

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
имени М.В. ЛОМОНОСОВА  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

*На правах рукописи*

**Щепалина Вера Вадимовна**

**Функционально-прагматический анализ индивидуально-  
авторского стиля А. Касоны**

Специальность 10.02.05 – Романские языки

**ДИССЕРТАЦИЯ**  
на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель:  
д. ф. н., проф. Оболенская Юлия Леонардовна

Москва – 2019

## Содержание

|                                                                                                   |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Содержание.....                                                                                   | 2  |
| Введение.....                                                                                     | 4  |
| Глава 1. Теоретические основы изучения индивидуально-авторского<br>стиля.....                     | 13 |
| 1.1. История и современные подходы лингвостилистики. ....                                         | 13 |
| 1.2. Подходы к изучению индивидуально-авторского стиля. ....                                      | 21 |
| 1.2.1. Вопросы терминологии. ....                                                                 | 21 |
| 1.2.2. Вопросы методологии. ....                                                                  | 27 |
| 1.3. Влияние жанра на языковые средства создания художественного<br>образа.....                   | 34 |
| 1.3.1. Стилеобразующие структурные особенности поэтического<br>текста. ....                       | 39 |
| 1.3.2. Стилеобразующие структурные особенности драматического<br>текста. ....                     | 45 |
| Выводы к первой главе.....                                                                        | 53 |
| Глава 2. Жанровая принадлежность произведения как определяющий<br>фактор стиля А. Касоны. ....    | 57 |
| 2.1. Экстралингвистические факторы формирования индивидуально-<br>авторского стиля А. Касоны..... | 57 |
| 2.1.1. Творческая биография А. Касоны. ....                                                       | 57 |
| 2.1.2. Фигура А. Касоны в контексте литературной эпохи. ....                                      | 70 |
| 2.2. Функционально-прагматический анализ поэтических текстов А.<br>Касоны.....                    | 80 |
| 2.2.1. Лингвопоэтический анализ стилизованной поэмы А. Касоны<br>«Пышнобородый странник». ....    | 81 |

|                                                                                     |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2.2.2. Лингвопоэтический анализ лирического сборника А. Касоны «Флейта жабы».....   | 90  |
| 2.3. Лингвопоэтический анализ прозаического сборника А. Касоны «Цветок легенд»..... | 106 |
| 2.4. Функционально-прагматический анализ драматургии А.Касоны.....                  | 120 |
| 2.4.1. Особенности авторского текста в драматургии А. Касоны                        | 120 |
| 2.4.2. Способы создания речевой характеристики персонажей в комедиях А. Касоны..... | 129 |
| 2.4.3. Сквозные художественные приемы в пьесах А. Касоны....                        | 135 |
| Выводы ко второй главе.....                                                         | 142 |
| Заключение.....                                                                     | 147 |
| Список использованной литературы .....                                              | 151 |
| Приложения.....                                                                     | 168 |
| Перевод пьесы А. Касоны «Весной самоубийство запрещается»... ..                     | 168 |
| Перевод пьесы А. Касоны «Лодка без рыбака».....                                     | 208 |

## Введение

Алехандро Касона (1903-1965) – выдающийся испанский драматург, незаслуженно забытый читателем и недооцененный испанскими литературоведами. Изучение его творчества представляет особый интерес в силу того, что в стиле его произведений, представленных разными жанрами, преломляется разносторонний творческий опыт (Касона был в разное время поэтом, писателем, театральным режиссером, киносценаристом, актером, переводчиком, школьным учителем). Большинство современных испанских исследователей причисляют его к поколению 27 года. Однако в отличие от его представителей, Касона видел в творчестве миссионерскую задачу и не принимал концепцию «чистой поэзии». Вместе с риторичностью, оригинальностью, поэтичностью стиля текстов драматурга обращается на себя внимание его гуманизм. Биограф Касоны Федерико Карлос Сайнс де Роблес<sup>1</sup>, отмечая эту обособленность от идейно-художественного контекста эпохи, называл его *отдельным* автором (*autor aparte*).

Несмотря на успех постановок по мотивам произведений Касоны в нашей стране<sup>2</sup>, его имя почти неизвестно российскому читателю. Опубликованы переводы лишь трех его произведений на русский язык: «Деревья умирают стоя» и «Дикарь» Натальи Трауберг, а также «Утренняя фея» Владислава Левитова. До сих пор отечественными филологами не было опубликовано ни одного крупного исследования, посвященного Касоне. И, хотя возможно найти редкие статьи по проблемам его драматургии, до сих пор никто не обращался к анализу поэтического и прозаического творчества Касоны. Между тем, его исследование представляется необходимым в аспекте лингвостилистики, в котором выполнена настоящая работа.

---

<sup>1</sup> Sainz de Robles, F. C. prólogo a las Obras completas [Casona, Alejandro] [1961]. T.1. 2-a ed. Madrid, Aguilar, 1969

<sup>2</sup> В настоящее время спектакли по пьесам Касоны можно увидеть ряде российских театров («Та, которую не ждут» в Центральном академическом театре Российской армии, «Ложь во спасение» в Ленком и др.).

Еще В.В. Виноградов отмечал необходимость *исследования стиля писателя в его эволюции*: «проблема индивидуального стиля писателя связана с выделением того стилистического ядра, той системы средств выражения, которая неизменно присутствует в произведениях этого автора, хотя бы в отдельных периодах его творчества»<sup>3</sup>. Касона начинал свой творческий путь с поэзии, что, безусловно, повлияло на его художественный метод: даже в его драматургических произведениях слово является нагруженным оттенками смыслов поэтическим знаком, в связи с чем в испанском литературоведении театр Касоны называется поэтическим.

Данная работа посвящена анализу индивидуально-авторского стиля А. Касоны и его реализации в зависимости от прагматики жанра. **Материалом исследования** послужила большая часть творческого наследия Касоны:

1) стилизованная поэма «Пышнобородый странник» (*El peregrino de la barba florida*), 1926;

2) лирический сборник «Флейта жабы» (*La flauta del sapo*), 1930;

3) прозаический сборник «Цветок легенд» (*Flor de leyendas*), 1932;

4) восемнадцать оригинальных драматических произведений:

«Русалка, выброшенная на берег» (*La sirena varada*), 1934, «И снова Дьвол» (*Otra vez el diablo*), 1935, «Наша Наташа» (*Nuestra Natacha*), 1936, «Весной самоубийство запрещается» (*Prohibido suicidarse en primavera*), 1937, «Романс длиной в три ночи» (*Romance en tres noches*), 1938, «Неоконченная симфония» (*Sinfonía inacabada*), 1940, «Три совершенные супруги» (*Las tres perfectas casadas*), 1941, «Утренняя фея» (*La dama del alba*), 1944, «Лодка без рыбака» (*La barca sin pescador*), 1945, «Мельничиха из Аркос» (*La molinera de Arcos*), 1947, «Деревья умирают стоя» (*Los árboles mueren de pie*), 1949, «Ключ от чердака» (*La llave en el desván*), 1951, «Семь криков в море» (*Siete gritos en el mar*), 1952, «Дикарь» (*La tercera palabra*), 1953, «Корона любви и смерти» (*Corona de amor y muerte*), 1955, «Дом с

---

<sup>3</sup> Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. — М.: Изд-во АН СССР, 1963. — С. 80.

семью балконами» (*La casa de los siete balcones*), 1957, «Письмо незнакомки» (*Carta de una desconocida*), 1957, «Три бриллианта и одна женщина» (*Tres diamantes y una mujer*), 1961, «Кавалер золотых шпор» (*El caballero de las espuelas de oro*), 1964.

Общий объем исследуемого материала составил около 2000 страниц.

Выбор названных произведений обусловлен их принадлежностью к разным жанрам и разным этапам творческого пути драматурга, что позволяет проследить эволюцию авторского стиля и выявить как его константы, так и элементы, актуализируемые жанровой прагматикой.

Анализ подобного материала диктует необходимость **многоаспектного подхода** к изучению столь разноплановых и разнородных по жанровой принадлежности текстов, созданных на протяжении всего литературного творчества автора. Понимание текста как единицы коммуникативного акта высшего уровня приводит к выдвиганию на первый план его функционального аспекта, а учет особенностей его презентации и восприятия в ходе коммуникативного процесса заставляет обращаться к прагматике текста. **Функциональный анализ**, как пишет Н.С. Валгина в «Теории текста», предполагает учет «предварительной обусловленности авторского выбора тех или иных средств выражения смысловой структуры текста его видовой и жанровой целеустановкой»<sup>4</sup>. При этом сам выбор жанра текста диктуется условиями коммуникации (отправитель и адресат, предмет коммуникации, средства коммуникации, и т.п.). Функциональный анализ также предполагает рассмотрение отдельных компонентов текста с точки зрения их роли в контексте произведения. Это связано с тем, что языковые знаки актуализируются в конкретном тексте, уточняя свое значение. Таким образом, функциональный анализ позволяет выйти за пределы собственно языковых характеристик текста и обратиться к авторскому замыслу.

---

<sup>4</sup> Валгина, Н.С. Теория текста. Москва, Логос. 2003. – 173 с. <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook029/01/>

**Прагматический анализ** логически продолжает и развивает функциональный анализ. Прагматика – область семиотики, изучающей функционирование языковых знаков в речи. В русле лингвистической прагматики изучаются вопросы, связанные с субъектом речи, адресатом и с их взаимодействием в акте коммуникации. Автор текста определяет цели и задачи сообщения, выбирает тип речевого поведения; сообщает отношение к описываемому, расставляет акценты при конструировании текста произведения. Адресат речи, в свою очередь, интерпретирует текст (в том числе косвенные и имплицитные смыслы), а также испытывает на себе воздействие – интеллектуальное, эмоциональное, эстетическое. Прагматический анализ раскрывает эти взаимодействия автора и читателя.

**Объектом** данного исследования является индивидуально-авторский стиль А. Касоны, **предметом** – его функционирование в сопряженности с жанровой прагматикой текста.

**Целью** работы является анализ индивидуально-авторского стиля Касоны, выявление его констант, а также сквозных элементов отдельных произведений, обусловленных жанровой прагматикой.

**В задачи** исследования входило:

1. Рассмотреть подходы к описанию индивидуального стиля в русле лингвостилистики;
2. Проанализировать механизм взаимодействия индивидуального стиля и жанровой прагматики;
3. Проанализировать структуру и прагматическую специфику поэтического и драматического текста;
4. Рассмотреть идейно-художественный контекст литературной эпохи, к которой принадлежал Касона, и изучить его творческую биографию;
5. Выявить экстралингвистические факторы, повлиявшие на индивидуально-авторскую манеру драматурга;
6. Проанализировать корпус произведений Касоны и описать сквозные особенности его индивидуально-авторского стиля;

7. Проанализировать зависимость лингвостилистических особенностей произведений Касоны от их жанровой принадлежности;

8. Выполнить художественный перевод двух пьес Касоны, относящихся к разным периодам его творчества.

Поставленные задачи обусловили структуру настоящего исследования. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, библиографии и приложения.

Во **введении** приводится общая характеристика работы, определяются предмет, цели и задачи диссертации, обосновываются ее актуальность и научная новизна, раскрывается теоретическая и практическая значимость исследования, описывается его методология и структура.

В **первой главе** анализируются современные подходы лингвостилистики, раскрывается понятие индивидуально-авторского стиля, теоретические основы и методы его изучения, рассматривается механизм взаимодействия жанра и идиостиля, рассматриваются стилеобразующие особенности драматического и поэтического текста.

Во **второй главе** приводится анализ экстралингвистических факторов формирования идиостиля Касоны, лингвостилистический анализ его поэтического, прозаического и драматургического творчества, а также дается подробная характеристика индивидуально-авторского стиля Касоны.

В **заключении** обобщаются выводы, полученные в ходе исследования.

**Библиография** содержит 211 наименований.

В **приложении** приведены переводы пьес Касоны «Весной самоубийство воспрещается» (*Prohibido suicidarse en primavera*, 1937) и «Лодка без рыбака» (*La barca sin pescador*, 1945).

**Теоретической и методологической базой** исследования послужили работы в области художественного текста М.М. Бахтина, В.В. Виноградова, Ю.Н. Тынянова, Ю.Н. Караулова, Ю.М. Лотмана, Р.О. Якобсона. В области лингвостилистики – труды таких ученых, как И.В. Арнольд, М.П. Брандес, Р.А. Будагов, В.В. Виноградов, Т.Г. Винокур, И.Р. Гальперин, Г.А.



Гуковский, В.Я. Задорнова, М.Н. Кожина, В.Г. Костомаров, Ю.Л. Оболенская, В.В. Одинцов, Г.В. Степанов, Н.М. Фирсова, А. Alonso, D. Alonso, F. Lázaro Carreter, J. M. Paz Gago. В области теории текста мы опирались на концепции М.П. Брандес, Н.С. Валгиной, Ю.С. Степанова, Ю.М. Скребнева. Также мы опирались на исследования жанра в аспекте стилистики и прагмалингвистики М.М. Бахтина, М.П. Брандес, В.В. Виноградова, В.П. Григорьева, В.В. Дементьева, В.М. Кузурмана, Н.Л. Лейдермана, М.Н. Липовецкого, В.В. Одинцова, Р.С. Спивак, Ю.С. Степанова, R. Aden. Методологически значимыми для нас стали работы классиков отечественного литературоведения – М.М.Бахтина, В.Ю. Казарина, В. А. Сахновского-Панкеева, Н.Б. Томашевского, Ю.Н. Тынянова, В. Е. Хализева, Б.М. Эйхенбаума. На концепцию автора в значительной степени повлияли труды и идеи исследователя испанской лингвокультуры Оболенской Ю.Л.

В работе применяются **методы** функционально-прагматического, лингвостилистического и лингвопоэтического анализа; вспомогательными являются методы контекстного, сопоставительного, компонентного, статистического, дискурсивного, герменевтического и семантического анализа, а также общенаучные методы наблюдения, обобщения и описания.

**Актуальность** исследования вызвана важностью включения в национальный научный и культурный обиход одного из самых ярких представителей испанской литературы XX века, недостаточной изученностью и отсутствием целостного осмысления творчества А. Касоны, а также актуальностью изучаемой проблемы взаимодействия жанра и индивидуально-авторского стиля.

**Научная новизна** исследования связана с изучением творчества автора в полном объеме, комплексным, многоаспектным подходом к объекту исследования с применением современных методов лингвостилистики и прагмалингвистики, а также функционально-прагматическим подходом к

описанию взаимодействия таких категорий как жанр и индивидуально-авторский стиль.

**Теоретическая значимость** исследования продиктована его вкладом в стилистику испанского языка, теорию языка художественной литературы, а также развитие теоретических положений текстологического анализа: уточняется понятие индивидуально-авторского стиля, разрабатываются стилеобразующие структурные особенности поэтических и драматургических текстов, разрабатывается метод четырехступенчатого анализа влияния жанровой формы на авторскую манеру писателя. Кроме того, работа расширяет представления о взаимодействии категорий идиостиля и жанра и определяет основные конструкты индивидуально-авторского стиля Касоны.

**Практическая значимость** состоит в том, что материалы и наблюдения, накопленные в процессе работы, могут быть использованы при подготовке курсов по стилистике, истории испанской литературы, на практических занятиях по переводу, аналитическому чтению и интерпретации текста. Кроме того, приложение к работе содержит выполненные автором диссертации переводы пьес “Prohibido suicidarse en primavera” («Весной самоубийство запрещается») и “La barca sin pescador” («Лодка без рыбака»), впервые публикуемые на русском языке и вводящие, таким образом, эти знаковые для творчества писателя произведения в отечественный культурный обиход.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. При системном многоаспектном анализе индивидуально-авторского стиля Касоны необходимо учитывать феномен его эволюции и возможность специфической актуализации стилистически значимых элементов в зависимости от сюжетно-жанровой прагматики текста, в связи с которым отдельный конструкт идиостиля в разных произведениях может воплощать разные функции.

2. Доминанты индивидуально-авторского стиля Касоны сформировались под влиянием обращения к поэзии на этапе формирования авторской манеры. Слово в творчестве Касоны выступает как поэтический знак: широко используются символы, метафоры, авторские эпитеты и персонификации, а также ресурс полисемии как средство создания ассоциативных связей и суггестии.

3. В поэтических и прозаических произведениях Касоны максимальная экспрессивная нагрузка ложится на синтаксический уровень языка. В текстах преобладают предложения, осложненные однородностью частей, параллелизмом, различными видами повторов, а также бессоюзные предложения. Экспрессия в них строится за счет особого взаимного расположения элементов, при этом сложная архитектура предложения подчеркивается ритмикой конституирующих его элементов.

4. Структурные и функциональные особенности текста пьесы обуславливают его стилистическую неоднородность. На уровне авторского текста различаются семантически однокомпонентные функциональные ремарки и поэтизированные ремарки со сложным синтаксисом и семантикой, составляющие ядро стиля авторского текста в драме. Лингвостилистические особенности речи персонажей определяются их характером, возрастом и социальным статусом, что обуславливает полифоничность драматургического текста.

**Апробация работы.** Основные положения исследования отражены в устных докладах, представленных на VII, VIII, IX Международных конференциях «Иберо-романистика в современном мире: научная парадигма и актуальные задачи» (2014-2018 гг.), на XXII Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2015», обсуждались на заседаниях кафедры иберо-романского языкознания филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова (2015-2019 гг.), а также отражены в публикациях общим объемом 5 печатных листов.

По теме диссертации опубликовано 7 научных работ, в том числе 4 в изданиях списка МГУ им. М. В. Ломоносова:

**1. Щепалина В. В. Об особенностях функционирования авторского текста в драматургии А. Касоны // LITERA. — 2018. — № 2. — С. 1–9.**

**2. Щепалина В. В. Истоки индивидуально-авторской манеры А. Касоны // LITERA. — 2018. — № 3. — С. 1–10.**

**3. Щепалина В. В. Авторские эпитеты в драматургии А. Касоны: особенности функционирования и проблема перевода // Научный диалог. — 2018. — № 12. — С. 195–205.**

**4. Щепалина В. В. Лингвостилистические особенности поэмы А. Касоны "El peregrino de la barba florida" // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2019. — Т. 12, № 5. — С. 324–328.**

5. Щепалина В. В. О категории авторской модальности в творчестве А. Касоны // Вопросы иберо-романистики. — 2017. — С. 156–163.

6. Щепалина В. В. О некоторых средствах выражения авторской модальности в творчестве А. Касоны // Иберо-романистика в современном мире: научная парадигма и актуальные задачи. Материалы VIII международной конференции. — Т. 16. — МАКС Пресс Москва, 2016.

7. *Щепалина В.* Поэтический театр Алехандро Касоны // Иберо-романистика в современном мире: научная парадигма и актуальные задачи. Тезисы VII Международной конференции. — МГУ Москва, 2014. — С. 78–80.

# **Глава 1. Теоретические основы изучения индивидуально-авторского стиля.**

## **1.1. История и современные подходы лингвостилистики.**

Несмотря на публикацию многочисленных исследований в области стилистики, до сих пор нельзя говорить о том, что предмет и содержание этой науки сформулированы окончательно. Долгое время постулировалось, что двумя основными векторами исследований понятия «стиль» являются лингвостилистика (в частности, функциональная стилистика, стилистика текста) и литературоведческая стилистика (в ведение которой целесообразно отнести изучение речевых жанров и индивидуальных стилей). Вместе с тем, совершенствование методов лингвостилистического анализа (компонентного, количественного, контекстуально-интерпретационного, дискурсивного и др.) диктует необходимость объединения лингвистического и литературоведческого подхода. Можно констатировать, что в настоящее время стилистика развивается в часто противоположных, но взаимно дополняющих друг друга направлениях.

История изучения экспрессивного потенциала и норм употребления языка началась задолго до появления термина «стилистика». При этом на протяжении развития этой науки фокус внимания исследователей неоднократно переносился с выразительных возможностей, заложенных системой языка, на индивидуальное в языке и обратно.

Вплоть до XVIII века европейская и отечественная традиция развивалась в едином русле с опорой на античную риторику, при этом ученые сосредотачивались, главным образом, на инвентаризации экспрессивных средств на всех уровнях языка и проблемах его жанровой организации. В XVIII веке экспрессивный потенциал языка начал индивидуализироваться: в Европе превалировал идеалистический подход Гегеля к языку, а труды немецкой романтической школы утверждали

«самоценность духовно-творческой жизни личности». В 1753 году концепция человека-творца нашла отражение в известном определении стиля, данным Ж.Л. Бюффеном в своей речи при вступлении во Французскую академию: «знания, факты и открытия без труда изымаются из одного сочинения, переносятся в другое и даже выигрывают, оказавшись в руках более умелых. Все это вне человека, стиль же – это сам человек: стиль нельзя изъять, похитить, исказить...».

В XIX веке данная концепция нашла свое развитие в идеях представителей неогегельства. Так, Карл Фосслер стал основоположником психологического подхода к изучению стиля, провозглашая, что «стиль есть индивидуальное духовное выражение» и опираясь на тезис Бенедетто Кроче о том, что движущей силой творческого процесса является интуиция. Дальнейшее развитие подход получил, в частности, в деятельности оказавшего значительное влияние на испанскую школу стилистики австрийского исследователя Лео Шпицера (20-е гг. XX века). Филолог исходил из принципов герменевтического анализа текста, в центре которого находится языковая личность, сформированная в условиях современного ей литературного процесса под влиянием экстралингвистических факторов. Шпицер занимался выявлением эмоционально-экспрессивных центров произведения, отраженных в его конкретных лингвистических особенностях и имеющих психологическую природу. В испанской традиции этот подход известен под названием *estilística crítica* или *estilística de estilos*.

XIX век ознаменовывается революцией в языковедении – разделением понятий «язык» и «речь». Шарль Балли, полемизируя с Фосслером, опубликовал свою концепцию структуры стилистики как науки. Рассматривая понятие индивидуального стиля, в своем труде «Французская стилистика» (1909) ученый писал, что «любой человек говорит на родном языке по-своему», допуская в речи характерные отклонения от норм морфологии, синтаксиса, экспрессивной системы, отдавая предпочтение определенному набору лексических единиц. Но, изучая стиль писателя или

оратора, мы уже не можем говорить об изучении его индивидуальной стилистики, поскольку «между речевой практикой человека в обыденных обстоятельствах... и тем, как использует язык поэт, романист или оратор, лежит непроходимая пропасть»<sup>5</sup>. Писатель использует язык «в эстетических целях», «сознательно» и «целесообразно», – а значит, критерии рассмотрения «индивидуальности» уже не будут одинаковыми для всех. «Этого одного достаточно», – делает вывод Балли, – «чтобы навсегда и бесповоротно отделить стиль от стилистики»<sup>6</sup>. Балли же понимал стилистику с точки зрения изучения *общих для всех носителей* того или иного языка явлений, прежде всего связанных с выражением «аффективных категорий», эмоциональной стороны языка. Именно язык является естественным основанием всякого стиля. Таким образом, Балли впервые отделил «науку о средствах выражения» (лингвостилистику), от традиционной литературоведческой стилистики. Он писал: «Стилистика определяет эмоциональную экспрессию элементов языковой системы, а также взаимодействие речевых фактов, способствующих формированию системы выразительных средств языка»<sup>7</sup>. В настоящее время идеи Балли развиваются в русле *экспрессивной стилистики*.

Говоря об испанской научной школе, многие исследователи (Ю.Л. Оболенская, Л.Г. Кайда, Ф. Ласаро Карретер) отмечают, что она восприняла и плодотворно развила, с одной стороны, идеи немецкой школы идеалистической стилистики, с другой – достижения структурализма. Основоположники испанской стилистики в XX веке – Дамасо Алонсо, Амадо Алонсо, Мартин Алонсо, Карлос Боусоньо (по определению А. Алонсо – «стилистическая школа» в литературоведении) и Менендес Пидаль опирались на доктрины Фосслера-Кроче и достижения французской школы структурной стилистики. Сами испанские ученые отмечают отсутствие

---

<sup>5</sup> Балли, Шарль. Французская стилистика. – М.: Издательство военной литературы, 1961. – С. 36

<sup>6</sup> Там же. С. 37.

<sup>7</sup> Там же. С. 17.

четкого определения стиля, ограничения функций стилистики и разработки проблемы жанров. По большому счету, наследие испанской стилистики представляет собой богатый опыт ряда ученых, сосредоточивших свои усилия лингвостилистическом и литературоведческом анализе художественных текстов (главным образом – на литературной критике произведений испанских поэтов). Так, в работе “La estilística” (Madrid, 1993) Х.М. Пас Гаго, пытаясь систематизировать теоретические взгляды на развитие стилистической мысли, приходит к выводу, что стилистика – это не наука, а «метод анализа, описания и интерпретации литературных текстов», который «основывается на уже существующих литературоведческих и лингвистических теориях – идеализме, структурализме, генеративизме...»<sup>8</sup>. Вместе с тем, подчеркивает Ю.Л. Оболенская, эклектичность системы взглядов на стилистику, синтез неоромантической теории литературы и сосюрковского подхода позволили испанским филологам расширить интерпретацию понятия знака. Так, Д. Алонсо доказал необходимость рассмотрения психологических, эмотивных, сенсорных, суггестивных, синестетических аспектов текста наряду с понятийными. Кроме того, уже в 1935 году, анализируя поэзию Гонгоры, филолог пришел к психолингвистической концепции авторского идиолекта и широко использовал подходы современной когнитивистики<sup>9</sup>.

1926 г. связан с появлением Пражского лингвистического кружка (ПЛК), которому принадлежит формулирование многих принципов функционального описания языка и который оказал огромное влияние на развитие лингвистической мысли в России. Именно представителями ПЛК впервые разрабатывается теория о функциональной дифференциации и стратификации языка<sup>10</sup>. В ее основе лежит учение К. Бюлера о функциях

---

<sup>8</sup> См. Оболенская Ю. Л. Испанская школа идеалистической стилистики // Актуальные проблемы современного языкознания, Москва, РУДН, 2009. — Изд. РУДН Москва, 2009. — С. 203.

<sup>9</sup> Там же. С. 212.

<sup>10</sup> См. след. статьи в книге: «Пражский лингвистический кружок», М., 1967: [Матезиус, (1), с. 404 — 405; (2), с. 378 — 393; (3), с. 446 — 447, . 464—465; Гавранек, (1), с. 346 — 349, 361 — 368, 370 — 374, (2), с.



языка, раскрывающее социальную природу последнего. Пражские лингвисты развили представление о языке как функциональной системе, определяя язык как «систему средств выражения, служащих определенной цели». Термин «функция» понимался пражскими учеными как целевая установка речевого высказывания.

Важной вехой в истории формирования отечественной стилистической традиции стало появление в 20-30-е гг. XX века нового движения литературной мысли – ОПОЯЗ (общества изучения поэтического языка), получившее за рубежом название русского формализма и оказавшее большое влияние на развитие зарубежного литературоведения и семиотики. Его представителями были Б.М. Эйхенбаум, В.М. Жирмунский, Б.В. Томашевский, Ю.Н. Тынянов. Свою задачу они видели в поиске универсального (формального) метода в литературоведении. 30-е гг. связаны с дальнейшим развитием стилистики в работах А.М. Пешковского, Л.В. Щербы, В.В. Виноградова, Б.А. Ларина, Г.О. Винокура и других, в которых ученые, независимо друг от друга, предлагали оригинальные методики анализа художественных произведений. Интересно, что в 1930 году в статье «Марксизм и философия. Основные проблемы социологического метода в науке и языке» Бахтин впервые дает философское обоснование функциональному подходу в стилистике. Он первым обращает внимание на диалогическую природу слова, которое является продуктом взаимоотношения говорящего и слушающего и всегда имеет целью воздействие на адресата сообщения. Таким образом, *языка вне функции не существует.*

В 1954-1955 гг. вопрос о месте стилистики, ее объекте, понятиях, о природе стиля рассматривался на страницах журнала «Вопросы языкознания» под ред. В.В. Виноградова<sup>112</sup>. Академик Виноградов выделял

---

432 — 443]; Вахек И. Письменный язык и печатный язык, с. 537 — 541; Мукаржевский Я. Литературный язык и поэтический язык, с. 409; Едличка А. О пражской теории литературного языка

<sup>11</sup> См.: «Вопросы языкознания», 1954, № 1 — 6; 1955.

три стилистики: стилистику языка как «системы систем» или структурную стилистику, стилистику речи, изучающую особенности общественного употребления языка, которая базируется на стилистике языка, и стилистику художественной литературы, опирающуюся на стилистику речи. Именно в русле последней Виноградов говорил об изучении индивидуально-речевых стилей.

В иной перспективе предложила рассматривать стилистику И.В. Арнольд. Упомянув об устоявшейся в научной традиции дихотомии «лингвостилистика – литературоведческая стилистика», она, опираясь на теорию информации, развивает другой подход, с одной стороны, говоря о стилистике от автора (*стилистике кодирования*), сосредотачивающей внимание на том, «что, возможно, сказал автор», и стилистике от читателя (*стилистике декодирования*)<sup>13</sup>.

Так, писатель, анализируя свой жизненный опыт, производит отбор информации, которую хочет донести до читателя, и которая «сжимается и квантуется» в фабуле произведения, системе образов. Образ мыслей автора и эмоциональная сторона произведения «кодируются» языковыми средствами, и произведение получает свое текстовое воплощение. Стилистика от автора изучает то, как автор сжимает, квантует и кодирует информацию. При таком подходе к толкованию текстов получателем используются внетекстовые сведения об исторической и политической обстановке при написании произведения, об основных событиях и идеях, определивших мировоззрение писателя, особенностях его творчества, его места в литературе, о влиянии эпохи на его язык. При этом, оговаривается Арнольд, эти сведения

---

<sup>12</sup> Вслед за Шарлем Балли советские лингвисты пытались найти соотношение между функциональным и индивидуальным стилем. Начало дискуссии положила статья Сорокина «К вопросу об основных понятиях стилистики», в которой автор попытался отойти от понятия функционального стиля языка, аргументируя это тем, что публицистика, наука, художественная литература представляют собой настолько развитые области человеческой деятельности, что функции, закрепленные за соответствующими стилями, уже не отражают реальных речевых задач. Несмотря на критику, в частности, Виноградова, отметившего, что автор не ставит вопроса об устойчивых правилах и особенностях целенаправленного использования языковых средств, статья стала предпосылкой к разделению лингвостилистики на стилистику языка (стилистику функциональных стилей) и стилистику речи (стилистику речевых жанров).

<sup>13</sup> Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. Изд.4. –М.: URSS, 2016. – С. 124.

релевантны лишь в той мере, насколько они проливают свет на содержание изучаемого текста.

В стилистике декодирования рассматривается процесс обратного превращения текста в идеи и эмоции, заложенные в тексте путем анализа использования в художественном произведении лексических, грамматических, фонетических и вообще языковых средств для выявления эмоциональной, оценочной, экспрессивной и эстетической информации, заложенной в художественном тексте. Таким образом, стилистический анализ «от автора» имеет литературоведческий, а анализ «с точки зрения читателя» – лингвистический уклон. При этом исследователь признает, что при непосредственной интерпретации текста сложно разделить анализ «от автора» и анализ «от читателя».

М.Н. Кожина, придерживающаяся функционального подхода к изучению стиля, в «Стилистическом энциклопедическом словаре русского языка»<sup>14</sup> определяет стилистику как раздел языкознания, изучающий выразительные средства и возможности языка и закономерности функционирования последнего в различных сферах общественной деятельности и ситуациях общения. При этом, отмечает исследователь, ввиду обширности целей, стоящих перед наукой, она смыкается с поэтикой (в рамках анализа языка художественной литературы), с лингвистикой текста (в рамках изучения проблемы текстовой организации), прагматикой (в рамках анализа жанров общения, структуры речевого акта и его успешности). Среди отраслей стилистики Кожина упоминает структурную и функциональную стилистику.

Так, *структурная стилистика* (аналитическая, стилистика ресурсов, языка) занимается изучением и описанием стилистически значимых средств и возможностей языка. В нашей стране ей занимались Г.З. Апресян, А.Н.

---

<sup>14</sup> Стилистический энциклопедический словарь русского языка. Под ред. Кожиной М.Н. – 2-е изд., испр. и доп. - М.: «Флинта», «Наука». – 2006 – С. 408-409.

Васильева, В.В. Виноградов, Б.В. Головин, М.Н. Кожина, Ю.С. Степанов и др.

**Функциональная стилистика** (включающую в себя стилистику текста и стилистику художественной речи) изучает закономерности использования языка в различных сферах общения, стилевые нормы различных функциональных стилей и речевых жанров с учетом экстралингвистических стилеобразующих факторов. *Стилистика текста*, базу которой заложили М.М. Бахтин, В.В. Виноградов, Г.О. Винокур, М.П. Брандес, Б.А. Ларин, В.В. Одинцов, изучает значимость отдельных элементов в структуре текста конкретного речевого произведения или типа текстов. Доминантой *стилистики художественной речи* является реализация эстетической функции языка. В этой отрасли ведутся исследования как лингвистического характера (изучение национального литературного языка и языка художественной литературы), так и литературоведческого характера (вписание произведения в контекст эпохи).

Также Кожиной упоминаются историческая, или **диахроническая стилистика**, исследующая процессы, происходящие в национальном языке, и формирование его стилистических ресурсов на разных уровнях языка; и **сопоставительная стилистика**, предметом изучения которой являются стилистические системы как внутри одного языка, так и в рамках нескольких языков. Основные труды в этой отрасли принадлежат А.В. Федорову, М.Н. Кожиной, В.Г. Гаку, Н.К. Гарбовскому.

В словаре Кожиной встречается и такой термин, как **идиостилистика**, изучающая языковую личность автора речевого произведения и формирующаяся в русле функциональной стилистики.

Одним из новых направлений в стилистике стала **коммуникативная стилистика художественного текста**, комплексно изучающая текст как форму коммуникации и явление идиостиля. Такой подход предполагает рассмотрение лингвистических и экстралингвистических факторов, связанных с порождением текста и его интерпретацией. Лингвистические

факторы общения включают отбор и организацию языковых средств разных уровней в их текстовом воплощении с учетом обусловленности авторским замыслом. Среди экстралингвистических текстообразующих факторов для данной отрасли актуальны личность автора и адресата; цели и задачи, определяющие их коммуникативную деятельность; специфика сферы общения; характер ситуации; жанр и т.д.<sup>15</sup>. Идиостиль, таким образом, определяется как стиль личности во всем многообразии ее многоуровневых текстовых проявлений (в структуре, семантике и прагматике текста).

В настоящее время активно развивается и такое направление, как *когнитивная стилистика*, рассматривающая порождение и восприятие речевого произведения как конструктивную деятельность индивида на основе его представлений о формах и способах выражения индивидуального языкового сознания. Представителями этого направления являются Л.Г. Лузина, Г.Г. Молчанов, Д.У. Ашурова, К.А. Андреева, К. Уэбер, К. Эммот и др.

В настоящем диссертационном сочинении применяются подходы и методы лингвостилистики, функциональной стилистики, идиостилистики, коммуникативной стилистики художественного текста.

## **1.2. Подходы к изучению индивидуально-авторского стиля.**

### **1.2.1. Вопросы терминологии.**

Обычно читатель художественного произведения интуитивно замечает константы индивидуального стиля его автора и зачастую способен отличить его от индивидуального стиля другого автора. Это говорит о том, что в произведении на текстовом уровне отражаются авторские речевые особенности, творческие установки, излюбленные художественные приемы и сюжетные мотивы. Однако изучение конкретного объекта, отражающего

---

<sup>15</sup> Подробнее см.: Болотнова Н.С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня. – Томск, 1992. – 309 с.

пласт «индивидуально-авторского» в тексте, в связи с разнообразием подходов к анализу вызывает терминологические расхождения. В широком смысле понятие стиля многогранно и расплывчато. Можно говорить о стиле произведения, литературного течения, автора, общей тенденции в искусстве в период определенной культурно-исторической эпохи. Неудивительно, что при изучении индивидуально-авторской манеры писателей многие исследователи стремились уйти от многозначности, предлагая новые термины и рассматривая разные стороны одного и того же явления.

Так, **Г.Н. Пospelов** в книге «Проблемы литературного стиля»<sup>16</sup> критикует понятие индивидуального стиля. Он пишет, что стиль – «эстетическое свойство словесных произведений, непосредственно воспринимаемое законченное единство разных сторон и элементов произведений, соответствующее выраженному в нем содержанию». Пospelов разделяет стиль и *индивидуальную творческую манеру*, которая «вытекает из личного склада натуры, ума и таланта писателя, из его жизненных впечатлений, литературных пристрастий и эстетических вкусов». **А.И. Ефимов** говорит о «*слоге писателя*», который понимается как «индивидуальная система построения речевых средств, вырабатываемая писателем при создании художественных произведений»<sup>17</sup>. **В.С. Модестов** предлагает изучать «*авторскую манеру*» и «*индивидуальный почерк писателя*»<sup>18</sup>, акцентируя внимание на «формах речи», в которых они проявляются.

**Т.В. Сурганова** в диссертации<sup>19</sup>, посвященной топологии индивидуально-авторской манеры Киплинга, сосредотачивается на исследовании «*стилистического инварианта*», функциональной совокупности конституирующих текст лингвистических параметров,

---

<sup>16</sup> Пospelов, Г. Н. Проблемы литературного стиля. М., 1970. С. 28.

<sup>17</sup> Ефимов, А. И. Стилистика художественной речи [Текст]. – М. : МГУ, 1957. – С. 166.

<sup>18</sup> Модестов, В.С. Художественный перевод: история, теория, практика. Учебное пособие. – М., 2006. – С. 39.

<sup>19</sup> Сурганова, Т.В. Топология поэзии и прозы Редьярда Киплинга : автореферат дис. ... кандидата филологических наук. - Москва, 2010. - 25 с.

объединяющей разные по времени создания и жанровой принадлежности текстов одного автора, и интуитивно ощущаемое читателем как глубинное стилистическое единство.

И все же, как показывает анализ научной литературы, большинство исследователей останавливаются на терминах «*индивидуальный стиль*» и «*идиостиль*». **В.В. Виноградов** определяет индивидуальный стиль как «структурно единую и внутренне связанную систему средств и форм выражения»<sup>20</sup>. **В.А. Пищальникова** – как результат «применения своеобразных принципов отбора, комбинирования и мотивированного использования элементов языка»<sup>21</sup>. **О.С. Ахманова** трактует этот термин как «совокупность основных стилевых элементов, присутствующих в произведениях данного автора в определенный период его творчества или распространяющихся на все его творчество в целом», а также «характеризующую устную и/или письменную речь отдельного лица, независимо от его отношения к писательской деятельности»<sup>22</sup>.

В словаре Ахмановой приводятся также такие термины, как *идиолект* («совокупность индивидуальных особенностей, характеризующих речь данного индивида») и *слог* («особенности в построении речи, словоупотребления и т. д., характерные для данного писателя [...] и определяемые индивидуальностью самого лица, складывающимися под воздействием того или другого литературного направления, исторической эпохи и т. п.»).

Вообще, проблема соотношения понятий идиолекта и идиостиля неоднократно поднималась в отечественной лингвистике. Историю этого вопроса рассматривает, в частности Е.В. Богданова в своем диссертационном сочинении<sup>23</sup>. Так, отмечает исследователь, традиционный взгляд на эту

---

<sup>20</sup> Виноградов В.В. О языке художественной прозы. — М., 1980. — С. 167.

<sup>21</sup> Пищальникова, В. А. Проблема идиостиля. Психолингвистический аспект / В. А. Пищальникова. — Барнаул, 1992. — С. 21.

<sup>22</sup> Ахманова, О.С. Словарь лингвистических терминов. - М.: Сов. энциклопедия, 1969. - С. 445.

<sup>23</sup> См. Богданова, Е.В. Идиолект Мигеля Делибеса в его произведениях дневникового жанра : опыт лингвистического исследования : дис. ... кандидата филологических наук. — Москва, 2015. — С. 22-33.

проблему представлен в Литературном энциклопедическом словаре (автор статей В. П. Григорьев): «идиолект и идиостиль соотносятся между собой как поверхностная и глубинная структуры. Все проявленное на поверхности многообразие взаимосвязанных языковых факторов, составляющих идиолект, является следствием глубинных процессов “лингвистического мышления” автора и его «рефлексии над языком», в совокупности образующих идиостиль»<sup>24</sup>. Сама же автор предлагает определять идиолект как «сумму индивидуально-языковых предпочтений, средств и способов речевого выражения, неизменно присущих носителю как в подготовленной, так и в спонтанной речи», а идиостиль – как уникальную манеру художественного воплощения идиолекта; при этом отмечается, что «реализации различных системных элементов индивидуального языка в литературном тексте основывается на сознательном выборе стилистических инструментов речевого выражения»<sup>25</sup>.

Анализ тематической литературы показывает, что исследователи по-разному определяют для себя понятия идиостиля и идиолекта. Так, **А.И. Иванова** в диссертационном сочинении, посвященном проблеме сохранения индивидуального стиля в художественном переводе, приравнивает их и предлагает рассматривать индивидуальный стиль как «филологический системно-структурный объект во взаимосвязи составляющих его разноуровневых элементов: от системы образов до мельчайших языковых единиц»<sup>26</sup>.

**Кожина** в своем стилистическом словаре, напротив, разделяет эти категории. Если идиолект рассматривается как совокупность собственно структурно-языковых особенностей, наблюдающихся в речи отдельного носителя языка, идиостиль — это совокупность именно «речетекстовых характеристик отдельной языковой личности, тем не менее, формирующихся

---

<sup>24</sup> Цит. по.: Богданова Е.В. Указ. соч. С. 25.

<sup>25</sup> Там же. С. 27.

<sup>26</sup> Иванова А.И. Проблема передачи индивидуального стиля в художественном переводе : на материале русских переводов поэзии Джона Китса : автореферат дис. ... кандидата филологических наук. - Москва, 2012. - 26 с.



под воздействием всей экстралингвистической основы — как функционально-стилевой, жанрово-стилевой и индивидуально-стилевой»<sup>27</sup>. В рамках функциональной стилистики идиостиль определяется как совокупность доминирующих отличительных свойств речи индивида, проявляющихся в употреблении языковых единиц — как в качественном, так и в количественном отношениях — в рамках определенного функционального стиля, жанра и т.п.

В целом современные исследователи либо развивают этот подход, либо отчасти пересматривают содержание сопоставляемых понятий, впрочем, также относя их к разным уровням проявления языковой личности.

**В.А. Кухаренко** в коллективной монографии «Индивидуальный стиль и его исследование»<sup>28</sup> предложила проводить анализ стиля писателя в два этапа. На первом рассматривается *идиолект* писателя — единицы синтаксического, лексического, морфологического уровня, их частоты и распределение в тексте. На втором этапе анализируется функционирование наиболее частотных языковых единиц в контексте, сюжетно-тематические и жанрово-композиционные особенности текста, составляющие *идиостиль* писателя. Сочетание количественного и качественного подхода позволяет объединить лингвистический и литературоведческий анализ.

**В.В. Леденёва** называет *идиолект* «индивидуализированной «версией» общенародного языка», относя к нему особенности использования *кодифицированных* языковых средств конкретным автором<sup>29</sup>. Предпочтение же *некодифицированных* элементов (внелитературная лексика, авторские неологизмы), которые формируют новые концепты, характеризует именно *идиостиль*. Кроме того, идиостиль проявляется в выборе предиката как средства характеристики, в приёмах соединения слов, в использовании

---

<sup>27</sup> 124. Стилистический энциклопедический словарь русского языка. Под ред. Кожиной М.Н. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: «Флинта», «Наука». — 2006. — С. 95-99.

<sup>28</sup> Индивидуально-художественный стиль и его исследование / [В. А. Кухаренко, К. А. Горшкова, Л. Л. Емельянова и др.]; Под общ. ред. В. А. Кухаренко. — Киев, 1980. — С. 9-10

<sup>29</sup> Леденёва, В.В. Идиостиль (к уточнению понятия) / В.В. Леденёва // Филологические науки. 2001. - № 5.- С. 38.

определённых тропов и фигур. Исходя из этих положений, В.В. Леденёва делает вывод, что «идиостиль – это индивидуально устанавливаемая языковой личностью система отношений к разнообразным способам авторепрезентации средствами идиолекта»<sup>30</sup>.

Схожим образом рассматривает в своем диссертационном сочинении проблему соотношения идиостиля и идиолекта **Е.В. Литус**: «Языковая личность по отношению к индивидуальному художественному творчеству реализуется в идиолекте – совокупности языковых единиц, репрезентирующих индивидуальную картину мира, – и идиостиле – совокупности способов и приемов выражения авторских интенций в содержании текстов – и проявляется через всю систему изобразительных средств»<sup>31</sup>.

В настоящем диссертационном исследовании, посвященном анализу поэтического, прозаического и поэтического наследия А. Касоны используется классический термин, обусловленный сложностью объекта изучения, – «индивидуально-авторский стиль писателя» (Ю.Л. Оболенская, Ю.А. Бельчиков, В.В. Зуева и др.). Зуева в своей диссертации указывает, что индивидуальный авторский стиль «характеризуется частичной автоматизацией в контексте речи и «сквозным» характером употребления отдельных языковых средств в составе определенных произведений речи»<sup>32</sup>. Оболенская отмечает, что современные философы определяют индивидуальность человека как «совокупность качеств и отличительных свойств, выражающих сущность особенного, отдельного индивида», что и является ключом к пониманию речевого стиля<sup>33</sup>. Уточнение «авторский» в используемом термине является важным в связи с деятельностным подходом

---

<sup>30</sup> Там же. С. 40.

<sup>31</sup> Литус, Е.В. Эволюция идиолекта писателя (на материале ранних произведений А.П. Чехова): автореф. дис. . канд. фил. наук: (10.02.01)/Литус Елена Викторовна. Орёл, 2004. – С. 7.

<sup>32</sup> Зуева, В.В. Просодическое своеобразие индивидуально - авторского стиля в составе целого текста : ДКН – М, 2010. - 214 с.

<sup>33</sup> Оболенская Ю. Л. Мир испанского языка и культуры: очерки, исследования, словарь суеверий и символов. — URSS Москва, 2018. — С. 108.

к исследованию: индивидуальность автора (лат. *auctor* – творец, создатель) *проявляется и совершенствуется в процессе творческого освоения окружающего мира.* Таким образом, индивидуально-авторская манера выражения не может быть статичной категорией, она формируется и развивается под воздействием внешних (экстралингвистических) и внутренних факторов (таких, как интенция, жанр, тематика и т.д.).

На основании проанализированных подходов предлагается следующее рабочее определение **индивидуально-авторского стиля**: *сквозное прагматически обусловленное текстопорождающее структурное единство, отраженное в подходах к выбору жанра и тематики произведений и воплощенное на всех языковых уровнях в творчестве конкретного автора.* В качестве синонимичных в исследование вводятся термины «авторская манера», «индивидуальный стиль», «идиостиль».

### 1.2.2. Вопросы методологии.

Эффективность антропоцентрического (деятельностного) подхода, характерного для современных филологических исследований, диктует отказ от сугубо лингвистического анализа текста, сводимого к изучению его структурных компонентов и собственно лингвистического контекста. Выдающийся отечественный лингвист и философ Г.В. Колшанский неоднократно подчеркивал, что привнесение культурных, социальных, эстетических и прочих факторов в само понятие лингвистического контекста «практически ликвидирует границу между языком, его внутренней системой и структурой и тем содержанием, которое проецируется на реальный мир с помощью языковых средств»<sup>34</sup>. Вместе с тем текст, безусловно, является продуктом творчества личности, «заключенной в рамки определенных социальных и литературных стандартов, принадлежащей конкретной

---

<sup>34</sup> Колшанский Г.В. Контекстная семантика. - М.: Наука, 1980. – С. 38.

исторической эпохе, подверженной языковой моде и ряду других, безусловно релевантных для адекватного восприятия художественного произведения факторов»<sup>35</sup>.

