до почти невесомого (крылья бабочки). Последнее помимо осязательного ощущения несёт и слуховую нагрузку. Порхание бабочек, взмах их крыльев создают лёгкие, едва уловимые звуки. Итак, синестетические образы объединяют зрительные, звуковые и осязательные аспекты восприятия.

Уверенность детей в том, что в норке кто-то живёт строится на сочетании зрительного (*le chat, la soie*) (кот, шёлк), слухового (*silencieux*) (тихий) и осязательного (*la soie*) (шёлк) ощущений. При этом существительное *la soie* участвует в создании и зрительного, и тактильного аспектов, поскольку шёлк гладкий и приятный именно на ощупь.

Строя многочисленные догадки о том, кто же живёт в этом месте, мальчик приходит к выводу: «C' est la maison de la chaleur, c est le nid du soleil» [Там же]. / «Это дом тепла, солнечное гнездышко» В этих синестетических метафорах лирическая эмоциональная кульминация новеллы. Существительные *la maison* (дом), *le nid* (гнездо), *la chaleur* (тепло, жара), *le soleil* (солнце) окутывают уютom и теплом, вызывая ярчайшие зрительные образы и транслируя очевидные тактильные ощущения.

Предположив, что они нашли дом, где живут тепло и солнце, дети, засыпая, мечтают, как можно будет сохранить в бутылках это тепло и зимой открыть их в пасмурную погоду и «погреться». «Par les jours d' automne où souffle le vent mouillé, où le ciel noircit et descend jusqu' aux toits on déboucherait une bouteille de soleil» [Там же, с. 77]. / «В осенние дни, когда дует влажный ветер и темное небо спускается прямо на крыши, можно было бы открыть бутылочку с солнцем». Образ осени, основываясь на зрительных, в частности цветовых, характеристиках (*le ciel noircit*) (небо темнеет, чернеет), дополняется осязательными, передающими влажность осеннего воздуха (*le vent mouillé*), которому так не хватает солнечного тепла, способного прогнать не только холод, но и грусть. В мечтах об этом дети засыпают, и вот уже на смену игре воображения незаметно приходят сонные фантазии, в такт с которыми тикают (*murmure, dor-mir-tic, dor-mir-tac*) часы.

Таким образом, в новелле П. Гамарра «Солнечные консервы» перед нами предстаёт мир по-импрессионистически окрашенный детским ощущением действительности, мир-состояние, мир-впечатление, представляющий собой трогательную переключку различных чувственных восприятий.

#### Список литературы

1. Гамарра П. Любовь горшечника. М.: Изд-во лит. на иностр. яз., 1961. 130 с.
2. Гонкур Э. и Ж. Дневник: в 2-х т. М.: Худ. лит., 1964. Т. 2. 711 с.
3. Евнина Е. М. Проблема литературного импрессионизма и различные тенденции во французской прозе конца XIX и начала XX века // Импрессионисты, их современники, их соратники. М.: Искусство, 1976. С. 251-292.
4. Золя Э. Собрание сочинений. М.: Худ. лит., 1966. Т. 24. 570 с.
5. Корецкая И. В. Импрессионизм в поэтике и эстетике символизма // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX века. М.: Наука, 1975. С. 207-251.
6. Куделько Н. А. Тургенев и импрессионизм // Филологические науки. 2003. № 6. С. 12-19.

**IMPRESSIONISM OF FRENCH SHORT STORY: PIERRE GAMARRA**

**Sokolovskaya Zhanna Viktorovna**, Ph. D. in Philology, Associate Professor  
*Yaroslav-the-Wise Novgorod State University*  
*jeanne\_sok@mail.ru*

The article is devoted to the study of impressionistic poetics of novelistic prose by the French writer P. Gamarra. The analysis of the short story "La conserve de soleil" allows noting that its poetics is characterized by weakened plot conditioned by the lyric element that directly expresses childish world perception and also syncretic figurativeness, in which the visual component is adjacent to auditory, tactile, olfactory and even gustatory ones.