В центре текстопорождающего процесса находится категория *языковой личности*, «субъекта речи, выраженного в языке (текстах) через язык». **Ю.Н. Караулов** определяет ее как «совокупность способностей и характеристик человека, обуславливающих создание и восприятие им речевых произведений (текстов) [...]»<sup>36</sup> Она тесно связана с понятием *языковой картины мира*, представляющей собой результат взаимодействия системы ценностей человека с его жизненными целями, мотивами поведения, установками, и проявляется в текстах, создаваемых данным человеком. Караулов рассматривает языковую личность как трехуровневую систему:

1. вербально-семантический уровень представляет собой набор лексико-семантических единиц, характерных для речи субъекта (лексикон);
2. лингво-когнитивный уровень характеризует свойственную личности картину мира, так как представляет собой соотнесенные между собой концепты и концептосферы (тезаурус);
3. мотивационный уровень охватывает «коммуникативно-деятельностные потребности личности, движущие ей мотивы, установки и цели» (прагматикон)<sup>37</sup>. Именно прагматический уровень языковой личности, отмечает лингвист, служит наиболее существенным фактором, обуславливающим ее индивидуальные особенности.

Таким образом, согласно Караулову, целостный анализ идиостиля представляет собой анализ всех уровней его языковой личности при учете

---

<sup>35</sup> Дмитриева, М. И. Семантико-прагматические и стилеобразующие характеристики экспрессивных единиц языка : На материале авторских текстов : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.04. - Нижний Новгород, 2000. – С. 62.

<sup>36</sup> Караулов Ю.Н., Красильникова Е.В. Русская языковая личность и задачи ее изучения // Язык и личность. – М, 1989. – С. 3.

<sup>37</sup> Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М.: Наука, 1987. – С. 87.

экстралингвистических факторов, являющихся ключом для «установления связи между уровнями в структуре языковой личности, для перехода от одного уровня на другой»<sup>38</sup>.

М.И. Дмитриева в своем диссертационном исследовании отмечает условность выделения уровней в структуре языковой личности, их взаимопроникновение и взаимозависимость. Так, тезаурус языковой личности представлен ключевыми словами, являющимися репрезентантами сложных понятий и приобретающими символическое значение. Вместе с тем, по формальному признаку частотности они могут быть отнесены и к вербально-семантическому уровню языковой личности. Их повторяемость, в свою очередь, «вскрывает коммуникативно-прагматическую сторону высказывания, обнаруживая отчетливую связь с мотивационным уровнем языковой личности, ее прагматиконом»<sup>39</sup>.

На наш взгляд, если попытаться объединить теорию прагматики и стилистику, первые два уровня языковой личности (семантикон и тезаурус) находят свое отражение в идиостиле писателя (хотя он не исчерпывается ими), третий уровень (прагматикон) тесно связан с категорией *авторской модальности*.

Авторская модальность представляет собой интенцию и ценностные установки автора, его личное отношение к явлениям, событиям и героям произведения и может выражаться средствами всех уровней языка (лексического, грамматического, синтаксического, интонационного и т.д.). Следовательно, эта категория выполняет две основные функции в тексте: стилеобразующую, поскольку организует языковой материал в соответствии с авторским замыслом, и коммуникативную, так как помогает читателю вступить во взаимодействие с автором посредством текста.

О.Е. Вихрян в своем диссертационном сочинении связывает авторскую модальность с теорией образа автора В.В. Виноградова, называя ее его

---

<sup>38</sup> Там же. С. 45.

<sup>39</sup> Дмитриева М.И. Указ. соч. С. 66.

важнейшей составляющей и определяя как категорию, «взятую в аспекте оценочного отношения автора к изображаемому», как «выражение некой эстетической и этической позиции автора в определенном кругу идей с помощью средств композиции и языка литературного произведения»<sup>40</sup>. О.В. Девина, подробно рассматривая структуру этой категории, отмечает, что авторскую модальность формирует комплекс значений, включающих аксиологическую и собственно модальную оценки, а также представление автора о способе отражения действительности<sup>41</sup>.

Очевидно, авторская модальность, реализуя психологический рисунок личности автора и его аксиологические установки, обладает особой связующей ролью в тексте, интегрируя все текстовые единицы в смысловое и структурное целое. Можно говорить о том, что авторская модальность и индивидуальный стиль соотносятся как план содержания и план выражения, из чего следует вывод, что все элементы индивидуально-авторского стиля являются прагматически обусловленными.

Вопрос методологии его анализа неоднократно поднимался и продолжает разрабатываться в отечественной филологии, позволяя рассмотреть категорию индивидуального стиля с разных подходов.

Так, в функциональной стилистике применяется констатирующий лингвистический и объяснительный анализ, заключающийся в установлении воздействия экстралингвистических факторов на формирование идиолекта данной языковой личности<sup>42</sup>.

**В.А. Кухаренко** рассматривает художественный текст с точки зрения его генезиса, творческого метода писателя (его реализациями, в частности, являются лексический состав произведения, характер употребления тропов, способ воплощения образа автора). Она предлагает метод двухступенчатого

---

<sup>40</sup> Вихрян О.Е. Языковые средства выражения авторской модальности в романе И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева»: Автореф. дис. канд. филол. наук. – М., 1990. – С. 6.

<sup>41</sup> Девина О.В. Авторская модальность в произведениях А.Т. Твардовского: Автореф. дис. канд. филол. наук. – Калининград, 2012. – С. 7.

<sup>42</sup> Кожина М.Н. Стилистический энциклопедический словарь русского языка. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Наука, 2006. – С. 96.

анализа. На первом этапе отдельно рассматриваются единицы синтаксического, лексического, морфологического, фонетического уровня, их частотность и распределение в тексте. Изучив, *что* выбирает автор для реализации своего творческого замысла, исследователь переходит ко второму этапу, рассматривая в контексте то, *как* писатель применяет наиболее характерные для себя приемы. Это дает возможность «использовать количественный и качественный подход к произведению, рассматривая его и как факт языка, и как факт искусства»<sup>43</sup>.

По мнению **М.М. Бахтина**, стилистический анализ, охватывающий все стороны стиля, возможен только как анализ целого высказывания и только в той цепи речевого общения, неотрывным звеном которой это высказывание является<sup>44</sup>.

**В.В. Одинцов** указывает, что методологической основой анализа текста является положение о диалектическом единстве формы и содержания речевого произведения. Исследователь утверждает, что стилистический анализ должен выявлять «характер оформленного содержания», т.е. структуру текста, воплощенную в способах организации, связи и соотнесенности языковых фактов<sup>45</sup>. С опорой на **Г.А. Гуковского** он указывает, что основу стилистического анализа составляет процесс выявления художественного приема и определения его функции в данном словесно-художественном построении; таким образом, основной вопрос, который должен задавать себе исследователь – для чего автор использует тот или иной ресурс, таким образом, снова подчеркивается прагматическая обусловленность элементов идиостиля. Ответ на этот вопрос предполагает обращение к целостной художественной структуре и понимание всей идейно-художественной концепции произведения<sup>46</sup>. При этом особо отмечается, что

---

<sup>43</sup> Кухаренко В.А. Язык Э. Хемингуэя. (Опыт лингвостилистического исследования языка писателя). Автореферат ... доктора филологических наук. – М., 1972. – С. 4-5.

<sup>44</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. — С. 280.

<sup>45</sup> Одинцов В.В. Стилистика текста. – М., 1980 – С. 35.

<sup>46</sup> Там же. С. 164-166.

лингвист не может игнорировать экстралингвистические факторы, которые традиционно считают областью литературоведения.

В исследованиях, выполненных на кафедре английского языкознания МГУ, традиционно применяется трехступенчатый подход к анализу художественного произведения: семантический (анализ языковых единиц всех уровней в их прямом значении), метасемиотический (анализ коннотативного, метафорического значения содержания, т.е. изучение функционирования языковых единиц в художественном контексте) и метаметасемиотический (анализ идейного содержания произведения, в том числе с привлечением экстралингвистических факторов)<sup>47</sup>. В частности, на основе этого подхода цитируемая выше Т.В. Сурганова успешно применяет метод топологической аппроксимации, направленный на выявление сквозных стилистических констант идиостиля внутри совокупности текстов одного автора. Исследователь предлагает определить, как метасемиотические свойства текста формируются на фонетическом, морфологическом, лексическом и синтаксическом подуровнях языка, образуя экспрессивно-эмоционально-оценочные структуры, которые и конституируют образно-содержательный план произведения или всего творчества конкретного автора<sup>48</sup>.

В.Я. Задорнова в своей докторской диссертации обосновала различия между лингвостилистическим и лингвопоэтическим подходом к анализу текста. Она отмечает, что лингвостилистический анализ является лишь предварительным этапом исследования художественного текста и направлен на изучение его формальных признаков. Предметом лингвопоэтического анализа «является совокупность использованных в художественном произведении языковых средств, при помощи которых писатель обеспечивает эстетическое воздействие, необходимое ему для воплощения

---

<sup>47</sup> Подробнее см. Задорнова В.Я. Восприятие и интерпретация художественного текста. — М. : Высшая школа, 1984. — С. 8-9.

<sup>48</sup> Подробнее см. Сурганова Т.В. Указ. соч.



его идейно-художественного замысла», таким образом, этот этап возможен лишь тогда, когда произведение «прочитано и прочувствовано» целиком<sup>49</sup>. В настоящем исследовании лингвостилистический и лингвопоэтический методы применяются в диалектическом единстве, поскольку первый позволяет проанализировать идиостиль в функциональном аспекте, а второй – в прагматическом.

В связи с тем, что предметом данного исследования является функционирование индивидуально-авторского стиля в сопряженности с жанровой прагматикой текста, представляется целесообразным его проведение с помощью *четырёхступенчатого подхода*:

1. Сопоставительный анализ текстообразующих структурных особенностей жанров и/или литературных форм, которыми представлено творчество исследуемого автора;

2. Анализ значимых экстралингвистических факторов формирования его языковой личности;

3. Выделение элементов индивидуально-авторской манеры в каждом из рассматриваемых произведений разной жанровой принадлежности посредством лингвостилистического и лингвопоэтического анализа;

4. Сопоставительный анализ выделенных элементов в контексте жанровой прагматики; выявление констант индивидуально-авторского стиля и его элементов, актуализируемых конкретными жанрами.

На конкретном материале настоящего исследования этот подход реализуется следующим образом:

Во-первых, по отдельности рассматриваются формальные текстообразующие особенности поэзии и драмы, обусловленные определенной степенью конвенциональности этих литературных форм.

---

<sup>49</sup> Задорнова, В.Я. Словесно-художественное произведение на разных языках как предмет лингвопоэтического исследования : автореферат дис. ... доктора филологических наук. - Москва, 1992. – С. 20-21.

Во-вторых, с помощью биографического метода изучается творческий путь Касоны и экстралингвистические факторы, повлиявшие на формирование его авторской модальности, воплощенной в подходах к выбору жанра и тематики произведения и реализованной на уровне индивидуально-авторского стиля.

На третьем этапе с помощью лингвостилистического и лингвопоэтического подходов, а также с помощью вспомогательных методов статистического, компонентного, контекстного, дискурсивного, герменевтического и семантического анализа последовательно выделяются элементы авторского стиля Касоны в его поэтических, прозаических и драматургических произведениях.

На четвертом этапе анализируется зависимость лингвостилистических характеристик произведений Касоны от их жанровой принадлежности.

### **1.3. Влияние жанра на языковые средства создания художественного образа.**

Как отмечалось выше, большинство исследователей сходятся во мнении, что индивидуально-авторский стиль формируется под влиянием множества факторов как лингвистического, так и экстралингвистического характера. Например, Н.Н. Большакова в своей диссертации объединяет эти факторы в три группы:

1. Индивидуально-личностные особенности автора: тип мышления, темперамент, этические принципы, уровень образования, воспитания и т.д.;
2. Социокультурные факторы: социальная среда, историческая эпоха, принадлежность определенной нации.

3. Языковые параметры: нормы литературного языка, функциональный стиль и жанр произведения, литературное направление, в котором создается произведение<sup>50</sup>.

В отечественной филологии неоднократно поднималась проблема взаимоотношения стиля и жанра, индивидуального и общенародного в речи, и обычно оно определяется характером *взаимовлияния*. Наиболее полное рассмотрение этот вопрос получил в теории речевых жанров М.М. Бахтина. Единица речевого общения, *высказывание*, согласно этой теории, есть единство тематического содержания, стиля и композиционного построения (жанра). Жанры высказываний разделяются на первичные, сложившиеся в ходе бытовой коммуникации, и вторичные, сложившиеся в результате высокоразвитого культурного общения в общественно-политической, научной и художественной сфере. В процессе своего формирования вторичные (сложные) жанры переосмысливают и вбирают в себя жанры первичные (простые). Бахтин указывает, что всякое высказывание — устное и письменное, в любой сфере речевого общения — «индивидуально и потому может отразить индивидуальность говорящего (или пишущего), то есть обладать индивидуальным стилем»<sup>51</sup>. При этом отмечается, что всякий стиль неразрывно связан с высказыванием и с типическими формами высказываний, то есть речевыми жанрами. Понятие речевых жанров является родовым по отношению к термину «литературный жанр». Неудивительно, что именно литературные жанры способствуют наибольшей языковой манифестации индивидуального, поскольку эта задача является одной из целей авторского замысла. При этом, что особенно важно, *«в пределах художественной литературы разные жанры представляют разные возможности для выражения индивидуальности в языке и разным сторонам индивидуальности»*<sup>52</sup>. Таким образом, особенно целесообразно с точки

---

<sup>50</sup> Большакова, Н.Н. Игровая поэтика в литературных сказках Михаэля Энде : дис. ... кандидата филологических наук. - Смоленск, 2007. - С. 14.

<sup>51</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. — С. 240.

<sup>52</sup> Там же. (*Курсив мой. – В. Щ.*)

зрения стилистики наблюдать за раскрытием индивидуального стиля одного автора в разных жанрах, поскольку, пишет Бахтин, «переход стиля из одного жанра в другой не только меняет звучание стиля в условиях несвойственного ему жанра, но и разрушает или обновляет данный жанр»<sup>53</sup>. Это означает возможность проследить взаимодействие категорий жанра и стиля в рамках творчества одного автора.

Индивидуально-авторский стиль подвержен влиянию множества факторов: читательскому и жизненному опыту автора («внесловесный контекст действительности» — Бахтин), тематике произведения, композиционному замыслу, адресату произведения и авторскому отношению к нему. Автор нацелен на активное ответное понимание читателя; вступая с ним в диалог, он ожидает сочувствия, согласия, возражения, воодушевления, исполнения (в зависимости от жанровой ситуации), следовательно, предвосхищаемый ответ отчасти моделирует форму и содержание произведения. Вместе с тем, само произведение, не будучи первым написанным в истории человечества, также является ответным высказыванием на пережитое и прочитанное автором. «Каждое высказывание», — пишет Бахтин, — «это звено в очень сложно организованной цепи других высказываний». Кроме того, ученый отмечает, что выбор речевого жанра и языковых средств определяется, прежде всего, предметно-смысловым замыслом речевого автора, из чего можно сделать вывод, что авторская манера, несмотря на сквозной характер, отчасти *ситуативна*.

В дальнейшем положения Бахтина развивались в русле стилистики текста, в частности, В.В. Одинцовым и М.П. Брандес.

Одинцов, отталкиваясь от предложенного Ш. Балли понятия логической и эмоциональной доминанты текста и отмечая, что художественная речь связана со второй, противопоставляет разные жанры

---

<sup>53</sup> Там же. С.244.

функциональных стилей в зависимости от включенности в них эмоционально-художественных структур. Подобно Бахтину, Одинцов настаивает на примате композиционной структуры над содержанием: «Изменение, ломка формы художественного текста приводит к разрушению его содержания, искажению идеи»<sup>54</sup>. Но, в отличие от Бахтина, Одинцов предлагает использовать в качестве когерентной единицы сверхфразовое единство, а также рассматривает иные текстопорождающие факторы – художественные структуры и композиционные типы (линейная, ступенчатая, концентрическая, параллельная и др.).

Брандес связывает жанр с адресантом, а стиль – с получателем речи, объясняя речевой жанр как *целесообразную* форму, а стиль – как форму *уместности*. Жанр – это закрепленная традицией техническая форма языковой практики, «форма речевого воплощения функции практического назначения содержания произведения»<sup>55</sup>. Стиль же рассматривается ей как способ речевого оформления текста, который определяет форму произведения как *индивидуальный* факт. Стиль связан с ситуацией, с адаптацией, приспособлением к адресату. Говоря же об их соотношении, исследователь пишет, что стиль речевого жанра, функциональный стиль, стиль пользователя языка и стиль языковой системы являются компонентами стиля словесного произведения, который, в свою очередь, определяет его целостный образ. Подобно Одинцову, Брандес рассматривает вместо жанра в качестве основной иную категорию текста – композиционно-речевые формы (КРФ). Под ними понимаются сложные функциональные тексто-речевые единства, структурирующие мысль, упорядочивающие ее развитие и придающие ей завершенность. Отмечается, что КРФ – это *модальные* единства, все составляющие которых объединены отношением автора к предмету высказывания.

---

<sup>54</sup> Одинцов В.В. Стилистика текста. – М., 1980 – С. 161.

<sup>55</sup> Брандес, М.П. Стилистика текста. Теоретический курс: Учебник. — 3-е изд., перераб. и доп.— М: Прогресс-Традиция; ИНФРА-М, 2004. – С. 57.

Ц. Тодоров в своей монографии предлагает разделять исторические и теоретические жанры: «Первые суть результат наблюдений над реальной литературой, вторые – результат теоретической дедукции»<sup>56</sup>. Однако в ряде исследований (М.М. Бахтин, М.Н. Лейдерман, Р.С. Спивак) представлена попытка объединить эти категории. Таким образом, жанр определяется как диалектическое единство различных типов произведений и объединяющего их инварианта. Этот подход представляется наиболее оправданным в связи с наблюдаемым с начала XX века процессом трансформации и взаимодействия жанров, разрастанием системы жанровых модификаций.

Безусловно, несмотря на ситуативность авторской манеры и ее зависимость от конвенциональной формы, творческое самовыражение каждого автора оказывает влияние на эволюцию жанра. Эта мысль лежит в основе разработанной Бахтиным концепции «памяти жанра», согласно которой в основе каждой жанровой модификации лежат «неумирающие элементы архаики». Эти элементы и являются инвариантами, позволяющие причислить текст к тому или иному устоявшемуся жанру. Тем не менее, даже они не являются неизменными, постоянно находясь в процессе «осовременивания»: «каждая новая разновидность, каждое новое произведение данного жанра всегда чем-то обогащают, помогают совершенствованию языка жанра»<sup>57</sup>.

В филологических исследованиях архаичные элементы в жанровой структуре произведения рассматривались под разными названиями: «архижанр» (Ж. Женетт), «метажанр» (Н.Л. Лейдерман), «старший жанр» (М.Н. Липовецкий). Как отмечает Н.Н. Большакова, в сравнении с новыми, синтезированными жанрами их отличает наименьшая историческая и культурная обусловленность, а также то, что в современной литературе они существуют лишь как «теоретическая система»<sup>58</sup>.

---

<sup>56</sup> Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу: Монография / Пер. с фр. Б. Нарумова; Издатель В. Анашвили. М.: Дом Интеллектуальной книги; Рус. феноменологическое общ-во, 1999. – С. 9.

<sup>57</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худ. лит-ра, 1972. – С. 178-179, 269.

<sup>58</sup> Большакова Н.Н. Там же. С. 17.

Диалектическая природа жанра как категории, характеризующейся, с одной стороны, относительной конвенциональностью и архаичными элементами в своей структуре, с другой – способностью к модификации и обновлению, позволяет сделать важный для настоящего исследования вывод о механизме взаимовлияния жанра и идиостиля. С одной стороны, произведение каждого отдельного автора в большей или меньшей степени потенциально обогащает язык и структуру жанра за счет индивидуальной составляющей языковой личности писателя, его творческого эксперимента, а также отраженного в них обновления литературной нормы и изменения социально-исторической ситуации. С другой стороны, архаичные элементы жанра воспроизводятся в каждом отдельном произведении автора. Таким образом, при постоянном обращении писателя к той или иной жанровой форме ее доминанты становятся одним из факторов формирования его индивидуально-авторского стиля и отражаются в его произведениях иной жанровой направленности.

### **1.3.1. Стилеобразующие структурные особенности поэтического текста.**

Наиболее сложной для функционально-прагматического анализа представляется специфика поэтического текста. По меткому высказыванию Бахтина, «только в поэзии язык раскрывает все свои возможности... Поэзия как бы выжимает все соки из языка, и язык превосходит здесь себя самого». Исследователь поэтического текста Ю.М. Трофимова в своей монографии, определяя универсальную прагматическую установку поэтического текста, отмечает, что он должен «противопоставляться обыденности и в речевом воплощении нести «особый коммуникативный заряд», настраивающий реципиента на возвышенный стиль общения<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Трофимова Ю.М. Лингвистика поэтического текста. - Саранск : Изд-во Мордовского ун-та, 2015. – С. 58.

Формально членимая система поэтического текста оказывается неделимой в структурно-смысловом аспекте, поскольку в тексто- и смыслообразовании участвуют единицы всех языковых уровней (фонетического, словообразовательного, лексического и синтаксического), а также, по определению В.Ю. Казарина, дискурсные единицы поэтического текста (графика, дикция, ритм, внутренний жест)<sup>60</sup>.

Взаимодействие между языковыми единицами в поэзии сильнее, чем в прозаическом тексте, в силу их более строгого отбора и, следовательно, более высокой функционально-прагматической нагрузки; экспликация скрытого семантико-прагматического потенциала этих элементов происходит за счет контекста. Ввиду лаконичности поэтического текста при языковом отображении замысла произведения схватываются лишь отдельные детали внеязыковой ситуации, в связи с чем ее языковое воплощение выходит схематично кратким. Исходя из этого можно сделать вывод, что в самой сущности поэтической формы заложен прием импрессионистического отображения действительности, подробно рассмотренный в разделе 2.1.2. настоящей работы.

Для выявления стилеобразующих факторов поэтического текста необходимо проанализировать функционал составляющих его элементов. В соответствии с этой задачей представляется уместным рассмотреть особенности всех уровней текстовой номинации поэтического текста, соответствующих языковым уровням составляющих его единиц, поскольку именно номинация является механизмом реализации прагматической установки автора.

В.Ю. Казарин, на исследования которого мы опираемся<sup>61</sup>, определяет художественную номинацию как создание текста, отображающего индивидуально-авторскую художественную картину мира, визуальными,

---

<sup>60</sup> Подробнее см. Казарин В.Ю. Поэтический текст как система. – Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 1999. – 260 с.

<sup>61</sup> Казарин, Ю. В. Лингвистический анализ текста : учебное пособие для академического бакалавриата / Ю. В. Казарин ; под научной редакцией Л. Г. Бабенко. — 2-е изд. — М : Юрайт, 2018. — С. 76-81.



аудиовизуальными и вербальными средствами с целью его этико-эстетического функционирования. Текстовая номинация как перечисление объектов в тексте поэтического произведения, поставленная в зависимость от ритма и рифмы, является ответственной за форму и содержание стихотворения. Казарин подчеркивает, что процессы поэтической номинации неоднородны, и выделяет ее следующие виды.

**Поэтическая номинация невербального характера** представляет собой культурно-эстетический фон поэтического текста, единицы которого участвуют в образовании и выражении глубинных текстовых смыслов.

**Поэтическая номинация паравербального характера** реализуется дискурсными единицами поэтического текста (поэтическая графика, дикция, поэтический ритм, единицы просодии, интонация, музыкальность и т. д.) в процессе формализации поэтических смыслов.

**Поэтическая номинация вербального характера** включает в себя фоносемантическую, словообразовательную, лексическую и синтаксическую номинацию.

Анализ идиостиля как лингвопрагматического конструкта заставляет сосредоточиться именно на последнем уровне поэтической номинации.

Языковые единицы, соответствующие *фоносемантической* и *словообразовательной* номинации (фонемы и морфемы) являются основными средствами фоносемантизации и неологизации лексем поэтического текста. Фоносемантические и деривационные единицы, являющиеся результатом сознательного (или интуитивного) отбора автора, несут, как правило, вспомогательную по отношению к лексемам функцию при выражении глубинных поэтических смыслов.

Базовым видом поэтической номинации является *лексическая*. Она выполняет идентифицирующую функцию, которая заключается в организации и выражении смысловых комплексов, в основе которых лежат глубинные поэтические смыслы.

**Синтаксическая** номинация, по определению Казарина, представляет собой комплексный процесс образования формального и содержательного объемов поэтического текста. Единицей синтаксической номинации можно считать предложение (фразу, фрагмент текста и т. п.), а ее результатом является поэтическая строфа как комплекс номинаторов невербального, паравербального и собственно вербального характера.

Таким образом, поэтическая номинация является комплексным комбинаторным процессом, не исключающим функциональной иерархичности, но единым в рамках одного поэтического текста как лингвистического и культурно-эстетического факта.

Анализируя функционал элементов поэтического текста, постараемся выделить его отдельные структурно обусловленные стилеобразующие особенности, впрочем, не претендуя на исчерпывающий характер данного перечня.

#### Фонетический уровень

1. Основной экспрессивной единицей этого уровня можно назвать аллитерацию – типовой, повторяющийся в конкретном тексте звукоряд. Она выполняет функцию звукописи и позволяет достичь (в сочетании с метром и ритмом) акустических эффектов музыкальности, благозвучности, мелодичности и т.д.
2. Поэтический текст обладает большим потенциалом создания фонетических смыслов психологической, ассоциативной природы. Экспрессивные возможности фонетического уровня носят суггестивный характер, позволяя, в частности, передавать эмоциональное напряжение или (за счет звукообразности и звукоподражания) добиваться эффекта физического присутствия описываемого в тексте предмета, явления или процесса. С одной стороны, этот выразительный ресурс является базисным за счет ритмической природы поэзии, с другой – необходимым ввиду лаконичности поэтической формы.

3. Интерпретация фонетического смысла звукокомплекса часто зависит от его сопоставления со смыслами элементов остальных языковых уровней, общей смысло-тематической структуры стихотворения.

#### Морфологический уровень

4. По мнению многих исследователей (Бакина, Попова, Казарин), словотворчество является неотъемлемой частью поэзии как поэтов-авангардистов, так и традиционалистов. Деривационная неологизация позволяет решить целый ряд задач: приведение лексемы к соответствию метрико-ритмическому замыслу стихотворения, создание языковой игры, интенсификация семантики лексемы, актуализация внутренней формы морфемы, которая может стать словообразовательной константой для выражения тех или иных смыслов произведения, и др.

#### Лексический уровень

5. По определению Н.С. Болотновой<sup>62</sup>, организация лексической структуры стихотворения происходит по сетевому принципу. Связи между лексическими единицами носят как горизонтальный характер (лексико-семантические отношения, соответствующие линейному развертыванию текста), так и вертикальный (лексико-тематические отношения, соответствующие ассоциативно-смысловой структуре текста). Именно вертикальные связи лежат в основе формирования глубинных смыслов поэтического произведения.
6. Языковая личность поэта выражается и конкретизируется в тезаурусе его произведения. Казарин характеризует его как систему

---

<sup>62</sup> Болотнова Н.С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня / Н. С. Болотнова; Под ред. С. В. Сыпченко; Том. гос. пед. ин-т. - Томск : Изд-во Том. ун-та, 1992. – С. 173-174.

лексико-тематических групп, центрами которых являются «семантико-тематические обозначения духовных ценностей» - идеологемы. Идеологема выступает родовым идентификатором общей темы и объединяет вокруг себя ее слова-конкретизаторы как части смысловой структуры поэтического текста. Не входящая в состав тематических групп лексика составляет смысло-тематическую периферию пространства текста, оформляя смысловой контекст произведения, в котором актуализируется семантика членов тематических групп<sup>63</sup>.

#### Синтаксический уровень

7. В своих исследования поэтического языка Б.М. Эйхенбаум называл именно стихотворный синтаксис формантой поэзии, связующей язык с ритмом. Он подчеркивал, что этот синтаксис является условным, «деформированным», несущим, в частности, фонетическую функцию, реализуя интонацию произведения. Синтаксис членится в стихе не по смысловым делениям, а по ритмическим, то совпадая с ними (строка равняется фразе), то преодолевая их<sup>64</sup>.
8. Одной из ключевых характеристик поэтического текста является его исключительная податливость инверсии: «она органична вписана в поэтический текст, поскольку сама внутренне поэтична»<sup>65</sup>. Наиболее специфичной чертой поэтической речи являются субстантивные сочетания с инверсивным и дистантным расположением членов. При этом, отмечает исследователь поэтического синтаксиса И.И. Ковтунова, «инверсивные конструкции, обладающие в прозаической речи экспрессивной интонацией (нисходящим по силе

---

<sup>63</sup> Казарин Ю. В. Указ. соч. С.186-198.

<sup>64</sup> Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. — СПб.: ОПОЯЗ, 1922. — с. 5-6.

<sup>65</sup> Трофимова Ю.М., Там же.

расположением акцентов), в стихах утрачивают эту интонацию»<sup>66</sup>, что вытекает из различий в ритмико-интонационной структуре этих разновидностей литературной речи. Основной функцией инверсии, таким образом, является оформление стихотворного ритма или усиление интонационной самостоятельности отдельного слова.

### **1.3.2. Стилеобразующие структурные особенности драматического текста.**

Для того, чтобы охарактеризовать стилепорождающую специфику драмы, рассмотрим структуру пьесы и функциональные особенности ее элементов с позиций междисциплинарного подхода.

А.В. Хижняк в своем диссертационном сочинении рассматривает драму как «двуплановое сообщение»<sup>67</sup>. Первый план, основной по значимости и объему – план непосредственной коммуникации персонажей. Второй, опосредованный общением персонажей, – план коммуникации автора с читателем, который служит для более полного раскрытия образов героев и для описания условий действия пьесы.

Отметим, что в отношении элементов драмы существуют терминологические расхождения, обусловленные разницей подходов к ее изучению. Так, для обозначения первого плана в отечественном литературоведении применяются следующие термины: авторский текст, побочный текст<sup>68</sup>, рамочный текст<sup>69</sup>, текст «первичного субъекта речи»<sup>70</sup>. Объем этих понятий расходится лишь незначительно и включает в себя, как правило, заголовочный комплекс (имя или псевдоним автора, заглавие,

---

<sup>66</sup> Ковтунова И.И. Современный русский язык. Порядок слов и актуальное членение предложения. – М.:URSS, 2002. — С. 197.

<sup>67</sup> Хижняк А. В. Ремарка в драмах Ф. Шиллера: локально-структурный, функционально-семантический и переводческий аспекты. ДКН. . Ростов-на-Дону, 2006. С. 18.

<sup>68</sup> Хализев В. Е. Теория литературы. – М, 2005. – С. 317.

<sup>69</sup> Кабыкина Ю. В. Рамочный текст в драматическом произведении (А.Н. Островский и А.П. Чехов). АКД. – М., 2009. – 27 с.

<sup>70</sup> Корман Б. О. Опыт описания литературных родов в терминах теории автора (субъектный уровень) //Избр. тр. Теория литературы. – Ижевск, 2006. – С. 174.

жанровый подзаголовок, посвящение, эпиграф), авторские примечания, предисловие и послесловие, список действующих лиц и ремарки. А.Н. Зорин в своей докторской диссертацией относит все перечисленные элементы к ремаркам, предлагая следующую классификацию по формальному признаку расположения в тексте:

- номинативные ремарки (заглавие произведения, подзаголовки и жанровые определения, эпиграф);
- афишные (список действующих лиц, их характеристика);
- ремарки деления на акты, сцены, явления;
- препозитивные (ремарки пространства, времени и состава актантов, предшествующие началу действия или сцены);
- интерпозитивные (внутри сцены, между действиями отдельных персонажей, а также между сегментами движения или словесных действий одного персонажа);
- иннективные (расположенные внутри фразы, реплики, монолога персонажа);
- постпозитивные (завершающие сцену, акт, пьесу);
- приквелы (прологи и сцены, предлагающие предысторию действия пьесы) и сиквелы (эпилоги и тексты, продолжающие сюжет пьесы)<sup>71</sup>.

В западном литературоведении, как отмечает исследователь ремарки Ю. В. Кабыкина, наиболее распространен термин «паратекст», введенный французским ученым Ж. Женеттом в 1982 г. (Genetts G. *Palimpsestes, La litterature au second degree*), который включает в себя, помимо перечисленных элементов, оформление книжного издания, внехудожественные высказывания автора о данном произведении и статьи критиков о нем, «словом, “разного рода комментирующие тексты”, выполняющие “функцию помощи читателю”»<sup>72</sup>. Для удобства в настоящей

---

<sup>71</sup> Зорин, А.Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII - XIX веков. АДД. – Саратов, 2010. – С. 15.

<sup>72</sup> Кабыкина, Ю. В. Указ. соч. С. 9.

работе план коммуникации персонажей называется *сценическим диалогом*, план коммуникации автора с интерпретатором – *авторским текстом (метатекстом)*.

Единицей первого плана коммуникации А. В. Хижняк называет реплику, единицей второго – ремарку. С.С. Бернер разделяет первую на *монологическую* и *диалогическую*, отмечая, что «диалог остался основной структуры драматического текста, а монолог занял видное место в кульминации сюжета»<sup>73</sup>. Ремарка, поначалу являясь вспомогательным компонентом, средством коммуникации драматурга с режиссером и актерами, претерпела значительные функциональные сдвиги в историческом развитии театра.

Так, В.А. Сахновский-Панкеев называл ремарку компонентом, привнесенным историческим развитием драмы<sup>74</sup>. Вплоть до середины XVIII века она выполняла лишь служебную функцию. При этом в античной трагедии сведения о героях от имени автора эксплицировал хор. В Средние Века и эпоху Возрождения, когда драма была ориентирована прежде всего на сценическое воплощение, драматурги, часто сами бывшие актерами или режиссерами, могли напрямую давать указания актерам<sup>75</sup>. В этой связи ремарки в указанный период времени были краткими и немногочисленными<sup>76</sup>. Иной характер приобрела ремарка в творчестве представителей натурализма и «новой драмы»: за счет усиления тенденции к лиризации авторского текста ремарка трансформировалась в

---

<sup>73</sup> Беркнер С. С. 1982. С. 11. Цит. по: Хижняк А.В. С. 12.

<sup>74</sup> Сахновский-Панкеев В. А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь/ В.А.Сахновский-Панкеев.-Л., 1969.-С. 188

<sup>75</sup> Бен, Г.Е. Ремарка // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. — 1971. С. 250.

<sup>76</sup> К интересному выводу приходит М.М. Морозов, в комментарии к переводу «Отелло» отметивший несовпадение ремарок в «первом кварто» и «первом фолио»: «Что касается ремарок, то всего вероятней, что они не принадлежат Шекспиру, а созданы по ходу действия, как режиссерские пометки во время работы над пьесой в театре. Количество ремарок в "первом кварто" и "первом фолио" не совпадает. Кроме того, сравнение самих ремарок показывает [...] что мы в данном случае имеем дело не с двумя редакциями одного текста. Эти два ряда ремарок "кварто" и фолио" созданы, несомненно, разными лицами, и, всего вероятней, в разное время». Морозов, М.М. Пособие по переводу русской художественной прозы на английский язык. М., 1956 – С. 217.

новеллистический фрагмент<sup>77</sup>. Г.Е. Бен указывает на появление т.н. беллетризованной ремарки в произведениях Л. Андреева, М. Метерлинка, Б. Шоу, Ю. О'Нила и др.

Интересно, что усиление позиций авторского текста в драме исследователи связывают с отмеченным М.М. Бахтиным процессом влияния жанра романа на другие литературные жанры<sup>78</sup>. Бахтин писал, что в те эпохи, когда роман становится ведущим жанром, «все жанры начинают звучать по-иному», роман «разоблачает условность их форм и языка [...] переосмысляя и переакцентируя их». Исследователь называл конкретные черты романизации жанра: их большая свобода и пластичность, обновление языка за счет внелитературного разноречия и «романных» пластов литературного языка, диалогизация, проникновение смеха, иронии, элементов самопародирования на всех уровнях, контакт с «неготовой современностью»<sup>79</sup>.

Элементы авторского текста выполняют различные функции в драматическом произведении, однако все они прагматически обусловлены и ориентированы на выражение сложных внутренних текстовых связей. Таким образом, авторское присутствие в драме воплощается в виде *метатекста* произведения.

А.Н. Зорин писал, что ремарка (которую он понимал в широком смысле, включая в это понятие все элементы авторского текста) «выполняет роль партитуры авторского видения постановки, становится основным средством авторской режиссуры (авторережиссуры) и потенциальной сценической интерпретации»<sup>80</sup>.

Хотя некоторые исследователи классических драматических произведений говорят о нерелевантности ремарки в стилистическом отношении, о ее утилитарном характере, очевидно, что в творчестве

---

<sup>77</sup> Хижняк А. В. С. 14.

<sup>78</sup> Зорин, А.Н. Указ. соч. С. 12.

<sup>79</sup> Бахтин М. М. Собрание сочинений: [В 7 томах] . Т.3: Теория романа (1930-1961 гг.). М., 2012. С. 610-641

<sup>80</sup> Зорин А. Н. Указ. соч. С. 12.



драматургов XX века (в частности, в творчестве Касоны) она становится мощным образным ресурсом. Обращает на себя внимание эмоциональность авторских комментариев, стремление к диалогу с интерпретатором, активное использование средств художественной выразительности, импрессионистичность – несмотря на то, что в большинстве случаев сохраняется утилитарный подход к синтаксису (превалируют односоставные предложения, причастия и герундии). Мы приходим к выводу, что наряду с речевой характеристикой персонажей существует *речевая характеристика рассказчика*, которая может меняться от пьесы к пьесе, и воплощенная в идиостиле *речевая картина мира автора*, более стабильная категория, которой характеризуется все его творчество. Оба эти параметра являются значимыми, в частности, при переводе, поскольку их анализ существенен для выявления художественных установок драматурга в той же степени, в которой анализ авторского присутствия важен для интерпретации романа.

В. Е. Хализев в своей монографии отмечал, что драме как роду литературы доступна лишь часть возможностей, осуществляемых в эпопеях и романах, повестях и новеллах, и связывал это с фильтром сценических требований: «текст [драмы] обращен к сцене не только формально [...], но и внутренне, глубинно, сущностно. Художественный язык драматического произведения *эскизен* и как бы *графичен* (в отличие от обстоятельного, живописующего языка жанров эпических, в частности – романских)».<sup>81</sup> На это же обращает внимание и Сьюзан Басснетт: говоря о диалектической природе драматического текста (сценическая и печатная версия), она замечает, что часто драма воспринимается читателем как нечто «незавершенное» (*incomplete*) и лишь «частично реализованное» (*partially realized*)<sup>82</sup>.

Уникальность драматического текста определяется двойственностью его природы (принадлежность к литературе и театру), синтетичностью

---

<sup>81</sup> Хализев, В.Е. Указ.соч. С. 45, С. 229.

<sup>82</sup> Bassnett, S. Op. cit.

театрального искусства и тройной адресацией (на читателя, режиссера и актеров, театрального зрителя).

Можно предположить, что изначальной творческой установкой драматурга является создание именно целостного психического аудиовизуального образа. Отсюда – ориентация на удобопроизносимость и естественность речи персонажей, включение реплики в разные семантические контексты, детализация декораций, а также продумывание звуковых и зрительных эффектов. Исходя из первичности аудиовизуального образа, мы видим, что дальнейшей задачей драматурга является передача этого образа *читателю* и *режиссеру* логическими и эмоциональными средствами, их эмоциональное заражение с целью максимального совпадения театральной и читательской интерпретации с авторским замыслом.

Читатель и театральный зритель не всегда сводимы к одному адресату в силу ряда причин.

Во-первых, воздействие на них оказывается посредством разных каналов восприятия.

Во-вторых, с середины XIX века драматурги все больше ориентируются на дальнейшую публикацию своих произведений. На примере пьес А. Касоны мы видим, что при постановке неизбежно утрачиваются многие смысловые нюансы и поэтичность драматического текста, которые обращают на себя внимание при чтении.

В-третьих, необходимо учитывать разную природу диалогизирующих контекстов (термин Бахтина)<sup>83</sup>. Если читатель оперирует доступными ему контекстами (временными, национальными, личными и др.), театральный зритель пользуется готовой интерпретацией режиссера, и в этом отношении восприятие театральной постановки за счет конкретизации (термин П. Пави) происходит значительно легче, чем восприятие опубликованного текста.

---

<sup>83</sup> М.М. Бахтин в работе «Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках» ([http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Article/Baht\\_PrT.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/Baht_PrT.php)) рассматривает процесс понимания текста как диалог особого вида: «сложное взаимоотношение текста (предмет изучения и обдумывания) и создаваемого обрамляющего контекста (вопрошающего, возражающего и т. п.)», в котором реализуется «познающая и оценивающая мысль» интерпретатора.

С. Басснетт в этой связи пишет, что постановка, «неизбежно являющаяся интерпретацией, нарушает взаимоотношения между автором, текстом и читателем, вводя дополнительное измерение, которое многие писатели находят нежелательным»<sup>84</sup>.

Опираясь на приведенный анализ функционально обусловленной специфики драмы, можно подчеркнуть отдельные языковые особенности драматического текста:

1. Стремление к «удобопроизносимости» и «удобопонятности» (термины И. Левого) сценического диалога в аспекте дикции;
2. Подражание естественной разговорной речи, для которой характерны упрощение синтаксиса, эллиптичность, ориентация на экстралингвистический и паралингвистический контекст<sup>85</sup>.
3. Стилистическая неоднородность драматического текста, вызванная необходимостью создания дистинктивных речевых особенностей персонажей для контрастности их образов и наличием пласта собственно авторской коммуникации с интерпретаторами.

Следует оговориться, что помимо системных свойств языка (в случае поэзии) и структурных особенностей жанра, лингвостилистическое своеобразие художественного произведения может обуславливаться рядом экстралингвистических факторов: тенденциями литературного процесса, эстетическими предпочтениями автора, стремлением соответствовать читательским вкусам, установкой на подражание или стилизацию, что может воспроизводить некий художественный стереотип, отчасти сглаживая индивидуальные черты языковой личности.

Исследуемое в настоящей работе творчество А. Касоны представлено поэтическими, прозаическими и драматургическими текстами разных

---

<sup>84</sup> Кабыкина, Ю. В. Указ. соч. С. 3.

<sup>85</sup> По определению Г.В. Колшанского, экстралингвистический контекст представляет собой «сумму окружений», ситуацию. К паралингвистическому контексту лингвист относит физические характеристики коммуникантов, свойства голосовой коммуникации, кинесику, мимику и предметное окружение. См. Колшанский Г.В. Контекстная семантика. – М., 1980. – С. 75.

жанров. Стилистические особенности языка каждого из произведений, с одной стороны, несомненно, обладают чертами сходства, с другой – несут отпечаток особенностей жанра, к которому принадлежат. Кроме того, можно заметить, что способы выражения авторской модальности отражают специфику коммуникативной ситуации и меняются вследствие ориентирования на определенного адресата, а также в них отражаются изменения эстетических приоритетов автора под влиянием культурно-исторического контекста создания произведения, его взглядов на творчество и искусство в целом, а также на роль писателя в современном ему обществе.

## **Выводы к первой главе.**

1. Элементы индивидуального стиля автора произведения воспринимаются и оцениваются читателем интуитивно и в большинстве случаев позволяют ему отличать конкретную авторскую манеру от стилей других писателей. Это говорит о том, что на текстовом уровне в произведении отражаются авторские речевые особенности, творческие установки и характерные художественные приемы.

2. Сложность изучения конкретного объекта, отражающего пласт «индивидуально-авторского» в тексте, породило значительные терминологические расхождения и подходы к его исследованию. На основании проанализированных подходов составлено рабочее определение индивидуально-авторского стиля как сквозного прагматически обусловленного текстопорождающего структурного единства, отраженного в подходах к выбору жанра и тематики произведений и воплощенного на всех языковых уровнях в творчестве конкретного автора. В качестве синонимичных в исследовании используются термины «авторская манера», «индивидуальный стиль», «идиостиль», «стиль».

3. Идиостиль является материальным выражением языковой личности автора – субъекта текстопорождающего процесса. Традиционным является восприятие языковой личности как трехуровневой системы, представленной лексиконом (вербально-семантический уровень), тезаурусом (лингво-когнитивный уровень) и прагматиконом (мотивационный уровень). Первые два уровня языковой личности находят свое отражение в идиостиле писателя (хотя он не исчерпывается ими), третий уровень тесно связан с категорией авторской (субъективной) модальности.

4. Авторская модальность реализует интенцию и аксиологические установки автора, его личное отношение к событиям и героям произведения. Таким образом, она несет коммуникативную функцию, позволяя читателю

вступить во взаимодействие с автором посредством текста. Авторская модальность может быть выражена средствами любого уровня языка (лексического, грамматического, синтаксического, интонационного и т.д.), следовательно, второй ее важнейшей функцией является стилеобразующая: организация языкового материала в соответствии с авторским замыслом. Авторская модальность и индивидуальный авторский стиль соотносятся как план содержания и план выражения, что свидетельствует о прагматической обусловленности элементов идиостиля.

5. Лингвостилистический и лингвопоэтический подходы к анализу художественного текста, применяемые в диалектическом единстве, позволяют реализовать функционально-прагматический подход к анализу индивидуально-авторского стиля.

6. Категория жанра характеризуется, с одной стороны, относительной конвенциональностью и архаичными элементами в своей структуре, с другой – способностью к модификации и обновлению, что позволяет сделать вывод о механизме взаимовлияния жанра и идиостиля. Так, произведение каждого отдельного автора в большей или меньшей степени потенциально обогащает язык и структуру жанра за счет индивидуальной составляющей его языковой личности, отраженного в ней обновления литературной нормы и изменения социально-исторического контекста. В свою очередь, архаичные элементы жанра воспроизводятся в каждом отдельном произведении автора.

7. При постоянном обращении писателя к той или иной жанровой форме ее доминанты становятся одним из факторов формирования его индивидуально-авторского стиля и отражаются в его произведениях иной жанровой направленности.

8. Для анализа характера взаимодействия категорий идиостиля и жанра целесообразно применение *четырёхступенчатого подхода*:

а) Сопоставительный анализ текстообразующих структурных особенностей жанров или литературных форм, которыми представлено творчество исследуемого автора;

b) Анализ значимых экстралингвистических факторов формирования его языковой личности;

с) Выделение элементов индивидуально-авторского стиля в каждом из рассматриваемых произведений разной жанровой принадлежности посредством лингвостилистического и лингвопоэтического анализа;

d) Сопоставительный анализ выделенных элементов.

9. Среди стилеобразующих структурных особенностей поэтического текста могут быть выделены следующие:

– Функционально-прагматическая нагрузка языковых единиц в поэтическом тексте сильнее, чем в прозаическом, в силу их более строгого отбора; раскрытие семантико-прагматического потенциала этих элементов происходит за счет контекста;

– Лаконичность поэтического текста способствует импрессионистичности отображения действительности;

– На фонетическом уровне средствами усиления экспрессии служат аллитерация, ассонанс, в также звукопись – создание фонетических смыслов ассоциативной природы; выразительные ресурсы этого уровня носят суггестивный характер;

– На морфологическом уровне основным экспрессивным приемом является словотворчество (деривационная неологизация), позволяющая решить ряд разноплановых художественных задач;

– На лексическом уровне, в тезаурусе, непосредственно проявляется языковая личность автора. Лексические единицы вступают как в лексико-семантические отношения, соответствующие линейному развертыванию текста, так и в лексико-тематические, отражающие ассоциативно-смысловую структуру текста и лежащие в основе формирования глубинных смыслов поэтического произведения.

– Стихотворный синтаксис является условным и реализует фонетическую функцию, членясь в стихе не по смысловым делениям, а по ритмическим. Поэтический текст исключительно подвержен инверсии, что

снижает ее экспрессивность, а главной ее функцией становится оформление ритма или усиление интонационной самостоятельности отдельного слова.

10. Анализ функционально обусловленной специфики драмы позволил выделить следующие стилеобразующие факторы драматического текста:

- Эскизность языка драматического текста в силу его диалектического характера (ориентация на чтение и постановку); часто драма воспринимается читателем как нечто незавершенное, лишь «частично реализованное».

- Подражание естественной разговорной речи, для которой характерны упрощение синтаксиса, эллиптичность, ориентация на экстралингвистический и паралингвистический контекст. Стремление к удобству восприятия реплик сценического диалога на слух.

- Стилистическая неоднородность драматического текста, вызванная необходимостью создания дистинктивных речевых особенностей персонажей для контрастности их образов, а также наличием пласта непосредственной авторской коммуникации с интерпретаторами.

11. Помимо системных свойств языка и структурных особенностей жанра, лингвистическое своеобразие художественного произведения может обуславливаться рядом экстралингвистических факторов: тенденциями литературного процесса, эстетическими предпочтениями автора, установкой на подражание или стилизацию (что может воспроизводить некий художественный стереотип, отчасти сглаживая индивидуальные черты языковой личности).



## **Глава 2. Жанровая принадлежность произведения как определяющий фактор стиля А. Касоны.**

### **2.1. Экстралингвистические факторы формирования индивидуально-авторского стиля А. Касоны<sup>86</sup>.**

#### **2.1.1. Творческая биография А. Касоны.**

Поскольку исследований жизни и творчества драматурга на русском языке до сих пор не проводилось, целесообразно подробно остановиться на его биографии, в которой отразились основные этапы его творчества и которой во многом была обусловлена тематика его произведений. В настоящей работе используются данные, которые приводят три наиболее известных биографа Касоны: Федерико Карлос Саинс де Роблес, Кармен Диас Кастаньон и Хосе Родригес Ричарт<sup>87</sup>, а также на автобиографию писателя, размещенную на сайте, принадлежащем его наследникам<sup>88</sup>.

Проведенный анализ не позволяет выявить в творчестве Касоны переломных произведений, отражающих этапы эволюции авторского стиля, или существенных изменений в тематике. Таким образом, сложно говорить об этапах развития авторской манеры в творчестве Касоны. Даже экспериментируя, сдвигаясь в большей или меньшей степени в сторону объективности, отстраненности от действия, он вновь возвращается к усилению роли повествователя, экспликации авторской установки и романтизации действительности. Следовательно, целесообразно применение к периодизации биографического принципа, позволяющего выделить в творчестве Касоны пять этапов.

#### *1. Формирование творческой личности. Дотеатральный период (1903-1928).*

---

<sup>86</sup> При написании раздела использовались материалы статьи автора диссертации: Щепалина В. В. Истоки индивидуально-авторской манеры А. Касоны // LITERA. — 2018. — № 3. — С. 1–10.

<sup>87</sup> См.: Federico Carlos Sainz de Robles, prólogo a las Obras completas [Casona, Alejandro] [1961]. T.1. 2-a ed. Madrid, Aguilar, 1969; Carmen Díaz Castañón. Alejandro Casona. Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1990 – 275 p. Carmen Díaz Castañón, prólogo a Alejandro Casona. La sirena varada. Los arboles mueren de pie.

<sup>88</sup> <http://www.alejandro-casona.com/vida.htm>

Алехандро Родригес Альварес (настоящее имя Алехандро Касоны) родился 23 марта 1903 года в селении Бесульо муниципалитета Кангас-дель-Нарсеа на западе Астурии. В автобиографии Касоны есть такие строки: «Я родился в астурийской деревне Бесульо, деревне очень маленькой, затерянной среди гор [...] Это была деревня землепашцев, пастухов и кузнецов. Кузнецом был и мой дед...»<sup>89</sup>. Детство будущего писателя во многом сформировало его творческую личность, как сам он неоднократно писал об этом. Родители Касоны, Габино и Фаустина Альварес, были учителями. В семье было пятеро детей (Алехандро был средним), и жили они крайне бедно. Самым сложным было то обстоятельство, что образование в провинции находилось в совершенном упадке, финансирования не поступало, и подчас было невозможно отыскать школу, в которой нашлось бы место для двоих учителей. Поэтому время от времени Габино и Фаустина были вынуждены жить в разных провинциях, и дети оставались с отцом или матерью попеременно – «как будто те состояли в разводе», - кроме того, часто им приходилось переезжать. Однако первые пять лет жизни Алехандро провел в Бесульо. Туманный, горный пейзаж Астурии (идеализированное место действия многих пьес Касоны) оставил заметный отпечаток на мироощущении писателя: «Характер астурийца [...] глубоко лиричен, также, как характер галисийца или португальца. Это три очага лиризма в Испании [...] Все критики говорят о том, что на меня повлияла Астурия. Постоянное вмешательство в реальность мечты, фантазии, поэзии, юмора, далеких пейзажей... Все это – глубоко в душе астурийца»<sup>90</sup>.

---

<sup>89</sup> Здесь и далее приведены цитаты автобиографии А.Касоны, размещенной на сайте, принадлежащем наследникам драматурга: <http://www.alejandro-casona.com./vida.htm>.

<sup>90</sup> Все, что окружало тогда Алехандро Касону, работало на развитие его фантазии и гуманизма, укореняло в душе будущего драматурга любовь к Испании. В детстве единственной игрушкой мальчика (о которой взрослый писатель вспоминал с восторгом) был огромный каштан – *la Castañarona*: в дупле его свободно умещались семеро мальчишек, и, подстраиваясь под волю детского воображения, дерево превращалось в корабль, замок, дворец или целый лес. В его ветвях они играли в Питера Пена, в дупле становились колонией кроликов. В деревне Бесульо сохранились песенные традиции Испании: ее жители помнили романсы XIV века, «в которых пелось о волках, пастухах, принцах и волшебстве. Чаще всего – о волшебстве». В селении даже жила ведьма, («потому что в Астурии и Галисии есть настоящие ведьмы – не знаю, как сейчас, но, когда я был маленьким, были»).

Псевдонимом *Casona* означает традиционный тип жилища астуrow, представляющий собой отдельный хутор (в случае семьи Альварес – самый большой в Бесульо). В деревнях, где почти все жители приходятся друг другу родственниками, различать друг друга по фамилиям практически невозможно. Поэтому за глаза жители называли соседей по особенностям местности, в которой те проживали: *los de la Fuente* («те, что с колодца»), *los del Valle* («те, что с долины»), *los de la Casona* («те, что с хутора»).

Уехав из Бесульо, семья будущего драматурга останавливалась на более или менее продолжительный срок в Луарке, Миранде, Вильявисьосе и Хихоне. Хихон – первый крупный город, в котором побывал Алехандро, – произвел на него сильное впечатление; там же он ходил в среднюю школу. Больше всего будущий писатель увлекался историей, географией и литературой: «...науки о вещах – деревьях, металлах, треугольниках – не вызывали во мне сильного интереса. Мне нужна была жизнь». В Хихоне, в возрасте тринадцати лет, Алехандро открыл для себя драматическое искусство: он познакомился с произведением «Жизнь есть сон» Кальдерона, старинное издание которого хранилось у его отца, и впервые попал в театр на спектакль по пьесе Гальдоса “*La loca de la casa*” («Сумасшедший дом») <sup>91</sup>. В тот вечер он понял, что хочет писать для театра.

В 1916-1917 семья Альварес жила в Паленсии, в 1917-1922 – в Мурсии, где Касона закончил школу. Кроме того, поддавшись уговорам друга, Антонио Мартинеса Ферреро (в будущем – успешного актера), Алехандро посещал курсы в школе сценического искусства, открытой в старом римском театре. Эти годы, когда зарождалось его глубокое увлечение театром, Касона называл лучшими в своей жизни. Поначалу будущего драматурга привлекала, главным образом, карьера актера, хотя позже признает, что актер из него в то время получался «очень плохой».

---

<sup>91</sup> Federico Carlos Sainz de Robles, prólogo a las Obras completas [Casona, Alejandro] [1961]. T.1. 2-a ed. Madrid, Aguilar, 1969 – P. XII

Свой творческий путь Касона начал с поэзии, что впоследствии сильно отразилось на его драматических произведениях. Закончив школу, в 1920 году в журнале “Polytechnicum” Касона опубликовал свою первую поэму – исторический романс “La empresa del Ave María”.

В 1922 году он переехал в Мадрид, где поступил на филологический факультет в Высшую педагогическую школу (*Escuela Superior del Magisterio*). Касона чувствовал в себе призвание к учительской деятельности: впоследствии, когда он отошел от педагогики, архетип учителя в том или ином виде возникал в каждой его пьесе. Гуманизм родителей, Габино и Фаустины, повлиял их детей: все пятеро получили педагогическое образование, хотя не все из них впоследствии связали свою жизнь с преподаванием.

Касона совмещал свое обучение с увлечением литературой, посещая литературные кружки, которые собирались в мадридских кафе Помбо и Платериас<sup>92</sup>.

В 1926 году Алехандро Альварес опубликовал (под настоящим именем) вторую стилизованную поэму «Пышнобородый странник», перевел знаменитую «Исповедь англичанина, употребляющего опиум» Томаса де Куинси и закончил дипломную работу на тему «Дьявол в литературе и искусстве». В предисловии к последней он написал: «Дьявол как олицетворение Зла или как антагонист Бога мне не интересен», демонстрируя свой интерес к фигуре Дьявола как к персонажу и к тем образам, которые он способен принимать. Позже, в 1928 году его пьесе «И снова Дьявол» было присуждено первое место на литературном конкурсе, организованном газетой *ABC*<sup>93</sup>. В произведении Дьявол изображается с поэтической иронией; в нем много человеческих черт. Дьявол Касоны саркастичен, язвителен и подвержен приступам меланхолии. Помимо денежного приза, Алехандро

---

<sup>92</sup> Federico Carlos Sainz de Robles, prólogo a las Obras completas [Casona, Alejandro] [1961]. T.1. 2-a ed. Madrid, Aguilar, 1969 – P. XIV

<sup>93</sup> <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1928/04/19/012.html>

Касона впервые получил возможность представить свою пьесу широкой публике: по произведениям трех финалистов были поставлены радиоспектакли.

В том же 1928 году Касона вступил в брак с Росалией Мартин Браво, с которой учился в Мадриде. В те годы учителям, согласившимся преподавать в удаленных, неблагоустроенных районах, выплачивалось повышенное жалование. Касона, которому нужно содержать семью, пришлось пойти на это, и он получил назначение в горный поселок Лес комарки Валь-д'Аран (Льейда, Каталония). Впоследствии драматург вспоминал об этом периоде своей жизни с ностальгией: «В этом месте было бы непросто человеку зрелому и состоявшемуся, но для того, кому двадцать четыре года, трудностей не существует [...] В Валь-д'Аран я провел три счастливых года. Вынужденная тишина тех мест заставила меня погрузиться в книги, сидя у горящего камина. Наш комфортный дом обладал одним свойством, необходимым для обучения: уединенностью». В Валь-д'Аран Касона окунулся в общественную работу. Для своих учеников он открыл школьный театр – «Раскрашенная птица» (*La pájara pinta*), и сам писал для него простенькие комедии на аранском языке или адаптировал для сцены традиционные народные сюжеты. Театр пользовался успехом среди людей всех возрастов. Как вспоминал астурийский писатель Константино Суарес, жители деревни «с почтением относились к молодому учителю, который полностью посвятил себя обучению детей и взрослых, открытию библиотек и столовых, организации минимальной социальной помощи беднякам, обеспечению школы превосходными учебными материалами, повышению культурного уровня той комарки»<sup>94</sup>.

## *II. Первые шаги в драматургии. Создание Народного театра (1929-1936)*

---

<sup>94</sup> Diccionario de escritores y autores asturianos. Tomo VI. Oviedo. Instituto de Estudios Asturianos. 1957. P. 493

В Валь-д'Аран Касона написал комедию, которая через несколько лет принесла ему известность и народную любовь – «Русалка, выброшенная на берег». В ней автор схематично обрисовал судьбы нескольких героев, которые в силу разных причин бегут от реальности, стараясь укрыться от нее в мире фантазии. Закончив пьесу, Касона несколько раз ездил в Мадрид, пытаясь показать ее импресарио разных театров, но они отказывались читать работу неизвестного автора. В конце концов, уже отчаявшись, Касона отправил ее каталонскому театральному деятелю Адриа Гуалу (Adrià Gual i Queralt), предлагая ему поставить пьесу в своем камерном “*Teatre Intim*”. Гуал предсказал пьесе коммерческий успех и показал актрисе Маргарите Ширгу (Margarida Xirgu), которая оказывала огромное влияние на театральную жизнь того времени. Появление Ширгу в постановке гарантировало успех у публики. О Маргарите говорили, что, если бы не она, мир не получил бы таких драматургов, как Касона, Лорка и Альберти<sup>95</sup>. Прочитав пьесу, актриса немедленно написала письмо Касоне, в котором обещала поставить его пьесу «как только для этого сложатся благоприятные условия».

16 февраля 1929 года на сцене главного театра Сарагосы был поставлен спектакль по мотивам произведения Оскара Уайльда «Преступление лорда Артура Сэвила», адаптацию к которой написал Алехандро Альварес. Она имела средний успех у публики, однако это была первая работа Касоны, появившаяся на сцене. Кроме того, стиль и эстетика Уайльда оказали значительное влияние на стиль драматурга. Год спустя в семье писателя родилась единственная дочь, Марта Исабель, и он опубликовал (впервые под псевдонимом) сборник стихов, «Флейта жабы». Критики отметили, что в ней «смешались модернистские веяния со старинным романсами»<sup>96</sup>.

---

<sup>95</sup> García Pintado, Ángel .«El compromiso», *Margarita Xirgu, Crónica de una pasión, Cuadernos El Público*, nº 36, octubre de 1998, p. 16.

<sup>96</sup> Alejandro Casona. *La sirena varada / Los árboles mueren de pie*. Austral, 2010 – Introducción de Carmen Días Castañón. p. 11.

Декретом от 29 мая 1931 года первое республиканское правительство объявило об организации так называемых «педагогических миссий», целью которых была борьба с неграмотностью крестьянского населения. Безграмотность достигала таких масштабов, что во многих деревнях люди никогда не видели книг («только Библия и «Дон Кихот» хранились под замком в церквях, как сокровище – никто не имел возможности их прочитать, однако все знали, что они там есть»). В самых удаленных уголках страны учителя, актеры, студенты и волонтеры, участвовавшие в педагогических миссиях, создавали школы, открывали библиотеки. По деревням ездил передвижной музей с репродукциями картин из Прадо. Одним из направлений педагогических миссий был Народный театр (*El Teatro del Pueblo*), директором которого был назначен Касона.

Передвижной театр, начавший свою работу в 1933 году, был идеальной площадкой для первых экспериментов и реализации многочисленных идей Касоны – как творческих, так и педагогических, гуманистических. Впоследствии приобретенный опыт режиссера он использовал для постановки собственных пьес. Касона так вспоминал об этом периоде жизни: «На протяжении пяти лет я имел честь руководить студенческой молодежью. Схема нашего маршрута, проходившего через 300 поселков, напоминает крылья мельницы – от Кантабрии до Ла Манчи, от Арагона до Экстремадуры, с плоскогорьем Кастилии в центре [...] Если я и могу чем-то гордиться из сделанного мной – то была та моя жизнь». Труппу театра составляли около пятидесяти юношей и девушек из разных школ и университетов. Касона писал о своих подопечных, что многие из них проводили настоящую миссионерскую работу, за которой не стояло ни социальных, ни политических мотивов или амбиций: «за работу они не получали ничего, и даже еду приносили из дома. Многие из них считали, что едут просто весело провести время».

Передвижной театр под руководством Федерико Гарсии Лорки, *La Barraca*, гастролировал по провинциям, где уже были созданы скромные

театры: им было необходимо руководство, помощь в становлении. Задача труппы Касоны была иной: они знакомили с театром неграмотных крестьян, потому их репертуар был намного проще: одноактные пьесы с песнями и танцами. Задачей драматурга было создать этот репертуар, которого тогда не существовало. Касона написал две короткие пьесы для своего театра: «Санчо Панса на острове» (*Sancho Panza en la insula*), по мотивам соответствующего эпизода из «Дон Кихота», и «Интермедию о юноше, который женился на храброй женщине» (*Entremés del mancebo que casó con mujer brava*)<sup>97</sup>, адаптацию сюжета из «Графа Луканора». Кроме того, он написал адаптацию к комедии Мольера «Лекарь поневоле», сократив ее до двух актов.

Летом 1932 года, во время краткого отпуска, Касона расширил и придал окончательную форму своему сборнику легенд по мотивам сюжетов древнеиндийского эпоса, античной мифологии, средневековой литературы, над которыми работал на протяжении четырех лет. Он представил его на конкурс Национальной премии в области литературы (*Premio Nacional de Literatura*), где жюри единодушно присудило ему победу. Год спустя Касона отправил комедию «Русалка, выброшенная на берег», на соискание театральной премии Лопе де Вега, и снова был награжден. Помимо приза в 10 тысяч песет, лучшую пьесу ожидала постановка в мадридском театре. За работу над комедией Касоны взялись сильнейшие актеры того времени: в своих воспоминаниях с восторгом перечислял имена Маргариты Ширгу, Энрике Борраса, Педро Лопеса Лагар, Энрике Диосдадо-и-Алитар, сожалея о том, что такому составу больше не суждено было объединиться. Уже через два месяца после оглушительной премьеры в Мадриде пьеса была поставлена в Париже и Риме. Критики в один голос восхищались комедией, которая была «так не похожа на то, что до этого появлялась в театрах Испании».

---

<sup>97</sup> В 1949 году, вместе с интермедиями “*Farsa del cornudo apaleado*”, “*Fablilla del secreto bien guardado*”, “*Farsa del corregidor*”, написанными в Латинской Америке, они войдут в сборник “*Retablo jovial*” и будут опубликованы в Буэнос-Айресе.



В апреле 1935 года была успешно поставлена ироничная комедия «И снова Дьявол», а в декабре того же года Барселоне состоялась премьера третьей крупной работы Касоны – «Наша Наташа». Для Касоны, которому прежде была чужда социальная повестка, она стала первой реалистической пьесой, вскрывающей язвы общества. Главной героиней была девушка, которой, первой женщине в Испании, удалось получить докторскую степень по педагогике. Прошло совсем немного времени с момента введения совместного обучения юношей и девушек, и тема, затронутая Касоной, взбудоражила Испанию. В автобиографии Касоны об этой комедии есть следующие строки: «О “Нашей Наташе” писали много глупостей. Из нее сделали манифест, знамя. Но она не была ни тем, ни другим! Это пьеса о юности, полная веры. Возможно, чуть романтическая, чуть евангельская, чуть наивная. Но она – о настоящей жизни. О том, что представляют из себя студенческий театр и общежитие, о проблемах совместного обучения, о том, что эти исправительные школы – на самом деле исправительные тюрьмы. [...] Эта пьеса была написана из благородных побуждений. Не ради оаций, а для того, чтобы вскрыть язвы испанского образования. Их видели все, но раньше их никто не лечил». Несмотря на это заявление, Касону впоследствии обвинили в приверженности левым взглядам.

В интервью журналу *“La Vanguardia”* 13 ноября 1935, говоря о постановке, Касона затронул проблемы современного искусства: «Мне кажется, появляется все большая необходимость в том, чтобы в театре освещались всеобщие проблемы, тревожащие тенденции. Так было всегда; но сегодня на то, чтобы блуждать по эстетическим лабиринтам искусства ради искусства у нас права меньше, чем когда-либо».

### *III. Гастрольный тур по странам Латинской Америки (1937 – 1939)*

Гражданская война, начавшаяся 18 июля 1936 года, фактически означала остановку театральной жизни в Испании. Многие деятели искусства, поддержавшие Вторую республику, были вынуждены бежать из страны, опасаясь за свою жизнь. 17 февраля 1937 года Касона уехал во

Францию в качестве режиссера театральной компании Хосефины Диас де Артигас и Мануэля Кольядо. В планах у труппы были двухлетние гастроли по странам Латинской Америки: Мексике, Кубе, Пуэрто-Рико, Венесуэле, Колумбии, Перу, Чили и Аргентине. Несмотря на постоянные переезды и напряженную работу труппы, для Касоны эти два года оказались крайне плодотворными. В Мехико он написал и поставил комедию «Весной самоубийство запрещается» (1937), в Гаване – новую версию адаптации «Преступления лорда Артура» (1938), в Каракасе – «Романс длиной в три ночи» (1938), в Монтевидео – «Неоконченную симфонию» (1940). Кроме того, Касону часто приглашали читать лекции в крупнейшие университеты и театры Латинской Америки<sup>98</sup>.

Во время гастролей Алехандро Касона смог воплотить юношескую мечту и проявить себя в качестве актера. В Мехико он был вынужден заменить одного из актеров, и ему это удалось с таким успехом, что в продолжение гастролей он играл двенадцать разных ролей.

#### *IV. Жизнь и работа в эмиграции (1939 – 1960). Обращение к кинематографу*

В 1939 году Касона с женой и дочерью приехал в Буэнос-Айрес, где они прожили следующие двадцать два года. Именно в Касона написал большую часть своих пьес: «Три идеальные супруги» (1941), «Утренняя фея» (1944), «Лодка без рыбака» (1945), «Мельничиха из Аркос» (1947), «Деревья умирают стоя» (1949), «Ключ от чердака» (1951), «Семь криков в море» (1952), «Дикарь» (1953), «Корона любви и смерти» (1955), «Дом с семью балконами» (1957), «Письмо незнакомки» (1957) (адаптация новеллы С. Цвейга), «Три бриллианта и одна женщина» (1961), «Любовное письмо португальской монахини» (1962)<sup>99</sup>.

---

<sup>98</sup> Только две из них – “Las mujeres de Lope de Vega” и “Vida de Francisco Pizarro” вошли в собрание сочинений Алехандро Касоны, вышедшее в 1961 году в Мадриде в издательстве Aguilar. Лекция “Sugerencias acerca del Amor: Amor Historia, Amor Geografía, Amor Psicología y Ética”, представляющая несомненный интерес для исследователя, к сожалению, не была опубликована в Европе.

<sup>99</sup> Там же он создал адаптации для пьес Лопе де Вега («Периваньес и командор Оканьи», 1962, «Уловки Фенисы», 1959) и Тирсо де Молина («Севильский озорник», 1961). Кроме того, Касона написал три

Напряженную работу в театре Касона совмещал с работой на радио и в кинематографе. Среди написанных им киносценариев есть как оригинальные сюжеты, так и адаптации собственных пьес и произведений других авторов. К первым относятся ленты «Двадцать лет и одна ночь» (“Veinte años y una noche”) (1941), «В старом Буэнос-Айресе» (“En el viejo Buenos Aires”) (1941), «Когда зацветет апельсин» (“Cuando florezca el naranjo”) (1942), «Концерт душ» (“Concierto de almas”) (1942), «Загадка Марии Селесты» (“El misterio de María Celeste”) (1944).

Среди наиболее известных адаптаций произведений других писателей можно перечислить следующие фильмы:

La maestra de los obreros, 1941 (по мотивам произведения “La maestra degli operai” Э. де Амичиса)

Casa de muñecas, 1943. Estudios San Miguel (по пьесе Г. Ибсена «Кукольный дом»)

Martine, 1945. Estudios Andes Films (адаптация пьесы “Le fruit mordu” Ж.-Ж. Бернара)

Margarita la tornera, 1946. Estudios San Miguel (по мотивам XCIV кантиги Альфонсо Мудрого)

El abuelo, 1946 (по мотивам романа Б. П. Гальдоса «Дед»)

El que recibe las bofetadas, 1947 (по пьесе Л. Андреева «Тот, кто получает пощечины»)

El extraño caso de la mujer asesinada, 1949 (адаптация пьесы Мигеля Миура и Альваро де ла Иглесия “El caso de la mujer asesinadita”)

Si muero antes de despertar, 1951 (по мотивам рассказа Корнелла Вулрича “If I Should Die Before I Wake”)

---

новые интермедии: «Фарс о поколоченном рогоносце» (по мотивам LXXII новеллы «Декамерона»), «Фарс и справедливость коррехидора» (по мотивам египетской легенды, которую привел в своей книге «Народы и легенды» Эрминьо Альмендрас) и «Сказочка о надежном секрете» (на основе итальянской народной сказки). Вместе с двумя интермедиями, написанными для Народного театра, они вошли в сборник «Неунывающий алтарь» (“Retablo jovial”) и были опубликованы в Буэнос-Айресе в 1949 году. Также в Аргентине Касона написал две пьесы для детского театра: «Красивый дон Кот» и «В Вифлееме, пастухи!»

No abras nunca esa puerta, 1952 (по мотивам рассказов Корнелла Вулрича “Somedody on the Phone” и “Humming Bird Comes Home”).

Кроме того, Касона написал киносценарии для пяти своих пьес:

Наша Наташа/Nuestra Natacha, 1936 (versión española), 1943 (versión brasileña), 1944 (versión argentina).

Лодка без рыбака/La barca sin pescador, 1950 (versión argentina) y 1964 (versión española)

Романс длиной в три ночи/Romance en tres noches, 1950

Деревья умирают стоя/Los árboles mueren de pie, 1951

Семь криков в море/Siete gritos en el mar, 1954.

В Аргентине Касона вновь обратился к переводу: для серии “*Colección Contemporánea*” издательства “*Losada*” в Буэнос-Айресе он перевел пьесы французского драматурга Анри-Рене Ленормана: «Обманутые» (*Los fracasados*), «Небесная сумасшедшая» (*La loca del cielo*), «Невинная» (*La inocente*)

Годы, проведенные в Буэнос-Айресе, вынужденно стали самым длинным и насыщенным периодом в творчестве Алехандро Касоны, не имевшем возможности вернуться на родину. Писатель такого уровня не мог не осмысливать процессы, происходящие в литературе, и трибуной для выражения его идей и убеждений часто становились журналы, встречи деятелей искусств и университеты Аргентины. К сожалению, эссе и лекции, написанные Касоной в те годы, так и не были опубликованы в Европе и не вошли в собрание сочинений писателя. Однако в прологе к нему Ф. К. Саинс де Роблес приводит их перечень: «Гольдос и романтизм», 1943 (написана в честь столетия со дня рождения Гальдоса), «Новая поэзия» (1944), «На столетие Тирсо де Молины» (1948), «Дон Хуан и Дьявол» (1956), «Балкон Джульетты» (1956), «Дом любви» (1957), «Мученик, что мучает» (1957) (о ревности), «Секрет Дульсинеи» (1958).

За время жизни в Аргентине Касона также совершил несколько деловых поездок по вопросам постановки или перевода своих пьес в Чили,

Перу, Венесуэлу, Бразилию, Мексику, Францию, Италию, Германию, Бельгию, Голландию, Швейцарию и Англию, где оставались востребованными постановки его произведений.

Все это время Касона испытывал непреодолимое желание вернуться на родину, и в 1961 году, после принятия всех мер предосторожности, его семье это, наконец, удалось.

#### *V. Возвращение в Испанию (1961 – 1965)*

В Испании Касона возобновил сотрудничество с ведущими театрами. Были поставлены многие пьесы, написанные драматургом в Латинской Америке, кроме того, он написал адаптацию для «Селестины», произведения, сложность постановки которого неоднократно подчеркивалась театральными исследователями.

В Мадриде состоялась премьера пьесы, которую можно назвать вершиной творчества драматурга – «Кавалер золотых шпор» (“El caballero de las espuelas de oro”), над которой он работал с 1961 года. В Испании комедия выдержала 500 постановок. В ее основу легла судьба Франсиско де Кеведо, барочного испанского поэта и прозаика; сюжет охватывает два периода его жизни. В первом действии – зрелость с ее амбициями, признанием, знаменитыми пикировками с Гонгорой, в которых, очевидно, отразилось отношение автора к современным ему тенденциям в литературе. (Как известно, по мнению Гонгоры, ставшего символом поколения 27 года, искусство должно служить лишь немногим избранным. Касона всей своей творческой деятельностью доказывал обратное). Во втором действии автор изобразил Кеведо на закате жизни, утратившего талант, вышедшего из тюрьмы, куда был посажен за сатирические стихи.

Касона выступил режиссером в постановке практически всех своих пьес, за исключением «Русалки...», «Трех идеальных супругов» и «Кавалера золотых шпор».

Через три года после возвращения в Испанию у Касоны, никогда не отличавшимся крепким здоровьем, обострилось хроническое заболевание сердца, и 17 сентября 1965 года он ушел из жизни.

Изучив биографию драматурга в контексте его творчества, можно сделать вывод о том, что на формирование художественного метода Касоны оказали сильное влияние следующие факторы:

- обращение к поэзии на начальном этапе творчества (слово в прозаическом и драматическом тексте Касоны всегда является поэтическим знаком);
- работа в кинематографе (обращает на себя внимание интерес к мелким деталям, заметна ориентация ремарок на возможности фокуса и монтажа);
- работа режиссером-постановщиком и актером (ремарки пишутся так, чтобы облегчить актеру поиск «зерна роли», детализируются декорации и мизансцены).

На мироощущение автора, по его собственному признанию, большое влияние оказали впечатления детства: многодетная семья, в которой он вырос, родители-учителя, которые искренне любили свое призвание, лиричность астурийского пейзажа и деревенской жизни. Все это находит отражение в поэтичности и гуманизме художественного пространства произведений Касоны.

### **2.1.2. Фигура А. Касоны в контексте литературной эпохи.**

Для анализа формирования языковой личности Касоны, проявляющейся в авторской модальности и индивидуально-авторском стиле его произведений, недостаточно рассмотреть влияние его биографии на стилистику текстов: нельзя исключать фигуру автора из *контекста национальной культуры и мирового литературного процесса.*

Риторичность и миссионерскую окраску стиля, которые свойственны Касоне, Ю. Л. Оболенская называла «*стилистическими доминантами*» *испанской речи*: «Главные черты испанской иберийской модели речевого поведения связаны с языковой функцией воздействия – действия, рассчитанного на со-действие (поддержку) адресата. Речевой акт носит импрессионистический и часто импровизационный характер, его отличает стремление произвести яркое впечатление и одновременно стремление мгновенно воздействовать на адресата, поразить его [...] Экспрессивность превалирует над логикой, выражая свою мысль, автор озабочен не тем, насколько она ясна, но тем, каким предстанет он сам в глазах читателя или слушателя». И далее: «центральной зоной ментальности испанского народа являются представления о своей особой миссии, о преданности вере и принципам, о защите чести любой ценой»<sup>100</sup>.

В творчестве Касоны сложно не заметить и черт *испанского театра Золотого Века*. Все свои 36 пьес автор определил как комедии. Н. Б. Томашевский, рассматривая драматургию «в эпоху молодого Лопе», отмечал, что этот термин «имел боевое, полемическое значение»<sup>101</sup>. Им обозначались пьесы, построенные на принципиальном смешении трагического и комического «во имя большего жизненного правдоподобия», что является главной характеристикой сюжетов произведений Касоны.

Большинство современных испанских исследователей относят Алехандро Касону, родившегося в 1906 году, к *поколению 27 года*<sup>102</sup>. И все

---

<sup>100</sup> Оболенская Ю.Л. Стилистические доминанты испанской речи как отражение особенностей менталитета и языкового сознания испанцев. (тезисы док.) // Иберороманистика в современном мире: научная парадигма и актуальные задачи: Тезисы конференции / Филологический факультет, 20-21 ноября 2008 г./ Под ред. Мунгаловой О. М., Оболенской Ю. Л., Снетковой М. С. — М., 2008. — С. 78-80.

Более подробно см. Оболенская Ю. Л. Мир испанского языка и культуры: очерки, исследования, словарь суеверий и символов. — М., 2018. — С. 107-137.

<sup>101</sup> Томашевский Н.Б. Испанский театр Золотого века. // Испанский театр. М., 1969, с.5-34. <http://www.philology.ru/literature3/tomashevsky-69.htm>.

<sup>102</sup> Проблема определения границ термина «поколение», не вполне привычного для нас, но укоренившегося в испанской литературоведческой традиции, до сих пор остается нерешенной: большинство исследователей трактуют его по-своему. Критериев объединения деятелей культуры в поколения два: возрастной (и тогда в группе оказываются представители искусства, родившиеся в пятнадцатилетний период, объединенные некой знаковой датой) и по принципу сходства эстетических и идеологических взглядов.

же в полной мере отнести Касону к представителям поколения 27 года можно лишь по возрастному принципу, поскольку для его творчества отнюдь не характерно обращение к понятию «чистого искусства», инструментам авангардистских течений, сюрреалистическому методу. Меньше всего творчество Касоны, пьесы которого всегда носят гуманистический и отчасти морализаторский характер (Хосе Родригес Ричарт, биограф Касоны, назвал эту черту «доктриной и педагогикой души» (*doctrina y pedagogía del alma*), соотносимо с доминирующей в поколении тенденцией к дегуманизации искусства.

Можно говорить о том, что в творчестве Касоны в той или иной мере отразилось влияние *испанского модернизма* и представителей *поколения 98 года*. В 1902 году в журнале “*Gente Vieja*” было опубликовано такое определение модернизма Э. Лопеса Чаварри: «Модернизм – реакция не только на натурализм, но вообще на утилитарный дух эпохи, на грубое равнодушие вульгарщины. Выйти из мира, поглощенного культом брюха, искусством оживить наши души, измученные житейской борьбой, вернуть чувству его права, украденные шайкой эгоистов, повсюду захвативших власть, — вот что такое модернизм»<sup>103</sup>.

Валье-Инклан, Антонио Мачадо, Хуан Рамон Хименес, которых Касона называл своими учителями, обращались к модернизму, стремясь изменить современную им действительность путем создания новой реальности. Основной идеей модернизма была идея Красоты, противопоставленной утилитаризму, пошлости торгашеского века. На макро-уровне принцип эстетизма воплощался посредством стилизации: поэты, писатели, драматурги создавали идеальный мир, в котором предлагали читателю забыть в созерцательном процессе, укрыться от уродливой действительности (отсюда – неприятие социальной проблематики). На языковом уровне новаторством стала художественная обработка речи, поиск новых – или возрождение

---

<sup>103</sup> Цит. по: Тертерян И.А. Испытание историей. Очерки испанской литературы XX века. М.: Наука, 1973. – С. 66.



забытых – форм. Кроме того, модернисты ввели в испанскую литературу синестезию, существенно обогатив выразительные возможности литературного языка. Из частных мотивов можно отметить возрождение романтического идеала глубокой печали и меланхолии, возвышенной любви, поиски одиночества, эскапизм, аристократизм и космополитизм.

Влияние эстетики испанского модернизма на театр Касоны особенно заметно: иногда описанный романтический идеал воспроизводится автором с пародийной точностью. Сюжет своих драматических произведений он строит на противопоставлении реального и вымышленного мира, экспериментируя с соотношениями этих планов. Касона нечасто идет на непосредственное введение в сюжет мистических персонажей, таких, как Дьявол («И снова Дьявол», 1935, «Лодка без рыбака», 1945) и Смерть («Утренняя фея», 1944). Очевидно, ему интереснее «достраивать» реальность при помощи фантазии, дополняя ее элементами, которые теоретически могли бы возникнуть в реальной жизни («республика одиноких людей, где не будет здравого смысла» в пьесе «Русалка, выброшенная на берег», 1934, экстравагантный клуб самоубийц, он же – «лечебница для человеческих душ» в комедии «Весной самоубийство запрещается», 1938, заведение Доктора Ариэля, сотрудники которого «выпускают поэзию на улицы» в пьесе «Деревья умирают стоя», 1949). Интересно, что идеализированный мир создают сами герои, пытаясь спрятаться от жестокости и бездуховности окружающей действительности. Другими приемами создания ирреального плана становятся сон, ложь во спасение, идеалистические представления героя о жизни, в соответствии с которыми он действует и которыми заражает остальных.

В системе персонажей автора постоянно возникает пассионарная фигура, которая тем или иным образом создает альтернативное идейное пространство, которое отвечает ее представлениям о счастье и куда она приглашает остальных. Такова Наташа, проводящая реформу образования в отдельно взятом исправительном доме в соответствии с принципами

Макаренко («Наша Наташа», 1936), таков Мартин, который из любви к сбежавшей жене распространяет ложь о ее гибели и поддерживает святость ее образа в глазах жителей деревни («Утренняя фея» 1944), таков Даниель, создавший идиллический образ взаимоотношений мужчины и женщины и пытающийся воплотить его в жизнь с Эльзой («Романс длиной в три ночи», 1938). Эфемерный мир, который создают герои, рассыпается под напором реальности, нередко оставляя их разочарованными и заставляя переосмысливать свои идеалы. Именно это создает динамику развития характеров.

А.В. Павшук в своем диссертационном исследовании<sup>104</sup> подчеркивает, что следует говорить именно об общих чертах в стиле писателей поколения 1898 года, поскольку авторская манера его представителей неповторима и индивидуальна. Она выделяет следующие черты, сближающие писателей:

1) Передача оттенка преобладает над большим эффектом, размышление преобладает над повествованием;

2) В плане лексики представители «поколения 1898 года» стараются обогатить родной язык: они раскрывают новые возможности слова, находят новые значения слова в новом окружении; вводят в язык диалектизмы, оживляют архаизмы и создают неологизмы, повышают степень интеллектуализации языка;

3) Синтаксическое строение предложения становится более легким, простым, употребляется меньше подчинительных союзов, выразительный центр смещается с второстепенных членов предложения на главные. С точки зрения ритмической организации речи проза «поколения 1898 года» становится более естественной и легкой, приближается к разговорной речи.

Интересно, что наибольшее влияние на становление авторской манеры Касоны оказали Валье-Инклан и Асорин, стилистические установки которых

---

<sup>104</sup> См. Павшук А. В. Языковая природа и функции эпитета в художественном тексте (на материале романа Асорина «Воля») : дис. ... кандидата филологических наук. – М., 2007. – 198 с.

были противоположными (хотя нельзя не отметить, что в эстетической программе и стиле Асорина встречаются некоторые черты модернизма).

Автор концепции «антистиля», Асорин писал: «Стиль - это ничего особенного. Стиль – это умение писать так, что читатель подумает: «Это ничего особенного», подумает: «Это сделаю и я», однако, не сможет сделать это так просто; и это «ничего особенного» будет самым сложным, самым трудным, самым тяжелым»<sup>105</sup>. Целью реформы стиля Асорина было избавление от навязчивой красоты, тяжеловесности слога, требование простоты, точности, ясности, установка на естественную красоту. А. В. Павшук выделяет следующие положения его эстетической программы: требование писать прямо, не отвлекаясь от основной мысли, исключение риторических элементов, использование не более одного определения у предмета, новых лексических единиц, а не штампов, достаточно быстрый темп повествования, ритм, асиндетон, эллипсис. Из средств художественной выразительности наибольшая нагрузка в творчестве Асорина ложится на эпитет, берущий на себя функции метафоры, метонимии, синонимов, антонимов, оксюморона. Эта многофункциональность в сочетании с искомой простотой позволяет воплощать на практике заявленную эстетическую программу.

Влияние Асорина заметно в многофункциональном характере эпитета в творчестве Касоны, в стремлении драматурга к изящной простоте. Лаконичность эпитета позволяет Касоне несколькими словами создавать объемные образы:

|                                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                      |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Caballero:</b> Te diré; en realidad hay tres diablos distintos según la jerarquía de las almas. Hay uno, <i>aristocrático y sutil</i> , para tentar a los reyes y a los santos. Hay otro, <i>apasionado y popular</i> , para uso de los poetas y | <b>Господин в черном:</b> Вот что: есть три разных дьявола в соответствии с иерархией душ. Один – <i>утонченный и аристократичный</i> – чтобы искушать королей и святых. Другой – <i>страстный и</i> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

<sup>105</sup> Azorin. El artista y el estilo. // Azorin. Obras completas. T.VIII. Madrid. 1973. P.695. Цит. по: Павшук, А.В. Указ. соч. С. 3-4.

|                                                                                                       |                                                                                                                                      |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| los campesinos. Yo soy el diablo <i>de la clase media</i> .<br>(La barca sin pescador) <sup>106</sup> | <i>фольклорный</i> – для обращения с поэтами и крестьянами. Я дьявол <i>среднего класса</i> .<br>(«Лодка без рыбака») <sup>107</sup> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Являясь «определением в поэтической функции» (Павшук), эпитет Касоны всегда нагружен смысловыми, эмотивными и эстетическими коннотациями, позволяющими достичь художественной выразительности без утяжеления синтаксических конструкций.

Творческая деятельность Касоны пришлась на период становления феномена «*новой драмы*» (Чехов, Ибсен, Метерлинк, Б. Шоу). Исследователь Б.И.Зингерман<sup>108</sup> рассматривает её как выражение кризиса старой театральной системы, сложившейся в эпоху Ренессанса, «репертуарной драматургии» и «хорошо сделанных пьес». Особое внимание литературовед уделяет проблеме героя. «Новая драма», по его мнению, закрепляет и художественно обобщает процесс отчуждения личности, характерный для эпохи позднебуржуазного общества.

В XX веке театр стал точкой синтеза достижений многих видов искусства и науки – литературы, живописи, кинематографа, психологии. Можно без преувеличения сказать, что для испанской драматургии прошлый век был отмечен выходом из кризиса, поиском новых тем и методов работы со зрителем. Интерес к актуальным темам, жизненным конфликтам потребовал серьезных изменений на уровне поэтики. Ее чертами были подчеркнутый драматизм человеческого существования, представление о единстве психологических и физиологических процессов в человеке, что диктовало принципиально новый рисунок роли, вытекающий не только из сюжета, но и из сценической обстановки, решения мизансцен, покроя костюмов, музыкального сопровождения и т.д.

<sup>106</sup> Здесь и далее пьесы Касоны цитируются по следующему изданию: Casona, A. Obras completas (1961). T.1,2. Madrid, Aguilar, 1969.

<sup>107</sup> Здесь и далее перевод автора. – В.Щ.

<sup>108</sup> Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века. – М., 1979. – 390 с.

С.А. Андреева в своем диссертационном сочинении<sup>109</sup> отмечает перенос акцента с внешнего действия на внутренние переживания героев, как следствие, большое значение приобретает создание настроения, сценической атмосферы. Важная роль отводится невербальным элементам.

На языковом уровне отличительной чертой «новой драмы» стало увеличение удельного веса ремарок, в которых автор эксплицитно обозначает свою позицию. Это связано с влиянием романного жанра и двойной коммуникативной установкой драматурга: на постановку и публикацию его произведений.

Большую роль в европейском искусстве конца XIX – начала XX века играл *импрессионизм*. Возникнув в живописи, это течение быстро распространилось на другие виды искусства, в частности, музыку и литературу.

Как отмечает литературовед У.К. Абишева<sup>110</sup>, приметы художественного метода импрессионистов, органично сочетавших передачу световоздушной атмосферы, интенсивного солнечного света на своих полотнах, узнаваемы в литературных произведениях: «следуя импрессионистической манере живописцев, писатель стремится передать сочетание тончайших цветовых цветов и оттенков, фиксируя удивительный в своем многообразии мир».

Свет в текстах пьес Касоны становится важнейшим выразительным ресурсом, который позволяет ему играть с ощущением реальности. Это можно проиллюстрировать на примере ремарок<sup>111</sup> пьесы «Весной самоубийство запрещается»:

|                                                                                                                                                           |                                                                                                                                    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Acto primero.<br>En el hogar del suicida, sanatorio de<br>almas del doctor ariel [...] Todo es aquí extraño,<br>sugridor y confortable: el mobiliario, la | Первое действие.<br>Действие происходит в приюте<br>самоубийцы – лечебнице по болезням<br>души, основанной доктором Ариэлем. [...] |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

<sup>109</sup> Андреева С. А. Функции паузы в поэтике английской «новой драмы»: Дж. Б. Шоу и Дж. Голсуорси: автореферат дис. ... кандидата филологических наук. – М., 2005. – 18 с.

<sup>110</sup> Абишева У.К. Неореализм в русской литературе 1900-1910-х годов: автореферат дис. ... кандидата филологических наук. – М., 2006. – С. 18-19.

<sup>111</sup> Подробно о роли и функциях ремарок в творчестве А.Касоны см. раздел 2.4.1.

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| plástica, el trazado de las arquerías, <i>la disposición indirecta de las luces acristaladas</i> . En las paredes, bien visibles, óleos de suicidas                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | Все здесь – мебель, отделка, причудливое расположения арочных сводов, <i>падающий сбоку свет</i> – выглядит странным, комфортным и навеивает размышления.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| Acto segundo. En el mismo lugar, tres días después. <i>Luz de tarde</i> . Han desaparecido los cuadros de muerte [...]                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | Второе действие<br>Там же, три дня спустя. <i>Естественный дневной свет</i> . Изображения самоубийств исчезли [...]                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| Chole.—Perdónanos tú, Juan. Perdónanos a los dos... Pero, déjame.<br>Juan.—Adiós, Chole... (Sale Juan. <i>Ha ido oscureciendo, y la escena está ahora en penumbra. Brilla fuera el lago iluminado</i> . Chole se debate en una lucha interior de silencios crueles.)<br>Chole.—Imposible, imposible... [...] Dicen que la muerte en el agua es dulce, como olvidar. Toda la vida se recuerda en un momento y después nada: un paño frío sobre el alma. (mira fijamente al <i>lago que, iluminado en la noche, adquiere ahora presencia escénica, como un «personaje» más</i> . Se acerca a la calería del silencio.) Morir... Olvidar... (retrocede sin fuerzas. Al fondo de la galería empieza a oírse el <i>violín melancólico de Grieg en «La muerte de Asse»</i> .) | Чоле: прости ты меня, хуан. Прости нас обоих. Но – оставь меня.<br>Хуан: прощай, чоле.<br>Хуан уходит. <i>Стемнело, сцена погружена в полумрак. Вдали мерцает подсвеченное озеро</i> . Чоле остается одна, в ее душе идет борьба.<br>Чоле: Это невозможно, невозможно. [...] Говорят, смерть от воды сладка, как забвение. Вся жизнь проносится за одно мгновение, а потом не остается ничего, только холодное покрывало поверх души. (неподвижно смотрит на озеро, которое, <i>освещенное в ночном сумраке, словно становится еще один персонажем</i> . Чоле медленно приближается к галерее тишины.) Смерть, забвение... (обессиленная, уходит. В глубине галереи раздаются звуки скрипки, играющей «Смерть Озе» Грига.) |
| Acto tercero. En el mismo lugar, al día siguiente. Es el primer día de la primavera. <i>Luz fuerte de mañana. Se oye en el jardín el «Himno a la naturaleza» de Beethoven</i> .                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | Третье действие<br>Там же, на следующее утро. Первый день весны. <i>Яркий утренний свет</i> . В саду раздается «Гимн природе» <sup>112</sup> Бетховена.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |

В первом акте с помощью света Касона подчеркивает необычность и таинственность места, в котором оказываются герои. Во втором акте «Приют самоубийцы» предстает перед нами после нововведений Чоле, решившей радикально поменять установившиеся порядки и создать жизнеутверждающую атмосферу – и освещение сцены меняется вместе с атмосферой действия. Однако, после тяжелого разговора с братом своего жениха, который страдает от зависти к нему, Чоле чувствует себя раздавленной и уступает влиянию мрачного места: освещенное озеро

<sup>112</sup> «Гимном природе» называют финальную часть симфонии №6 F-dur, Op. 68 Бетховена («Пасторальная») – прим. авт.