*Key words and phrases:* impressionistic poetics; French short story; Pierre Gamarra; syncretic figurativeness; synesthetic perception.

УДК 8; 811.111

*В статье исследуются аллюзия как особый прием интертекстуальности и его роль в создании женских образов в дилогии Д. Г. Лоуренса «Радуга», «Женщины в любви». С этой целью выделяются основные виды аллюзий, определяются их функции и особенности использования в тексте. Особое внимание уделяется анализу прецедентных имен и фактов и их роли в создании многоплановых женских образов романов.*

*Ключевые слова и фразы:* интертекстуальность; аллюзия; текст; прецедентный текст; маркер аллюзивности; литературный образ.

**Соловьева Александра Юрьевна**

*Московский городской педагогический университет*  
*alexsolovyova@gmail.com*

**АЛЛЮЗИЯ КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ  
В ДИЛОГИИ Д. Г. ЛОУРЕНСА «РАДУГА», «ЖЕНЩИНЫ В ЛЮБВИ»**

Среди средств создания интертекстуальности в литературном произведении важное место занимает аллюзия, как особый прием текстообразования, заключающийся в соотношении содержания текста с прецедентным фактом. По мнению К. Р. Новожиловой, аллюзия является особой риторической фигурой, осуществляющей отсылку к предметной ситуации прецедентных текстов. Она выражается скрытой цитатой, связывающей текст с определенным литературным или общекультурным фактом, известным как автору, так и читателю [3, с. 84].

Литературная аллюзия участвует в строительстве межтекстовых связей, функционирует как средство «расширенного переноса свойств и качеств мифологических, библейских, литературных, исторических персонажей и событий на те, о которых идет речь в данном высказывании», таким образом «аллюзия не восстанавливает хорошо известный образ, а извлекает из него дополнительную информацию» [2, с. 110].

В текстах, содержащих аллюзию, выделяют ключевые слова, своеобразные знаки определенной ситуационной модели, помогающие соотнести данный текст с прецедентным фактом [4, с. 42].

Элементы и ключевые слова, указывающие на связь между текстами, так же называются маркерами, а тексты и факты действительности, к которым осуществляется отсылка, называются денотатами аллюзии. К денотатам аллюзии необходимо отнести прецедентные тексты, являющиеся частью культурно-языкового опыта человечества. Применительно к анализу художественного произведения, как отмечает О. Г. Чупрына, важной функцией прецедентного имени или текста «является создание многоплановости литературного образа, наглядная и убедительная передача читателю таких нюансов в психологическом портрете героя, которые, будучи выраженными в пространственных предложениях, потеряли бы свое значение» [5, с. 73].

Творчество Д. Г. Лоуренса не впервые становится предметом исследования. Лингвисты и литературоведы обратили внимание на особое место аллюзий в его произведениях. Н. М. Булашова связывает аллюзивность в произведениях Д. Г. Лоуренса с общей тенденцией развития мирового литературного процесса. Она указывает, что Д. Г. Лоуренс использовал разные виды аллюзий, начиная от литературоведческих и заканчивая сказочными [1].

Задачей настоящей статьи является установление основных особенностей использования аллюзий в романах Д. Г. Лоуренса «Радуга», «Женщины в любви».

В творчестве Д. Г. Лоуренса исследователи выделяют следующие аллюзии: архаические аллюзии (первобытные верования, Скандинавская мифология, мифология южноамериканских индейцев, древних египтян, античные легенды) и библейские аллюзии (Ветхий и Новый Заветы). В романной дилогии «Радуга», «Женщины в любви» наибольшее распространение получили аллюзии на библейские сюжеты, скандинавскую и греческую мифологию.

Аллюзии Лоуренса обладают особой функцией антиципации: помогают строить связную структуру романа, дают разгадку к внутренним стремлениям персонажа и предсказывают дальнейшее развитие повествования. Как отмечает зарубежный исследователь творчества Лоуренса Джон Б. Хумма, «символические сцены предвосхищают и соединяют между собой последующие события романа <...>» [6, р. 15].