действительно становится словно еще одним персонажем, искушающим девушку возможностью сдаться и внушающим ей картину романтической, красивой смерти. В третьем акте окончательно развенчивается идея самоубийства, герои освобождаются от своих иллюзий – и все это происходит под ярким утренним светом. На наш взгляд, можно говорить о том, что в театре Касоны свет, наравне со словом, играет роль *поэтического знака*.

Отдельного внимания в драматургии Касоны заслуживает гармония света и звука, дополняющих и раскрывающих друг друга. Необходимо также заметить, что Касона стремится воздействовать на все органы чувств зрителя или читателя, включая обоняние и вкус, вводя в диалоги описания блюд и заставляя персонажей проговаривать обонятельные ощущения. Вероятно, это связано с тем, что Касона выступал режиссером большинства своих произведений, и потому уже на этапе создания пьес задумывался о постановке и создании целостного образа.

А. В. Павшук, среди прочих, выделяет следующую особенность импрессионизма в литературе: «большое значение приобретает личное, индивидуальное, субъективное впечатление писателя. Читатель воспринимает реальность сквозь призму авторского восприятия. Личность автора «просвечивает» в произведении, он подчеркивает одни детали и пренебрегает другими, прямо или косвенно выражает свое отношение к изображаемым объектам, дает оценку. Вся картина передает определенное настроение, создает эмоциональный фон»<sup>113</sup>.

В драматургии Касоны нашло отражение импрессионистическое мироощущение. Заметно вглядывание в «сиюминутное, мгновенное, обладающее, по мнению импрессионистов, не меньшей значимостью, чем вечное и постоянное»<sup>114</sup>. Интересен его подход к социальной проблематике:

---

<sup>113</sup> Павшук А.В. Указ.соч. С. 87-88.

<sup>114</sup> Абишева У.К. Указ.соч. С. 25.

общечеловеческое содержание в драматургии Касоны всегда индивидуализировано и поэтизировано.

Таким образом, рассмотрев идейно-художественный контекст эпохи, к которому принадлежал Касона, мы констатируем, что большое влияние на его индивидуально-авторскую манеру оказали представители поколения 98 года, модернизм, художественные течения «новой драмы», импрессионизма, а также традиции испанского театра Золотого Века. Произведения Касоны отличаются суггестивностью, что достигается за счет особого употребления эпитета, наделение света и звука символическим значением; это превращает ремарки в его пьесах в поэтические знаки.

## **2.2. Функционально-прагматический анализ поэтических текстов А. Касоны.**

Как отмечалось в разделе 2.1.1, авторству Касоны принадлежали две крупные поэтические работы – поэма *“El peregrino de la barba florida”* («Пышнобородый странник», 1926) и сборник *“Flauta del sapo”* («Флейта жабы», 1928-1930). Если «Флейту жабы» Касона называл своей первой опубликованной книгой, поэму он даже не включал в список созданных им произведений. По воспоминаниям испанского журналиста Хосе Планса, в интервью журналу *“Primer Acto”* в 1964 драматург признался, что первые написанные им стихи, как это часто случается, не были в полном смысле слова «его» стихами, являясь реминисценцией уже прочитанного<sup>115</sup>. В двадцать лет его восхищал изысканный модернизм Рубена Дарио и Рамона Валье-Инклана. Так, давая оценку своей поэме, Касона назвал свою первую книгу стихов «невольным поэтическим подражанием галисийскому писателю» (имея в виду Валье-Инклана). После знакомства с простотой поэзии Антонио Мачадо Касона кардинально изменил творческую

---

<sup>115</sup> Plans J. J. Alejandro Casona. Juego biográfico dividido en una raíz y tres árboles. – Oviedo: Richard Grandío, 1965. – P. 71.



установку: «...простота, естественность, ассонансная рифма, слово, округленное веками, как галька, отполированная рекой, показались мне намного более глубокими и человеческими, чем скрипки и парнасизм Рубена. Тогда я порвал написанное и решил начать все сначала», – заявил он в том же интервью<sup>116</sup>.

За счет игры с оттенками смыслов и мелодикой языка слово приобретает в творчестве Касоны поэтическую функцию в понимании этого термина Р. Якобсоном, предполагающую интровертивное отношение к вербальным знакам как единству означающего и означаемого<sup>117</sup>. Для создания этого эффекта Касона выработал ряд приемов, которые рассматриваются ниже. Интересно и то, что именно в стихотворных произведениях Касоны появились импрессионистические образы персонажей и наброски сюжетов, которые в дальнейшем получили развитие в его драматургии.

### **2.2.1. Лингвопоэтический анализ стилизованной поэмы А. Касоны «Пышнобородый странник»<sup>118</sup>.**

Поэма «Пышнобородый странник» (*El peregrino de la barba florida*) является стилизацией средневековой испанской клирикальной поэмы (Касона определил жанр произведения как «легенду о чудесах» – *leyenda milagrosa*). Произведение повествует о явлении разорившемуся богачу апостола Иакова, который вызволяет его из долговой тюрьмы и берет с него обет совершить паломничество в Галисию. По пути в Сантьяго-де-Компостела паломник поддается искушению и остается жить в пасторальной идиллии с приютившей его пастушкой, позабыв о клятве. Вскоре апостол вновь

---

<sup>116</sup> Plans J. J. Op. cit. P.72.

<sup>117</sup> Подробнее см.: Якобсон Р. Я. Работы по поэтике. Переводы / сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. – М.: Прогресс, 1987.

<sup>118</sup> При написании раздела использовались материалы статьи автора диссертации: Щепалина В. В. Лингвостилистические особенности поэмы А. Касоны "El peregrino de la barba florida" // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2019. — Т. 12, № 5. — С. 324–328.

является герою и накладывает на него проклятие: все источники высохнут на его пути, все колосья осыплются, и сон не сомкнет его глаз, пока он не поднимется на Монте-де-Госо, «Холм Радости», находящийся в часе пути от Собора Святого Иакова.

Небольшой тираж произведения, опубликованного Касоной самостоятельно, предназначался друзьям и близким поэта. Интересно, что поэма носит посвящение: “*Al maestro Luis de Zulueta*” («Учителю Луису де Сулуэта»). Журналист, интеллектуал, республиканский политик, последователь Руссо, Сулуэта преподавал педагогику в Высшей педагогической школе в Мадриде, где учился Касона. Именно в Мадриде происходило его творческое становление, он знакомился (не в последнюю очередь благодаря участию Сулуэты) с выдающимися литературными и театральными деятелями эпохи, с которыми впоследствии сотрудничал. Друг Сулуэты, журналист, писатель и драматург Эдуардо Маркина согласился написать к первой поэме Касоны своеобразный пролог (“*Laude*”), а испанокубинский литературный деятель, дипломат Альфонсо Эрнандес-Ката – эпилог (“*Salmodia*”). Слово *laude* имеет два значения. С одной стороны, это хвала, панегирик – и Маркина действительно восхваляет и героя поэмы, и каждого паломника, и самого Касону. С другой стороны, *laude* – это и могильная плита, что намекает на место паломничества героя поэмы – Собор Святого Иакова, где покоятся мощи апостола. Стихотворение “*Salmodia*” («Псалмодия») написано по мотивам сюжета поэмы и подводит ее итог, противопоставляя беззаботную мирскую жизнь и полный лишений и самоотречения путь служения Богу.

Поэма поделена на три части (*jornadas*), каждая из которых включает в себя девять стихотворений. Согласно испанскому словарю литературных терминов<sup>119</sup>, словом *jornada* обозначались акты в пьесах периода Золотого века испанской литературы, при этом, начиная с Лопе де Вега, драматурги

---

<sup>119</sup> Platas Tasende A. M. Diccionario de términos literarios. – Madrid: Espasa, 2004. – P. 354.

стали придерживаться трехактного деления пьесы<sup>120</sup>. Стиль поэмы Касоны достаточно однороден и характеризуется обилием тропов и стилистических фигур, хотя при анализе можно заметить обусловленную сюжетом разницу подходов к выбору лексики. В первой части произведения в импрессионистичной манере изображается людской поток, устремившийся в Сантьяго. Эту часть можно назвать наиболее динамичной из всех, при этом эффект движения образов создается на трех уровнях: графическом, синтаксическом и фонетическом. Главу открывает стихотворение «Караван страждущих» (*La caravana doliente*), состоящее из восьми двустиший. Как можно заметить из приведенного ниже примера, строфическое и синтаксическое деление предложений не совпадают. Напротив, автор стремится к разрыву синтаксических структур, что является, по определению Ю. Н. Тынянова, фактором динамизации языкового материала<sup>121</sup>, за счет которого создается впечатление непрерывного мелькания образов:

| Оригинал                                                                                                                                                                                                                            | Дословный перевод                                                                                                                                                                                    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Un mercado galaico. Bullicio. Gaitería<br>de trajes y de lenguas. Confusa romería                                                                                                                                                   | Галисийская ярмарка. Суэта. Волынки.<br>Пестрота платьев и языков. Беспорядочное<br>шествие                                                                                                          |
| De todos los dolores y todas las lacerias<br>y el abigarramiento de las nortañas ferias<br>(1).                                                                                                                                     | Всех недугов и всех узоров,<br>И рябизна северных празднеств.                                                                                                                                        |
| El la cruz de Sant Yago sollozan los<br>romeros<br>que van a Compostela. Mendigos,<br>caballeros,<br><br>viejos, mozos, mujeres (2)... Vierten,<br>arrepentidos,<br>la hiel de sus pecados y sus cuerpos<br>podridos <sup>122</sup> | На кресте Святого Иакова плачут навзрыд<br>паломники,<br>что идут в Сантьяго. Нищие, дворяне,<br><br>старики, юнцы, женщины... Проливают,<br>раскаявшись,<br>желчь своих грехов и своих гниющих тел. |

<sup>120</sup> Томашевский Н. Б. Испанский театр Золотого века // Испанский театр / сост. Н. Б. Томашевский. М.: Художественная литература, 1969. С. 5-34.

<sup>121</sup> Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. – М.: КомКнига, 2007. – С. 27.

<sup>122</sup> Здесь и далее цит. по: Casona A. Obras completas (1974-1977). T. 1. Poesía. Prosa. Teatro. – Madrid: Aguilar, 1977 – P. 4-50.

С этой же целью Касона использует ряд назывных предложений (1) и перечисление (2). Автор не стремится к выдерживанию стихотворного размера, что отражает суматоху людского каравана. Обращает на себя внимание аллитерация фонем /r/, /d/, /g/, создающая ощущение стука посохов, колес по дороге.

Следующие четыре стихотворения изображают четырех паломников и являются прямыми аллюзиями на чудеса, совершенные Иисусом: «Слепой из Сан-Фис» (*El ciego de San Fiz*), «Прокаженный из Кастрело» (*El leproso de Castrelo*), «Расслабленный из Тейшидо» (*El malato de Teixido*), «Одержимые» (*Los endemoniados*). Прибегая к топонимике севера Испании, Касона переносит туда события Нового Завета, делая их реальными для современного читателя. Стихотворения объединяет активное использование слов, относящихся к лексико-семантическим группам «тело человека», «болезни, хвори», при этом часто они сопровождаются эпитетами, экспрессивность которых особенно актуализируется контекстом:

|                            |                                                                                                                                           |
|----------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| «Слепой из Сан-Фис»        | <i>manos yertas</i> - окоченевшие руки<br><i>rostro de granito</i> - гранитный профиль<br><i>frías pupilas</i> - застывшие зрачки         |
| «Прокаженный из Кастрело»  | <i>pierna elefanciaca, ulcerada, escamosa</i> - слоновая нога, чешуйчатая и изъязвленная<br><i>pústulas hediondas</i> - зловонные струпья |
| «Расслабленный из Тейшидо» | <i>manos transparentes</i> - прозрачные руки<br><i>labios negros</i> - черные губы<br><i>ojos secos</i> - сухие глаза                     |
| «Одержимые»                | <i>los miembros retorcidos</i> - скрюченные члены<br><i>pasmos de locura</i> – безумие                                                    |

Последние два из рассматриваемых нами стихотворений объединяет также употребление слов *галисийского* происхождения: *meiga* – ведьма, *chuchar* – целовать, *hortal* – огород, *meigallo*, *ramo cativo* – одержимость нечистыми силами.

Едва ли это случайно – именно Галисия имеет славу очага колдовства в Испании, и автор вводит мотив сверхъестественного, намекая на происхождение заболевания.

Анализ выявляет сходство внутренней структуры стихотворений «Слепой...» и «Прокаженный...», расположенных на одном развороте. Экспрессивность стихов достигается за счет имплицитных антитезы и оксюморона, противопоставления высокого и безобразного. Описывая слепого, Касона начинает стихотворение с создания убогой картины: *manos yertas* – окоченевшие руки, *mugrienta capa* – засаленный плащ, *barba mosaica* – клочковатая борода. Затем с помощью книжной лексики латинского и греческого происхождения автор возвышает его внутреннюю жизнь и подчеркивает трагедию незрячего певца: “...*su voz, prolongada en melopea, tiene acentos de plegaria*”. / «...его голос, выводящий песню, порой звучит как колокольный звон»; “*Canta... implorando piedad a las sombras que pasan*”. / «Поет... моля проходящие мимо тени о милосердии». Эффект усиливается за счет строфико-синтаксической анафоры:

|                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>[...]<br/>Canta el ciego de San Fiz<br/>Canta...<br/>Y su voz, prolongada en melopea,<br/>tiene acentos de plegaria.</p> <p>visto.<br/>Canta...<br/>implorando piedad a las sombras que<br/>pasan</p> <p>Canta el ciego los viejos romances.<br/>Canta...<br/>[...]</p> | <p>[...]<br/>Поет слепой из Сан-Фис<br/>Поет...<br/>И его голос, выводящий песню,<br/>порой звучит как колокольный звон</p> <p>Поет слепой свету, который не<br/>видел.<br/>Поет...<br/>моля проходящие мимо тени<br/>о милосердии</p> <p>Поет слепой старинные легенды.<br/>Поет...<br/>[...]</p> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Стихотворение заканчивается развернутым сравнением дневного света, не способного разбудить мертвых глаз, с зимним солнцем, неспособным растопить изморозь: “*Y la luz de la tarde en sus frías pupilas resbala, resbala y se quiebra como el sol de invierno en la escarcha*”. / «И дневной свет скользит,

скользит на его холодных зрачках, и преломляется, как зимнее солнце на инее».

В зеркально расположенном стихотворении «Прокаженный...» Касона прибегает уже к строфико-синтаксической эпифоре, функция которой – изобразить непрерывность страданий прокаженного, который забывается лишь в бреду:

|                                                                                                                                 |                                                                                                                                |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| [...]<br>Huye la gente hororizada<br>de su lado. Delira.<br>[...]<br>Pronuncia una oración o una<br>blasfemia.<br>Delira. [...] | [...]<br>В ужасе люди бегут<br>от него. Он бредит.<br>[...]<br>Бормочет то ли молитву, то ли<br>проклятие.<br>Он бредит. [...] |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Стихотворение также изобилует книжной лексикой: *lobo flámélico* - оголодавший волк, *delirar* - бредить, *manifestar* – выказывать, *blasfemia* - святотатство. Автор находит интересный способ указать читателю на то, что у больного есть шанс на исцеление, противопоставляя пораженную плоть прокаженного нежности рук святой Елизаветы Венгерской, исцелявшей прокаженных:

|                                                                                                                       |                                                                                                            |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Sobre sus pústulas hediondas<br>ha dejado la brisa<br>una blanda caricia de sus manos...<br>¡Santa Isabel de Hungría! | Его зловонные струнья<br>одул свежий ветерок<br>словно нежная ласка рук...<br>Святая Елизавета Венгерская! |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Во второй части, где паломник позабыл о данном апостолу обете и остался жить на лоне природы с пастушкой, многие стихотворения носят песенный характер. Обращает на себя внимание сочетание культизмов, библеизмов, слов латинского происхождения и пласта лексики семантической группы «деревня, сельское хозяйство»:

| Культизмы, библеизмы                                                                                                                               | Семантическое поле «Деревня»                                                                                               |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>crucificar</i> - распять<br><i>cayado bíblico</i> – библейский посох<br><i>etamar</i> – протекать, испускать<br><i>ingenuidad</i> - бесхитрость | <i>pegujal</i> – небольшое стадо<br><i>ejido</i> – эхидо, общинное поле<br><i>pacer</i> – пастись<br><i>rebaño</i> – отара |

Также наблюдается существенное количество галисизмов и употребление возвратной клитики в постпозиции, что характерно для галисийского языка. В качестве примера можно привести открывающее эту часть стихотворение «Пастораль» (*Pastorela*):

|                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                                                  |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Entre las pegujales<br/>extiéndese el ejido.<br/>Pace, manso, un rebaño.<br/>Pensativo,<br/>crucifica los brazos el pastor<br/>sobre el cayado bíblico.<br/>[...]<br/>Desperézase el río...<br/>Emana del paisaje<br/>la ingenuidad de un cuadro primitivo.</p> | <p>Всюду гуляют стада<br/>Раскинулось эхидо<br/>Пасется кроткая отара.<br/>Задумчивый,<br/>Скрестил руки пастух,<br/>Опершись на библейский посох.<br/>[...]<br/>Лениво течет река...<br/>Пейзаж излучает простоту<br/>Первозданной картины.</p> |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Интересен двойственный образ, создаваемый стихотворением, который обусловлен общепринятыми значениями слова *pastor* (пастырь). Как отмечает В. Я. Задорнова, слово в художественном произведении «существует как неделимое семантическое единство, которым оно остается и в каждой своей реализации. Таким образом, слово в произведениях литературы в каждом употреблении может обладать одновременно всеми своими семантическими и стилистическими возможностями»<sup>123</sup>. Впоследствии Касона неоднократно прибегал к экспрессивным возможностям полисемии, на протяжении пьесы употребляя одно и то же слово в разных значениях и контекстах, достигая суггестивного эффекта и акцентуируя авторскую позицию.

Кроме того, стихотворение носит ремарочный характер, в краткой форме давая читателю представление о месте действия произведения. Это далеко не единственный пример «ремарочного» стихотворения в поэме. Впоследствии, уже при создании пьес Касона будет прибегать к характерной для течения новой драмы расширенной, беллетризованной ремарке, обладающей самостоятельной художественной ценностью.

<sup>123</sup> Задорнова В. Я. Восприятие и интерпретация художественного текста. – М.: Высшая школа, 1984. – С. 10.

В третьей части поэмы наказанный апостолом Иаковом паломник вновь отправляется в путь и, наконец, достигает Монте-дель-Госо. Характеристики первых двух частей произведения объединяются в третьей: импрессионистичность, торжественный тон, обилие галисизмов и культизмов. Стиль последней части неоднороден: простые песни чередуются со стихотворениями с высокой лексикой и усложненным синтаксисом. Приводим два примера, иллюстрирующие этот контраст:

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>La maldición</b></p> <p>Estaba el peregrino entre la niebla   <br/> meditando,    cuando vio otro romero que<br/> avanzaba,    lento el paso,    envuelto en una<br/> túnica de lino    con un pequeño palio.   <br/> Evocó el peregrino la faz bíblica    del<br/> caminante extraño,    y de rodillas imploró: –<br/> ¿Quién eres?</p> <p>[...]</p> <p><b>Проклятие</b></p> <p>Стоял паломник в тумане,   <br/> размышляя,    когда увидел странника, что<br/> приближался    медленным шагом,   <br/> завернутый в льняной хитон    с паллием.<br/>    Библейские черты странного путника   <br/> воскресли в памяти паломника,    и на<br/> коленях он воззвал: «Кто ты?».</p> | <p><b>Luz en la noche</b></p> <p>El silencio le escucha.    Su dolida querella<br/>    ha acordado el salterio    del viento en la selva.   <br/> Marcha el peregrino...    Rumor de cadenas...   <br/> En el azul del cielo<br/> brilla, roja, una estrella</p> <p><b>Ночной свет</b></p> <p>Его слушает тишина.    Его страдание   <br/> услышало звон псалтерия    в звуках лесного<br/> ветра.    Паломник шагает...    Звон цепей...   <br/> В синеве неба    сияет красная звезда.</p> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Стихотворение «Ночной свет» составлено простыми предложениями, назывными предложениями, в нем отсутствуют иверсии или стилистически окрашенная лексика. В стихотворении «Проклятие», напротив, наблюдаем инвертированный усложненный синтаксис, обособленные обстоятельства образа действия, обилие ученой лексики.

Интересно, что во второй и третьей части в сюжет поэмы встраиваются прецедентные высказывания на галисийском языке. Проведенный



лингвистический анализ позволил установить происхождение этих элементов. Первое – четверостишие, принадлежащее Росалии Кастро, ключевой фигуре галисийской литературы, второе является коплой, четверостишем устной народной песенной поэзии:

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>El cantar de ruada</b></p> <p>Cantan os galos pr' ó día,<br/>Erguete, meu ben, e vaite.<br/>— Como m' ei d' ir queridiña,<br/>Como m' ei d' ir e deixarte</p> <p><b>Песнь в руаде</b></p> <p>Поют петухи по утру,<br/>Вставай, мой хороший, и уходи.<br/>- Как же мне уйти, любимая,<br/>Как же мне уйти и оставить тебя.</p> | <p><b>La canción lejana</b></p> <p>Augua do Pilar da Cruña,<br/>augua do lindo beber,<br/>quem amores ten o lonxe<br/>mais lle valera n'os ter.</p> <p><b>Далекая песня</b></p> <p>Воды Ла Коруньи,<br/>так хороши на вкус,<br/>тот больше ценит любовь,<br/>чья любовь далеко.</p> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Обычно названием коплы выступает ее первый стих, но в рассматриваемой поэме они встраиваются в контекст не только за счет семантической близости с соседними элементами, но и за счет авторских названий. Руада – танцевальный элемент, позировка с приподнятой ногой после прыжка. В поэме эта копла возникает после первой ночи героя у Марелы. Второй прецедентный элемент появляется после их расставания в ответ на плач пастушки: *“Hecha de rebeldía y nostalgia, || contesta al planto de Marela || una canción lejana”* («Полная мятежности и ностальгии, отвечает на плач Марелы далекая песня»). Видно, что название стихотворения повторяет последнюю строку предыдущего: этот прием также неоднократно встречается в произведении.

Анализ поэмы Касоны демонстрирует ее эклектичность, а также то, что ее сюжет и стиль являются подражанием и скорее вторичны, чем оригинальны. Вместе с тем поэма представляет интерес для исследователя, поскольку поэтический опыт был для Касоны периодом становления стиля, поиска своего языка, образности, метафор.

Анализа поэмы позволяет выделить следующие константы индивидуально-авторского стиля Касоны, которые, как будет показано далее, фигурируют в поэтике его произведений разной жанровой принадлежности.

1. На лексическом уровне: использование ресурса полисемии как средства создания ассоциативных связей; варьирование регистра в зависимости от сюжетной ситуации (в пьесах – в зависимости от речевой характеристики персонажей), широкое употребление эпитетов, позволяющих лаконично создавать объемные художественные образы.

2. На синтаксическом уровне: назывные предложения и обособленные определения как средство достижения импрессионистичности изображаемой картины, параллелизмы как средство усиления экспрессии.

3. На сюжетном уровне произведений автора постоянно воспроизводятся мотивы *одинокчества* и *наставничества*, мистицизм, обращение к национальной культуре.

4. «Диалог» с прецедентными текстами, их переосмысление.

Особенностью стиля произведения, актуализированной прагматикой стилизованного жанра, является своеобразие его лексикона: широкое использование культизмов, библеизмов, галисизмов; малоупотребительной лексики специфических лексико-тематических групп («хвори», «сельское хозяйство»). Данные ресурсы лексического уровня иногда дозированно используются Касоной в пьесах с целью создания речевой характеристики персонажей.

### **2.2.2. Лингвопоэтический анализ лирического сборника А. Касоны «Флейта жабы».**

Стихотворения, вошедшие в лирический сборник «Флейта жабы», были написаны Касоной в период с 1928 по 1930 год, во время работы школьным учителем в комарке Валь-д'Аран (Каталония). Сборник носит

посвящение жене поэта, Росалии Мартин Браво, с которой он вступил в брак в 1928 году: “A dama Rosalía del Valle” – «Даме Росалии из Долины»<sup>124</sup>.

В сборник вошли 15 стихотворений, при этом сюжетно раскрывают его название лишь два из них – «Стихи лягушки» (*Poema del sapo*) и «Чары луны и воды» (*Encanto de luna y agua*). Остальные объединены в следующие тематические группы:

**тема детства и юности:** «Мунейра» (*Muñeira*), «Летняя гроза» (*Tormenta de verano*), «Маленькое чудо» (*El milagro pequeño*), «Кантига о кроткой корове» (*Cantiga de la vaca mansa*);

**субъективные переживания лирического героя:** «Темная песнь» (*Canción oscura*), «Воры» (*Ladrones*);

**пейзажная лирика:** «Испанская Гаронна» (*Garona española*), «Мгновения пейзажа» (*Momentos del paisaje*);

**морские мотивы:** «Морская гравюра» (*Estampa marinera*), «Тяга» (*Querencia*), «Звуки аккордеона» (*Aire de acordeón*), «Романс об утопленнике» (*Romance del ahogado*), «Слепой корабль» (*El barco ciego*).

Также сквозными для сборника являются взаимодействие таких мотивов, образов, как *мечта, одиночество, сверхъестественное, божественное, деревенская жизнь, музыка*. В связи с этим выглядит справедливым мнение исследователя творчества Касоны Ф.К. Сайнс де Роблес, который причислил Касону к «неонародному» течению в испанской поэзии (*escuela del neopopularismo*), представленному Лоркой, Альберти, Херардо Дьего, Антонио Мачадо<sup>125</sup>.

При этом не вызывает сомнений большая идейно-художественная самостоятельность сборника по сравнению со стилизованной поэмой, в связи с чем представляется целесообразным проведение более детального

---

<sup>124</sup> Название комарки Val d’Aran (на испанском – Valle de Arán) является плеоназмом и буквально переводится как «Долина долины»: слова *val* и *aran* имеют одинаковое значение в аранском и баскском языке соответственно.

<sup>125</sup> 165. Sainz de Robles, F. C. Prólogo a las Obras completas [Casona, Alejandro] [1961]. T.1. 2-a ed. Madrid, Aguilar, 1969. – P. 95.

структурного анализа его лексико-семантического состава, отраженного на уровне лексикона и тезауруса (Ю.Н. Караулов).

Сочетание количественного метода симптоматической статистики и качественного анализа позволило выделить ключевые *лексико-тематические группы*, ядром которым являются наиболее частотные лексемы, а периферией – семантические близкие им слова.

1. *Окружающие звуки*. Ядром являются лексемы с корнем *-cant-* : *cantar* (9)<sup>126</sup> – петь, *canción* (4) – песня, *cantar* (2) – песнь, *cantor* (1) – певец. Периферией выступают прочие значимые описания звуков окружающего мира: *músicas* – мелодии, *silencio brujo* – колдовская тишина, *voz de las campanas* – голос колоколов, *zumbar* – гудеть, *rueda un trueno* – звенит гром.

2. *Природа*. Самой частотной лексемой сборника является слово *viento* (13) – ветер. Тем не менее, ядром этой группы выступают лексемы, связанные с обозначением воды: *agua* (11) – вода, *mar* (10) – море (при этом на поэтическую форму, *la mar*, приходится 8 словоупотреблений, на нейтральную *el mar* всего 2), *fuelle* (5) – родник. На периферии группы находятся слова *luna* (9) – луна, *estrella* (8) – звезда, *árbol* (5) – дерево, *pinos* (4) – сосны, *yerba* (4) – трава, *paloma* (4) – голубь, *orilla* (4) – берег реки.

3. *Цвета*. Группа представлена лишь четырьмя лексемами: *verde* (11) – зеленый, *blanco* (8) – белый, *azul* (6) – голубой, *negro* (2) – черный. Первые три фактически отражают основные цвета плодородного севера Испании – зелень гор и лесов, синева моря и рек, белизна волн и туманов. Черный цвет появляется лишь в одном стихотворении и связан с ночью и штормом.

Ю.Л. Оболенская в своем словаре испанских суеверий, примет и символов<sup>127</sup> дает следующее толкование этих цветовых символов. *Зеленый*, с древнейших времен считаясь цветом инициации, очищения, плодородия, надежды на новую жизнь, в Средние века стал так же ассоциироваться с

<sup>126</sup> В скобках указывается количество словоупотреблений частотных единиц.

<sup>127</sup> См. Оболенская Ю. Л. Мир испанского языка и культуры: очерки, исследования, словарь суеверий и символов. — М.: URSS, 2018. — С. 212-253.

феями, колдовством и дьяволом. Его доминирование в поэтическом пространстве сборника не случайно: с одной стороны, Астурия и Галисия в сознании Касоны тесно связаны с детством и юностью, красотой природы, с другой, как отмечалось выше, эти области считаются в Испании очагом колдовства и сказочного фольклора. Неоднозначна символика и *белого* цвета: с одной стороны, отмечает Оболенская, во многих культурах он считался несчастливым и до 1000 г. на территории Испании он был цветом траура, что вероятно, связано с влиянием кельтской культуры, особенно заметным на территории Галисии и Астурии. С другой стороны, в христианстве этот цвет является символом чистоты и радости. Интересно, что в сборнике встречаются лексема *blanco* как с «траурной» коннотацией («Темная песнь» о «погребении» источника: *la fuente amortajada toda de blanco va* – «накрытый саваном родник идет весь в белом»), так и как символ радости («Чары луны и воды» о свадебной песни жабы: *¡Hoy cantó la rana un cantar tan blanco!*). Символика *голубого* цвета многозначна, но часто связана с понятиями истины, вечности, стойкости. В народном сознании испанцев также сильны представления о том, что в качестве талисмана этот цвет уберегает от недугов и сглаза.

4. *Морские термины и выражения.* Ядром группы является лексема *barco* (6) - корабль, часто выступающая символом лирического героя на его жизненном пути. Группа является одной из ключевых в метасемиотическом отношении и отличается значительным лексическим разнообразием: *costa*, *ribera* – морской берег, *mástil* – мачта, *grumete* – юнга, *taparrabo* – плавки, *echar a pique* – пустить ко дну, *marinero* – моряк, *pirata* – пират, *proa al viento* – нос (корма) по ветру, *islas de tesoros* – острова сокровищ, *oleajes* – прибой, *derivar* – дрейфовать.

5. *Деревня, сельская жизнь.* Ядро группы – лексема *campo* (4) – поле, деревня, периферия же представлена такими словами, как *molino* – мельница, *molinero* – мельник, *vellón* – руно, *pastos* – пастбища, *hórreos* – амбары; лексемами астурийского происхождения: *braña* – горное пастбище, *sebe* –

живая изгородь; а также местными реалиями: *rebaños merinos* – отары мериносов<sup>128</sup>, *dólmenes agrarios*<sup>129</sup> – дольмены-зернохранилища.

Более обширной категорией, чем лексико-тематическая группа, является понятие **ассоциативно-смыслового поля**. Их репрезентантами на текстовом уровне являются не только ключевые слова, но и метафоры, символы, прецедентные высказывания. Дискурсивный анализ позволяет выделить два ассоциативно-смысловых поля, выполняющих в тексте связующую функцию: «музыка» и «сверхъестественное».

1. Ассоциативно-смысловое поле «музыка» является наиболее широко представленным в рассматриваемом сборнике. «В Испании пели всегда», писал во вступительной статье к сборнику средневековой испанской поэзии А. Гелескул<sup>130</sup>, подчеркивая связь испанской народной лирики с народно-песенной традицией. Вероятно, именно «неонародная» направленность поэзии Касоны, выражение любви к родному северу Испании связано с отсылками к фольклорным жанрам, отраженным, прежде всего, в названиях. Результаты наблюдения удобнее всего представить в виде таблицы, в которой функционирование репрезентант смыслового поля условно разделено на уровень словосочетания/предложения и уровень сверхфразового единства, куда включены более сложные образы и прецедентные высказывания.

|   | Название                              | Уровень предложения                                                                                                                                                                     | Уровень сверхфразового единства                                                                                                                                                                                                                       |
|---|---------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | <i>Poema del sapo</i> – Стихи лягушки | <i>cantor de los marjales</i> – певец заводей<br><i>espigador de ritmos</i> – жнец ритмов<br><i>flauta anfibia</i> – земноводная флейта<br><i>canción despatarrada</i> – пугающая песня | 1. <i>Cantas sobre los campos encharcados de luna    decorando el silencio con tu humilde cantar.</i> – Ты поешь о полях, затопленных луной,    обрамляя тишину своей смиренной песней.<br>2. <i>Mi infancia sabe a músicas de tu flauta rural.</i> – |

<sup>128</sup> Мериносы – особая порода овец, выведенная испанскими скотоводами в XIII веке. В течение пяти столетий испанцы не допускали их разведения в других местах, а их вывоз за границу даже карался смертной казнью.

<sup>129</sup> Дольмен (брет. *tol* – стол, *men* – камень) – погребальное или культовое сооружение на каменных опорах. На севере Испании из-за сходства с ними так назывались амбары (*орреос*) на каменных столбах, которые защищали продукты от грызунов и сырости.

<sup>130</sup> Малиновская Н.Р., Гелескул А.М. (сост.) Испанская народная поэзия. *Cancionero popular español*. – М.: Радуга, 1987. — 672 с.

|    |                                                                                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                     |
|----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|    |                                                                                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                                     | У моего детства вкус мелодий<br>твоей флейты.                                                                                                                                                                       |
| 2  | <b>Muiñeira</b> –<br><b>Мунейра</b><br>(от галис. muiño<br>«мельница») —<br>народный танец,<br>распространенный<br>в Галисии и<br>Астурии.        |                                                                                                                                                                                                                                                     | <i>De canciones y besos    llenábamos<br/>la tolva</i><br>Песни и поцелуи    мы мололи на<br>мельнице                                                                                                               |
| 3  | <b>Canción</b> oscura –<br>Темная <b>песнь</b>                                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                                                     | 1. <i>¡Aquella fuente mía    del florido<br/>cantar!</i><br>О, тот ручей,    что так цветисто<br>пел!<br><br>2. <i>¡Aquella pena mía    que me hacía<br/>cantar!..</i><br>Та боль моя, что заставляла меня<br>петь! |
| 5  | <i>Tormenta de</i><br><i>verano</i> –<br>Летняя гроза                                                                                             |                                                                                                                                                                                                                                                     | <i>Los pajaritos cantan,<br/>las nubes se levantan...</i><br>Птички поют,<br>Тучи расходятся...<br>(прецедентное высказывание,<br>известная детская песня – В.Щ.)                                                   |
| 6  | <i>Encanto de luna y</i><br><i>agua</i> –<br>Чары луны и воды                                                                                     | <i>el sapo canta</i> – жаба поёт<br><i>el sapo toca la flauta</i> – жаба<br>играет на флейте<br><i>cantó la rana un cantar tan<br/>blanco</i> – спела лягушка<br>такую белую песнь<br><i>canción... de luna y amor</i> –<br>песня... о луне и любви | <i>...si quieres maridar ...<br/>habrás de saber cantar...</i><br>Если хочешь выйти замуж, ...<br>придется тебе научиться петь.                                                                                     |
| 8  | <b>Cantiga de la vaca</b><br><b>tansa - Кантига</b><br>(одноголосая<br>песня, жанр<br>галисийско-<br>португальской<br>поэзии песни XIII<br>— XIV) | <i>cantaba una calandria</i> – пел<br>жаворонок                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                     |
| 13 | <b>Aire de acordeón</b> –<br><b>Звуки аккордеона</b>                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                     | <i>¡Ay, si yo tuviera un barco<br/>de madera de guitarra!</i><br>Ах, если ли бы у меня был корабль<br>из досок гитары!                                                                                              |
| 14 | <b>Romance del</b><br><b>ahogado</b> – <b>Романс</b><br>утопленника                                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                     |
| 15 | <i>El barco ciego</i> –<br>Слепой корабль                                                                                                         | <i>canta una sirena</i> – поет<br>русалка                                                                                                                                                                                                           | <i>Mi barco deriva... cantando a campo<br/>abierto</i> –                                                                                                                                                            |

|  |  |  |                                                   |
|--|--|--|---------------------------------------------------|
|  |  |  | Мой корабль дрейфует и поет<br>открытым просторам |
|--|--|--|---------------------------------------------------|

Только шесть стихотворений сборника не включают в себя репрезентант рассматриваемого поля, в остальных оно представлено разнообразными контекстами и сюжетными функциями. Интересно рассмотреть *имплицитное* функционирование прецедентного элемента в стихотворении “*Muiñeira*”. Мунейра, парный народный танец, распространенный в Галисии и Астурии, сопровождался традиционным резким выкриком — *aturuxo* ([атурушо]) которым окружающие подбадривали танцующих. Некоторые исследователи полагают, что он имеет кельтское происхождение — это был боевой клич, с которым в кельты шли в атаку. Рефрен “*¡Ay, juventud!*” имеет несомненное ритмико-фонетическое сходство с этим словом:

| <b>Muñeira</b> <sup>131</sup>                                                                                                  | <b>Мунейра</b>                                                                                      |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Teníamos un molino<br>todo pintado de azul.<br>El molinero, yo.<br>La molinera, tú.<br><b>¡Ay, juventud!</b>                   | У нас была мельница<br>вся выкрашенная в синий.<br>Я – мельник.<br>Ты – мельничиха.<br>Ах, юность!  |
| En vez de moler trigo<br>molíamos amapolas.<br>De canciones y besos<br>llenábamos la tolva.<br><b>¡Ay, juventud!</b>           | Мололи мы не пшеницу,<br>мы мололи маки.<br>Песни и поцелуи<br>мы засыпали в ковши.<br>Ах, юность!  |
| No era molino harinero,<br>que era molino de risas.<br>En las noches de verano<br>¡qué bien molía!<br><b>¡Ay, juventud!...</b> | Мы не мололи зерно,<br>Мы мололи смех.<br>Летними ночами<br>Как крутились лопасти!<br>Ах, юность!.. |
| molinera mía,<br>mi molino azul...                                                                                             | мельничиха моя,<br>моя синяя мельница...                                                            |

<sup>131</sup> Здесь и далее цит. поэтич. произведений Касоны приводятся по: Casona A. Obras completas (1974-1977). T.1. Madrid: Aguilar, 1977.



2. Ассоциативно-семантическое поле «сверхъестественное», как видно из приведенной ниже таблице, представлено не так широко, однако в силу традиционного интереса к этой сфере и сложности семантической структуры представляющих его понятий, отдельные репрезентанты данного поля требуют пояснений.

|    |                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|----|---------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1  | Poema del sapo      | <i>dioses bestiales</i> – боги в обликах животных<br><i>ídolo azteca</i> – ацтекский идол<br><i>silencio brujo</i> – колдовская тишина<br><i>sacerdote del éxtasis</i> – жрец упоения<br><i>adiposo Buda, soñador de cuclillas</i> – грузный Будда, мечтатель на корточках<br><i>embrujas las fuentes</i> – ты заколдовываешь колодцы<br><b><i>sapo franciscano</i></b> – жаба-францисканец |
| 5  | Tormenta de verano  | <i>¡Santa Bárbara bendita, pastora de nubes bajas!</i><br>Благославенная святая Варвара, пастушка низких облаков!                                                                                                                                                                                                                                                                           |
| 7  | El milagro pequeño  | <i>milagro</i> (×6) – чудо<br><i>Dios</i> (×2) – Бог<br><i>Señor</i> (×2) – Господь                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| 13 | Aire de acordeón    | <i>¡Y esas sirenas dormidas en el mar de los piratas, amargas de sal morena, blancas de luna mojada!..</i><br>И эти русалки, спящие в море пиратов, горькие от черной соли, белые от мокрой луны!                                                                                                                                                                                           |
| 14 | Romance del ahogado | <i>¡Aquel pobre marinero!... casó con una sirena en el fondo de la mar.</i><br>А тот бедный моряк! Он женился на русалке на морской глубине.                                                                                                                                                                                                                                                |
| 15 | El barco ciego      | <i>Canta una sirena divinamente lejos</i><br>Поет русалка божественно-далеко.                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |

В народной мифологии, отмечает Оболенская, жаба (*sapo*) воплощает силы зла и связь с преисподней. Испанцы верили, что ими можно отравлять источники и колодцы, что, увидев жабу, следовало трижды плюнуть и топнуть ногой, что ведьмы добавляли их в колдовские зелья<sup>132</sup>. В этой связи сложной семантикой обладает эпитет, подобранный Касоной – *franciscano*: с одной стороны, члены этого монашеского ордена были известны как «серые братья» (по цвету их облачения), таким образом атрибуция возникает по внешнему признаку; с другой стороны, отсылка к ордену, проповедующему

<sup>132</sup> См. Оболенская Ю.Л. Там же.

аскетизм, милосердие, любовь к ближнему, делает словосочетание “*sapo franciscano*” оксюмороном.

Обращает на себя внимание и то, как в поэтическом тексте отражается характерный для Пиринеев синтез верований: в сознании испанцев суеверность, богатый фольклор и народная мифология соседствуют с религиозностью и верой в святых, каждому из которых соответствует своя сфера покровительства.

Так, *Santa Bárbara*, святая Варвара (Илиопольская), покровительница артиллерии, может защитить от удара молнией, бури на земле и огня на суше, что связано с легендой, по которой ее убийцы сразу после ее смерти были сожжены молнией. В стихотворении «Летняя гроза» представлена зарисовка, как спокойный школьный день прерывается грозой, и испуганные дети молятся небесной покровительнице:

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>[...]Es la historia de Moisés;<br/>Corre el Nilo por los mapas.<br/>“En una cesta de mimbrés...”<br/>Cuando calgamos... ¡al agua! (1)</p> <p>De pronto tiembla la tarde,<br/>rueda un trueno entre las ramas, (2)<br/>el viento se sube a un árbol<br/>de manzanas asustadas;<br/>tres relámpagos calientes<br/>se asoman a la ventana... (3)</p> <p>Los niños rezan y lloran<br/>sobre el Nilo de los mapas:<br/>Santa Bárbara bendita, pastora de nubes bajas<br/>¡todo el pan de la merienda,<br/>para tus perros que ladran! (4)</p> <p>Santa Bárbara sonríe.<br/>Toda la tarde se aclara. (5)<br/>¡Santa Bárbara bendita,<br/>pastora de nubes altas! (6) [...]</p> <p style="text-align: right;">Los pajaritos cantan,<br/>las nubes se levantan...</p> | <p>[...] История Моисея;<br/>Нил бежит на картах.<br/>«В ивовой корзине...»<br/>Только выйдем... к воде!</p> <p>Вдруг день дрожит<br/>грохочет гром среди веток<br/>ветер забирается на дерево<br/>с испуганными яблоками;<br/>три горячие молнии<br/>заглядывают в окно...</p> <p>Дети молятся и плачут<br/>над Нилом на карте:<br/>Благословенная святая Варвара, пастушка<br/>низких облаков!<br/>Весь хлеб, что на полдник –<br/>для твоих лающих псов!</p> <p>Святая Варвара улыбается.<br/>День целиком проясняется.<br/>Благодатная святая Варвара, пастушка<br/>высоких облаков! [...]</p> <p style="text-align: right;">Птички поют,<br/>облака поднимаются...</p> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

На примере этого стихотворения можно выделить характерные для сборника особенности синтаксиса: создающая эффект полифонии несобственно-прямая речь, обилие восклицаний (1, 4, 6), а также параллелизмов (2, 3, 5). Интересен прием контрастного синтаксиса, выраженный элементами (4)-(5)-(6): восклицания, которыми выражена несобственно-прямая речь испуганных школьников, обрамляют параллелизм, состоящий из двух простых, эмоционально-нейтральных предложений, что за счет одной интонации и пунктуации позволяет на контрасте создать величественный образ святой.

«Эпилогом» к стихотворению выступает прецедентное высказывание – строки из широко известной детской песни близкой тематики, что является, на наш взгляд, оригинальным авторским способом выражения несобственно-прямой речи.

Если в поэме «Пышнобородый странник» Касона вводил прецедентные элементы практически без изменений, интересно, что в лирическом сборнике Касона, экспериментируя, прибегает к аллюзиям. Например, заключительное стихотворение, «Слепой корабль» написано с отсылкой к стихам известного сборника Антонио Мачадо “*Proverbios y cantares*”, являясь размышлением, экспериментом по его мотивам. На это указывает открывающее стихотворение одностишие, ни с чем не рифмующееся и задающее тему этому тексту:

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Antonio Machado</p> <p>XLIV<br/> <i>Todo pasa y todo queda;<br/> pero lo nuestro es pasar,<br/> pasar haciendo caminos,<br/> caminos sobre la mar.</i></p> <p>Всё проходит, и всё остается,<br/> Только наша судьба – пройти,<br/> Пройти, пути пролагая,<br/> Пролагая по морю пути.</p> <p>(Пер. Натальи Перелевой)</p> | <p>Alejandro Casona</p> <p><b>El barco ciego</b></p> <p><i><u>Senderos de la mar...</u></i></p> <p><i>La mar tiene senderos<br/> donde todos los días<br/> pisan los mismos vientos</i></p> <p><i>Mi barco marinero<br/> repudió los caminos,<br/> erizado de remos. [...]</i></p> <p><b>Слепой корабль</b></p> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|  |                                                                                                                                                                                                  |
|--|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  | <p>Морские тропинки...</p> <p>В море есть тропинки,<br/>по которым каждый день<br/>шагают всё те же ветра.</p> <p>Мой морской корабль,<br/>ощетинившийся веслами,<br/>отверг все пути. [...]</p> |
|--|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Наибольшая экспрессивная нагрузка данного лирического сборника лежит именно на синтаксическом уровне. Сквозными, характеризующими 12 из 15 стихотворений стилистическими приемами сборника выступают параллелизмы, определяемые О. С. Ахмановой как «связь между отдельными образами, мотивами и т. п. в произведении речи, выражающаяся в одинаковом расположении сходных элементов»<sup>133</sup>, а также повторы, что еще больше придает сборнику сходство с песенником. По мнению И.А. Солодовой, «... синтаксически параллельные конструкции задерживают внимание читателя... Повышение внимания обусловлено усилением остроты восприятия при скоплении конструктивно одинаковых предложений»<sup>134</sup>. При этом можно заметить, что Касона практически не повторяется, экспериментируя с синтаксическим рисунком.

Так, стихотворение «Чары луна и воды» полностью построено на ритмических, лексических и синтаксических повторах и кольцевой структуре. Сюжет строится вокруг лягушки, которая мечтает о свадьбе; кукушка советует ей научиться петь, чтобы выйти замуж, и, сумев привлечь своей песней жабу, она рождает от него звездочку (*lucerito*); хронотопом произведения является ночь. Стихотворение начинается и заканчивается синтаксическим параллелизмом:

|                                                                                       |                                                                           |
|---------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------|
| La luna pesca en el charco<br>con sus azuelos de plata;<br>el sapo canta en la yerba, | Луна удит рыбу в луже<br>на свои серебряные крючки;<br>жаба поет в траве, |
|---------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------|

<sup>133</sup> Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. - М.: Едиториал УРСС, 2004. - С. 311.

<sup>134</sup> Солодова И.А. Синтаксический параллелизм в акте коммуникации: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. - М., 1993. - С. 12.

|                                                                                            |                                                                                         |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|
| la rana sueña en el agua.<br>[...]<br>La rana tiende pañales.<br>Y el sapo toca la flauta. | лягушка мечтает в воде.<br>[...]<br>Лягушка вешает пеленки.<br>А жаба играет на флейте. |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|

После исполнения лягушкой песни между ней и жабой происходит диалог, построенный Касоной на чередовании начальных элементов строки, а также за счет семантического развертывания персонажами реплик друг друга с помощью предлога *de*:

|                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                   |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Dijo la rana: ¡qué linda canción!<br>Dijo el sapo: de luna y amor.<br>Dijo la rana: de amor sin marido.<br>Dijo el sapo: yo duermo contigo.<br>Dijo la rana: ¡preñada me quedo!<br>Dijo el sapo: de un gran caballero. | Сказала лягушка: красивая песня!<br>Сказала жаба: о луне и любви.<br>Сказала лягушка: о любви без мужа.<br>Сказала жаба: я лягу с тобой.<br>Сказала лягушка: я забеременею.<br>Сказала жаба: от истинного рыцаря. |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

В следующем стихотворении «Маленькое чудо», самом известном испанскому читателю, наблюдаем, как синтактико-сюжетный параллелизм поддерживается повторами (курсив) и строфико-синтаксической анафорой (выделена жирным шрифтом). Кроме того, в последней строфе особая экспрессия достигается за счет «эффекта обманутого ожидания» - метрической синкопы (1).

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Un milagro pequeño</b><br><br>¡Aquella pobre niña<br>que aún no tenía senos!...<br><br>Y la niña lloraba:<br>Yo quiero tener senos.<br>Señor, haz un milagro:<br><i>un milagro pequeño.</i><br><br><i>Pero Dios no la oía,<br/>allá arriba, tan lejos...</i><br><br><b>Y cogió dos</b> palomas,<br><i>se las puso en el pecho...</i><br>Pero las dos palomas<br>levantaron el vuelo.<br><br><b>Y cogió dos</b> estrellas,<br><i>se la puso en el pecho...</i> | <b>Маленькое чудо</b><br><br>Та бедная девчушка,<br>у которой еще не было грудок!...<br><br>Девочка плакала:<br>Я хочу иметь грудки.<br>Боже, сотвори чудо:<br>одно маленькое чудо.<br><br>Но Бог ее не слышал,<br>там наверху, так далеко...<br><br>И взяла она двух голубок,<br>приложила к своей груди...<br>Но обе голубки<br>улетели ввысь.<br><br>И взяла она две звезды,<br>приложила к своей груди... |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Las estrellas temblaron<br/>y se apagaron luego.</p> <p><b>Y cogió dos</b> magnolias,<br/><i>se las puso en el pecho...</i><br/>Las dos magnolias blancas<br/>deshojaron sus pétalos.</p> <p><b>Y cogió dos</b> panales,<br/><i>se los puso en el pecho...</i><br/>Y la miel y la cera<br/>se helaron en el viento.</p> <p>- ¡Un milagro, Señor,<br/><i>un milagro pequeño!</i>...</p> <p><i>Pero Dios no la oía,<br/>allá arriba, tan lejos.</i></p> <p>Y un día fue el amor;<br/>se le entró pecho adentro<br/>¡y se sintió florida!<br/>Le nacieron dos senos<br/>con pico de paloma,<br/>con temblor de luceros,<br/>como magnolias, blancos;<br/>como panales, llenos.</p> <p>¡Igual que dos milagros... (1)<br/>pequeños!</p> | <p>Звезды затрепетали<br/>и вскоре погасли.</p> <p>И взяла она две магнолии,<br/>приложила к своей груди...<br/>Обе белые магнолии<br/>уронили свои лепестки.</p> <p>И взяла она соты,<br/>приложила к своей груди,<br/>Но мед и воск<br/>застыли на ветру.</p> <p>Одно чудо, Боже,<br/>одно маленькое чудо!..</p> <p>Но Бог ее не слышал,<br/>там наверху, так далеко.</p> <p>А однажды настала любовь;<br/>проникла ей в грудь,<br/>и она почувствовала, что зацвела!<br/>И появились две грудки,<br/>с клювиком как у голубки,<br/>с трепетом звезд,<br/>белые, как магнолии,<br/>наполненные, как соты.</p> <p>Все равно что два чуда...<br/>маленьких!</p> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Ю.М. Лотман отмечал важность повторов как структурного элемента поэзии: «повторяемость рефрена в стихотворении играет такую же роль, как элемент повтора в рифме. С одной стороны, каждый раз раскрывается отличие в одинаковом, а с другой - разные строфы оказываются сопоставленными, взаимопроектируются друг на друга, образуя сложное семантическое целое. Строфа выступает на высшем уровне в функции стиха, а рефрен - в роли рифмы»<sup>135</sup>.

Кроме того, на примере этого стихотворения можно заметить, что мощным образным ресурсом в лирическом сборнике становится и

<sup>135</sup> 74. Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста/ Ю.М. Лотман //О поэтах и поэзии. – СПб.: «Искусство-СПБ», 1996. – С. 102-106.

экспрессивная пунктуация, эксплицирующая интонационный рисунок произведения. По-разному пунктуационно оформленный повтор отражает усиление эмоционального состояния героини: “*Señor, haz un milagro: un milagro pequeño.*” vs “*¡Un milagro, Señor, un milagro pequeño!...*”. Последующий рефрен (“*Pero Dios no la oía, allá arriba, tan lejos*”) в первом случае оформлен многоточием, во втором – точкой, что позволяет выразить авторскую модальность: от допущения, что просьба девочки все-таки будет услышана, автор переходит к констатации факта, что этого не происходит.

В «Романсе утопленника» параллелизм обрамляющих сюжетные строфы хронотопических конструкций (выделены курсивом) поддерживается межстрофической рифмовкой:

| <b>Romance del ahogado<br/>(en negro y azul)</b>                                                                                                                   | <b>Романс об утопленнике<br/>(в черно-синем цвете)</b>                                                                                         |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I                                                                                                                                                                  | I                                                                                                                                              |
| <i>Es de noche. Corre el viento.<br/>Viento negro de la mar.</i>                                                                                                   | Ночь. Мчится ветер.<br>Черный морской ветер.                                                                                                   |
| ¡Aquel pobre marinero!...<br>Tendido en la playa está;<br>tiene las manos hinchadas,<br>mordidas de agua de mar,<br>los ojos encogados,<br>la boca llena de sal... | А тот бедный моряк!<br>Раскинулся на пляже;<br>руки его раздулись,<br>искусанные морской водой,<br>глаза заляпаны глиной,<br>рот полон соли... |
| II                                                                                                                                                                 | II                                                                                                                                             |
| <i>Amanece. Sigue el viento.<br/>Da la luz en el cantar.</i>                                                                                                       | Рассветает. По-прежнему ветер.<br>Свет рождается в песне.                                                                                      |
| ¡Aquel pobre marinero!...<br>Sentado en la mesa está;<br>casó con una sirena<br>en el fondo de la mar;<br>exprimen racimos de algas,<br>tienen copas de coral...   | А тот бедный моряк!<br>Сидит за столом;<br>женился на русалке<br>на морской глубине,<br>выжимают сок водорослей<br>в чаши из коралла...        |
| <i>Ya es de día. Corre el viento.<br/>¡El viento azul de la mar!</i>                                                                                               | Вот и день. Мчится ветер.<br>Синий морской ветер!                                                                                              |

Еще одним характерным для Касоны экспрессивным приемом на строфико-синтаксическом уровне являются строфы, составленные из серии назывных предложений. Опускание глаголов позволяет непосредственно передавать авторское восприятие динамично сменяющихся образов.

| <b>Ladrones</b>                                                                                                  | <b>Воры</b>                                                                                 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------|
| El viento, los relámpagos...<br>el horizonte fosco...,<br>y el cuento de aquel día...<br>y luego ¡el monte solo! | Ветер, молнии...<br>мрачный горизонт...,<br>и сказка того дня...<br>и потом, одинокий холм! |

Сопоставительный анализ поэтических текстов Касоны, принадлежащих к разным жанрам, позволяет выделить как повторяющиеся, так и различные элементы реализации его индивидуально-авторского стиля. При этом необходимо подчеркнуть, что поэтические эксперименты относились к самому раннему этапу творчеству Касоны и были для него инструментом поиска своего стиля, в связи с чем наибольшие различия в стилистике сопоставляемых произведений обусловлены подражанием разным эстетическим моделям: «Пышнобородый странник» – сложному, изысканному модернизму Рубена Дарио и Валье-Инклана, «Флейта жабы» – простоте, интимности лирики Антонио Мачадо и других представителей поколения 98 года.

1. На фонетическом уровне большей выразительностью отличается стилизованная поэма, поскольку является подражанием представителям испанского модернизма, стремившихся к обновлению и повышению экспрессивного потенциала языка за счет сложного комплекса выразительных средств на всех языковых уровнях.

В лирическом сборнике Касона уже не практически не прибегает к звукописи. Кроме того, в лирике Касоны отсутствуют элементы сюжета, нуждающиеся в поддержке фонетическим оформлением. Экспрессивный акцент переносится на метрико-синтаксический уровень.



2. Различия на морфо-лексическом уровне идиостиля также обусловлены жанрово-сюжетной прагматикой. Так, хронотопом поэмы является средневековая Галисия, и художественное пространство произведения, охватывающее далекую историческую и социокультурную реальность, требует введения книжной лексики (культизмов, библеизмов, слов греческого и латинского происхождения), галисизмов (в т.ч. постпозиция возвратной клитики), специфических лексико-семантических групп («болезни, хвори», «паломничество», «колдовство», «деревня, сельское хозяйство»).

Лексический состав лирического сборника отличается простотой и подчинен следующим лексико-тематическим полям: «природа», «музыка», «сверхъестественное», «морские путешествия», «деревня».

Мотивы *природы, музыки и деревни* оказываются сквозными для поэзии Касоны, но приведенные выше примеры демонстрируют, что в зависимости от жанра меняется их функциональность. В поэме эта лексика теснее связана с описанием художественного пространства, в лирике (что характерно для данного жанра) становится отражением внутренних переживаний персонажей и лирического героя.

Важным художественным средством в поэзии Касоны выступают *галисизмы*, придающие произведениям национальные колорит Галисии и Астурии. Эти лексемы выражают реалии, как относящиеся к материальной жизни астурийца (*hortal* – огород, *chuchar* – целовать, *sebe* – живая изгородь), так и передающие важные понятия его духовной жизни (*saudade* – ностальгическая тоска, *ramo cativo* – одержимость, *aturuxo* – выкрик, сопровождающий мунейру, народный танец Галисии и Астурии).

3. Синтаксический уровень в поэзии Касоны обладает максимальной экспрессией. Сквозными компонентами его идиостиля являются параллелизмы, ряды однородных членов и разные виды амплификаций (рефрены, строфико-синтаксические анафоры и эпифоры).

4. На риторическом уровне в поэзии Касоны доминируют такие изобразительно-выразительные средства, как авторский эпитет, метафора, перифраз, персонификация, а также риторические восклицания, вопросы и обращения.

5. На дискурсивном уровне обращает на себя внимание активное использование интертекстуальных элементов, прецедентных имен и текстов, придающих творчеству Касоны полифоническое звучание, встраивающих его в контекст национальной и мировой культуры. Однако разница заключается в том, что в сюжет поэмы прецедентные тексты встраиваются без изменений, в лирике же прецедентные элементы переосмысливаются или присутствуют имплицитно.

6. По-разному в рассматриваемых произведениях проявляется категория авторской модальности: в поэме, главным образом, за счет оценочной лексики, что характерно для стилизуемого жанра. В лирике авторское присутствие выражается, в частности, посредством экспрессивной пунктуации, которая одновременно оформляет интонационный рисунок стихотворения, отражает развитие сюжета и детерминирует однозначность интерпретации авторского замысла.

### **2.3. Лингвопоэтический анализ прозаического сборника А. Касоны «Цветок легенд».**

Поэтизированный сборник литературных сказок Касоны «Цветок легенд» по мотивам древнеиндийских, античных и средневековых сюжетов в 1934 году был удостоен Национальной премии в области литературы (*Premio Nacional de Literatura*). Касона работал над легендами на протяжении четырех лет, параллельно с учительской деятельностью, и ориентировался на детскую аудиторию. Он поставил перед собой задачу познакомить школьников с европейским культурным контекстом, с истоками мировой литературы, что обусловило структуру и язык сборника, который, несмотря

на неоднородность обрабатываемого материала, характеризуется единством и своеобразием индивидуально-авторской манеры писателя.

Сборник состоит из четырнадцати миниатюр, персонажами которых являются, в частности, Мария и Иосиф, древнеиндийские и скандинавские боги, нибелунги, Тристан и Изольда, Лоэнгрин, Вильгельм Телль, Роланд, Сид. Оригиналы, откуда автор заимствует сюжеты, во-первых, представляют сложность для восприятия школьника, во-вторых, отличаются широким лингвостилистическим разнообразием, поэтому Касона вновь обращается к приему стилизации, прибегая к повествовательной манере фольклорной сказки.

В связи с ориентацией на контртекстного адресата в сборнике сильно авторское присутствие: обращает на себя внимание свойственный Касоне дидактизм, стремление к экспликации авторской установки. Все сказки, кроме первой, являющейся вариацией общеевропейского христианского сюжета, снабжены своеобразными эпиграфами – авторскими комментариями о происхождении легенды и – тезисно – о ее содержании. Ниже приводится таблица с названиями сказок и отдельными авторскими комментариями, представляющими наибольший интерес в лингвостилистическом отношении. Анализируемые ниже элементы идиостиля выделены в оригинале жирным шрифтом.

|                                                           |                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                      |
|-----------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. Villancico y pasión<br>(Вильянсико и страсти Христовы) | Вильянсико – традиционный испанский жанр коротких поэтических песнопений, известных всем с детства и исполняемых только в определенные праздники                                                                                         | .                                                                                                                                                                                    |
| 2. El anillo de Sakuntala<br>(Кольцо Шакунталы)           | Sakuntala, la amada de los pájaros, es <b>la más delicada flor</b> el teatro oriental. <b>Una doncella llena de sencillez campestre y religiosa; un joven cazador, hijo de la Luna, y el amor luchando contra el destino.</b> Este es el | Шакунтала, возлюбленная птиц, - <b>самый тонкий цветок</b> восточного театра. <b>Девушка, полная простодушия и религиозности; молодой охотник, сын Луны, и любовь, что борется с</b> |

|                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                                                                 | fondo del hermoso drama, escrito no se sabe cuándo ni dónde, por el antiguo poeta Kalidasa.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | <b>судьбой.</b> Все это в прекрасной пьесе, написанной неизвестно где, неизвестно когда, древним поэтом Калидасой.                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| 3. Nala y Damayanti (Нала и Дамаянти)                                                           | <b>Escuchad</b> ahora la bella historia de Nala y Damayanti, <b>donde hay cisnes, elefantes, héroes y dioses.</b> Está escrita en un libro de la selva del “Mahabaratha”, el libro venerable de la India. Hace más de mil años la contó a los hombres antiguos el poeta Vyassa.                                                                                                                                              | <b>Послушайте</b> теперь красивую историю о Нале и Дамаянти; <b>в ней лебеди, слоны, герои и боги.</b> Она входит в Лесную книгу Махабхараты, священного индийского текста. Больше тысячи лет назад ее поведал древним людям поэт Вьяса.                                                                                                                                                          |
| 4. La muerte del niño Muni (Смерть ребенка муні*)<br><br>* Муні – святой или мудрец в индуизме. | Escrita en el Ramayana, <b>el más hermoso libro</b> de la literatura oriental, compuesta por el sabio y asceta indio Valmiki. Libro sagrado que encierra toda la <b>fastuosidad, la belleza y la sabiduría</b> de la antigua civilización indostánica. De él <b>tomamos el presente episodio, creyendo que jamás encontró ninguna literatura palabras tan conmovedoras y tan sencillas para llorar la muerte de un niño.</b> | Эта история из Рамаяны, <b>самой прекрасной книги</b> восточной литературы, написанной индийским мудрецом и аскетом Вальмики. Эта священная книга вмещает всю <b>пышность, красоту и мудрость</b> древней цивилизации Индостана. Из нее мы взяли <b>настоящий эпизод, полагая, что ни одна другая литература не нашла таких трогательных и таких простых слов, чтобы оплакать смерть ребенка.</b> |
| 7. Lohengrin (Лоэнгрин)                                                                         | He aquí la antigua leyenda del Caballero del Cisne, <b>que cruzó en su barca encantada todos los caminos del cuento y la novela, la poesía y el teatro.</b> La literatura española medieval la tradujo de los libros de caballerías franceses. Y hoy es universalmente conocida en su versión alemana, que la cuenta así:                                                                                                    | А вот древняя легенда о рыцаре-лебедь, что <b>пересек на своей зачарованной лодке все пути сказки и романа, поэзии и драмы.</b> Средневековая литература Испании перевела ее из французских книг о рыцарях. А сегодня она известна повсюду в своей немецкой версии, которая звучит так:                                                                                                           |
| 11. El destierro de Mío Cid (Изгнание Сиды)                                                     | El “Poema del mío Cid” es el más bello y más antiguo monumento de la épica castellana. Fue compuesto a mediados del siglo XII, unos cincuenta años después de la                                                                                                                                                                                                                                                             | «Поэма о Сиде» - самый прекрасный и самый древний памятник кастильского эпоса. Он был написан в середине XII века, спустя примерно                                                                                                                                                                                                                                                                |

|                                                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|---------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                   | <p>muerte del Cid, por un juglar desconocido, probablemente de Medinaceli. De su primer cantar, “El destierro del Cid”, está tomada en todos los detalles y expresión esta <b>versión</b>, excepto en la causa del <b>destierro</b>, en que <b>nos hemos acogido</b> en la <b>tradición</b>, más popularizada, del <b>Romancero</b>.</p>                                                                                                 | <p>пятьдесят лет после смерти Сиды, неизвестным хугларом, предположительно из Мединасели. Эта версия во всех деталях повторяет первую песнь поэмы («Изгнание Сиды»), за исключением самой причины изгнания, описывая которую, мы прибегаем к более распространенной версии романсов.</p>                                                                   |
| <p>12. Tristán e Iseo<br/>(Тристан и Изольда)</p> | <p>Esta es la famosa historia de Tristán e Iseo, que, separados en la vida, se unieron más allá de la muerte.<br/>Hay en ella unas golondrinas mensajeras, un filtro mágico, una espada desnuda y un enano traidor. Y, por encima de todo, el Amor y la Fatalidad. <b>Aquí la escucharéis</b>, dividida en “layes” o <b>cantos</b>, tal como la contaban, de pueblo en pueblo, los antiguos trovadores franceses y <b>normandos</b>.</p> | <p>Это известная история о Тристане и Изольде, которые, разлученные в жизни, воссоединились за чертой смерти. В ней – почтовые ласточки, любовное зелье, обнаженный меч и карлик-предатель. И, прежде всего, Любовь и Судьба. Вы услышите ее, поделенную на песни, именно так, как пели ее от площади к площади древние трубадуры Франции и Нормандии.</p> |

Приведенные примеры авторских комментариев к сюжетам легенд обращают на себя внимание ориентированностью автора на форму, тяготеющую к устной сказовой традиции; стиль включенных в сборник текстов имеет сходство с жанром проповеди. Стилистические особенности сборника подчинены авторской позиции: риторические вопросы, удерживающие внимание параллельные конструкции, перечисления с дополнительной семантикой градации признаков, прямые обращения к читателю, его эмоциональное вовлечение. Вероятно, Касона, будучи учителем словесности, представлял, что эти истории будут звучать в классе или читаться детям родителями. Об этом свидетельствуют императив и футурум глагола *escuchar* (слушать) во 2 лице единственного числа.

Авторская модальность выражается посредством глаголов 1-го лица множественного числа (т.н. «множественное скромности»): *tomamos el presente episodio, creyendo que ...* («мы обращаемся к этому эпизоду, полагая, что ...») ; *nos hemos acogido en la tradición* («мы следуем традиции»). Авторская позиция эксплицируется оценочными прилагательными, чаще – инвертированными или в форме суперлатива. Наиболее ярким примером выражения авторской позиции служит эпиграф к сказке «Смерть ребенка муни» (4), где одновременно присутствуют суперлатив (*el más hermoso libro*), ряд однородных оценочных имен (*toda la fastuosidad, la belleza y la sabiduría de la antigua civilización indostánica*), глагол в форме 1-го лица множественного числа (*tomamos*), стоящий при нем конверб с причинным значением (*creyendo*), параллелизм сравнительной степени однородных оценочных прилагательных (*palabras tan conmovedoras y tan sencillas*).

Экспликация авторской модальности происходит, главным образом, на уровне метатекста, в комментариях к сюжетам. Однако в легенде о Бальдре авторское присутствие выражается в том числе в виде поэтизированных комментариев незнакомых читателям реалий: “*Runas – fórmulas mágicas inventadas por Odín, que constituyen el lenguaje de los poetas y los dioses*” («Руны – магические формулы, изобретенные Одином, которые составляют язык поэтов и богов»). После завершения сюжета этот тезис развивается в комментарии, который, с одной стороны, знакомит детей с универсальными мифологемами, с другой – эксплицирует ироническую позицию автора в отношении толкований поэтических текстов:

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Esto es lo que nos contaron los “escalas”, los antiguos poetas noruegos e islandeses. Después, los nuevos poetas, que ya no saben inventar leyendas, se limitaron a interpretar las palabras de los antiguos. Y dijeron:</p> <p>- Balder es el estío. Hoder es el invierno. La blanca luz y la sombra ciega, son hermanas. Cuando el estío muere, Nana, la diosa de las flores, muere con él. Y con ellos se entierra el</p> | <p>Это то, что нам поведали «скальды» - древние поэты Норвегии и Исландии. Позже новые поэты, которые уже не умеют придумывать легенды, ограничились толкованием слов древних. И они сказали:</p> <p>- Бальдр – это лето. Хёд – это зима. Белый свет и слепая тень – сестры. Когда лето умирает, Нана, богиня цветов, умирает</p> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                                                                                                          |                                                                           |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------|
| anillo de la fecundidad. [...]                                                                           | вместе с ним. С ними погребается кольцо плодородия. [...]                 |
| Este es el pensamiento de los poetas nuevos<br>Pero es más bello el canto de los antiguos<br>“escaldas”. | Таков ход мыслей новых поэтов.<br>Но красивее – песнь древних «скальдов». |

На материале метатекста (пояснений к сюжетам) уже можно выделить некоторые особенности индивидуально-авторского стиля, характерные для текстов сборника:

1. Склонность к сложному синтаксису: параллелизмам, рядам однородных членов или назывных предложений, (*Una doncella llena de sencillez campestre y religiosa; un joven cazador, hijo de la Luna, y el amor luchando contra el destino*), перечислениям (*ahora la bella historia de Nala y Damayanti, donde hay cisnes, elefantes, héroes y dioses*).

2. Добавочная мелодико-ритмическая организация текста (рифмующиеся элементы выделены полужирным курсивом в примерах 11 и 12).

3. Метафоричность: *He aquí la antigua leyenda del Caballero del Cisne, que cruzó en su barca encantada todos los caminos del cuento y la novela, la poesía y el teatro* (7). (Речь идет о том, что сюжет о Лоэнгрине, рыцаре-лебеди, неоднократно переосмыслялся в разных литературных формах).

**Поуровневый анализ** доминант авторской манеры, актуализированных в рассматриваемом жанре, целесообразно начать именно с синтаксиса – языкового уровня, в данном случае несущего наибольшую функциональную и экспрессивную нагрузку, и, следовательно, наибольшую стилистическую значимость. Ю.М. Скребнев отмечал, что именно «эффект повышенной информативности в сфере формы – такова, по-видимому, общая характеристика реакции человеческой психики на позитивную стилистическую значимость»<sup>136</sup>.

<sup>136</sup> Скребнев Ю.М. Очерк теории стилистики. Учебное пособие для студентов и аспирантов филологических специальностей. — Горький, 1975. – С. 28.

В текстах сборника преобладают предложения, осложненные однородностью частей, различного рода повторами, параллелизмом, а также бессоюзные предложения. Экспрессия в них строится за счет особого взаимного расположения элементов. Часто сложная архитектура предложения подчеркивается ритмикой конституирующих его элементов. Исследователь стилистики сложного предложения Н.И. Формановская отмечала, что «ритмы, присущие неживой и живой природе, закладывают глубоко в генетический код человека возможность эстетической реакции на особо упорядоченные с этой точки зрения объекты восприятия. Экспрессия создается за счет упорядоченных и потому ожидаемых ритмов (фигуры с однородностью, повтором, параллелизмом) и на переборах ритмов, нарушающих ожидания (парцелляция, бессоюзный динамизм и т.д.)<sup>137</sup>».

Ниже представлен функционально-прагматический анализ изобразительно-выразительных приемов, подтверждающих сделанные наблюдения.

### **I. Особенности синтаксического уровня.**

1. Характерное для ранних этапов развития кастильского языка чередование употребления клитики как в пре- в постпозиции: *internóse el rey tras ella, erguíase el tronco de una colosal encina, dispusiéronse las bodas en la sala, oyéndola*. Традиционно с целью придания речи благозвучности такая форма ставится в начале предложения; эта особенность зачина характерна для испанских сказок.

2. Особенно большая длина предложений, построенная за счет сложного синтаксиса, пунктуационного и интонационного разнообразия, вносимого синтаксическими средствами.

|                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                        |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Fuertes son los griegos de largas cabelleras; los dirige Agamenón, rey de hombres, y a su lado combaten los más brillantes héroes de las islas: el gran Diomedes, de indomable valor; el | Сильны длинноволосые греки; вводит их в бой Агамемнон, царь людской, и сражаются рядом с ним блистательные герои Эгейских островов: великий Диомед, храбрости неукротимой, исполинский |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

<sup>137</sup> Формановская Н.И. Стилистика сложного предложения. Изд. 2-е, стереотипное. – М. : КомКнига, 2007. – С. 139.



|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| gigantesco Ajax, de ancho escudo; el prudente Ulises, rico en sabiduría, y el héroe de los héroes, Aquiles, el de los pies ligeros, hijo de una diosa del mar, que al nacer lo bañó en fuego celeste, haciendo su cuerpo invulnerable al hierro, excepto el talón por donde le tenía cogido al sumergirle en el baño.<br>(Héctor y Aquiles) | Аякс, что со щитом широким, благоразумный Улисс, полный мудрости, и быстроногий Ахиллес, герой из героев, сын морской богини, что, родив, искупала его в небесном огне, сделав тело его неуязвимым для оружия, кроме пятки, за которую она держала его, купая.<br>(Гектор и Ахиллес) |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Свойственная сложным распространенным предложениям эллиптичность позволяет автору вводить множество сюжетно и художественно значимых деталей, не утяжеляя язык повествования и процесс восприятия:

|                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                                      |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Duchmanta, conmovido por el dolor de la joven, llamó a su preceptor, un anciano lleno de sabiduría, que sabía encontrar la verdad entre las mentiras como el cisne que bebe la leche sin tocar el agua que se ha mezclado en ella.<br>(El anillo de Sakuntala) | Дучманта, тронутый страданием девушки, призвал своего воспитателя, мудрого старца, что умел находить правду среди лжи подобно лебедю, что пьет молоко, не касаясь воды, с которой оно смешано.<br>(Кольцо Шакунталы) |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

### 3. Структурно-сюжетный параллелизм.

Использование приема структурно-сюжетного параллелизма обусловлено жанровой традицией: для фольклорной сказки характерно наличие разных видов повторов как на уровне предложения, так и на уровне текста. Параллельные конструкции играют важную роль в создании субъективно воспринимаемой категории единства сюжета, а также способствуют актуализации отдельных образов.

|                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                                                          |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Cuando los pobres escuchan las trompetas no esperan nada bueno. Ellos aguardaban algo <u>tan</u> terrible <u>que quizá no fueran capaces de</u> soportarlo, o <u>tan</u> grande, <u>que quizá no fueran capaces de</u> comprenderlo.<br>(Villancico y pasión) | Когда бедняки слышат трубы, они не ждут ничего хорошего. Они ожидают чего-то столь ужасного, чего, пожалуй, не сумеют выдержать, или столь великого, чего, пожалуй, не сумеют понять.<br>(Вильянсико и страсти Христовы) |
| ¡ <u>Cuántas veces</u> Damayanti <u>oyó decir</u> a sus doncellas: "Nala es el más hermoso de los reyes!" Y ¡ <u>cuántas veces oyó</u> Nala <u>decir</u> : "Damayanti es la más bella de las princesas!"<br>(Nala y Damayanti)                                | Сколько раз слышала Дамаянти слова своих служанок: «Нала – прекраснейший из царей!». И сколько раз слышал Нала слова: «Дамаянти – красивейшая из принцесс!»<br>(Нала и Дамаянти)                                         |

|                                                                                                                                                                                                                                      |                                                                                                                                                                                                                   |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <u>Del palacio de las mujeres sale</u> la hermosa Elsa, deslumbrante de blancura, seguida de una larga fila de doncellas. <u>Del palacio de los caballeros sale</u> el desconocido, seguido de sus pajes y escuderos.<br>(Lohengrin) | Из женского дворца выходит прекрасная Эльза, ослепляющая белизной наряда, в сопровождении длинного ряда служанок. Из мужского дворца выходит неизвестный в сопровождении своих пажей и оруженосцев.<br>(Лоэнгрин) |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

#### 4. Лексико-синтаксические повторы.

Формановская подчеркивает, что «экспрессия повтора заключается, во-первых, в зримом выстраивании фигуры с симметрией, во-вторых, в слышимом ритмическом и мелодическом рисунке, размещающем кульминационные ударения на актуализируемых элементах»<sup>138</sup>. На наш взгляд, широкое использование этого приема также обуславливается жанровой традицией.

|                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| - Rayo; <u>júrame que no matarás a mi hijo Balder.</u><br>Y el rayo <i>juró</i> .<br>- Lobo; <u>júrame que no matarás a mi hijo Balder.</u><br>Y el lobo <i>juró</i> .<br>- Piedra; <u>júrame que no matarás a mi hijo Balder.</u><br>Y la piedra <i>juró</i> .<br>(La leyenda de Balder) | - Молния; поклянись мне, что не убьешь моего сына Бальдра.<br>И молния поклялась.<br>- Волк; поклянись мне, что не убьешь моего сына Бальдра.<br>И волк поклялся.<br>- Камень; поклянись мне, что не убьешь моего сына Бальдра.<br>И камень поклялся.<br>(Легенда о Бальдре) |
| Pero <u>de nada</u> servían los llantos de la madre y la esposa; <u>de nada</u> , el grito de venganza de los hermanos; <u>de nada</u> , el poder y la sabiduría de Odín.<br>(La leyenda de Balder)                                                                                       | Но ничего не мог изменить плач матери и жены; ничего – крик мести братьев; ничего – могущество и мудрость Одина.<br>(Легенда о Бальдре)                                                                                                                                      |

#### 5. Ряды однородных членов.

Описывая механизм усиления экспрессии в сложном предложении с однородностью частей, Формановская подчеркивает, что «однородные части, объединяясь в плане логико-содержательном, дают возможность соединять, нанизывать различные признаки, давать их в градации, развертывать в последовательности и т.д.»<sup>139</sup>. При этом грамматическая семантика

<sup>138</sup> Формановская Н.И. Указ. соч. С. 198.

<sup>139</sup> Формановская Н.И. Указ. соч. С. 195.

предложения приобретает дополнительные смыслы, такие как ассоциация, сопоставленность, градация и т.д.

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Y todo el mundo – <u>los hombres y los animales, las plantas y las piedras, y la yerba y los metales</u> –, todo el mundo lloró, como lloran las cosas cuando hace frío y sale el sol.<br>(La leyenda de Balder)                                                                                           | И все на свете – <u>люди и звери, растения и камни, трава и металлы</u> – все на свете заплакало, как плачут вещи, когда стоит холод и выходит солнце.<br>(Легенда о Бальдре)                                                                                                                                        |
| Nadie como ella supo jamás el arte de contar hermosos cuentos, de los que guardaba millares en su memoria; <u>fábulas, encantamientos y maravillas, historias antiguas de reyes y princesas, adivinanzas, cuentos de genios y dragones, de aventuras, de batallas y de amor.</u><br>(Las mil y una noches) | Никто и никогда не владел, как она, искусством рассказывать прекрасные истории, тысячи которых хранила она в своей памяти; <u>басни, легенды о колдовстве и чудесах, древние предания о царях и принцессах, загадки, сказки о мудрецах и о драконах, о приключениях, о битвах и о любви.</u><br>(Тысяча и одна ночь) |

## 6. Инверсия.

Экспрессивный эффект инверсии связан с расстановкой смысловых акцентов и ритмомелодической организацией предложения. Составляющие элементы инверсированных конструкций могут располагаться как контактно (1), так и дистантно (2), при этом намеренный разрыв контактных элементов, несомненно, обладает более высоким уровнем экспрессии.

|                                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                        |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| (1)<br>perversa hechicera<br>venía en su veloz carro<br>Era la hermosa Sukuntala ... Llevaba la humilde vestidura ...                                                                                                    | колдунья злобная<br>приближался в колеснице быстрой<br>то была Шакунтала прекрасная... на ней были одежды скромные...                                                                  |
| (2)<br>largos son los días de la espera<br>triste está su corazón cuando atraviesa Burgos<br>Tan distinta de las otras era aquella noche, que el cielo mismo se vio obligado a condecorar el cielo con una estrella más. | длинными были дни ожидания<br>печальным было его сердце, когда проезжал он Бургос<br>Так отличалась от прочих эта ночь, что самому небу пришлось украсить небосклон еще одной звездой. |

## 7. Бессоюзная связь и парцелляция.

За счет отсутствия формального показателя связи частей активизируется и усиливается значимость иных показателей: просодических, модальных, временных и т.д. Особенно заметно возрастает роль интонации, которая становится структурообразующим компонентом. В тексте

динамичные бессоюзные предложения и парцелляция передают движение событий, их повышенный ритм, напряженность, принимая на себя добавочную семантическую нагрузку.

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1) Los reyes celestes se presentan en toda su gloria: sus ojos están inmóviles, como grandes piedras preciosas, y sus pies no tocan en el suelo.                                                                                                                                                                                                                                                                                               | 1) Небесные короли предстали во всем своем великолепии: их глаза неподвижны, как огромные драгоценные камни, а их ноги не касаются земли.                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
| 2) Nala juega un anillo de oro que brilla en su mano. Tira los dados; tira los dados Puskara, y Nala pierde su anillo. Después Nala juega un collar que brilla en su cuello. Y lo pierde también. Y pierde, una a una, todas sus joyas, y sus armas, y sus caballos, y sus carros de guerra. El perverso Kali sonríe; Puskara juega con frialdad. Y Nala se ciega cada vez más jugando, tentado por el dios, como si hubiera perdido la razón. | 2) Нала ставит золотое кольцо, что блестит на его руке. Бросает кости; бросает кости Пушкара, и Нала проигрывает свое кольцо. Потом Нала ставит ожерелье, что блестит на его шее. И проигрывает его тоже. И проигрывает, одно за одним, все свои сокровища, и своих лошадей, и свои боевые колесницы. Злобный Кали улыбается; Пушкара холодно играет. А Нала, искушаемый богом, с каждым разом все сильнее ослеплен игрой, он словно потерял разум. |
| 3) Está amaneciendo: en el jardín se escucha el bramido de los elefantes; en el estanque juegan los cisnes reales, y las flores se abren frescas al sol.<br>(El anillo de Sakuntala)                                                                                                                                                                                                                                                           | 3) Светает: в саду слышен рев слонов; в пруду играют королевские лебеди, и омытые росой цветы раскрываются навстречу солнцу.<br>(Кольцо Шакунталы)                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |

За счет перечисленных приемов экспрессивного синтаксиса Касоне удастся достичь эффекта ритмической прозы, в которой намеренно повторяются определённые ритмические фигуры или метрические модели. М. Л. Гаспаров в Литературном академическом словаре отмечает, что «такая закономерность ярко проявляет себя в синтаксическом соответствии соседних элементов прозаической структуры (так называемый «параллелизм»), перед синтаксическими паузами и после них, то есть на стыках фраз и колонов»<sup>140</sup>. Для усиления ритмико-поэтического эффекта речи повествователя Касона прибегает к рифмам (выделены жирным курсивом) или аллитерациям (пример 3).

<sup>140</sup> Литературный энциклопедический словарь. - М.: Советская энциклопедия. Под редакцией В. М. Кожеевникова, П. А. Николаева. 1987. <https://literary-encyclopedia.academic.ru/6796>

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. Pero a su contacto el barco empezó a <b>ardar</b> . Entre las llamas, sin consumirse, más ardiente y blanco que nunca, brillaba el cuerpo de <b>Balder</b> .                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| 2. Una noche conoció a una muchacha de familia humilde, pero tan discreta y <b>hermosa</b> , que se prendó ciegamente de ella y decidió hacerla su <b>esposa</b> , celebrándose, poco después las bodas, fastuosamente.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| 3. Nala se entregaba con placer a la doma de caballos salvajes. Ninguno se le <b>resistía</b> ; y a todos los <b>reducía</b> a la <b>rienda</b> y al yugo. Y con ellos <b>vencía</b> en la carrera a los más hábiles conductores de <b>carros</b> . Después de los Consejos, donde <b>trataba</b> los asuntos de su <b>reino</b> , se entretenía algunas veces en jugar a los <b>dados</b> . Y siempre tenía suerte; pero las ganancias del juego las repartía entre los ascetas y los mendigos. Nala no quería otras riquezas que las que se ganan con los <b>brazos</b> y con el corazón. |

## II. Особенности морфо-лексического уровня.

Лингвостилистические особенности морфо-лексического уровня рассматриваемого текста во многом продиктованы прагматикой стилизуемого жанра фольклорной сказки. К ним относятся следующие:

1. Характерное для возвышенного стиля обилие наречий образа действия на *-mente*: *violentamente, milagrosamente, piadosamente, espontáneamente, dulcemente, calladamente, gozosamente*.

2. Характерная для восточной, античной, средневековой литературы, к которым принадлежат приведенные в сборнике сюжеты, «пышность», «цветистость» речи, достигаемая при помощи тропов, выраженных лексическими средствами в результате переосмысления характеризующих предикатов объекта. Примерами таких приемов являются:

- авторские эпитеты с функцией метафоры и олицетворения

|                                                                                                             |                                                                                                                |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ¿Qué mensaje de cataclismo o maravilla traería aquel lucero errante?                                        | Какое послание – о катаклизме ли, о чуде – принесла та <i>странствующая</i> звезда?                            |
| Unos mercaderes la recogen compadecidos de sus ojos <i>de gacela</i> y su belleza <i>castigada de sol</i> . | Проезжие торговцы берут ее с собой, тронутые ее глазами <i>газели</i> и красотой, <i>истерзанной солнцем</i> . |

- персонификация

|                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                           |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Aquella noche de diciembre no era una noche como las demás. <i>El viento de hielo que hacía temblar los olivos</i> de Jerusalén a Nazaret, sí era el mismo; <i>la nieve que tendía sobre el prederío sus manteles</i> agujereados de charcos. sí era la misma [...]<br>Villancico y pasión | Та декабрьская ночь не была похожа на прочие. <i>Ледяной ветер, что заставлял дрожать оливы</i> от Иерусалима до Назарета, был все тот же; <i>снег, что растянул на полях свои скатерти</i> , продырявленные лужами, был все тот же [...] |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|  |                                 |
|--|---------------------------------|
|  | (Вильянсико и страсти Христовы) |
|--|---------------------------------|

- сравнения

|                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                       |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. <i>Oyéndola</i> , nadie sentía el paso de las horas, y el alma se quedaba extasiada ante sus cuentos, como un peregrino hambriento ante un jardín de frutas maravillosas. | Слушая ее, никто не замечал, как проходят часы, и душа пребывала в упоении перед ее сказками, как голодный путник – перед садом с чудесными фруктами. |
| 2. y la acoge a su lado, como quien acoge una culebra fría al calor de su pecho.                                                                                             | и она пригрела ее у себя, как пригревают змею на груди.                                                                                               |
| 3. ella, hermosa y delicada como un jazmín recién abierto                                                                                                                    | прекрасная и тонкая, она была подобна едва распустившемуся жасмину                                                                                    |
| 4. Así iba, su cuerpo hacia delante y su alma atrás, como la seda de una bandera llevada contra el viento.                                                                   | Он ехал, устремясь телом вперед, а душой назад, словно шелковый флаг, что несут против ветра.                                                         |
| 5. Su rostro era más gracioso que la luna creciente y sus ojos más bellos que la flor azul del loto.                                                                         | Ее лицо было изящнее растущего месяца, а глаза – прекраснее, чем синий цветок лотоса.                                                                 |

Последний пример содержит компаратив – форму, особенно распространенную в восточной литературе.

Уже приведенные выше отрывки дают представление о предельной насыщенности текстов сказок Касоны средствами художественной выразительности и усиления экспрессии. Как можно заметить, практически в каждом предложении встречается «связка» нескольких усиливающих друг друга риторических элементов. Ниже разбираются несколько примеров:

1. Сочетание ряда однородных членов и инверсии:

|                                                                               |                                                    |
|-------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------|
| A los caminantes, a los pájaros, a las fieras, el buen brahmán preguntaba ... | Путников, зверей, птиц вопрошал добрый брахман ... |
|-------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------|

2. Сочетание сравнительных оборотов (1, 5), компаратива (2), суперлатива (3), синтаксического параллелизма (4) и перифраза (6):

|                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Entonces el cisne le habló con una voz como una canción (1): -Escúchame, bella Damayanti, que vengo a ti como mensajero. En el país de los Nisadas reina el gran Nala; no tiene par entre los hombres y es más hermoso que los mismos dioses (2). Nala te ama y está triste de amor. Ámale | И тогда заговорил с ней лебедь голосом, словно песня: - Выслушай меня, прекрасная Дамаянти, ведь я прилетел тебе, как посланник. В стране Нишадха правит великий Нала; ему нет равных среди людей, и он прекраснее самих богов. Нала любит тебя и печалится от любви. |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                                                                                                                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                                                                                              |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| tú, Damayanti, la más bella de las princesas (3). Que lo mejor se una a lo mejor. Damayanti escuchaba al cisne, y sus labios se entreabrían (4) oyéndole como una flor al sol (5). Después acarició tiernamente al mensajero de las alas de oro (6) ... | Полюби его ты, Дамаянти, прекраснейшая из принцесс. Пусть лучшее соединится с лучшим. Дамаянти слушала лебедя, и губы ее приоткрывались, словно цветок под солнцем. И она нежно погладила посланника с золотыми крыльями ... |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

3. Сочетание суперлатива, риторических восклицаний, повторов, метафоры, инверсии (3), парцелляции (4), приема ритмической прозы.

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| También mueren allí los más valientes franceses (1). ¡Cuántas astas rotas y bermejas! ¡Cuántas banderas y enseñas desgarradas! ¡Cuánta <u>juventud</u> <u>destrozada</u> ! (2) Nunca más verán a sus madres y esposas, ni a sus hermanos de guerra los soldados (3) que pasaron delante los puertos. Cuando lo sepa Carlos el Grande llorará y se mesará su barba blanca. (4) Pero de nada ha de servir su llanto. ¡Maldito sea Ganelón, el traidor, que vendió por dinero a sus hermanos! | Погибают там и храбрейшие французы. Сколько сломанных медных рогов! Сколько разодранных флагов и знамен! Сколько истерзанной юности! Никогда больше не увидят своих матерей и жен, ни своих братьев по войску солдаты, оказавшиеся в ущелье. Когда о том узнает Карл Великий, он будет плакать и рвать на себе свою белую бороду. Но ничем не поможет его плач. Будь же проклят Гвенелон, предатель, что продал за деньги своих братьев! |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Наблюдение за развертыванием авторской манеры в текстах сборника вновь позволили выделить как константы идиостиля, так и элементы, актуализированные жанровой традицией.

К первым относятся активное использование авторских эпитетов, олицетворений, и метафор; динамизм повествования достигается за счет эллипсиса, параллельных конструкций, асиндетона. Также сквозной особенностью индивидуально-авторского стиля Касоны является его дидактизм, экспликация авторского присутствия и авторской установки.

К элементам, обусловленным прагматикой жанра сказки, относятся:

- обилие риторических обращений, вопросов и восклицаний;
- обилие компаративов, суперлативов, сравнительных оборотов;
- активное использование сюжетно-структурных параллелизмов;
- перечисления, ряды однородных членов;

- ритмизованность прозы, обусловленная ориентацией на произнесение текстов.

## **2.4. Функционально-прагматический анализ драматургии А.Касоны.**

### **2.4.1. Особенности авторского текста в драматургии А. Касоны<sup>141</sup>**

При анализе роли метатекста<sup>142</sup> в творчестве Касоны обращают на себя внимание следующие особенности:

1. Равноправие авторского текста и сценического диалога в отношении создания образности произведения;
2. Экспрессивность заголовочного комплекса;
3. Неоднородный функциональный и лингвостилистический характер ремарок.

В настоящем разделе каждая из них будет проанализирована и проиллюстрирована примерами с целью выявления творческих доминант драматурга.

Немаловажным для понимания *функционального соотношения авторского текста и сценического диалога* в драме Касоны является фактор его вынужденной эмиграции в Латинскую Америку в самом начале творческого пути. Касона понимал, что на родине его пьесы могут появиться только на страницах журналов, а потому ориентировал их не только на театрального зрителя, но и на читателя. Следует заметить, что двойная коммуникативная установка была общей для представителей течения «новой драмы» (А.П. Чехов, Г. Ибсен, Б. Шоу и др.), к поэтике которого обращался Касона. Ее чертами являются обращение к современной реальности, подчеркнутый драматизм человеческого существования, усложненный

---

<sup>141</sup> При написании раздела использовались материалы статьи автора диссертации: *Щепалина В. В.* Об особенностях функционирования авторского текста в драматургии А. Касоны // *LITERA*. — 2018. — № 2. — С. 1–9.

<sup>142</sup> Подробно об авторском тексте (метатексте) см. раздел 1.3.2. Стилеобразующие структурные особенности драматического текста.



рисунок роли, продиктованный представлением о единстве психического и физиологического в человеке, требование глубины и реалистичности, предъявляемое к создаваемым образом. На языковом уровне – увеличение удельного веса ремарок, в которых автор эксплицитно обозначает свою позицию.

Как отмечалось выше, большое влияние на творческую манеру писателя оказал импрессионизм, поэтому для авторского текста в целом характерен субъективизм, внимание к деталям, звуку, свету, цветовым оттенкам, стремление погрузить адресанта в *атмосферу* произведения. Иногда Касона предлагает режиссеру набор вариантов декораций, в которые он может поместить героев. Для того, чтобы помочь интерпретатору распознать «зерно пьесы» (Станиславский), в ремарках предметного мира Касона вступает с ним в диалог; ему важнее описать свои ощущения, ассоциации от обстановки, чем конкретные детали:

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>En el Hogar del Suicida, sanatorio de almas del doctor Ariel. Vestíbulo como de hotel de montaña, <u>recordando esos paradores de turismo contruidos sobre ruinas de antiguos monasterios</u> y artísticamente remozados por un gusto nuevo. <u>Todo es aquí extraño, sugeridor y confortable</u>: el mobiliario, la plástica, el trazado de las arquerías, <u>la disposición indirecta de las luces acristaladas</u>. (<i>Prohibido suicidarse en primavera</i>, 1937).</p> | <p>Действие происходит в Приюте самоубийцы – лечебнице по болезням души, основанной доктором Ариэлем. Вестибюль типичного для горного курорта отеля, <u>наводящего на мысль о парадорах: роскошных гостиницах, занимающих здания древних монастырей</u>, искусно отреставрированных и оснащенных в соответствии с новейшими достижениями современности. <u>Все здесь выглядит странным, комфортным и навеивает размышления – мебель, отделка, причудливое расположения арочных сводов, падающий сбоку свет.</u></p> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Наиболее ярко эта стратегия проявляется в позднем творчестве драматурга. В приведенном ниже отрывке из пьесы «Дикарь» (1953) обращает на себя внимание максимально импрессионистический набросок декорации, эксплицитное требование соблюдения авторежиссерской установки, а также употребление глагола «находиться» в форме первого лица

множественного числа. На наш взгляд, целью этого приема является эмоциональное вовлечение интерпретатора.

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Exterior ante el porche de una vieja casa de campo con fondo lejano de montañas que asoman sobre el tejado. Una mesa sólida con algunos libros y cesto de labor, y algunas sillas rústicas. <u>Quizá una parra o glicina. Quizá un nogal con arriate pero sin olvidar que estamos ante una casa de vivir, no en una casa de veranear.</u> A la izquierda, tapia bardal con verja al camino, que seguramente no es carretera. [...] Se oye la voz de tía Matilde que sale llamando.</p> <p>Tanto la tía Matilde como la tía Angelina, <u>que conoceremos enseguida son dos mujeres con más fantasía que razón marchitas por la soledad y la soltería.</u> Tal vez su insobornable manera de vestir las hace parecer un poco más antiguas de lo que son en realidad, ya que -cortesía aparte- no se las debe suponer más allá de los cincuenta y tantos. Matilde más autoritaria, se inclina peligrosamente a la oratoria. Angelina, más prudente, prefiere la música. <u>Son dos tipos pintorescos, con cierto aire de abanico y álbum familiar: pero el autor, que siente por ellas una irremediable ternura, prohíbe expresamente convertirlas en dos tipos ridículos.</u> En cuanto al tío Eusebio, no pretende ser más que un discreto jardinero de teatro.</p> <p><u>La acción, deliberadamente, no tiene tiempo ni lugar determinados; pero es seguro que un director inteligente la situaría en un paisaje lo más parecido posible al norte español y en cualquier época lo más cerca posible de la sonrisa y la paz.</u> (<i>La tercera palabra</i>, 1953).</p> | <p>Открытая терраса загородного дома; вдалеке, над крышей,- горные вершины. Тяжелый старинный стол, на нем – несколько книг и корзинка для шитья, и несколько простых стульев. <u>Может быть, терраса увита виноградом или глицинией; может быть, у дома растет смоковница, но не надо забывать, что это не дача, а дом, где живут круглый год.</u> Слева – изгородь. Калитка выходит на дорогу. Без сомнения, по этой дороге не так уж часто ездят. [...]</p> <p>Выходит ТЕТЯ МАТИЛЬДА, зовет слугу. У тети Матильды, как и у тети Анхелины, <u>с которыми мы не замедлим познакомиться,</u> воображение богаче, чем разум, обе они увяли от одиночества и безбрачия. Возможно, что их неподкупная манера одеваться делает их старше, чем они есть на самом деле, но в действительности (<u>позволим себе заметить</u>), им немногим больше пятидесяти. МАТИЛЬДА отличается властью и опасной склонностью к речам. АНХЕЛИНА много тише и предпочитает музыку. <u>Они живописны, от них веет духом старых вееров и семейных альбомов. Но автор, испытывающий к ним непреодолимую нежность, строго запрещает делать их смешными.</u></p> <p>ЭУСЕБЬО – обыкновенный театральный садовник.</p> <p>Время и место действия произвольны. Но, несомненно, умный режиссер выберет пейзаж, максимально напоминающий север Испании и эпоху, возможно более мирную и приятную для жизни...</p> <p>(Пер. Н. Трауберг)</p> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Одним из последствий влияния романного жанра на драму, отмеченного М. Бахтиным, является подробная расшифровка эмоций персонажей. В раннем творчестве драматурга обращает на себя внимание их поэтизация:

|                                                             |                                                    |
|-------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------|
| Se besan riendo, dichosos de amor y juventud.               | Смеясь, целуются, счастливые от любви и молодости. |
| Chole se debate en una lucha interior de silencios crueles. | Внутри Чоле идет жестокая молчаливая борьба.       |

а также экспликация мотивации персонажей и авторского отношения:

|                                                                                                                                                                                                                             |                                       |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------|
| Ofreciendo la mercancía como en un bazar.<br>(о Гансе, алчно перечисляющем Воображаемому любовнику доступные способы самоубийства. Подчеркивается равнодушие персонажа и его нездоровый интерес к смерти)                   | Расхваливает товары, словно на рынке. |
| Amargo, como si fuera una injusticia<br>(об Отце другой Алисии, говорящем о теплоте рук девушки, напоминающей ему умершую дочь. Намек на слабость и эгоистичность персонажа).<br>(Prohibido suicidarse en primavera, 1937). | Горько, словно это несправедливо.     |

В позднем творчестве Касона более сдержан в оценке эмоционального состояния героев, отдавая предпочтения его косвенному выражению через описание их действий:

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                   |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Frida se sienta pesadamente, sin lágrimas, con los ojos perdidos. Estela se arrodilla junto a ella refugiándose en su regazo.<br>(После сцены выяснения отношений двух сестер, одна из которых признается другой в том, что подозревает в смерти своего супруга ее мужа).<br>(La barca sin pescador, 1945) | Фрида тяжело садится; в потерянных глазах нет слез. Эстела опускается на пол рядом с ней и утыкается ей в колени. |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Для театра важнейшим выразительным ресурсом являются также освещение и звуковое сопровождение: в случае, если они являются существенными для выражения авторской установки, драматург может обозначить их косвенно – описывая обстановку через реплики героев – или акцентировать на них внимание при помощи ремарок. Последние имели для Касоны большое значение на протяжении всего творчества. В пьесе «Весной самоубийство запрещается» свет описывается в поэтизированной манере; он подчеркивает нереальность места действия пьесы (см. пример в разделе 2.1.2.)

В комедии «Лодка без рыбака» возникает противопоставление «обычного» и «нереального» света, сопровождающего мистические сцены:

|                                                                                                                                      |                                                                                                                 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| La luz <u>pierde realidad visiblemente</u> y vuelve a oírse la estraña música del primer acto [...]<br>Vuelve la <u>luz normal</u> . | <u>Свет заметно теряет реальность. Снова звучит странная музыка из первого акта. [...]</u> <u>Обычный свет.</u> |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Касона в большинстве случаев дает режиссеру конкретные указания относительно освещения, апеллируя, вместе с тем, к воображению читателя:

|                                                                            |                                                                                     |
|----------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|
| La luz baja más dejando sólo iluminadas las dos figuras junto a la esfera. | Свет приглушается еще больше, теперь освещены только две фигуры, стоящие у глобуса. |
|----------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|

Суггестивный характер в драме Касоны обретает и звук: в «Лодке без рыбака» драматург указывает не только на характер его происхождения, но и играет с его интенсивностью на протяжении одной сцены:

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Se oye, primero vagamente y después cada vez más próximo, el silbido del viento. [...] Se oye la canción lejana, acercándose. Fondo de acordeón. [...] Pausa. Se oye más clara la canción y el silbar del viento.</p> <p><b>Ricardo.</b> (Baja instintivamente la voz.) [...]</p> <p>Ricardo firma. Entonces, como saliendo de la esfera misma, se oye un grito desgarrado de mujer.</p> <p><b>Grito.</b> ¡Péter! (La canción se corta y el viento cesa repentinamente. Silencio absoluto.)</p> <p>...</p> <p>Van saliendo todos. <u>Vuelve a oírse el viento.</u> Ricardo hace girar la esfera rápidamente.)</p> <p><b>Ricardo.</b> ¡Ese viento...! ¡Ese viento...! ¡Si pudiera dejar de oírlo alguna vez...! (Se deja caer en un asiento. <u>A su alrededor se oyen voces obsesivas que repiten como hablándole al oído.</u>)</p> <p><b>Voces.</b> Péter Anderson... ¡Péter...! ¡Péter...! ¡Péter Anderson! (<u>Se oye nuevamente el grito.</u> La esfera sigue girando.)</p> | <p>Сначала неясно, каждый раз все отчетливее слышится свист ветра. [...] Издалека слышится песня, постепенно приближаясь. Звучит аккордеон. [...]Рикардо (инстинктивно понижает голос) [...]</p> <p>Рикардо ставит подпись. Вдруг, как будто из глобуса, раздается душераздирающий крик женщины. Крик: Питер! (Резко обрывается песня и утихает ветер. Полная тишина.)</p> <p>...</p> <p>Все выходят. <u>Снова слышен ветер.</u> Рикардо быстро вращает глобус. Рикардо: Ветер... Этот ветер... Только бы когда-нибудь перестать его слышать! (Падает в кресло. <u>Вокруг него раздаются навязчивые голоса, которые словно на ему на ухо шепчут одно и то же имя.</u>)</p> <p>Голоса: Питер Андерсон... Питер!.. Питер!.. Питер Андресон! (<u>Снова слышится крик. Глобус продолжает вращаться.</u>)</p> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Вероятно, осознанное использование этого приема связано с тем, что с 1941 года Касона пишет киносценарии (как к своим произведениям, так и

произведениям других авторов). На это также указывает последняя деталь в приведенном фрагменте (вращающийся глобус, на котором Дьявол указал жертву): наибольшую выразительность она приобрела бы именно в кино благодаря возможностям фокуса и монтажа.

Кроме того, Касона *максимально использовал экспрессивный потенциал заголовочного комплекса* (к нему мы относим псевдоним автора, заглавие, жанровый подзаголовок, посвящение и эпиграф), предельно расширяя «горизонт ожидания» читателя. Броские и образные, заглавия пьес Касоны были в определенной степени продиктованы влиянием массовой культуры и призваны обеспечить постановкам коммерческий успех. Нередко названия выполняют мотивообразующую функцию, перекликаясь с основным текстом драмы. Например, в комедии «Весной самоубийство запрещается» фраза из названия становится лейтмотивом последнего действия. Капитан корабля в пьесе «Семь криков в море», призвав героев к исповеди перед лицом смерти и столкнувшись с первой реакцией, произносит: «Сегодня мы услышим семь криков в море... это был первый».

Касона отходит от традиции в выборе *жанровых подзаголовков*, экспериментируя как с определением жанра, так и с разделением пьес на части:

|                                                                                             |                                                                                                 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Otra vez el Diablo: cuento de miedo en tres jornadas y un amanecer                          | И снова Дьявол: <i>страшная сказка длиной в три дня и один рассвет</i>                          |
| Sinfonía inacabada: estampa de la vida romántica en tres actos                              | Неоконченная симфония: <i>иллюстрация романтической жизни в трех актах</i>                      |
| Romance en tres noches: comedia                                                             | <i>Романс длиной в три ночи</i>                                                                 |
| Siete gritos en el mar: comedia imposible                                                   | Семь криков в море: <i>невозможная комедия</i>                                                  |
| El caballero en las espuelas de oro: retrato dramático en dos tiempos, divididos en 8 actos | Кавалер золотых шпор: <i>драматический портрет в двух временах, разделенных на восемь актов</i> |

Две пьесы Касоны – «Неоконченная симфония» и «Утренняя фея» – носят *посвящение* (первая – семье Прието, которую автор называет «сердцем Испании и Мексики», вторая – Астурии, его родине).

Одна комедия была не только опубликована, но и поставлена с **эпиграфами**. Так, в примечании к произведению «Лодка без рыбака» Касона указывает, что цитаты из Шатобриана и Эса де Кейроша, намекающие на нравственную проблематику пьесы, должны фигурировать в театральной программке – их суггестивный характер и созвучие друг другу усиливают эффект, производимый комедией:

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>"En el más remoto confín de la China vive un Mandarín inmensamente rico, al que nunca hemos visto y del cual ni siquiera hemos oído hablar. Si pudiéramos heredar su fortuna, y para hacerle morir bastara con apretar un botón sin que nadie lo supiese, ¿quién de nosotros no apretaría ese botón?"</p> <p>(Chateaubriand. "El genio del Cristianismo")</p> <p>"Después me asaltó una amargura mayor. Empecé a pensar que el Mandarín tendría una numerosa familia que, despojada de la herencia que yo consumía en platos de Sèvres, iría atravesando todos los infiernos tradicionales de la miseria humana los días sin arroz, el cuerpo sin abrigo, la limosna negada..."</p> <p>(Eça de Queiroz. "El Mandarín")</p> | <p>В самом отдаленном уголке Китая живет сказочно богатый Мандарин, которого никто никогда не видел и даже о существовании которого никто никогда не слышал. Если бы для того, чтобы он умер, было достаточно нажать на кнопку (о чем никто бы не узнал), - и можно было бы унаследовать его состояние, кто из нас не нажал бы на кнопку?</p> <p>(Шатобриан, «Гений христианства»)</p> <p>Потом меня охватила еще большая горечь. Мне пришло в голову, что, возможно, у Мандарина была многочисленная семья – лишенные наследства, которое я проедаю на севрском фарфоре, они, должно быть, проходят через все муки ада, которые приносит нищета: страдают от голода, им нечем прикрыть наготу, у них нет надежды на подаяние...</p> <p>(Эса де Кейрош, «Мандарин»)</p> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Как отмечает А.В. Хижняк, *ремарки* способствуют адекватности интерпретации драматического текста, передачи имплицитно выраженной информации подтекста как на уровне общения между персонажами, так и на уровне общения автор-читатель<sup>143</sup>. **Ремарки** – конституирующий элемент в драматургии Касоны – часто носят детализирующий и ярко выраженный оценочный характер. Автор в подробностях прописывает словесные декорации, мизансцены, музыкальное сопровождение (часто это классическая музыка или народные песни), жесты, интонации, эмоции,

<sup>143</sup> Хижняк, А. В. Указ. соч. С. 8.

которые испытывает персонаж, продумывает за актера естественные действия в соответствии с системой Станиславского.

Ремарки являются инструментом выражения авторской модальности, авторского присутствия в тексте, а также одним из уровней воплощения индивидуально-авторского стиля. Однако лингвостилистический анализ позывает неоднородность ремарочных конструкций. На наш взгляд, можно провести условную границу между **функциональными** и **поэтизированными** ремарками. К первым относятся, как правило:

|                                                            |                                                                        |                                                                     |
|------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------|
| ремарки сценического действия                              | Leyendo<br>Señalando con un gesto<br>Disponiendo un cacharro de flores | Читая<br>Указывая рукой<br>Размещая вазу с цветами                  |
| перемещения по сцене                                       | La Dama Triste llega al jardín de la meditación<br>Sale Hans           | Печальная дама появляется из Сада размышлений<br>Ганс выходит       |
| паузы и молчания                                           | Llorando en silencio                                                   | Тихо плача                                                          |
| мимики и кинесики                                          | Acariciando las flores<br>Sonriente                                    | Глядя цветы<br>Улыбаясь                                             |
| интонационно-декламационные и ремарки внутренних состояний | Sin gran ilusión<br>Sin gran fe<br>Animándola<br>Horrorizada           | Не питая иллюзий<br>Не сильно веря<br>Подбадривая ее<br>Ужаснувшись |

Для них характерна семантическая однокомпонентность, на структурном уровне – упрощенный синтаксис (герундиальные конструкции, простые, часто односоставные предложения).

К поэтизированным ремаркам мы относим те, которые составляют ядро стиля авторского текста в драме: с усложненным синтаксисом и семантикой, релевантные в создании художественного образа. В творчестве Касоны особое внимание обращают на себя т.н. ремарки предметного мира, персонажные и ассоциативные ремарки.

Примеры **ремарок предметного мира** уже рассматривались нами при анализе словесных декораций. Приведем еще один:

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Toda la casa sugiere la agreste virilidad del padre, suavizada por los bordados, los arambeles y la ternura de las tías.</p> <p>Son las últimas horas de una tarde de otoño. Tía Angelina, sentada ante <u>una mesa llena de libros, cuerpos geométricos y apuntes al carbón, revisa encantada dibujos y cuadernos</u>, oyendo al señor Roldán con la tranquila amabilidad de quien oye llover.</p> <p><i>(La tercera palabra, 1953)</i></p> | <p>Весь дом дышит мужественной неприхотливостью покойного отца, смягченной вышивками, занавесками и нежностью теток.</p> <p>Осенний вечер. Тетя Анхелина сидит у <u>стола, заваленного книгами, рисунками и чертежными принадлежностями</u>. <u>Восхищенно рассматривает тетрадки и рисунки</u>, слушает Ролдана, любезно и безучастно, как слушают шум дождя.</p> <p><i>(Пер. Н. Трауберг)</i></p> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

В данном отрывке обращают на себя обилие причастий, развернутое определение, ряды однородных членов, а также эпитеты, метонимия, метафора и ирония.

Отметим импрессионистичность **персонажных** ремарок, в которой прослеживается влияние чеховской драмы. Касона никогда не дает внешней характеристики героев, ограничивая описание персонажа несколькими яркими деталями, позволяющими, однако, актеру «ухватить» «зерно роли». Вероятно, лаконичная емкость персонажных ремарок, достаточность выделяемых черт для представления объемного образа персонажа объясняются актерским опытом самого Касоны.

Приведем примеры:

|                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                           |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| (Sobre el Amante Imaginario) Es un joven de aspecto romántico y enfermizo. Viene ensimismado.                                                                  | (О Воображаемом любовнике): Это молодой человек романтической и болезненной наружности. Идет, погруженный в себя.                                         |
| Entra corriendo Chole: una juventud impetuosa y sana.                                                                                                          | Вбегает Чоле: порывистая здоровая молодость.                                                                                                              |
| En el umbral del jardín aparece el Padre de la otra Alicia; una noble cabeza blanca agobiada de dolor. Vacila. Se adelanta al fin, con una voz humilde y roía. | В саду появляется Отец другой Алисии. Его благородная седая голова поникла от страдания. Колеблется. Наконец, приближается; его голос дрожит и срывается. |
| Entra Cora Yako, espléndida mujer, sin edad, espectacular y trivial.                                                                                           | Входит Кора Яко, роскошная женщина без возраста, эффектная и пошлая.                                                                                      |
| Entra Julio Roldán. Todavía joven y elegante, pero ya con la sonrisa visiblemente falsa.                                                                       | Входит Хулио Рольдан. Он ещё молод и элегантен, но его улыбка уже успела стать фальшивой.                                                                 |



Крайне редко появляется описание костюмов героев (за исключением случаев, когда они релевантны в сюжетном отношении).

Обращает на себя внимание то, как часто Касона прибегает к *ассоциативным ремаркам*, вводя в пьесу интертекстуальные элементы, апеллируя к общекультурным кодам.

Излюбленным приемом автора является размещение на видном месте известных картин или портретов выдающихся деятелей культуры, оттеняющих авторскую позицию или создающих нужное настроение. Так, в комедии «Романс длиной в три ночи» Касона размещает в сторожке дровосеков портрет Шопенгауэра, известного женоненавистника, который словно выступает одним из участников спора о подлости женской природы. При этом автор буквально предоставляет философу слово, заставляя одного из героев постоянно приводить его цитаты. В пьесе «Наша Наташа», рисующей студенческую молодежь Испании, появляется портрет Сантьяго Рамона-и-Кахаля, лауреата Нобелевской премии по физиологии и медицине за 1906 год (год рождения Касоны). Кахаль был также известен своими философскими и литературными произведениями (его «Правила научных исследований» выдержали шесть изданий), стал одним из создателей теории цветной фотографии<sup>144</sup>.

Анализируя возможности авторского текста в драматургии Касоны, мы приходим к выводу, что метатекст вступает в сложное взаимодействие с основным текстом, не только помещая его в микро- и макроситуативный контекст, но и выступая в функции поэтического знака.

#### **2.4.2. Способы создания речевой характеристики персонажей в комедиях А. Касоны.**

---

<sup>144</sup> Как правило, такие ремарки представляют особую сложность для переводчика. Семиотическое пространство, в котором создается оригинал обычно лишь частично совпадает с тем семиотическим пространством, в котором реализуется перевод. (Так, если Шопенгауэр включен в общеевропейский культурный контекст, фигура Кахаля все-таки представляет собой реалию испанской культуры.)

Когерентность пьесы зависит от того, насколько прописаны образы героев, насколько целостной является речевая характеристика каждого персонажа. И. Левый подчеркивал, что хороший драматург характеризует персонажа изнутри, что его манера речи диктуется характером. М. Морозов писал: «[язык драматических произведений] изобилует выражениями, постоянно встречающимися в разговорной речи, разнообразными «словечками», характерными для речи того или иного действующего лица»<sup>145</sup>.

Нельзя, однако, забывать о том, что сценический диалог является лишь симуляцией естественной разговорной речи. Так, Хализев отмечает, что «приверженность театра к внешне эффектным, гиперболическим жестам и интонациям накладывает отпечаток и на драматическое произведение [...] Герои драматических произведений склонны объясняться не так, как это делают люди в реальных жизненных ситуациях, а как профессиональные ораторы или выступающие перед публикой поэты»<sup>146</sup>.

Ниже рассматриваются отдельные примеры наиболее характерных приемов, позволяющих драматургу индивидуализировать речь персонажей.

### 1. Характерный лексикон

Наиболее очевидным способом имитации идиолекта персонажа является наделение его характерными «словечками». Так поступает Касона в отношении Чоле, импульсивной, бесцеремонной, романтической и сентиментальной журналистки:

|                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                               |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| CHOLE.— Mira qué nombres <i>tan bonitos</i> : «Galería del Silencio»... «Jardín de la Meditación»... Y en el parque, ¿has visto? «Sauce de los enamorados», con cuerdas colgadas... para los columpios. Dame las gracias ahora mismo, Fernando. | Чоле: Посмотри, <i>какие изумительные</i> названия! «Галерея тишины»... «Сад размышлений»... А парк ты видел? «Ива влюбленных», а к ней подвешены петли... для качелей! Немедленно скажи «спасибо», Фернандо. |
| CHOLE.— Siempre debías dejarme conducir a mí. Te vuelves de espaldas a los                                                                                                                                                                      | Чоле: Ты всегда должен доверять руль мне. Плюешь на карты, выбираешь                                                                                                                                          |

<sup>145</sup> Морозов, М. М. Указ. соч. С. 43.

<sup>146</sup> Хализев, В.Е. Указ. соч. С. 64.

|                                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                      |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| mapas, te metes por las carreteras por donde no va nadie, cierras los ojos en los cruces apretando el acelerador... La primera vez que me dejaste el volante descubrimos así unas ruinas góticas, ¿te acuerdas? La segunda... | дороги, по которым никто не ездит, закрываешь глаза на перекрестках, давя на газ... В первый раз, когда ты дал мне вести машину, мы нашли готические руины, помнишь? А во второй...  |
| FERNANDO.—La segunda nos fuimos contra un castaño de Indias.                                                                                                                                                                  | Фернандо: А во второй мы врезались в каштан.                                                                                                                                         |
| CHOLE.—Pero no se destrozó más que el coche. ¿Y aquella cabaña de pescadores donde nos recogieron? ¿Y aquella herida, <i>tan bonita</i> , que te hiciste en el hombro? ¡Qué bien te sentaba aquel gesto triste, Fernando!     | Чоле: Но пострадала только машина. А та рыбацкая хижина, где нас приютили? А та <i>изумительная</i> рана, которая была у тебя на плече? Фернандо, тебе так шло это выражение печали! |
| DOCTOR.— Y aquí murió, vencedor de su destino, de una muerte noble y serena, a los setenta años de felicidad.                                                                                                                 | Доктор: Здесь он и умер победителем своей судьбы, умер тихой и благородной смертью, на семидесятом году счастья...                                                                   |
| CHOLE (Entusiasmada).—¡ <i>Pero muy bonito!</i>                                                                                                                                                                               | Чоле (с энтузиазмом): <i>Изумительно!</i>                                                                                                                                            |

Помимо общей эмоциональности реплик, отраженной, в частности, графическими средствами (восклицательные знаки, паузация), Касона заставляет героиню при каждом удобном случае манерно восклицать *¡qué bonito!*. Это восклицание, во-первых, создает комический эффект, а во-вторых, подчеркивает взбалмошность и поверхностность характера персонажа.

Для создания речевой характеристики жениха Чоле, Фернандо, Касона идет по иному пути. Фернандо эгоистичен, прагматичен, нередко бывает жестким в своих суждениях и поступках. Его реплики отличаются сухостью, обычно именно Фернандо снижает романтический пафос речей прочих персонажей. При этом герой умен, ироничен, стиль его реплик часто бывает завышенным; встречается ученая лексика:

|                                                                                                                                                                                                                      |                                                                                                                                                                                       |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| FERNANDO.—¡Chole!... Calma. (Ella se rehace. Deja el maletín. Avanza heroicamente.) Desconocido señor, <i>permítame que me presente</i> , Fernando Zara, periodista; especializado en reportajes sensacionales.[...] | Фернандо: Чоле! Успокойся. (Чоле берет себя в руки. Ставит саквояж. Героически шагает вперед.) <i>Неизвестный сеньор, позвольте мне представиться.</i>                                |
| Chole, mi compañera, mi novia, mi ninfa Egeria y mi estrella polar. La pareja más feliz de la tierra.                                                                                                                | Фернандо Сара, журналист, специализируюсь на сенсационных репортажах. [...] Чоле, моя коллега, моя невеста, моя нимфа Эгерия, моя путеводная звезда. Перед вами самая счастливая пара |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | на свете.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| FERNANDO.— <i>Muy periodístico</i> . Este prólogo <i>queda formidable</i> para señoras.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       | Фернандо: Идеально для газеты. Превосходный пролог для женской аудитории.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| DAMA.—Yo he leído alguna vez que Leonardo da Vinci hizo un experimento de envenenamiento de árboles.<br>FERNANDO.—Sí, parece ser que trató de envenenar los frutos de un melocotonero a través de la savia. Pero aquel verano los melocotones <i>se desarrollaron</i> más sanos que nunca. Yo, en cambio, de pequeño, tenía un manzano enfermo en mi huerto. Para reanimarlo se me ocurrió darle en las raíces <i>una inyección de aceite de hígado de bacalao</i> ¡y se cayó muerto de repente! Los árboles tienen unas reacciones extrañas. | Дама: Я однажды читала об эксперименте Леонардо да Винчи. Он пытался отравить деревья.<br>Фернандо: Да, кажется, он пытался отравить плоды персикового дерева через его соки. Но тем летом персики уродились только вкуснее и полезнее, чем раньше. А вот у меня, когда я был маленький, все вышло наоборот. В нашем саду росла большая яблоня, и, чтобы ее подкормить, я сделал <i>инъекцию</i> рыбьего жира прямо в корни. Так она моментально зачахла! У деревьев странные реакции. |

Самой же характерной чертой, пожалуй, является постоянное использование наречий на *–mente*, что свойственно научному регистру речи и отражает педантичность журналиста.

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| FERNANDO.— <i>Seguramente</i> uno de esos paradores de turismo para ingleses y enamorados.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | Фернандо: <u>Без сомнений</u> , одна из этих гостиниц для англичан и влюбленных.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| FERNANDO.— <i>Decididamente</i> , ¿nos quedamos aquí?                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | Фернандо: Что ж, <u>решено</u> ? Остаемся здесь?                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| DOCTOR.—¡Y un ansia caliente de vivir se le abraza a las entrañas como un grito! Ese día el enfermo abandona la casa, y en cuanto traspasa el jardín, echa a correr sin volver la cabeza. ¡Está salvado!<br>CHOLE.—Precioso. Parece una balada escocesa.<br>FERNANDO.—No está mal. <i>Periodísticamente</i> era más interesante que se matasen. Pero dígame: ese sistema ¿no está <i>excesivamente</i> confiado en la buena disposición del cliente? | Доктор: И горячая жажда жить охватывает все существо, все душу, как крик! В этот день больной покидает Дом, и, пересекая сад, бросается бежать без оглядки. Он спасен!<br>Чоле: Волшебно. Похоже на шотландскую балладу.<br>Фернандо: Неплохо. <u>С позиций журналистики</u> было бы интереснее, если самоубийства состоялись. Скажите мне вот что: ваша система не слишком полагается на благоприятный для клиентов прогноз? |
| FERNANDO (Que ha ido tomando notas y trazando números rápidamente).—Magnífico. Pues bien, señora: calculándole sólo media vida; y raciones discretas, resulta: que para hacer tres viajes cortos, aprender a tocar el piano, leer obras completas de Víctor Hugo y besar a un teniente de navío... ha necesitado usted tomarse ochocientos decalitros de leche, tres vagones de fruta ocho hectáreas de guisantes ¡Y diecisiete terneros!            | Фернандо (который все это время делал быстрые пометки и что-то подсчитывал): Прекрасно. Ну что же, сеньора: беря в расчет только половину вашей жизни, получаем: на то, чтобы сделать три коротких путешествия, научиться играть на пианино, прочитать всего Виктора Гюго, поцеловать лейтенанта... вам понадобилось восемьсот декалитров молока, три вагона фруктов,                                                         |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>El cuerpo, señora, es una realidad insobornable.</p> <p>DAMA (Horrorizada).—¡No! ¡No es posible!</p> <p>FERNANDO.—<i>Aritméticamente</i> exacto.</p>                                                                                                                                                          | <p>восемь гектаров гороха... и семнадцать телят! Тело, сеньора, - это реальность, от которой не откупишься.</p> <p>Дама (в ужасе): Нет! Такого не может быть!</p> <p>Фернандо: <u>Арифметически</u> все точно.</p>                                                                            |
| <p>DOCTOR.—Y sin embargo, la Naturaleza es más de la mitad del arte.</p> <p>FERNANDO.—Eso sí; <i>literalmente</i> no tengo nada que reprocharle. El paisaje agreste es el ambiente natural de las cabras y de los poetas. Pero <i>periodísticamente</i>, no tiene la menor emoción. Sólo el hombre interesa.</p> | <p>Доктор: И все же, природа – это половина искусства.</p> <p>Фернандо: Пожалуй; <u>с точки зрения литературы</u> мне нечего вам возразить. Деревенский пейзаж –естественная среда обитания коз и поэтов. Но <u>с точки зрения журналистики</u> в ней нет ничего. Интересен лишь человек.</p> |

2. Характеристика, обусловленная возрастом и социальным статусом персонажа.

Для пьесы «Лодка без рыбака» Касона выбирает местом действия бедную рыбацкую деревушку. В системе персонажей наиболее колоритна речь Бабушки, изобилующая просторечными словами, игрой слов, пословицами, связанными с культурными реалиями, которые бывает сложно перевести на русский язык вследствие специфики драматического текста, не допускающего введения примечаний. Наибольший юмористический эффект можно наблюдать в ее диалогах с медлительным, косноязычным Дядей Марко (*un tipo de pescador torpe y lento*). В отрывке из оригинального текста выделяем те лексические единицы, благодаря которым достигается передача описанной речевой манеры. В тексте перевода выделяются стилистические эквиваленты.

|                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>ABUELA. ¿Tú? <i>Dichosos los ojos</i>. Ya creí que se te había olvidado el camino de esta casa.</p> <p>FRIDA. Oí la voz desde fuera y no me atrevía a pasar. Creí que estabas con alguien.</p> <p>ABUELA. Conmigo misma, y gracias. Por lo visto soy la única que todavía me aguanta.</p> | <p>Бабушка: Ты? <i>Глазам не верю</i>. Я уж думала, ты забыла дорогу в этот дом.</p> <p>Фрида: Я услышала голос с улицы и не решалась войти. Думала, ты тут с кем-то.</p> <p>Бабушка: <i>Сама с собой, и на том спасибо</i>. Одна я себя до сих пор и выношу.</p> |
| <p>ABUELA. ¿Y el niño?</p> <p>FRIDA. Está bien.</p>                                                                                                                                                                                                                                          | <p>Бабушка: А мальчик как?</p> <p>Фрида: В порядке.</p>                                                                                                                                                                                                           |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>ABUELA. Está bien, está bien... <i>¡Eso es todo lo que se te ocurre decir de un hijo!</i> ¿No ata cacharros a la cola del gato? ¿No hace ruido con los zuecos en las baldosas? ¿No tira piedras a las gaviotas? <i>¡Nunca! ¡Hasta ahí podíamos llegar!</i> Los hijos de mis nietos se limitan a estar bien, y <i>se acabó</i>.</p> <p>FRIDA. Pero, abuela, si lo has visto ayer mismo.</p> <p>ABUELA. Mi trabajo me costó, que ya no tengo las piernas para cuestas, y si yo no subo a nadie se le ocurre bajar. Podías haberlo traído contigo.</p> | <p>Бабушка <i>(передразнивает)</i>: В порядке, в порядке... <i>И это все, что тебе приходит в голову сказать о сыне?!</i> Он не привязывает горшки к хвосту кота? Не колотит деревянными башмаками по каменной плитке? Не бросает камни в чайек? Нет! <i>Вот до чего мы докатились!</i> Дети моих внуков просто в порядке, <i>и все тут</i>.</p> <p>Фрида: Бабушка, ты же вчера его видела.</p> <p>Бабушка: Дорого мне стоила моя работа. Ноги уже не годятся на то, чтобы по склонам лазить. А если я не поднимусь, никому и в голову не придет спуститься. Могла бы взять его с собой.</p> |
| <p>FRIDA. Lo que te pido es que no lo sepa Estela.</p> <p>ABUELA. <i>¿Que no? En cuanto entre por esa puerta. ¡Pues buena soy yo para andar con secretos al escondite!</i> Así nació y así me quedo. ¿Ves que a otros niños los asustan con la oscuridad? Pues a mí me asustaban con el silencio. <i>Y vete tú a saber</i> si, en el fondo, no son la misma cosa.</p>                                                                                                                                                                                  | <p>Фрида: Только прошу, чтобы Эстела об этом не узнала.</p> <p>Бабушка: <i>Как это? Узнает, как войдет в эту дверь. Хороша я буду, если начну разводить тут секреты!</i> Какой родилась, такой и помру! Всех детей пугали темнотой, а меня пугали тишиной. <i>И поди узнай</i>, может это, на самом деле, одно и то же!</p>                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| <p>ABUELA. Espera... ¿Qué me encargaste que no le dijera a tu hermana? Ah, si; lo de la renta. ¡Ella pagó las cincuenta coronas!</p> <p>FRIDA. ¿No podías callarte una vez siquiera?</p> <p>ABUELA. ¿Callarme yo? ¿Estarme quieta yo? No, hija; <i>ya habrá tiempo cuando tenga encima dos varas de tierra</i>. (Saliendo hacia la cocina.) ¡Ay, si pudiera una cantar y volar al mismo tiempo, como los pájaros y las campanas!</p>                                                                                                                   | <p>Бабушка: Подожди... Чего ты там поручила не говорить твоей сестре? Ах, да, про ренту. Она заплатила пятьдесят крон!</p> <p>Фрида: Ты не могла промолчать хотя бы раз в жизни?</p> <p>Бабушка: Я, промолчать? Чтобы я молчала?! <b>Нет, дочка, надо мной еще будет два метра земли.</b> (Направляется на кухню.) Вот бы можно было <b>петь и лететь, петь и лететь</b>, как птицы и колокола!</p>                                                                                                                                                                                          |
| <p>MARKO. Buenas.</p> <p>ABUELA. <i>Otro que tal.</i> ¿Le has oído alguna vez un saludo completo? "Buenas". Las tardes ya tienes que ponerlas tú. <i>Apostaría a que no has vendido nada.</i></p> <p>MARKO. <i>Y apuesta bien.</i> Ni una talla. ...</p> <p>MARKO. Será que no sirvo. <i>Cada uno es cada uno.</i></p> <p>ABUELA. <i>Ni uno ni medio ni nada.</i> Al demonio se le ocurre mandarte a vender a ti, con ese aire de lagarto triste, y zurdo de las dos manos.</p> <p>MARKO. Sin faltar, eh. Que uno</p>                                  | <p>Марко: Добрый.</p> <p>Бабушка: <i>Виделись.</i> Ты слышала, чтобы он хоть раз поздоровался полностью? «Добрый». А день <i>вставляй сама. Об заклад бьюсь, что ты ничего не продал.</i></p> <p>Марко: <i>Правильно бьетесь.</i> Ни одной фигурки. ...</p> <p>Марко: Ну, я не гожусь для этого. Одним одно, другим другое.</p> <p>Бабушка: <i>А третьим никакое!</i> И кого только черт надоумил отправить тебя торговать, когда у тебя лицо как у сонной ящерицы и обе руки левые!</p> <p>Марко: Эй... Я же терплю, терплю...</p>                                                          |

|                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                                                          |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>aguanta y aguanta, y aguanta... y un día no aguanta, y a ver qué pasa.</p> <p>ABUELA. ¡Ojalá! Más te quisiera reventando espuma que cruzado de brazos; pero ¡quía! <i>Si ya cuando te bautizaron, en lugar de ponerte sal, te pusieron azúcar.</i></p> | <p>а потом перестану терпеть и посмотрите, что будет.</p> <p>Бабушка: <b>Ну и давно бы!</b> Я бы тебя больше любила, если бы ты бушевал, а не стоял, <b>сложив ручки. Тебя точно не в воде, а в киселе крестили!</b></p> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Из приведенных примеров видно, что текст сценического диалога характеризуется стилистической неоднородностью. Несмотря на то, что в речевой характеристике каждого персонажа находит отражение языковая картина мира драматурга, прагматический анализ позволяет раскрыть функциональную мотивированность употребления тех или иных характерных для персонажа элементов на фонетическом, лексическом и грамматическом уровне.

#### 2.4.3. Сквозные художественные приемы в пьесах А. Касоны.

Выше неоднократно замечалось, что поэтический опыт Касоны сильно отразился на языке его произведений других жанров: слово является в пьесах Касоны поэтическим знаком, и особая выразительность как звучащей, так и авторской речи в работах этого жанра ложится на лексический уровень. В данном разделе рассмотрены примеры функционирования авторского эпитета и полисемических слов.

Из средств художественной выразительности наибольшая нагрузка в творчестве Касоны ложится на эпитет, берущий на себя функции других тропов и фигур. Эта многофункциональность в сочетании с синтаксической простотой позволяет, не утяжеляя речь, создавать объемные сложные образы. А.В. Павшук в своем диссертационном сочинении<sup>147</sup> выделяет следующие особенности авторского эпитета:

<sup>147</sup> См. Павшук А. В. Языковая природа и функции эпитета в художественном тексте (на материале романа Асорина «Воля») : дис. ... кандидата филологических наук. – М., 2007. – 198 с.

- подчеркивает некую характеристику предмета (типизирует), не меняя объем и содержание понятия;
- имеет субъективный характер;
- является оригинальным, невоспроизводимым, окказиональным словосочетанием;
- обращается к эмоциональному и эстетическому восприятию читателя.

В драматургии Касоны эпитет нередко берет на себя функции других тропов. Так, встречаются метафорические, метонимические эпитеты, эпитеты-олицетворения, эпитеты-оксюмороны, эпитеты-синонимы (как правило, контекстуальные), эпитеты-антонимы (также контекстуальные; нередко – в составе антитезы). Рассмотрим примеры:

#### 1. Метафорические эпитеты.

|                                                                                                       |                                                                  |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------|
| RICARDO. Que pasen. Será mejor que te retires si no quieres presenciar una <i>sesión borrascosa</i> . | Рикардо: Пусть заходят. Тебе лучше уйти – <b>предстоит буря.</b> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------|

#### 2. Эпитеты-олицетворения.

|                                                                                   |                                                                           |
|-----------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------|
| DOCTOR.—A usted la gustaría <i>una naturaleza anárquica, llena de sorpresas</i> . | Доктор: А вам хочется видеть <b>природу анархичной, полной сюрпризов.</b> |
| FERNANDO.—¡ <i>Con imaginación</i> !                                              | Фернандо: <b>С воображением!</b>                                          |

#### 3. Метонимические эпитеты.

|                                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                   |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ALICIA.—¿Por qué hacen ustedes esto? Esos árboles extraños, con cuerdas colgadas, esa <i>música invisible</i> , esa Galería negra que da vueltas y vueltas... | Алисия: Зачем вы это делаете? Эти странные деревья, на которых болтаются петли, эта <b>невидимая музыка</b> , эта черная галерея, которая петляет, извивается и не имеет конца... |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

#### 4. Эпитеты-синонимы.

|                                                                   |                                                                 |
|-------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|
| un mar <i>auténtico</i> ; <i>sin bañistas</i> , <i>sin casino</i> | Море, <b>каким оно должно быть, без купальщиков, без казино</b> |
|-------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|

#### 5. Эпитеты-антонимы.

|                                                                                    |                                                                                 |
|------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|
| DOCTOR.—Para la buena marcha de esta casa necesitaba yo encontrar los dos extremos | Доктор: Для того, чтобы этот Дом выполнял свою задачу, мне нужно было найти два |
|------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|



|                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                              |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| opuestos de la fortuna: <i>una vida en derrota, sin amores, sin pasado y sin porvenir</i> . Y <i>una vida en plenitud, audaz, enamorada, llena de esperanzas y de horizontes</i> . | противоположных полюса фортуны. <b>Разбитая жизнь, без любви, без прошлого и без будущего, – и жизнь в своем расцвете, отважная, влюбленная, полная надежд и горизонтов.</b> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Касона регулярно использует эпитеты с повторяющейся основой как суггестивный прием. Он позволяет ему передавать атмосферу места действия с максимальной экономией языковых средств. В пьесе «Лодка без рыбака» такой основой стало прилагательное *frío* :

|                                                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Lujo <i>frío</i> .                                                                                                                                                                                                    | <b>Холодная роскошь.</b>                                                                                                                                                                           |
| El tiene los ojos <i>fríos</i> , camina despacio... y llega siempre adonde quiere ir.                                                                                                                                 | У него <b>холодные</b> глаза, он шагает медленно... и всегда приходит туда, куда хочет прийти                                                                                                      |
| RICARDO. No sé. Te encuentro muy extraña. Demasiado razonable, quizá. En fin, querida; será que vamos envejeciendo. (La besa <i>fríamente</i> .)                                                                      | Рикардо. Не знаю. Ты очень странная сегодня. Возможно, слишком рассудительная. Наверно, мы просто стареем, дорогая. ( <b>Холодно</b> ее целует)                                                    |
| BANQUERO. Piénselo <i>fríamente</i> . Puede ser la ruina.                                                                                                                                                             | Банкир. Обдумайте это <b>с холодной головой</b> . Это может обернуться банкротством.                                                                                                               |
| El Caballero de Negro viste chaqué y trae al brazo su carpeta de negocios. Solamente su sonrisa <i>fría</i> , su nariz rapaz y su barbilla en punta denuncian, bajo la apariencia vulgar, su perdurable personalidad. | Господин в черном одет в сюртук, в руках держит папку с бумагами. Только <b>холодная</b> улыбка, хищный нос и острая бородка выдают бессмертную личность, которая скрывается за пошлой внешностью. |

Вторым важным ресурсом усиления образности в пьесах Касоны выступают экспрессивные возможности *полисемии*. В драматургии Касоны она выполняет две важные функции: выступает одним из лингвистических средств создания комического эффекта и, наряду с синонимией, служит средством создания суггестии и подтекста.

Способом создания комического эффекта часто выступает игра слов. В приведенном ниже примере юмористический эффект достигается за счет дополнительного значения слова «совесть» (свобода вероисповедания):

|                                                                                                                                         |                                                                                                                                 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| RICARDO. Dime, Juan ¿tú crees en el Diablo?<br>JUAN.—(Digno.) No creo que el señor tenga derecho a hacerme esa pregunta. La libertad de | Рикардо: Хуан, ты веришь в Дьявола?<br>Хуан ( <i>с достоинством</i> ): Не думаю, что у вас есть право задавать мне этот вопрос. |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                                                        |                                             |
|--------------------------------------------------------|---------------------------------------------|
| <i>conciencia</i> está garantizada en la Constitución. | Свобода совести гарантируется Конституцией! |
|--------------------------------------------------------|---------------------------------------------|

Касону как драматурга отличает постоянное стремление к *суггестивности на уровне текста*. Одним из наиболее продуктивных средств ее достижения является игра с многозначными словами, а также лексемами, входящими в одно семантическое поле. Повторяясь в разных контекстах, они, с одной стороны, выполняют мотивообразующую функцию, с другой – в силу специфики подбора – расставляют смысловые акценты и даже избавляют автора от необходимости эксплицировать свою позицию.

В пьесе «Лодка без рыбака», относящейся к зрелому творчеству драматурга, суггестивные возможности ресурса многозначности проявляются в наивысшей степени. Отчасти это связано с сознательным ослаблением роли авторского текста и поиском иных средств создания у зрителя необходимого впечатления. В первом действии мы встречаемся с биржевым спекулянтом Рикардо: в результате сговора старого врага с его консультантами и любовницей он движется к неминуемому финансовому краху, спасение от которого предлагает ему Дьявол в обмен на душу.

Касона создает ассоциативные связи сразу в трех направлениях:

1) подбирая выражения, связанной с разрушительной стихией, что перекликается с названием пьесы и моделирует необходимую эмоциональную атмосферу:

|                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ENRIQUETA. ¿Siguen las malas noticias? [...]<br>RICARDO. Peores las he conocido y he sabido <i>capear el temporal</i> .                                                             | Энрикета: По-прежнему плохие новости?<br>Рикардо: Бывали хуже, но я всегда умел <i>переждать непогоду</i> .                                                                |
| RICARDO. Que pasen. <i>(Sale Juan.)</i> Será mejor que te retires si no quieres presenciar una sesión <i>borrascosa</i> .                                                           | Рикардо: Пусть заходят. <i>(Хуан выходит.)</i> Тебе лучше уйти – <i>предстоит буря</i> .                                                                                   |
| RICARDO. Ahora veo clara la maniobra. <i>El barco se hunde y las ratas se apresuran a abandonarlo</i> . ¿No es eso? Pues no, señores. <i>Yo sabré ponerlo a flote una vez más</i> . | Рикардо: Теперь маневр мне понятен. <i>Корабль идет ко дну, и крысы спешат его покинуть</i> . Что, не так? Не дождетесь, господа. Мне удастся <i>удержаться на плаву</i> . |
| CABALLERO. Péter Anderson ha bebido un poco de whisky... el despeñadero                                                                                                             | Господин: Питер Андерсон выпил немного виски. Обрыв, по которому он                                                                                                        |

|                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                              |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| sobre la playa es peligroso... y <i>corre un viento capaz de derribar a un hombre</i> . Mañana, cuando lo encuentren en el fondo del acantilado, todo el mundo creerá que fue el viento. | идет, опасен... <i>И дует ветер, способный сбить человека с ног. Завтра, когда его надут на скалах, все будут думать, что это был ветер.</i> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

2) подбирая слова с семантикой падения, которые в определенных контекстах появляются в значении нравственной низости, деградации (*baja, caída*). К этому направлению мы относим также многократное появление глагола *resistir*: вероятно, Касона избегает синонимов с целью намекнуть читателю на то, что противостоять герой должен не столько понижению курса своих акций на бирже, сколько искушению (*resistir la tentación*).

|                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                      |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ENRIQUETA. ¿Y hasta dónde puedes <i>resistir la baja</i> ?<br>RICARDO. No me importa el límite, puesto que se trata de una <i>baja provocada artificialmente</i> .                                                  | Энрикета: А какое <i>падение</i> ты выдержишь?<br>Рикардо: Нижняя граница не имеет значения. Это <i>падение</i> было спровоцировано искусственно.                                                                    |
| ENRIQUETA. Puedes <i>arrastrar a la ruina</i> a mucha gente contigo.                                                                                                                                                | Энрикета: Вместе с собой ты можешь <i>утянуть на дно</i> многих.                                                                                                                                                     |
| CONSEJERO 1º. Una alarma puede cortarse con un golpe de audacia. Contra el pánico <i>no hay fuerza humana que resista</i> .<br>RICARDO. Ahí está la única palabra; <i>resistir. ¡Resistir!</i>                      | Первый Консультант: Тревогу можно прекратить одним решительным ударом. Против паники <i>не выстоит никто</i> .<br>Рикардо: Вот именно: <i>выстоять. Выстоять!</i>                                                    |
| BANQUERO. Cuando esto se sepa en la Bolsa, <i>la baja se convertirá en una caída vertical</i> .                                                                                                                     | Банкир (пока Рикардо читает телеграмму): Когда об этом станет известно на бирже, <i>снижение превратится в обвал</i> .                                                                                               |
| CONSEJERO 1º.—(Que ha corrido a observar el ticker.) Mire estas cifras. ¡Es <i>el desplome total!</i>                                                                                                               | Первый Консультант (подбежав к тикеру взглянуть на котировки): Посмотрите на эти цифры. Это <i>небывалое падение!</i>                                                                                                |
| CABALLERO. No lo pienses más, Ricardo Jordán. Tu amante te ha traicionado. Tus amigos, también. Estás <i>al borde de la ruina</i> . Tal vez de la cárcel. En estas condiciones, el único que puede salvarte soy yo. | Господин: Не о чем тут больше думать, Рикардо. Тебя предала любовница. Тебя предали друзья. <i>Ты балансируешь на грани краха</i> . Возможно – тюрьмы. В таких условиях единственный, кто может спасти тебя – это я. |
| RICARDO. No, gracias. <i>Habré llegado muy bajo</i> , no lo niego. Pero un crimen es demasiado.                                                                                                                     | Рикардо: Нет, спасибо. <i>Наверно, я низко пал</i> , не отрицаю. Но преступление – это слишком.                                                                                                                      |

3) играя на коннотациях, связанных с устойчивыми сочетанием «заключать сделку» (с Дьяволом).

|                                                                                                                                                                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                                           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| RICARDO. Josué Méndel... Un aprendiz. Los primeros <i>negocios sucios</i> que hizo en su vida los aprendió conmigo. Yo le enseñaré a respetar a su maestro.                                                                       | Рикардо: Джошуа Мендель... мой ученик. Первым <i>грязным сделкам</i> , которые он провернул, его научил я.                                                                                                                                                |
| CABALLERO. Pasaba por la bolsa, ¡donde tengo tantos clientes! He visto tu caso y vengo a proponerte un <i>negocio</i> . Naturalmente, <i>un negocio espiritual</i> .                                                              | Господин: Я заходил на биржу – у меня там столько клиентов! Увидел, как обстоят дела у тебя, и пришел предложить тебе <i>сделку</i> . Разумеется, <i>духовную сделку</i> .                                                                                |
| RICARDO. No puedo detenerme en sentimentalismos. El corazón es un mal <i>negocio</i> .                                                                                                                                            | Рикардо: Я не могу останавливаться перед сантиментами. Сердце – <i>вещь неприбыльная</i> .                                                                                                                                                                |
| RICARDO. Nunca te imaginé tan pesimista. ¿Qué es lo que me aconsejas? ¿Rendirme?<br>ENRIQUETA. <i>Pactar</i> .                                                                                                                    | Рикардо: Никогда не думал, что ты такая пессимистка. И что ты предлагаешь? Сдаться?<br>Энрикета: <i>Договориться</i> .                                                                                                                                    |
| CONSEJERO 1º. Hoy todavía estamos a tiempo de <i>pactar</i> . Mañana nos tendrá atados de pies y manos.<br>RICARDO. Rotundamente, ¡no! Mientras yo tenga la dirección de la empresa, mi única orden es resistir. ¡Y luego, pegar! | Первый Консультант: Сегодня еще можно <i>договориться</i> . Завтра мы будем связаны по рукам и ногам.<br>Рикардо: Решительно, нет. Пока управление компанией в моих руках, я настаиваю на том, что у нас только один выход – устоять. А потом – бороться! |
| CABALLERO. Nunca he faltado a mis <i>pactos</i> .                                                                                                                                                                                 | Господин: Я ни разу не нарушал своих <i>сделок</i> .                                                                                                                                                                                                      |

Рассмотрим подробнее второе направление, по которому идет драматург в процессе создания ассоциативных связей. Базовой лексемой для выражения понятия нравственного падения в испанском языке служит слово *caída*. При этом, DRAE отдельно выносит значение «потери стоимости на финансовом рынке»:

|                                                                                           |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|
| 12. f. Pérdida de valor en el mercado financiero. – Потеря стоимости на финансовом рынке. |
| 13. f. Abandono o pérdida de valores morales. – Потеря моральных ценностей.               |

Касона привлекает целый ряд контекстуальных синонимов: *baja*, *ruina*, *desplome*. Хотя два последних не имеют отношения к контекстам, связанным с нравственной деградацией, они привлекают внимание читателя и зрителя к

семантическому полю с общим компонентом «падение». В случае с глаголом *resistir* («устоять») Касона идет по противоположному пути, избегая синонимов. Эту многозначность сложнее передать в русском языке, поскольку возможные варианты перевода (устоять, противостоять, выстоять, выдержать, удержаться) обладают разной лексической сочетаемостью и не всегда в сознании русскоговорящего человека связаны с противостоянием искушению.

Средством подобной ассоциативной игры в третьем случае выступают слова *pactar, negocio*, также входящие в ряд устойчивых сочетаний.

Семантическая игра, к которой прибегает Касона в первом действии, служит средством создания подтекста и задействует механизм вероятностного прогнозирования читателя или зрителя, которые начинают предполагать искушение героя Дьяволом задолго до появления последнего.

## Выводы ко второй главе.

Во второй главе, в соответствии с поставленными задачами исследования, были выявлены значимые экстралингвистические факторы формирования языковой личности Касоны и проанализирован корпус его поэтических, прозаических и драматургических произведений. Проведенная работа позволяет сделать следующие выводы:

1. Изучение биографии Касоны в контексте его творчества показало, что идейно-художественное пространство произведений отражает как этапы становления его личности, так и национально-культурную специфику его малой родины, Астурии. Кроме того, на структурно-сюжетные особенности его литературных сказок повлиял его опыт учительской деятельности, а на функциональные особенности пьес – опыт актерской и режиссерской деятельности, опыт работы в кинематографе.

2. Анализ идейно-художественного контекста, к которому принадлежал Касона продемонстрировал, что большое влияние на его индивидуально-авторскую манеру оказали следующие литературные школы и художественные течения:

*поколение 98 года* (интеллектуализация языка, поиск новых значения слова в новом окружении, особый характер эпитета, берущий на себя функции метафоры, метонимии, олицетворения и др.; быстрый темп повествования, ритм, асиндетон, эллипсис);

*испанский модернизм* (эстетизм, насыщенность речи средствами художественной выразительности, синестезия, устойчивые мотивы романтического идеала, меланхолии, возвышенной любви, эскапизм, аристократизм и космополитизм);

*«новая драма»* (перенос акцента с внешнего действия на внутренние переживания героев, усиление роли невербальных элементов, увеличение

удельного веса ремарок, в которых эксплицитно обозначается авторская позиция);

*импрессионизм* (значимость сиюминутного ощущения, передача световоздушной атмосферы, отражение индивидуального, субъективного впечатления автора за счет внимания к отдельным деталям).

3. На основании лингвостилистического, лингвопоэтического и функционально-прагматического анализа были выделены доминанты индивидуально-авторской манеры в каждом из рассматриваемых произведений. Анализ языкового своеобразия текстов разной жанровой направленности одного автора позволяет сделать вывод о том, что *индивидуально-авторский стиль – это динамическая категория, обладающая как константными, так и потенциальными характеристиками, которые актуализируются в зависимости от жанровой прагматики и авторского замысла*. При этом один и тот же элемент идиостиля в произведениях разных жанров может иметь разную прагматическую обусловленность.

4. Индивидуально-авторский стиль Касоны обладает следующими константными признаками:

**На лексическом уровне:** широкое употребление метафор, авторского эпитета и персонификации, позволяющих лаконично создавать объемные художественные образы; использование ресурса полисемии как средства создания ассоциативных связей; варьирование регистра в зависимости от сюжетной ситуации (в пьесах – в зависимости от речевой характеристики персонажей).

**На синтаксическом уровне:** назывные предложения и обособленные определения как средство достижения импрессионистичности изображаемой картины; инверсия, однородные члены и параллелизмы как средство усиления экспрессии; асиндетоны и парцелляция, которые за счет отсутствия формального показателя связи частей усиливают значимость просодических, модальных, временных и других показателей. В

произведениях всех жанров именно синтаксис обладает максимальной экспрессивной нагрузкой.

**На сюжетном уровне** произведений автора постоянно воспроизводятся мотивы *наставничества, одиночества, трагичности человеческого существования, колдовства*, обращение к национальной культуре Астурии, малой родины Касоны, и стереотипным чертам национального характера испанцев.

**На дискурсивном уровне** обращает на себя внимание активное использование интертекстуальных элементов, прецедентных имен и текстов, придающих творчеству Касоны полифоническое звучание, встраивающих его в контекст национальной и мировой культуры.

5. Анализ стилизованной поэмы Касоны «Пышнобородый странник» продемонстрировал эклектичность и вторичность как ее сюжета, так и стиля, что объясняется ранним характером произведения, относящегося к периоду поиска и становления собственной индивидуально-авторской манеры.

*Актуализированной жанровой-сюжетной прагматикой чертой стиля* произведения является своеобразие его лексикона: широкое использование книжной лексики (культизмов, библеизмов), галисизмов, специфических лексико-семантических групп («болезни, хвори», «паломничество», «колдовство», «деревня, сельское хозяйство»).

Данные ресурсы лексического уровня иногда дозированно используются Касоной в пьесах с целью создания речевой характеристики персонажей.

6. Анализ поэтического сборника «Флейта жабы» показал, что, в связи с эволюцией эстетических взглядов Касоны, ритмико-фонетический и лексико-морфологический уровень стиля его лирики характеризуются простотой и лаконичностью, что особенно заметно при сопоставлении с поэмой.

*Наиболее значимой стилевой чертой, актуализированной жанровой прагматикой*, становится выражение категории авторской модальности



посредством экспрессивной пунктуации, которая одновременно оформляет интонационный рисунок стихотворения, отражает развитие сюжета и детерминирует однозначность интерпретации авторского замысла.

7. Прозаический сборник Касоны «Цветок легенд» составлен по мотивам древнеиндийских, античных и средневековых сюжетов, и широкое лингвостилистическое разнообразие источников продиктовало необходимость их языковой унификации за счет стилизации. *К элементам, обусловленным прагматикой жанра легенды*, относятся:

- предельная насыщенность текстов средствами художественной выразительности и усиления экспрессии;
- «связки» нескольких усиливающих друг друга риторических элементов на уровне предложения;
- обилие риторических обращений, вопросов и восклицаний;
- обилие компаративов, суперлативов, сравнительных оборотов;
- активное использование сюжетно-структурных параллелизмов;
- перечисления, ряды однородных членов;
- стилистический прием перифразы;
- ритмизованность прозы, обусловленная ориентацией на произнесение текстов.

8. Анализ драматургических произведений Касоны выявил их *стилистическую неоднородность, обусловленную структурной и функциональной спецификой жанра пьесы*, равноправием авторского текста и сценического диалога в отношении создания целостного художественного образа.

На уровне авторского текста различаются функциональные и поэтизированные ремарки. Для первых характерна семантическая однокомпонентность; на структурном уровне – упрощенный синтаксис. Поэтические ремарки со сложным синтаксисом и семантикой составляют ядро стиля авторского текста в драме и являются основным уровнем выражения категории авторской модальности.

В случае Касоны поэтический уровень авторского текста драмы отражает все перечисленные константы его идиостиля. Лингвостилистические особенности речи персонажей варьируются в зависимости от их характера, возраста, социального статуса и т.д.

9. Наблюдение за функционированием индивидуально-авторского стиля в произведениях разной жанровой принадлежности показывает, что один и тот же прием может по-разному актуализироваться в зависимости от авторской задачи и прагматики жанра.

Лексико-семантические поля «природа», «музыка», «деревня», «колдовство» являются наиболее частотными Касоны, однако их функции различны. В поэме эта лексика теснее связана с описанием художественного пространства, в лирике становится отражением внутренних переживаний персонажей и лирического героя.

Использование культизмов и наречий на *-mente* выступает значимым средством стилизации текстов поэмы и легенд, а в пространстве пьесы употребляется Касоней для создания речевой характеристики отдельных персонажей.

Галисизмы в творчестве Касоны обозначают культурные реалии, выражающие национальный колорит севера Испании и относящиеся как к материальной, так и духовной сфере жизни астурийца. В зависимости от контекста и авторского замысла они выступают средством описания окружающего мира, стилизации или передачи важных понятий духовной жизни.

## **Заключение.**

На материале заявленного к рассмотрению корпуса произведений А. Касоны был проведен функционально-прагматический анализ его индивидуально-авторского стиля. Данная категория рассматривалась в работе с позиций деятельностного подхода как прагматически обусловленное текстопорождающее структурное единство, отраженное в подходах к выбору жанра и тематики произведений и воплощенное на всех языковых уровнях в творчестве конкретного автора.

Индивидуально-авторский стиль является материальным воплощением категории авторской модальности: они соотносятся как план выражения и план содержания. Авторская модальность реализует интенцию и аксиологические установки автора и может эксплицироваться средствами любого уровня языка (лексического, грамматического, синтаксического, интонационного и т.д.). Таким образом, она реализует коммуникативную функцию, позволяя автору вступать во взаимодействие с читателем. Вторая важнейшая функция данной категории – текстообразующая. Она связана с тем, что именно авторская модальность организует языковой материал в соответствии с авторским замыслом, что свидетельствует о прагматической обусловленности конструкторов идиостиля.

Одной из задач исследования было описание механизма взаимодействия индивидуального стиля и жанровой прагматики, и анализ конкретного материала продемонстрировал, что эти отношения строятся на принципе взаимовлияния. Категория жанра характеризуется, с одной стороны, относительной конвенциональностью и архаичными элементами в своей структуре, с другой – способностью к модификации и обновлению. Так, произведение каждого отдельного автора в большей или меньшей степени потенциально обогащает язык и структуру жанра за счет индивидуальной составляющей его языковой личности, отраженного в ней

обновления литературной нормы и изменения социально-исторического контекста. В свою очередь, архаичные элементы жанра воспроизводятся в каждом отдельном произведении автора.

Данные наблюдения демонстрируют диалектичную природу категории индивидуально-авторского стиля. С одной стороны, он имеет сквозной характер в силу того, что языковая личность автора отражается на текстовом уровне его творчества в виде лексико-синтаксических речевых особенностей, предпочитаемых художественных приемов и сюжетных мотивов. С другой стороны, при описании авторского стиля необходимо учитывать феномен его эволюции и возможность специфической актуализации стилистически значимых элементов в зависимости от сюжетно-жанровой прагматики произведения. В связи с этим наиболее достоверное системное описание индивидуально-авторского стиля возможно на материале произведений разной жанровой направленности, принадлежащих к разным этапам творческой биографии автора.

Анализ языкового своеобразия текстов разной жанровой принадлежности одного автора позволил сделать важнейший для настоящего исследования вывод о том, что индивидуально-авторский стиль – это динамическая категория, обладающая как константными, так и потенциальными характеристиками, актуализируемыми в зависимости от стилиеобразующих структурных особенностей жанра и прагматики авторского замысла. При описании авторского идиостиля необходимо учитывать тот факт, что один и тот же элемент стиля в произведениях разных жанров может обладать разной прагматической обусловленностью, и, следовательно, нести разную функциональную нагрузку.

Функционально-прагматический анализ индивидуально-авторского стиля Касоны продемонстрировал его текстопорождающее единство и позволил выявить его сквозные конструкторы на лексическом, синтаксическом, сюжетном и дискурсивном уровнях. Наибольшие различия произведений Касоны на уровне текста связаны с обусловленной жанром спецификой

средств выражения авторской модальности. В стилизованной поэме таким средством являются эксплицированные оценочные выражения, в лирическом сборнике – символичность лексики и экспрессивная авторская пунктуация, в сборнике легенд и пьесах авторская модальность выражается, главным образом, на уровне метатекста (пояснения к сюжетам легенд, рамочные конструкции, ремарки).

Приведенные в приложении выполненные автором диссертации переводы двух пьес Касоны, принадлежащих к разным этапам его творчества, позволяют доказать эволюционный, динамический характер категории индивидуально-авторского стиля. Лингвостилистические различия текстов объясняются развитием эстетических предпочтений драматурга, связанным как со сменой культурно-исторического и литературно-художественного контекста, так и с приобретением автором нового творческого опыта.

С первым связана тенденция к усилению роли подтекста в западной литературе. В соответствии с реализованным в творчестве Э. Хэмингуэя «принципом айсберга» в более поздней работе Касоны уменьшено авторское присутствие в тексте: категория авторской модальности выражается не оценочными конструкциями в ремарках, а детализированным безоценочным описанием невербальных проявлений персонажей. К новому творческому опыту относится работа драматурга в кинематографе. «Кинематографическая оптика» отразилась на создании и акцентуации визуально-акустических образов.

Настоящее исследование индивидуально-авторского стиля Касоны не является исчерпывающим в связи с жанровым, сюжетным и лингвостилистическим разнообразием его творчества. Перспективным направлением изучения может стать анализ функционирования интертекстуальных элементов и прецедентных текстов в драматургии Касоны, анализ эволюции средств выражения авторской модальности на материале его пьес, а также лингвостилистический и лингвопрагматический

анализ культурологических эссе и юмористических радиовыступлений  
Касоны.

## Список использованной литературы

### Научная литература

1. Абишева У.К. Неореализм в русской литературе 1900-1910-х годов : автореферат дис. ... кандидата филологических наук. — М., 2006. — 54 с.
2. Азнаурова Э.С. Прагматика художественного слова. — Ташкент : Фан, 1988. — 119 с.
3. Александрова О.В. Проблемы экспрессивного синтаксиса. — М. : Высшая школа, 1984. — 210 с.
4. Андреева С. А. Функции паузы в поэтике английской «новой драмы» : Дж. Б. Шоу и Дж. Голсуорси : автореферат дис. ... кандидата филологических наук. — М., 2005. — 18 с.
5. Апресян Ю.Д. Избранные труды. Т1. Лексическая семантика : Синонимические средства языка. — М., 1995. — 472 с.
6. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. Изд.4. — М. : URSS, 2016. — 448 с.
7. Артёмова, С.Ю. Лирическое послание в литературе XX века: поэтика жанра: дис. ... кандидата филологических наук. — Тверь, 2004. — 176 с.
8. Арутюнова Н.Д. К проблеме функциональных типов лексического значения // Анализ семантических исследований. — М. : Наука, 1980. — С. 156-250.
9. Балли Ш. Французская стилистика : Пер. с франц. 3-е изд.— М. : Либроком, 2009. — 384 с.
10. Бархударов Л.С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). — М., 1975. — 240 с.
11. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М.: Худ. лит-ра, 1972. — С. 178-179, 269.
12. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М. : Искусство, 1979. — 424 с.

13. Бельчиков Ю.А. Стилистика и культура речи. — М. : Изд-во УРАО, 2000. — 160 с.
14. Бен, Г.Е. Ремарка // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. — 1971. С. 250.
15. Береговская, Э.М. Очерки по экспрессивному синтаксису/ Э.М. Береговская. — М. : Рохос, 2004. — 208 с.
16. Богданова, Е.В. Идиолект Мигеля Делибеса в его произведениях дневникового жанра : опыт лингвистического исследования : дис. ... кандидата филологических наук. — Москва, 2015. — 207 с.
17. Бойко А.И. Языковые особенности поэтического идиолекта А.Н.Башлачёва: автореферат дис. ... кандидата филологических наук. - Ярославль, 2013. - 20 с.
18. Бойко Н.В. Категория «образа автора» в современной литературной критике. Лингвистический аспект: автореферат дис. ... кандидата филологических наук - Харьков, 1982. - 25 с.
19. Болотнова Н.С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня. — Томск, 1992. — 309 с.
20. Большакова, Н.Н. Игровая поэтика в литературных сказках Михаэля Энде : дис. ... кандидата филологических наук. - Смоленск, 2007.- 222 с.
21. Брандес, М.П. Стилистика текста. Теоретический курс: Учебник. — 3-е изд., перераб. и доп.— М, 2004. — 416 с.
22. Будагов Р.А. Литературные языки и языковые стили. —М., 1967. — 376с.
23. Будагов, Р.А. Писатели о языке и язык писателей. — М., 1984. — 280 с.
24. Валгина, Н.С. Теория текста. — М. : Логос. 2003. — 173 с. <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook029/01/>
25. Брандес М.П. Стилистика текста. Теоретический курс: Учебник. — 3-е изд., перераб. и доп.— М., 2004. - 416 с.
26. Васильева-Шведе О.К., Степанов Г.В. Испанский язык: Теоретическая грамматика: морфология и синтаксис частей речи: Учеб. для ун-тов,



- ин-тов и фак иностр. яз. -3-е изд., исп. и доп. - М.: Высшая школа, 1990. - 301 с.
27. Виноградов В.В. Итоги обсуждения вопросов стилистики // Вопросы языкознания. — М., 1955. № 1. — С. 60-87
28. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. — М. : Государственное издательство художественной литературы, 1959. — 653 с.
29. Виноградов В.В. О языке художественной прозы. — М : Наука, 1980. — С. 360 с.
30. Виноградов В.В. Проблемы русской стилистики. М., 1981. —47 с.
31. Виноградов В.В. Стилистика, Теория поэтической речи, Поэтика. — М. : Изд-во Академии наук СССР, 1968. — 255 с.
32. Винокур Т.Г. О некоторых особенностях диалогической речи в современном русском языке : автореферат дис. ... кандидата филологических наук. — М., 1953. — 15 с.
33. Винокур, Г.О. О языке художественной литературы/ Г.О. Винокур. — М. : «Высшая школа», 1997. — 448 с.
34. Вихрян О.Е. Языковые средства выражения авторской модальности в романе И.А. Бунина «Жизнь Арсентьева» : автореферат дис. ... кандидата филологических наук. — М., 1990. — 17 с.
35. Влахов С. И., Флорин С. П. Непереводимое в переводе. — М., 2006. — 448 с.
36. Выготский Л.С. Мышление и речь. — М. : Лабиринт, 1996. — 415 с.
37. Галь Н. Слово живое и мертвое. — М., 2007. — 592 с.
38. Гальперин, И.Р. Очерки по стилистике английского языка/ И.Р. Гальперин. — М., 1958. — 460 с.
39. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. — М.: «КомКнига», 2007. — С. 148.
40. Гальперин И.Р. Речевые стили и стилистические средства языка // Вопросы языкознания. — М., 1954. № 4. — С. 76-84.

41. Гаспаров М. Художественный мир писателя: тезаурус формальный и тезаурус функциональный (М. Кузмин «Сети», ч. III) / М. Гаспаров // Проблемы структурной лингвистики, 1984. Сб. науч. тр. – М.: «Наука», 1988. – с. 125-137.
42. Гаспарян, С.К., Князян, А.Т. К вопросу об изучении индивидуального стиля автора // «Филологические науки». 2004. - № 4.- с. 50-57.
43. Гвоздев А.Н. Очерки по стилистике русского языка. — М: Просвещение, 1965. — 407 с.
44. Голуб, И.Б. Русский язык и культура речи. – М.: «Логос», 2004. – 432 с.
45. Горшков А.И. Русская стилистика. Стилистика текста и функциональная стилистика. - М.: АСТ: Астрель, 2006. - 367 с.
46. Григорьев, В.П. Грамматика идиостиля: В. Хлебников. – М.: «Наука», 1983. – 224 с.
47. Давыдов М.В., Смоленская С.С. Значение слова в языке и речи. — М. : Изд-во МГУ, 1985. — 109 с.
48. Девина О.В. Авторская модальность в произведениях А.Т. Твардовского : автореферат дис. ... кандидата филологических наук. – Калининград, 2012. – 24 с.
49. Дмитриева, М. И. Семантико-прагматические и стилеобразующие характеристики экспрессивных единиц языка : На материале авторских текстов : диссертация ... кандидата филологических наук. – Нижний Новгород, 2000. – 168 с.
50. Ефимов, А. И. Стилистика художественной речи [Текст]. – М. : МГУ, 1957. – 448 с.
51. Жданова А.В. Драматические произведения Лопе де Веги в России: история и сопоставительный лингвостилистический анализ русских переводов XVIII-XX вв. : дис. ... кандидата филологических наук. – М., 2008. – 168 с.

52. Загрязкина Т. Ю. Этнодискурс в пространстве языка и культуры // Вестник Московского университета. Серия 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация. — 2016. — № 2. — С. 52–65.
53. Задорнова В.Я. Восприятие и интерпретация художественного текста. — М. : Высшая школа, 1984. — 152 с.
54. Задорнова, В.Я. Словесно-художественное произведение на разных языках как предмет лингвопоэтического исследования : автореферат дис. ... доктора филологических наук. — Москва, 1992. — 41 с.
55. Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века. — М., 1979. — 390 с.
56. Зорин, А.Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII - XIX веков: автореферат дис. ... доктора филологических наук. — Саратов, 2010. — 38 с.
57. Зуева, В.В. Просодическое своеобразие индивидуально - авторского стиля в составе целого текста : дис. ... доктора филологических наук. — М, 2010. — 214 с.
58. Иванова А.И. Проблема передачи индивидуального стиля в художественном переводе : на материале русских переводов поэзии Джона Китса : автореферат дис. ... кандидата филологических наук. — Москва, 2012. — 26 с.
59. Индивидуально-художественный стиль и его исследование / [В. А. Кухаренко, К. А. Горшкова, Л. Л. Емельянова и др.]; Под общ. ред. В. А. Кухаренко. — Киев, 1980. — 168 с.
60. Кабыкина Ю. В. Рамочный текст в драматическом произведении (А.Н. Островский и А.П. Чехов) : автореферат дис. ... кандидата филологических наук. — М., 2009. — 27 с.
61. Казакова Т.А. Художественный перевод. Теория и практика. — СПб., 2006. — 536 с.
62. Казарин В.Ю. Поэтический текст как система. — Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 1999. — 260 с.

63. Казарин, Ю. В. Лингвистический анализ текста : учебное пособие для академического бакалавриата / Ю. В. Казарин ; под научной редакцией Л. Г. Бабенко. — 2-е изд. — М : Юрайт, 2018. — С. 76-81.
64. Кайда Л.Г. Композиционная поэтика текста: монография. — М.:Флинта : Наука, 2011.
65. Капица, Ф.С., Колядич, Т.М. Русский детский фольклор. — М.: Флинта: Наука, 2002. — 320с.
66. Карасик В.И. Лингвистика текста и анализ дискурса: учеб. Пособие. - Волгоград: Перемена, 1994. - 36 с.
67. Караулов, Ю.Н. Русский язык и языковая личность. — М.: «Наука», 1987. — 264 с.
68. Ковтунова И.И. Современный русский язык. Порядок слов и актуальное членение предложения. — М.:URSS, 2002. — С. 197.
69. Кожина М.Н. Стилистика русского языка: учебник / М.Н. Кожина, Л.Р. Дускаева, В.А. Салимовский. — М.: Флинта : Наука, 2008.
70. Колшанский Г.В. Контекстная семантика. — М.: Наука, 1980. — 154 с.
71. Комиссаров В.Н. Слово о переводе (очерк лингвистического учения о переводе). — М., 1973. — 215 с.
72. Костомаров, В.Г. Наш язык в действии: Очерки современной русской стилистики / В.Г.Костомаров. — Москва : Гардарики, 2005.
73. Кухаренко, В.А. Интерпретация текста. — JL: «Просвещение», 1978. — 328 с.
74. Кухаренко В.А. Язык Э. Хемингуэя. (Опыт лингвостилистического исследования языка писателя) : автореферат дис. ... доктора филологических наук. — М., 1972 — 31 с.
75. Ларченкова, Е.В. Индивидуальный стиль и жанровые признаки : на материале творчества Жака Шарпантро : автореферат дис. ... кандидата филологических наук. — Москва, 2007. — 19 с.
76. Левый И. Искусство перевода. — М., 1974. — 398 с.

- 77.Леденёва, В.В. Идиостиль (к уточнению понятия)/ В.В. Леденёва // Филологические науки. 2001. - № 5.- с. 36-41.
- 78.Липгарт А.А. Методы лингвопоэтического исследования. — М. : Московский лицей, 1997. — 220 с.
- 79.Литус, Е.В. Эволюция идиолекта писателя (на материале ранних произведений А.П. Чехова) : автореф. дис. ... канд. фил. наук. — Орёл, 2004. — 19 с.
- 80.Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста/ Ю.М. Лотман //О поэтах и поэзии. — СПб.: «Искусство-СПб», 1996. — 848 с.
- 81.Лотман Ю.М. Семиосфера. — СПб., 2004. — 704 с.
- 82.Любимов Н. Перевод - искусство. — М., 1982. — 128 с.
- 83.Мед Н.Г. Интертекстуальные включения как элемент смысловой структуры текста в испанском языке//Логический анализ языка. Информационная структура текстов различных жанров и эпох/Отв. ред. Н.Д.Арутюнова.- М.:Издательство "Гнозис", 2016. — С. .221-229.
- 84.Мед Н.Г. Оценочная картина мира в испанской лексике и фразеологии : на материале испанской разговорной речи : автореферат дис. ... доктора филологических наук . — Санкт-Петербург, 2008. - 42 с.
- 85.Модестов, В.С. Художественный перевод: история, теория, практика. Учебное пособие. — М., 2006. — 461 с.
86. Москвин, В.П. Выразительные средства русского языка. Тропы и фигуры/ В.П. Москвин. — М.: Едиториал УРСС, 2004. - 248 с.
87. Москвин, В.П. Русская метафора: Очерк семиотической теории. — М.: ЛЕНАНД, 2006. - 184 с.
- 88.Найденова Н.С. Анализ нарративных стратегий создания этноспецифического художественного текста (на примере романа Х.Ф. Сиаля Джангани «Пепел калабо и термиты») // Древняя и Новая Романия. СПбГУ, 2015, № 1, Т. 15. — С. 236-243.
- 89.Найденова Н.С. Фольклоризация как нарративная стратегия в африканском художественном дискурсе на испанском языке // Вестник

- РУДН. Серия Теория языка. Семиотика. Семантика. – 2014. – №3. – С. 18–26.
90. Нестеренко, А.А. Теория литературы и методология анализа художественного произведения. – Витебск: «Педагог», 1993. – 88 с.
91. Новиков, Л.А. Художественный текст и его анализ. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 304 с.
92. Оболенская Ю.Л. Диалог культур и диалектика перевода. Судьбы произведений русских писателей XIX века в Испании и Латинской Америке. – М., 1998. – 315 с.
93. Оболенская Ю. Л. Испанская школа идеалистической стилистики // Актуальные проблемы современного языкознания, Москва, РУДН, 2009. — Изд. РУДН Москва, 2009.
94. Оболенская Ю. Л. Мир испанского языка и культуры: очерки, исследования, словарь суеверий и символов. — URSS Москва, 2018. — 256 с.
95. Оболенская Ю.Л. Стилистические доминанты испанской речи как отражение особенностей менталитета и языкового сознания испанцев // Иберо-романистика в современном мире: научная парадигма и актуальные задачи: Тезисы конференции. – М., 2008. – С. 78-80.
96. Оболенская Ю.Л. Художественный перевод и межкультурная коммуникация. – М., 2006. – 336 с.
97. Одинцов В.В. Стилистика текста. – М., 1980 – 263 с.
98. Олицкая Д. А. Перевод драмы: специфика, проблемы, подходы. Вестн. Том. гос. ун-та № 357. 2012. <http://cyberleninka.ru/article/n/perevod-dramy-spetsifika-problemy-podhody>.
99. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства и другие работы. – М., 1991. – 638 с.
100. Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. – М., 1991. – 480 с.

101. Павшук А. В. Языковая природа и функции эпитета в художественном тексте (на материале романа Асорина «Воля») : дис. ... канд. фил. наук. – М., 2007. – 198 с.
102. Петров, В.В. Метафора: от семантических представлений к когнитивному анализу/ В.В. Петров // Вопросы языкознания. 1990. - № 3. - с. 135-145.
103. Пищальникова, В. А. Проблема идиостиля. Психолингвистический аспект. – Барнаул, 1992. – 73 с.
104. Плавский З.И. Испанская литература XIX —XX веков: Учеб. пособие для студентов филол. фак. ун-тов и пед. ин-тов. – М, Высш. школа, 1982. – 247 с.
105. Полубиченко Л.В. Филологическая топология. Теория и практика М. 2018. – 208 с.
106. Поспелов, Г.Н. Лирика среди литературных родов. – М., 1976. – 208 с.
107. Поспелов, Г. Н. Проблемы литературного стиля. – М., 1970. – 330 с.
108. «Пражский лингвистический кружок», М., 1967: [Матезиус, (1), с. 404 — 405; (2), с. 378 — 393; (3), с. 446 — 447, . 464—465; Гавранек, (1), с. 346 — 349, 361 — 368, 370 — 374, (2), с. 432 — 443]; Вахек И. Письменный язык и печатный язык, с. 537 — 541; Мукаржевский Я. Литературный язык и поэтический язык, с. 409; Едличка А. О пражской теории литературного языка.
109. Раевская М.М. О национальной специфике морфосинтаксического оформления мысли // Иберо-романистика в современном мире: материалы конференции. М.: МАКС-Пресс, 2008. - с. 96-97.

110. Раевская М.М. Синтаксис и стиль в испанской литературной традиции XVI XVII веков // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация, М., 2006 - №3. - с. 28-45.
111. Раевская М.М. Художественное своеобразие и стилистические особенности романа А.М.Молина «El jinete polaco». // Актуальные вопросы современной испанистики (лингвистика, культурология, литературоведение), М., 2003 - №1. -с. 29-50.
112. Ревзина О.Г. Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике и проблемы описания поэтического идиолекта: Дис. в форме науч. доклада докт. филол. наук. - М., 1998. - 86 с.
113. Рыбакова Т.И. Невербальные средства коммуникации и их отражение в переводе // Информационно-коммуникативные аспекты перевода. Сб. научн. тр. Ч. 2. — Нижний Новгород, 1998. — С. 168-173.
114. Садиков А.В. Испанский язык сквозь призму лексики. Лексикология испанского языка. - М.: Либроком, 2014. - 416 с.
115. Сахновский-Панкеев В. А Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. — Л., 1969.
116. Семенова, Г.С. Образ мира и человека в испанской художественной культуре слова XV - начала XX века : дис. ... доктора филологических наук. — Ростов-на-Дону, 2005.
117. Скребнев Ю.М. Учебное пособие для студентов и аспирантов филологических специальностей. — Горький, 1975. — 175 с.
118. Снеткова М.С. Лингвостилистические аспекты перевода испанских кинотекстов (на материале русских переводов художественных фильмов Л. Бунюэля "Виридиана" и П. Альмодовара "Женщины на грани нервного срыва") : дис. ... кандидата филологических наук. — М., 2009. — 232 с.



119. Солганик Г.Я. Синтаксическая стилистика. - Изд.3-е. - М.: КомКнига, 2006.-323 с.
120. Солодова И.А. Синтаксический параллелизм в акте коммуникации: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1993. – 18 с.
121. Сорокин Ю.С. К вопросу об основных понятиях стилистики // Вопросы языкознания. 1954. №2. — С.68-82.
122. Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1988. Т. 1. Моя жизнь в искусстве / Коммент. И. Н. Соловьевой. 622 с.
123. Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1989. Т. 2. Работа актера над собой. Часть 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика / Ред. и авт. вступ. ст. А. М. Смелянский. Коммент. Г. В. Кристи и В. В. Дыбовского. 511 с.
124. Степанов Г.В. О художественном и научном стилях речи // Вопросы языкознания. — М., 1954. № 4.
125. Степанов Ю. С. Имена, предикаты, предложения. Семиологическая грамматика / Под ред. Ю.Н. Караулова. 5-е изд. – М : Издательство ЛКИ, 2012. – 360 с.
126. Сурганова, Т.В. Топология поэзии и прозы Редьярда Киплинга : автореферат дис. ... кандидата филологических наук. - Москва, 2010. - 25 с.
127. Сусов И.П. Лингвистическая прагматика. Учебник для студентов, магистрантов и аспирантов (докторантов). – М.: Восток-Запад, 2006. – 200 с.
128. Тер-Минасова С.Г. Война и мир языков и культур. — М., 2007. — 288 с.
129. Тертерян И.А. Испытание историей. Очерки испанской литературы XX века. — М.: Наука, 1973. — 526 с.
130. Тетради переводчика. Вып. 1-26. — М., 1963-2007.

131. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу: Монография / Пер. с фр. Б. Нарумова. – М., 1999. – 144 с.
132. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика. — М.: Аспект Пресс, 1996. — 334 с.
133. Томашевский Н.Б. Испанский театр Золотого века. // Испанский театр. — М., 1969. — С.5-34.  
<http://www.philology.ru/literature3/tomashevsky-69.htm>
134. Трофимова Ю.М. Лингвистика поэтического текста. - Саранск : Изд-во Мордовского ун-та, 2015. – 172 с.
135. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. — М., КомКнига, 2007.— 184 с.
136. Тынянов, Ю.Н. Проблемы стихотворного стиля. Статьи/ Ю.Н. Тынянов. — М.: «Советский писатель», 1965. — 304 с.
137. Уфимцева А.А. Семантика слова// Анализ семантических исследований. — М. : Наука, 1980. —С. 5-81.
138. Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). — М., 1983. — 303 с.
139. Фирсова Н.М. Грамматическая стилистика современного испанского языка. — М., 2005. — 352 с.
140. Фирсова Н.М. Испанская разговорная речь. — М., 2002. — 232 с.
141. Флорин С. Муки переводческие. — М., 1983. — 200 с.
142. Формановская Н.И. Стилистика сложного предложения. Изд. 2-е, стереотипное. – М. : КомКнига, 2007. – 240 с.
143. Форманюк Г.А. Структура и семантика диалога в художественном тексте (На материале современной англоязычной прозы и драмы) : автореферат дис. ... кандидата филологических наук. — М., 1995. — 16 с.
144. Хазагеров Т.Г. Экспрессивная стилистика: границы и задачи // Stylistica.1. — М., 1997. — С. 197-212

145. Хализев В.Е. Драма как род литературы. — М., 1986. — 262 с.
146. Хализев В.Е. Драма как явление искусства — М., 1978. — 240 с.
147. Хижняк А. В. Реплика в драмах Ф. Шиллера: локально-структурный, функционально-семантический и переводческий аспекты: дис. ... кандидата филологических наук.. — Ростов-на-Дону, 2006.
148. Чернец, Л.В. Литературные жанры: проблемы типологии и поэтики/ Л.В. Чернец. — М.: Издательство МГУ, 1982. — 192 с.
149. Черткова Л.Н. Реализация фонетического значения в прозаическом тексте: дис. ... кандидата филологических наук - Махачкала, 2006. - 154 с.
150. Чуковский К.И. Высокое искусство. — М., 1968. — 384 с.
151. Шаховский В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. - Изд. 2-е. - М.: Изд-во ЛКИ, 2008. - 208 с.
152. Щепалина В. В. Авторские эпитеты в драматургии А. Касоны: особенности функционирования и проблема перевода // Научный диалог. — 2018. — № 12. — С. 195–205.
153. Щепалина В. В. Истоки индивидуально-авторской манеры А. Касоны // LITERA. — 2018. — № 3. — С. 1–10.
154. Щепалина В. В. Лингвостилистические особенности поэмы А. Касоны "El peregrino de la barba florida" // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2019. — Т. 12, № 5. — С. 324–328.
155. Щепалина В. В. Об особенностях функционирования авторского текста в драматургии А. Касоны // LITERA. — 2018. — № 2. — С. 1–9.
156. Щепалина В. В. О категории авторской модальности в творчестве А.Касоны // Вопросы иберо-романистики. — 2017. — С. 156–163.
157. Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. — СПб.: ОПОЯЗ, 1922. — 200 с.
158. Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: за и против. — М., 1975.

159. Якобсон Р. Я. Работы по поэтике. Переводы / сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. — М.: Прогресс, 1987. — 464 с.
160. Aden, R. The power of genre/ R. Aden. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985.-206 p.
161. Alonso, A. Poesía y estilo de Pablo Neruda: interpretación de una poesía hermética. - Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1968 - 365 p.
162. Alonso D. Estudios y ensayos sobre literatura. Tercera parte, ensayos sobre literatura comparada. - Madrid. 1975. — 996 p.
163. Alonso, M. Ciencia del lenguaje y arte del estilo. - Madrid: Aguilar, 1973. - 1637 P.
164. Bassnett, S. Translating for the Theatre: The Case Against Performability / S. Bassnett // Traduction, Terminologie, Redaction: Studies in the Text and its Transformations (Special Issue: Languages and Cultures in Translation Theories). 1991.  
<http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>
165. Bassnett, S. Translation Studies. London, Routledge. 1991.
166. Bell, R.T. Translation and Translating: Theory and Practice. London, Longman. 1991.
167. Blanco Aguinada, C., Rodríguez Puértolas, J., Zavala, I. M. Historia social de la literatura española (vol. II). Madrid, 1987. — 227 p.
168. Bradford, R. Stylistics/ R. Bradford. London, The New Critical Idiom, 2000. -205 p.
169. Casona, A. Obras completas [1961]. T.1, 2. 2-a ed. Madrid, Aguilar, 1969.
170. Casona, A. La sirena varada / Los árboles mueren de pie. Austral, 2010 — Introducción de Carmen Días Castañón. p. 9 – 53.
171. Castañón, C.D. Alejandro Casona. Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1990 – 275 p.
172. Catalán D. Lingüística iberorrománica. Madrid: Aguilar, 1974.

173. Díaz-Plaja, G. Modernismo frente a 98: la lengua. Rico F., García de la Concha V. Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98. Barcelona: Editorial Critica, 1980. – pp. 57 – 61.
174. Díez de Revenga, F.J. Panorama crítico de la generación del 27. Madrid: Editorial Castalia, 1987.
175. Dubsky J. Introducción a la estilística de la lengua. Santiago de Cuba, 1970.
176. Edwards, G. Dramaturgos en perspectiva: Teatro español del siglo XX. Madrid: Gredos, 1989. – 382 P.
177. Elam, K. The Semiotics of Theatre and Drama. London, 2002.
178. Gaos, V. Antología del grupo poético de 1927. Salamanca: Anaya. 1969.
179. Gómez Alonso, Juan Carlos. La estilística de Amado Alonso como una Teoría del lenguaje literario / Juan Carlos Gómez Alonso. – Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2002.
180. Hernando, M.A. Prosa vanguardista de la generación del 27. Madrid, Prensa Española. 1975.
181. García Pintado, Á. «El compromiso», Margarita Xirgu, Crónica de una pasión, Cuadernos El Público, nº 36, octubre de 1998, p. 16.
182. Kruger, A. The role of discourse markers in an Afrikaans stage translation of The Merchant of Venice. 2004. <http://www.accessmylibrary.com/coms2>.
183. Mainer J.C. La Edad de Plata (1902—1939): Ensayo de interpretación de un proceso cultural. Madrid: Cátedra, 1986. – 466 p.
184. McRac, J. The language of Poetry/ J. McRac. London, Routledge, 1998. -156 p.
185. Mathjissen, J. W. The Breach and the Observance: Theatre Retranslation as a strategy of artistic differentiation, with special reference to retranslations of Shakespeare's Hamlet (1777-2001): Dissertation. [dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/22151/full.pdf](http://dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/22151/full.pdf)

186. Plans J. J. Alejandro Casona. Juego biográfico dividido en una raíz y tres árboles. Oviedo: Richard Grandío, 1965. 135 p.
187. Raimundo, L. Rubén Darío : Modernismo. Caracas: Monte Avila, cop.1984
188. Rico F., Garcia de la Concha V. Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1914-1939. Barcelona: Editorial Critica, 1984. – 914 p.
189. Rico F., Garcia de la Concha V. Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98. Barcelona: Editorial Critica, 1980. – 493 p.
190. Rozas, J.M. La Generación del 27 desde dentro. Madrid, Alcalá, 1974.
191. Sainz de Robles, F. C. prólogo a las Obras completas [Casona,Alejandro] [1961]. T.1. 2-a ed. Madrid, Aguilar, 1969.
192. Santoyo J.C. El delito de traducir, 2a edition. Leon, 1989. 229 P.
193. Santoyo J.C. Reflexiones, teoria y critica de la traduccion dramatica. Panorama desde el paramo espafiol. In: Lafarga & Dengler (eds). 1995.
194. Santoyo, J. C. Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología. Cuadernos de Teatro Clásico, 4, 1989, pp. 95-112.
195. Oliva, C. El teatro desde 1936 (Historia de la literatura española actual). Madrid: Alhambra, 1989 p.

#### Источники

196. Casona A. Obras completas (1961). T.1,2. Madrid, Aguilar, 1969.
197. Casona A. Obras completas (1974-1977). T.1,2. Madrid: Aguilar, 1977.

#### Словари и энциклопедии

198. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. 2-е изд. — М. : Советская энциклопедия, 1969. — 607 с.
199. Большой испанско-русский словарь под ред. Б.П. Нарумова, 3-е изд. — М., 1999. — 830 с.

200. Большой толковый словарь русского языка. — СПб., 2000. — 1536 с.
201. Испанско-русский фразеологический словарь под ред. Э.И. Левинтовой. — М., 1985. — 1076 с.
202. Краткий словарь литературоведческих терминов. — М.: «Просвещение», 1985. — 208 с.
203. Лингвистический энциклопедический словарь. — М. : Советская энциклопедия, 1990. — 685 с.
204. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Николюкина. - М.: Интелвак, 2003. - 1596 с.
205. Ожегов СИ., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. — М., 1992. — 960 с.
206. Словарь литературоведческих терминов./Под ред. Елисеева И.А., Поляковой Л.Г. — Ростов-на-Дону: «Феникс», 2002. — 320 с.
207. Стилистический энциклопедический словарь русского языка. Под ред. Кожиной М.Н. — 2-е изд., испр. и доп. - М.: «Флинта», «Наука». — 2006. — 696 с.
208. Diccionario de la lengua española, RAE: <http://lema.rae.es/drae/>
209. Diccionario de escritores y autores asturianos. Tomo VI. Oviedo. Instituto de Estudios Asturianos. 1957. P. 493
210. Platas Tasende A. M. Diccionario de términos literarios. Madrid: Espasa, 2004. 802 p.

Интернет-источник

211. <http://www.alejandro-casona.com./vida.htm>

## Приложения.

### Перевод пьесы А. Касоны «Весной самоубийство запрещается».

#### Весной самоубийство запрещается

*(комедия в трех действиях)*

##### Действующие лица:

Чоле

Алисия

Печальная дама

Кора Яко

Фернандо

Хуан

Доктор Рода

Ганс

Воображаемый любовник

Отец другой Алисии

#### Первое действие.

Действие происходит в Приюте самоубийцы – лечебнице по болезням души, основанной доктором Ариэлем. Вестибюль типичного для горного курорта отеля, наводящего на мысль о парадорах: роскошных гостиницах, занимающих здания древних монастырей, искусно отреставрированных и оснащенных в соответствии с новейшими достижениями современности. Все здесь выглядит странным, комфортным и навеивает размышления – мебель, отделка, причудливое расположения арочных сводов, падающий сбоку свет. По стенам, на видных местах – холсты, воспроизводящие эпизоды смерти знаменитых самоубийц: Сократа, Клеопатры, Сенеки, Ларры. Над аркой на камне высечены слова святой Терезы:

«Не медли, смертный час, приди,

Позволь твой лик узреть!

Теперь не сможет дать мне жизнь

Блаженства большего, чем смерть».

В глубине широкая ограда окружает сад: белые ивы и розовые кусты. В саду есть озеро, частично видимое зрителю, а вдалеке синее небо и возвышаются заснеженные вершины скалистых гор. В углу, справа, виднеется темная галерея с арочным входом и тяжелой железной дверью, на притолоке которой надпись: «Галерея тишины». Напротив – похожая галерея, но светлая и без дверей: «Сад размышлений».

Начало действия.

**На сцене доктор Рода и Ганс, помощник в медицинском халате. Первый производит впечатление умного и добродушного человека, лицо и речь второго – смертельно серьезны. Доктор, стоя у рабочего стола, перебирает карточки пациентов.**

Доктор. Разочарованные в любви, восемь. Пеллагра... двое. Отсутствие цели в жизни, четверо. Финансовый крах... Кокаин.... Никого больше не поступало?

Ганс: Молодой парень, пришел вчера вечером. Бродит по саду и говорит сам с собой.



Доктор: Диагноз?

Ганс: Под вопросом. Любовные раны. Похоже, один из тех, в ком смерть вызывает любопытство, и которые пугаются, когда видят ее вблизи.

Доктор: Вы разговаривали с ним?

Ганс: Я-то разговаривал, но он мне не отвечал. Просто хочет быть один.

Доктор: Из решившихся?

Ганс: Не думаю: очень бледный, руки дрожат. Уходя из сада, я нарочно сломал сухую ветку – проверить реакцию, – так он заозирался с испуганным лицом.

Доктор: Нервная боязнь. Очень хорошо, значит, опасности пока нет. Карточка?

Ганс: Держите.

Доктор (читает): «Имя неизвестно. Банковский служащий. 25 лет. Жалование: 250 песет. Любовное разочарование. Неизданный сборник стихов». Ах, романтик. Не думаю, что это может быть опасно. В любом случае, незаметно наблюдайте за ним. И скажите скрипачам, пусть с наступлением вечера поиграют в лесу что-нибудь из Шопена. Пациенту станет лучше. (Пауза) Вы не видели сеньору из зеленого павильона?

Ганс: Печальную даму? Она в саду Вертера.

Доктор: Под наблюдением?

Ганс: А зачем? Я наблюдал за ней все эти дни, она уже побывала на всех наших объектах. И на озере утопленников, и в лесу повешенных, и в зале с ароматизированным удушающим газом... Все ей сперва кажется превосходным, но решиться она ни на что не может. Ей просто нравится рыдать.

Доктор: Оставьте ее. Слезы так же благотворны, как тяжелая работа... только слезы поэтичнее. Следует применять это средство как можно чаще, подобно тому, как в древней медицине применялось кровопускание.

Ганс: Но все то же самое с Преподавателем философии! Он уже третий раз бросается в озеро, и каждый раз выплывает обратно. Извините, доктор, но, мне кажется, ни один из наших гостей всерьез не хочет умереть. Боюсь, наши методы терпят крах.

Доктор: Терпение, Ганс. Всему свое время. Приют самоубийцы базируется на абсолютном уважении к тем, кто ищет здесь прибежища, а также к философскому и эстетическому культу смерти. Подождем.

Ганс: Подождем. (Делает знак жестом). Печальная дама.

**Печальная дама входит из Сада размышлений.**

Дама: Извините, доктор...

Доктор: Сеньора...

Дама: Доктор, я честно, с полной решимостью, следовала вашим советам: плакала все утро, сидела под ивой, неотрывно глядя на воду... И – ничего. Каждый раз чувствую в себе все меньше смелости.

Ганс (стараясь подбодрить): А вы видели нашу последнюю коллекцию ядов?

Дама: Да, цвета бесподобны, но вкус, должно быть, ужасен.

Ганс: Можно добавить немного мяты, лаванды...

Дама: Не знаю. Вот озеро мне тоже нравится, но там такая холодная вода. Не знаю, не знаю, что делать... Доктор, что вы, должно быть, обо мне сейчас думаете...

Доктор: Ради Бога, сеньора, уверяю вас, ни о какой спешке не может быть и речи.

Дама: Спасибо. Ах, умирать – прекрасно, но совершать самоубийство... Доктор, идя по саду, я почувствовала странное головокружение. Скажите, растения в нем, случайно, не отравлены?

Доктор: Нет, мы пока не нашли способа отравлять запахи.

Дама: Жаль, это было бы так красиво! Почему же вы не займетесь этим?

Доктор: Это сложно.

Дама: А вы попробуйте. Я тоже никуда не тороплюсь и могу подождать.

Доктор: Раз так, мы попробуем.

Дама: Благодарю вас, доктор, вы очень любезны. **(Собирается уходить. Задерживается, видя, что к ним идет Воображаемый любовник. Это молодой человек романтической и болезненной наружности. Он идет, погруженный в себя, и, когда за ним раздается колокольный звон, в испуге оборачивается. Юноша приходит в себя и смущенно приветствует собравшихся.)**

Любовник: Добрый день...

Доктор: Вы уже выбрали себе... кхм... процедуру?

Любовник: Нет, все еще нет. Я... думал.

Ганс (предлагает варианты, как товары на базаре): У нас есть специальная ива для влюбленных, озеро с легендарной историей.... Если предпочитаете классику, могу предложить букет роз с гадюкой в теплой ванне, в стиле Клеопатры, или цикуту, как Сократу...

Любовник: К чему все это? Когда жить неумоготу, стодится любое дерево.

Ганс (торопясь сделать запись в блокноте): Отлично! «Повешенье». Превосходно. Размер шей?

Любовник: Тридцать семь, длинная.

Ганс: «Тридцать семь». Отдаете предпочтение определенной породе дерева?

Любовник (резко): Замолчите, я не могу это слышать! Вы равнодушны, как банковский служащий. Невыносимо, когда так говорят о смерти. (Пауза). Простите. (Собирается уйти через Галерею тишины.)

Доктор: Одну минуту. Если вы пока не... пройти в Галерею можно только тогда, когда все решено окончательно. Сюда, пожалуйста: Сад размышлений.

Любовник: Спасибо.

Доктор: Вам что-нибудь нужно? Книги, ликеры, музыка?

Любовник: Благодарю, ничего. (Выходит. Поклоном приветствует Печальную даму.)

Дама: Еще один отчаявшийся? Какая жалость, такой молодой... Должно быть, разочарование в любви?

Доктор: Похоже на то.

Дама: Но он же... ребенок! В любом случае, ему повезло. Вот бы и я могла вспомнить хоть одну историю любви! (Уходит.)

Ганс: Вот все они так. Много рыданий, много поэтической грусти, а как покончить с собой, так ни один не кончает.

Доктор: Подождем, Ганс.

Ганс (не питая особых иллюзий): Подождем. На сегодня еще будут указания?

Доктор: Да, сделайте одолжение, проверьте, все ли у нас в порядке с электричеством. В последний раз, когда Преподаватель философии бросился в озеро, сигнал оповещения не сработал.

Ганс выходит. Доктор готовится делать записи. Внезапно раздается женский крик. Из Галереи Тишины выбегает молодая женщина, скорее даже девушка, очень хорошенькая. Одета просто, скромно и опрятно. Она выглядит испуганной, как будто бежит от страшной опасности.

### **Алисия и Доктор**

Алисия: Нет! Я не хочу умирать! Не хочу! (увидев доктора, который направляется к ней)  
Пустите! Позвольте мне уйти отсюда!

Доктор: Успокойтесь, сеньорита. Куда вы хотите пойти?

Алисия: Не знаю... на воздух! Снова жить. Отпустите меня! (испуганно оборачивается)  
Кто здесь?

Доктор: Никого.

Алисия: Я видела тень. Она смеялась!

Доктор: Ну будет, будет. У вас галлюцинации.

Алисия (Явно испытывает облегчение. Проводит рукой по лбу): Кто вы?

Доктор: Доктор Рода, директор этого дома. Успокойтесь.

Алисия: Зачем вы делаете это? Эти странные деревья, на которых болтаются петли, эта музыка, которая звучит из ниоткуда, эта черная галерея, которая петляет, извивается и не имеет конца... Это ужасно!

Доктор: Не верьте тому, что видите. В вас говорит детский страх. Но, уверяю вас, все это – не по-настоящему. Хотите, вернемся туда вместе?

Алисия: Нет! Не хочу возвращаться! Хочу уйти отсюда!

Доктор: Вас никто не удерживает. Я не знаю ни кто вы, ни как сюда попали, ни причин, почему вы здесь, но это и не важно. Там парк, обогнув озеро, вы выйдете на дорогу, за горами – город, его видно даже отсюда. Вы свободны.

Алисия (с бесконечной горечью): Город... Опять город... (со слезами опускается в кресло.

Доктор с участием наблюдает за ней. Пауза)

Доктор: Почему вы пришли сюда? Вы знаете, где находитесь?

Алисия: Да... Это случилось в минуту отчаяния. Я раньше слышала разговоры о Приюте самоубийцы. И... поняла, что больше не могу. Голод... Одиночество...

Доктор: Вы всегда жили одна?

Алисия: Всегда. У меня никогда не было ни друзей, ни родных, ни любви...

Доктор: Вы работали?

Алисия: Больше, чем могла. И на таких местах... Сначала я была медсестрой. Но я не годилась для этой работы: слишком привязывалась к пациентам, слишком переживала, отдавала им всю свою душу. И так было горько потом видеть, как они умирают... или выздоравливают и уходят, тоже –навсегда.

Доктор: Вы никого из них больше не видели?

Алисия: Никого... Здоровье слишком эгоистично. Лишь однажды мне написал один... так издали! Он уехал в Канаду, рубить лес для своего дома, в котором будет жить с другой женщиной.

Доктор: Что именно заставило вас прийти сюда?

Алисия: Это случилось вчера вечером. Я больше не могла. Уже две недели перебивалась без работы. Меня мучил животный голод, голод настолько жестокий, что вызывал невыносимую боль и рвоту. На темной улице, на меня напал мужчина. Он грубо насмеялся надо мной, вертя монетой. Это было настолько отвратительно, что я начала

смеяться, как сумасшедшая, пока не упала на асфальт без сил, рыдая от отвращения, стыда, голода, обиды...

Доктор: Понимаю.

Алисия: Нет, не понимаете. Здесь, среди гор и деревьев, таких вещей понять нельзя. Настоящий голод и настоящее одиночество существуют только в городах. Вот там, среди миллионов равнодушных людей и освещенных окон, действительно ощущаешь одиночество. Вот там, перед витринами магазинов и роскошных ресторанов, действительно узнаешь, что такое голод. (Пауза.) Я работала моделью в одном доме мод. Я и представить раньше не могла, как грустно засыпать потом в остывшем доме, не зная, чем прикрыть тело, и продолжая ощущать пальцами гладкость мехов.

Доктор: Смею надеяться, не зависть к роскоши вызвала ваше отчаяние.

Алисия: Ах, нет! Я не когда не просила у жизни слишком многого. Но она решила не давать мне ничего! С голодом можно справиться – я справлялась много раз. А вот с одиночеством... Вы знаете, почему я пришла сюда?

Доктор: Вот этого я до конца не понял.

Алисия: Не удивительно. В момент отчаяния можно покончить с собой где угодно. Но я, прожив одна всю жизнь, не хотела и умирать в одиночестве! Теперь-то вы понимаете? Я думала, что здесь найду других несчастных, готовых расстаться с жизнью, и что один из них протянет мне свою руку. Я дошла до того, что стала мечтать, как о счастье, о чистом безумии: войти в новую жизнь с товарищем, попутчиком... Дурацкая мысль, правда?

Доктор (заинтересованно): Нисколько. Вы пытались найти такого «попутчика»?

Алисия: Зачем? Когда я попала сюда, то уже не испытывала ничего, кроме страха. Я потерялась в этих темных галереях, мне казалось, что меня преследует какая-то тень... И, крича, я бросилась бежать на свет. Это был... зов жизни, все во мне протестовало. И тогда я поняла свою страшную ошибку. Я хотела убежать от одиночества. А смерть – это абсолютное одиночества.

Доктор: Превосходно, сеньорита! Вас спасла ваша молодость. Я вам теперь не нужен: это вы нужны мне. Скажите, вам очень хочется вернуться в город, где никто вас не ждет?

Алисия: А куда мне еще идти?

Доктор: Вы хотели бы остаться здесь?

Алисия (со страхом): Здесь?

Доктор: Не бойтесь. Кажется, что это место – всего лишь экстравагантный Клуб самоубийц. Но на самом деле мы пытаемся сделать его санаторием, где лечат болезни души. Вы, которая просит у жизни только руки друга и теплого угла, можете многому научить тех, кто приходят сюда, имея любовь и состояние, и все равно считают себя несчастными. Помогите мне спасти их.

Алисия: Но что я могу сделать?

Доктор: Вы лечили раны, так нашей медсестрой человеческих душ. А пока забудьте о том, что случилось вчера. Здесь у вас всегда будет стол и кров. Я предлагаю вам также руку друга.

Алисия (растроганно жмет протянутую руку): Спасибо...

Доктор: Сюда, пожалуйста. И не теряйте веру. Никогда ничего не просите у жизни. Умейте ждать... и однажды жизнь сама преподнесет вам удивительные сюрпризы.

**Выходят. Какое-то время сцена пуста. Вдалеке раздается веселый женский смех. Выбегает Чоле, воплощение здоровой и взбалмошной молодости. Заглянув за ограду сада, Чоле издает торжествующий клич покорителя горный вершин.**

Чоле: Эгегей! (Широко распахивает ворота и входит. В приятном удивлении оглядывается по сторонам и снова зовет кого-то невидимого) Эгегей!

Издали ей отвечает громкий клич Фернандо.

Голос: Эгегей! (Входит Фернандо, такой же молодой, веселый и решительный, как Чоле. На нем дорожный костюм, в руке у него саквояж, на шее – фотоаппарат).

**Фернандо и Чоле. Позже – Печальная дама.**

Фернандо: Впереди земля?

Чоле: И какая земля! Снежные вершины гор, залитые солнцем, озеро, роскошный отель и мы! Посмотри, какие изумительные названия. «Галерея тишины»... «Сад размышлений»... А парк ты видел? «Ива влюбленных», а к ней подвешены петли... специально для качелей! Фернандо, немедленно скажи «спасибо».

Фернандо: Спасибо, Чоле. Какой-то странный отель.

Чоле: Очаровательный!

Фернандо: Очаровательный, но странный. Точно одна из этих гостиниц для англичан и влюбленных.

Чоле: То, что нужно. Ай, Фернандо, вот это отпуск! Видишь? Тебе всегда стоит давать вести машину мне. Плюешь на карты, выбираешь дороги, по которым никто не ездит, закрываешь глаза на перекрестках, давя на газ... И всегда оказываешься в неожиданных и удивительных местах. В первый раз, когда ты доверил мне руль, мы нашли готические руины, помнишь? А во второй...

Фернандо: А во второй мы врезались в каштан.

Чоле: Но пострадала только машина. А та рыбацкая хижина, в которой нас приютили? А та изумительная рана, которая была у тебя на плече? Тебе так шла эта печаль! До этого я никогда тебя таким не видела, Фернандо... Где же это было?

Фернандо: Где-то на побережье. Кантабрия... Или Прибалтика... Я уже не вспомню.

Чоле: Я тоже. Но это было настоящее море – без загорающих и казино. Эти светловолосые силачи, поющие хором... А что ты мне говоришь сейчас?.. Я хороший рулевой?

Фернандо: Превосходный!

Чоле: Ты сам сказал мне: газета дает нам недельный отпуск, укроемся с нашей любовью в каком-нибудь приятном тихом месте. Пожалуйста – приятное тихое место.

Фернандо: Значит, решено? Остаемся здесь?

Чоле: А где мы найдем место лучше? И потом, мы не смогли бы продолжить путь, даже если бы захотели. Нас привела сюда Судьба. Я выбрала эту дорогу, потому что ее нет на карте. И как только мы оказались здесь, у нас закончился бензин. А когда мы вышли из машины, справа пролетел жаворонок. Это добрый знак!

Фернандо: Ну как скажешь. Да что в этом отеле, нет никого? (Кричит в сторону озера) Эгегей!

Чоле (в другую сторону): Эгегей! (Пауза)

Фернандо: Никого.

Чоле: Тем лучше. Горы и мы, что нам еще нужно? (Торжественно) Именем Испании, провозглашаем этот необитаемый остров своим владением. Ура, капитан!

Фернандо: Ура, рулевой!

Чоле (разводя руки): И как мы назовем этот счастливый уголок?

Фернандо: А как называются все уголки на земле, в которых оказываемся мы?

Чоле: Эдем!

Фернандо: Эдем! **(Смеется, целуются, счастливые своей молодостью и любовью.**

**Входит Печальная дама. Она наблюдает за ними с грустной нежностью. Фернандо отстраняется, увидев ее).** Осторожно, змей!

Дама: Несчастные. И вы тоже?

Фернандо: Сеньора...

Дама: Какая жалость! Такие молодые - вся жизнь перед вами, - и такие влюбленные...

Помолвленные, не так ли?.. Как это печально, Господи, как это печально... **(Пересекает сцену и уходит.)**

Фернандо: Почему этой женщине так печально оттого, что мы молоды?

Чоле: Наверно, она такой никогда не была. Ты видел ее лицо? Какая меланхолия!

Фернандо: Больная печень, готов поспорить. Мне жаль, Чоле: ты обещала отвезти меня в рай, а привезла в санаторий.

Чоле (с изумлением рассматривая картины): Это и не санаторий, Фернандо...

Фернандо: Нет?

Чоле: Смотри...

Фернандо (читает подписи к картинам, на которые указывает Чоле): «Сократ. Греция, пятый век до нашей эры. Цикута...», «Сенека. Рим, первый век до нашей эры. Вскрытие вен...»

Чоле: «Ларра. Эпоха романтизма в Испании. Пистолет...»

Фернандо (начинает беспокоиться): Ой... ой, ой!

Чоле: А здесь? На арке: (читает)

Не медли, смертный час, приди,

Позволь твой лик узреть!

Теперь не сможет дать мне жизнь

Блаженства большего, чем смерть».

Святая Тереза

(Пауза. Растерянно смотрят друг на друга)

Фернандо: Мы что, попали в монастырь?

Чоле: Монастырь! Вряд ли. Мирты, фонтан, ряды белых одеяний, проходящих по галереям, заутреня... Было бы чудесно.

Фернандо: Для туристов. Но для двух влюбленных в отпуске место не самое подходящее.

Чоле: Двое влюбленных, двое влюбленных... Когда ты так говоришь, мы похожи на всех влюбленных на свете! Ну уж нет! (пламенно) Двое влюбленных... Двое исключительных! Кто любил в мире до нас?!

Фернандо: Никто!

Чоле: Кто осмелится любить после нас?

Фернандо: Никто!

Чоле (вновь раскрывая объятия): Капитан!

Фернандо: Рулевой!

**Прерывая их объятие, через арку сада выходит Ганс, звоня в колокольчик. Останавливается на сцене и кричит.**

Ганс: Зал цикуты... свободен! (удаляется, продолжая звонить в колокольчик. Чоле и Фернандо неподвижно смотрят на него.)

Чоле (в ужасе): Он сказал «зал цикуты»?

Фернандо: Ой... ой, ой! (берет книгу со стола Доктора.) Черт возьми!

Чоле: Что там?

Фернандо: Да книга эта! «Самоубийство как одно из изящных искусств». (бросает книгу). Знаешь, Чоле, руль я тебе больше не доверю.

Чоле (готовая бежать): Где ты оставил саквояж?

Фернандо: Стоять! Ты же не собираешься сбежать? Чоле, мы журналисты. Когда журналист наталкивается на сенсацию, он не отступает, даже если путь ему преграждает носорог. Уж лучше смерть. Оставь ты этот саквояж!

Входит доктор, идет к своему столу. Останавливается, видя их.

**Фернандо, Чоле и Доктор**

Доктор: Вами уже занимаются?

Чоле: Спасибо, не надо. Мы зашли только посмотреть. Очень интересно, очень...

Фернандо...

Фернандо: Чоле! Успокойся. (Чоле берет себя в руки. Ставит саквояж. Героически шагает вперед.) Позвольте представиться, сеньор. Фернандо Сара, журналист, специализируюсь на сенсационных материалах.

Доктор: Очень приятно.

Фернандо: Благодарю. Чоле, моя коллега, моя невеста, моя нимфа Эгерия, моя путеводная звезда. Перед вами самая счастливая пара на земле.

Доктор: Мои поздравления. Доктор Рода, директор Дома. Но если вы счастливая пара, какого черта вы здесь делаете? Вы пришли сюда... по своей воле?

Чоле: Мы пришли сюда по воле случая. Машину вела я.

Доктор: И вы знаете, где находитесь?

Фернандо: Еще нет, но непременно узнаем. Это наша профессия.

Доктор: Возможно. Если я не буду возражать.

Фернандо: Возражать бесполезно. Мы журналисты. Вы выставите нас за дверь – мы проберемся через окно. Под видом садовников, или работников телефонного узла, или торговцев фруктами, но вернемся мы непременно. У вас нет выбора, доктор.

Чоле (выдвигаясь вперед): Мы не отступим, даже если путь нам преградит носорог... Ой, извините.

Фернандо: Ваше слово?

Доктор (глядя на них сурово, но с улыбкой): Вы простите меня, если я скажу, что, как все счастливые люди... и как все журналисты, вы немного нагловаты?

Фернандо: Простили. Но и вы нас поймите, доктор: найти сенсацию очень трудно. В мире с каждым днем появляется все меньше интересных вещей, публика же, напротив, требует их с каждым днем все больше. Вы не можете представить себе отчаяние исследователей, которые отправляются на поиски удивительного... как и наше профессиональное наслаждение, когда мы натываемся на банду похитителей или историю красивой супружеской измены...

Чоле: Это все требования публики. Ну и требования редактора, конечно. Все ему мало. На следующий месяц он задал нам написать о кораблекрушении, заложнике в Гвиане, рождении пятерых близнецов и северном сиянии. О, нет, это не простая работа.

Фернандо: Вы не представляете, что это такое: колесить по миру, когда стоящие темы постоянно иссякают, в поисках той самой сенсационной жилки, которую всегда ждет публика. Эту жилу мы, журналисты, зовем морским змеем.

Доктор: И вы полагаете, что нашли здесь вашего «морского змея»?

Фернандо: Хвост мы увидели.

Чоле: Не закрывайте перед нами двери. Помогите нам, доктор!

Доктор (улыбаясь с симпатией): Хорошо. Посмотрим. Вы и в самом деле счастливая пара?

Фернандо (обнимая Чоле за плечи): Каких не было и нет.

Доктор: Заболевания?

Чоле: Отсутствуют.

Доктор: Внутренние конфликты?

Фернандо: Не существуют.

Доктор: Любовь?

Чоле: Безграничная.

Доктор: Материальные трудности?

Фернандо: У нас? Оставьте нас этой ночью в джунглях в центре Африки, и уже завтра утром мы будем наслаждаться кофе с молоком.

Доктор: Завидный случай. Раз так, я мог бы облегчить вам вашу работу. Но и вы взамен можете сделать мне огромное одолжение.

Фернандо и Чоле, хором: К вашим услугам.

Доктор: Для того, чтобы этот Дом выполнял свою задачу, мне нужно было найти два противоположных полюса фортуны. Разбитая жизнь, без любви, без прошлого и без будущего, – и жизнь в ее расцвете, полная надежд, в которой есть место влюбленности и отваге. Первый я нашел совсем недавно, вы согласны олицетворять здесь второй?

Чоле: К вашим услугам, доктор. У нас отпуск.

Доктор: Ну раз так, коллеги и друзья, приготовьтесь слушать. (Садятся)

Фернандо: Чоле! (Чоле готовит карандаш и блокнот.)

Доктор: Нет, обещайте мне, что не напишите ни строчки, пока не узнаете все о нашем заведении.

Фернандо: Чоле... (Чоле убирает карандаш и блокнот.)

Доктор: Вам что-нибудь говорит имя доктора Ариэля?

Фернандо: Доктор Ариэль... конечно.

Чоле: Да, Доктор Ариэль... разумеется...

Доктор: Хорошо, оно ни о чем вам не говорит. Доктор Ариэль был моим учителем. Его семья на протяжении нескольких поколений была жертвой странного рока. Его отец, дедушка, прадедушка, – все покончили жизнь самоубийством в расцвете жизни, едва начав терять молодость. Доктор Ариэль жил под гнетом этих мыслей. Все свои исследования он посвятил биологии и психологии суицида, стараясь отыскать тот участок души, в котором зарождается это необъяснимое желание. Когда ему показалось, что и он уже недалек от рокового решения, он удалился сюда, в горы. Здесь он переменил друзей, диету и книги. Здесь он читал поэзию, купался в ледяных водопадах, гулял пешком по шесть миль каждый день, а по ночам слушал Бетховена. Здесь он и умер победителем своей судьбы, умер тихой и благородной смертью, на семидесятом году счастья.

Чоле (с энтузиазмом): Изумительно!

Фернандо: Идеально для газеты. Превосходный пролог для женской аудитории.



Доктор: Доктор оставил после себя удивительную книгу. (Берет ее со стола.)

Фернандо: Помню, «Самоубийство как одно из изящных искусств».

Доктор: Так вы ее встречали?

Фернандо: Да, правда, совсем недавно.

Доктор: Эта книга сугубо научная, но она также полна человеческого понимания и нежности. Посмотрите на посвящение: «Моим несчастным друзьям-самоубийцам».

(Фернандо берет книгу из рук Доктора, и листает, задерживаясь время от времени над графиками и статистикой.) Этим же несчастным друзьям он оставил все свое состояние. На свои средства он основал Приют самоубийцы, где доверил мне место директора... и где вы можете чувствовать себя как дома.

Фернандо: Спасибо.

Чоле: До этого момента все было понятно. Но если сам доктор Ариэль умер счастливым, зачем было открывать Приют самоубийцы?

Доктор: Здесь и начинается тайна. Доктор Ариэль не ограничился экстравагантностью: он ловко замаскировал здесь лечебницу по человеческим душам. На первый взгляд, этот дом – всего лишь место для идеального суицида. Здесь все предусмотрено для добровольной, красивой и комфортной смерти: лучшие яды, ванны с розами и музыкой... У нас есть озеро с легендарной историей, индивидуальные и коллективные кельи, застолья в стиле Боржиа, арфисты и самый прекрасный пейзаж в мире. И первое, что делает отчаявшийся, придя сюда – дает себе отсрочку. Смерть больше не предстает перед ним в героическом свете. Здесь все так натуралистично! Это дает эффект ледяного душа для духа. В ту же ночь одни начинают принимать пищу, другие засыпают, но все без исключения разражаются плачем. Это первый этап.

Чоле (тянется за карандашом): Потрясающе. Второй этап. (Фернандо останавливает ее жестом.)

Доктор: Этап размышления. Больной проводит долги часы в молчании и одиночестве. Потом просит книги. Затем ищет компанию. Интересуется случаями своих товарищей. Начинает чувствовать сострадательную нежность к боли ближнего. В конце концов, выходит за ограду, в деревню. Свободный воздух и пейзаж делают свою работу, и вот больной, удивляя сам себя, уже нежно гладит розу.

Фернандо: И начинается третий этап.

Доктор: Последний. Душа обретает крепость вместе с телом. Прошлое теряет свою мрачность и силу, десятки неуверенных тропинок пробиваются навстречу будущему, и вот они ширятся, расцветают... И однажды он замечает яблоню, вновь усыпанную плодами, земледельца, который поет, потев под солнцем, влюбленных, которые целуются, кусая смех друг друга... И горячая жажда жить охватывает все существо, все душу, как крик! В этот день больной покидает Дом, и, пересекая сад, бросается бежать без оглядки. Он спасен!

Чоле: Волшебное. Похоже на шотландскую балладу.

Фернандо: Неплохо. С позиций журналистики было бы интереснее, если бы все эти самоубийства состоялись. Скажите мне вот что: ваша система не слишком полагается на то, что любого клиента можно вылечить? Неужели вы никогда не сталкивались с непреодолимым отчаянием, с настоящим самоубийцей?

Доктор: Сюда приходя только колеблющиеся. К несчастью, тому, кто полностью отчаялся, все равно, где покончить с собой, ему нет дела до техники или доктора Ариэля. (Поднимаясь) Я могу на вас рассчитывать?

Чоле: С этого самого момента.

Доктор: Я распоряжусь, чтобы приготовили ваши комнаты.

Фернандо: Спасибо. Вы позволите нам, среди прочего, устроить что-то вроде интервью с вашими пациентами?

Доктор: Да, но очень осторожно. Обычно они подозрительны, не ждите, что они с легкостью откроют душу незнакомцу.

Чоле: А тот юноша, который идет сюда, пациент?

Доктор: О, да. Романтик. Здесь его зовут Воображаемым любовником. Посмотрите его карточку... Он пришел сегодня вечером.

Фернандо: Значит, этап ледяного душа.

Доктор: Именно. Не спорьте с ним особо. И, прежде всего, – естественность. (Уходит)

Чоле: Естественность, Фернандо.

**Входит, как всегда, погруженный в себя, Воображаемый любовник. Увидев их, приближается, с тенью надежды.**

**Чоле, Фернандо и Любовник.**

Любовник: Простите... Вы... тоже?

Чоле: Мы по службе.

Любовник: Ах, по службе... (разочарованный, собирается идти дальше)

Фернандо: Оставайтесь ненадолго. Почему бы вам не присесть? Вы выглядите измученным.

Чоле: Хотите выпить что-нибудь?

Любовник: Спасибо. Я хочу закончить как можно скорее (Торжественно указывает на Галерею тишины.) Сегодня же я войду в последнюю дверь.

Фернандо: Вы уже определились с процедурой?

Чоле: Не принимайте решение, не проконсультировавшись с нами. У нас есть лучшие яды, озеро с легендарной историей, индивидуальные кельи и...

Любовник (резко): И вы тоже! Замолчите! Какое холодное место. Холодное до ненависти!.. Я надеялся найти здесь дружеское сочувствие.

Чоле: Вы можете рассчитывать на наше сочувствие. Мы видели вашу карточку: любовное разочарование. Нам бы так хотелось узнать вашу историю...

Любовник (явно желая поделиться): Правда? Вы бы ее выслушали? Я не знаю, стоит ли...

Чоле: Конечно, стоит! Расскажите, пожалуйста.

Любовник: Благодарю вас.... (Пауза) Я был банковским служащим. Днем я работал над цифрами, а ночью – над стихами. Я всегда мечтал о путешествиях и приключениях, но мечты так и остались мечтами. Однажды я пошел в оперу. Партию Маргариты пела Кора Яко. Восхитительная женщина!

Фернандо: Я ее знаю. Она заставила потрудиться печатный станок...

Любовник: Кора Яко пела для меня всю ночь. Это была не фантазия, нет. Ее глаза были прикованы к моим, хотя я сидел на самом верху галерки. Она пела, плакала и умирала для меня одного. В ту ночь я не смог уснуть. На следующий день все операции в банке я провел с ошибками. И, трепеща, вернулся в театр, за два часа до начала оперы.

Чоле: Снова на Фауста?

Любовник: Нет, играли «Мадам Баттерфляй». Но чудо повторилось вновь. В прошлую ночь у нее были синие глаза и золотые косы, теперь – глаза, как черный миндаль и кимоно в звездах. Но прежними были объятия света, в которых купались мы двое... В банке все деньги проходили через мои руки. И я взял немного: мое жалование за два месяца. И я отправил ей букет орхидей и открытку. Потом... (Колеблется и умолкает).

Чоле: А потом, что было потом? Не молчите.

Любовник: Потом... Потом было счастье! Океанские лайнеры, великолепные отели. Вена, Каир, Шанхай. Один день мы могли целоваться в пустыне, среди сикомор, а на следующий – в саду лотосов. Я, жалкий служащий какого-то испанского банка, держал в объятиях Маргариту, мадам Баттерфляй, Брунгильду, Шехерезаду...

Фернандо: Наши поздравления. А что дальше?

Любовник (сухо): А дальше всё.

Чоле: Всё? Значит,...

Любовник: Что? Почему вы на меня так смотрите? Вы мне не верите? Я клянусь вам, что это правда. Я был настоящей любовью Кору Яко. Это правда! Это правда!

Фернандо (переглядываясь с Чоле): Это неправда.

Любовник: Я клянусь вам! Почему это не может быть правдой? Что во мне есть такого, что не позволит женщине полюбить меня?

Фернандо: Дело не в вас. Уверен, вы отличный парень. Но вы так странно обо всем рассказывали...

Чоле: Зачем же вы солгали? Не надо бояться, мы же ваши друзья.

Любовник (поддавшись сердечности тона Чоле): Вы правы. К чему лгать, если никто мне не верит. И все-таки, я солгал лишь наполовину. Это правда, что я убил свою молодость за банковской стойкой. И правда, что Кора Яко смотрела на меня, когда пела. Правда, что для нее я украл деньги. Но любовь, путешествия... были только мечтами. Когда на следующий день, в новом галстуке, я вернулся в театр, вестибюль был завален чемоданами и грязными декорациями. Мой букет был брошен в углу, открытка даже не распечатана. Все, что осталось от моей мечты – это горькое осознание своего преступления и растоптанный букет орхидей. Но об этом никто не должен знать.

Позвольте мне рассказывать всем свою историю. Мне нужно, чтобы все в нее поверили.

Мне самому нужно в нее поверить... а потом умереть счастливым. (Быстро оборачиваясь)

Доктор идет. Ничего ему не говорите, он уже старый и не понимает таких вещей. Ничего ему не говорите. (Уходит на цыпочках)

Доктор: Ваши комнаты готовы. Желаете взглянуть?

Чоле: Я пойду. Фернандо, ты вытаци пока чемоданы из машины. Прошу вас, доктор.

(Уходит с ним, неся в руке саквояж. Фернандо, один, идет в направлении, в котором ушел Любовник, но возвращается, едва завидев приближение Печальной дамы).

### **Фернандо и Печальная дама**

Фернандо: Сеньора...

Дама: Вы здесь новенький?

Фернандо: Я... новый помощник доктора.

Дама: Мне показалось, что я видела вас совсем недавно, вы целовали девушку.

Фернандо: А, да... Она покрасила губы мышьяком, и хотела провести эксперимент.

Дама: Смерть от поцелуя... очень интересно, я сама ишу нечто в таком духе.

Фернандо: Значит, вы пока не определились с процедурой?

Дама: Все они слишком грубые.

Фернандо: И тем не менее, всегда можно проработать детали.

Дама: Я попросила доктора, чтобы он попробовал отравить розу. Мне хотелось бы умереть, наслаждаясь ароматом.

Фернандо: Поздравляю вас. Оставить жизнь с носом – изысканнейшая выдумка эпохи романтизма. Но задачку вы доктору задали непростую.

Дама: Я однажды читала про эксперимент Леонардо да Винчи по отравлению деревьев.

Фернандо: Да, кажется, он пытался отравить плоды персикового дерева через его соки. Но тем летом персики уродились только вкуснее и полезнее, чем раньше. А вот у меня, когда я был маленький, все вышло наоборот. В нашем саду росла больная яблоня, и, чтобы ее подкормить, я сделал инъекцию рыбьего жира прямо в корни. Так она моментально зачахла! У деревьев странные реакции.

Дама: Жаль...

Фернандо: Но вы можете подобрать что-нибудь другое. Вы слышали о книге доктора Ариэля? Нет? О, это шикарное пособие! Посмотрите в приложении географию суицида (протягивая страницу с картой). У каждой нации свои драмы и свои предпочтения. В зоне апельсинов – Испании, Италии, Румынии – преобладают самоубийства из-за любви. В зоне орешников – Франции, Англии, Германии – мотивы обычно экономические и политические. А в хвойной зоне – Швеция, Норвегия, Дания, – статистика добровольного ухода из жизни идет вниз вместе с ростом зарплат и укреплением демократии. Вот это цивилизованная Европа!

Дама: А где отмечена зона самоубийств из-за страсти?

Фернандо: А вот, полоса алого цвета. Смотрите, на полях статистика. Среднее количество самоубийств из-за любви в год: Англия – 14, Франция – 28, Германия – 41, Италия – 73, Испания – 480... США – 2.

Дама: Всего два?

Фернандо: Да. Это были этнические мексиканцы. (Откладывает книгу).

Дама: Ах, как же хорошо, что вы прочитали мне все эти цифры! Эта статистика указала мне путь моей нации. Как бы я хотела умереть от любви! Увы, одного желания недостаточно; тут нужны двое... Вы поможете мне?

Фернандо: Это честь для меня, сеньора, но... я уже не свободен. Завтра мне придется разделить смерть с одной польской пианисткой.

Дама: Я всегда опаздываю.

Фернандо: Простите.

Дама: Сколько раз я об этом мечтала! Как в Японии, когда двое, увенчанные хризантемами, держась за руки, бросаются в кратер Фудзиямы.

Фернандо: Прекрасная смерть. К сожалению, Испания – разоренная страна. У нас не осталось ни одного жалкого вулкана для таких случаев. (Дама садится и огорченно вздыхает). А сейчас, окажите мне честь своей откровенностью. Почему вы хотите умереть?

Дама: У меня много причин.

Фернандо: Вы можете назвать мне хотя бы одну?

Дама: Полное разочарование. Этот материальный не для меня. Я ненавижу все грубое, я ненавижу тиранию плоти. Я хотела бы родиться растением, или потоком воды в ручье,

быть лишь душой. Мне жаль это несчастное тело, которое не принесло мне ничего, кроме боли.

Фернандо: И из-за жалости к своему телу вы решили от него избавиться? Мне кажется, это слишком. У немцев на такой случай поговорка: выплеснуть из ванны ребенка вместе с грязной водой.

Дама: К чему хранить то, что бесполезно? Моя плоть не существует. Только душа моя жила.

Фернандо: Вы уверены? Вы позволите мне небольшой эксперимент? (достает карандаш и блокнот) Скажите, чем вы завтракаете?

Дама: Какое это имеет значение?

Феднандо: Прошу вас, это для вашего же блага. Чем вы завтракаете?

Дама: Стакан молока. Иногда съедаю какой-нибудь фрукт.

Фернандо: На обед?

Дама: Совсем немного. Телятина, овощи... обычно горошек.

Фернандо: И вновь фрукты, правда? А на ужин?

Дама: То же самое. Так почему вы спрашиваете?

Фернандо: Я вам отвечу через минуту. Что интересного вы помните о своей жизни? Вы путешествовали?

Дама: Немного. Побывала в Париже, Лондоне, во Флоренции.

Фернандо: У вас есть увлечения, связанные с искусством?

Дама: Я играю на пианино.

Фернандо: Вы много читали?

Дама: Романтическую литературу – почти всегда. Мне знакомы все произведения Виктора Гюго.

Фернандо: Вы любили?

Дама: Любовь... лишь однажды. Я была почти ребенком. Он был лейтенантом на корабле. Мы поцеловались на мостике, и их судно взяло курс на Филиппины. Больше я его никогда не видела.

Фернандо (который все это время делал быстрые пометки и что-то подсчитывал):

Прекрасно. Ну что же, сеньора: беря в расчет только половину вашей жизни, получаем: на то, чтобы сделать три коротких путешествия, научиться играть на пианино, прочитать всего Виктора Гюго, поцеловать лейтенанта... вам понадобилось восемьсот декалитров молока, три вагона фруктов, восемь гектаров гороха... и семнадцать телят! Тело, сеньора, - это реальность, от которой не откупишься.

Дама (в ужасе): Нет! Такого не может быть!

Фернандо: Арифметически все точно.

Дама: Какой стыд...

Фернандо: Не стоит так расстраиваться. В конце концов, тело имеет такую же божественную природу, как душа – кесарю кесарево... (Утешая) Не надо грустить.

Примите себя. Хотите, прогуляемся вместе по парку? Погода замечательная, солнечно.

Дама: Спасибо. (Берет его под руку. Оправдывается.) Вы можете думать обо мне, что хотите. Наверно, я не Бог весть как духовна, обыкновенная несчастная женщина. Но клянусь вам, я не ела эти семнадцать телят!

**Выходят. Сцена пуста. Внезапно раздается сигнал тревоги: один, два, и вот уже звучат сразу несколько звонков и колокольчиков. Выбегает Алисия.**

Алисия (кричит): Доктор! Доктор! (появляется Доктор)

Доктор: Что произошло?

Алисия: Там! (Указывает на Галерею тишины)

Доктор: Скорее... Ганс! Остановите его!

**В глубине сцены раздается выстрел. Колокола умолкают. Алисия закрывает лицо руками. Входит Ганс, удерживая Хуана, который отчаянно пытается вырваться и вернуть свое оружие.**

Хуан: Пустите меня! Отпустите!

Доктор: Что случилось?

Ганс: Уже ничего. Я успел отвести пистолет. Вот он.

Доктор: Дайте.

Хуан: Пустите! (Вырывается изо всех сил)

Доктор: Скорее, Ганс, успокойте остальных. Сюда никого не пускать.

Ганс уходит, Алисия остается в глубине сцены и слушает, не проронив ни слова. Хуан пытается отнять пистолет у Доктора.

Хуан: Отдайте! Это мое!

Доктор: Спокойно!

Хуан: Это мое!

Доктор: Нет (отталкивает его).

Хуан без сил падает в кресло, закрывает голову руками, судорожно всхлипывая. Доктор медленно подходит к столу, убирает оружие.

Доктор: Что вы собирались сделать?

Хуан: Умереть. Мне нужно умереть. Завтра может быть уже поздно!

Доктор: Почему?

Хуан: Если я не умру, я убью! Я знаю это. И не хочу убивать!

Доктор: Довольно, успокойтесь. Почему вам кажется, что вы убьете?

Хуан: Убью. Я уже испытывал соблазн сделать это. Это желание рвет меня на части в эту самую минуту. Это чудовищно: тот человек добр, он любит меня. И даже не представляет, сколько зла мне причинил.

Доктор: Кто он?

Хуан: Мой брат. Он отнял у меня все, что я любил, и не догадывается об этом. Сначала он украл у меня любовь моей матери. Он украл здоровье и ум, которые всегда хотел иметь я. Он украл ту единственную женщину, которая могла составить мое счастье. Все, чего я с такой болью желал, за что молча боролся, он добился смеясь, без единого усилия. Он всегда разрывал мне сердце, не подозревая об этом... и всегда улыбаясь мне! Но это не его вина. Он хороший человек. К тому же, он мой брат! Доктор, помогите мне. Я не хочу убивать его ... Я не хочу его убивать!

**На сцену стремительно выходят Чоле и Фернандо.**

Чоле: Что-то случилось, доктор? (удивленно) Хуан?

Хуан: Вы?

Доктор: Вы знакомы?

Фернандо: Это мой брат (бросается к нему, протягивая руки).

**Занавес**

## **Второе действие**

Там же, три дня спустя. Вечерний свет. Изображения самоубийств исчезли, на их место Чоле вешает одну-единственную картину: «Весну» Боттичелли.

Входит Алисия в медицинском халате с красным крестом на рукаве.

### **Чоле и Алисия**

Чоле: Так хорошо?

Алисия: Да, очень хорошо. Прошлые картины были такими грустными...

Чоле (ставит горшок с цветами): А цветы? Вам нравится?

Алисия: Очень. Пахнут так, будто привезены издалека. Откуда они?

Чоле: С юга.

Алисия: А наши пока не цветут.

Чоле: И наши скоро: завтра первый день весны. Когда расцветут, надо обязательно поставить их во все комнаты.

Алисия: Спасибо.

Чоле: За что вы меня благодарите?

Алисия: За прекрасную идею. Неважно, что это не для меня. А куда вы денете остальные картины?

Чоле: В подвал. При всем к ним уважении, но – в подвал. (Смотрят друг на друга.) Вы сегодня так улыбаетесь, Алисия.

Алисия: Я рада.

Чоле: Чему же?

Алисия: Не знаю... Вы смеялись все утро. Рядом со мной никогда не было человека, который смеялся.

Чоле (смеется): Забавно, вы рады оттого, что смеюсь я!

Алисия: Я давно уже не слышала смеха. И у меня никогда не было подруги. А вы протянули мне руку, глядя в глаза, так ясно и так прямо. Вы сделаете это еще раз?

Чоле (нежно протягивая руку): Подруги навсегда?

Алисия: Навсегда!

Чоле: И не говорите «спасибо», позвольте сделать это мне. Вы всегда и всех благодарите. Кажется, вы скажете «спасибо» даже птице, которая споет на вашем окне.

Алисия: Почему вы сейчас смеетесь? Надо мной?

Чоле: Да. Вы еще такой ребенок!

Алисия (радостно улыбается): Спасибо! (Уходит. Входит доктор.)

### **Чоле и Доктор**

Доктор: Сеньорита Чоле...

Чоле: Добрый вечер, доктор. Вы ничего не замечаете?

Доктор: Так... Цветы? (Оборачиваясь) Картины?! Вот вы и от них избавились.

Чоле: Они были слишком мрачные. И ничем не помогали этим несчастным.

Доктор: Однако, в них была торжественность... Одним словом... (Созерцает картину.) «Весна» Боттичелли.

Чоле: Хороший выбор?

Доктор: Да; она светлая, спокойная. Я смотрю, вы начали всерьез интересоваться моими пациентами.

Чоле: Очень. Я и представить не могла, что человеческая жизнь может быть таким запутанным спектаклем, такой комедией и одновременно трагедией..

Доктор: Любопытно. Вы проходите те же этапы, что и они. В первый день вы ворвались сюда, как порыв ветра, вы жаждали найти здесь сенсацию и бросить ее публике. А потом вы начали вглядываться в них, в тишине узнавая их души.

Чоле: Некоторые из этих историй глубоко меня тронули.

Доктор: А что же ваш сенсационный репортаж?

Чоле: Теперь я его не напишу.

Доктор: Это сделает Фернандо.

Чоле: Возможно. Он мужчина и сильный. А я сейчас просто не осмелюсь обнажить эти маленькие истории чужой боли, чтобы удовлетворить любопытство публики, сытой и развалившейся в кресле.

Доктор: Вот и появилась женщина.

Чоле: Взять эту малышку, которая всегда одна, которая благодарит все красивое, как будто это подарок... Или беднягу банковского служащего, который никуда не выходил дальше работы и съемной квартиры, а мечтает о любви и небывалых путешествиях...

Доктор: Вы серьезно подходите к работе. Сегодня до рассвета сидели в моей библиотеке.

Чоле: Мне интересны ваши книги, ваша статистика. Я открыла для себя вещи, которых и представить не могла.

Доктор: Какие же?

Чоле: Это постоянное противоречие между самоубийцей и логикой жизни. Почему победители совершают самоубийство чаще, чем неудачники? Почему молодые совершают самоубийство чаще, чем старики? Почему влюбленные совершают самоубийство чаще, чем те, кто никогда не знал любви? И почему самоубийство совершают чаще на рассвете, а не ночью, весной, а не зимой?

Доктор: Сложно объяснить это счастливой женщине. Но наша статистика абсолютно достоверна.

Чоле: Самоубийство – это всегда жестокое отрицание. Но самоубийство в расцвете лет, в час любви и весны, – это же оскорбление природы.

Доктор: Может быть.

Чоле: И потом, это противоречит всем природным инстинктам. Животные не совершают самоубийств.

Доктор: Иногда совершают. Скорпион, когда чувствует, что его окружает огонь, вонзает в себя свое отравленное жало.

Чоле: Но он не ищет смерти добровольно. Он приближает ее миг, чтобы избежать боли.

Доктор: Боль... Вот вам и главный мотив. Мне кажется, что, сами того не подозревая, вы только что нашли ответ на ваши сомнения. Не кажется ли вам, что боль в сто раз невыносимее, когда нас окружают любовь и триумф, когда кровь горяча, когда вокруг расцветают розы?

Чоле: Нет, доктор, не заставляйте меня сомневаться. Жизнь – это не только право. В первую очередь, жизнь – это долг.

Доктор: Дай вам Бог всегда так думать.

**Пауза. В начале сада появляется Отец другой Алисии. Его благородная седая голова поникла от страдания. Колеблется. Наконец, приближается; его голос дрожит и срывается.**

**Чоле, Доктор и Отец другой Алисии.**

Отец: Простите... Доктор Рода?



Доктор: К вашим услугам.

Отец: Я хочу попросить вас... о чем-то очень личном, очень сложном... но необходимом.

Чоле: Мне уйти?

Доктор: Ни в коем случае. Эта девушка пользуется моим полным доверием.

Отец: Доктор...

Доктор: Слушаю.

Отец: Заставьте меня умереть.

Доктор: Я?

Отец: Да. Понимаю, это странная просьба. Но вы не знаете... Я тоже врач. Я просил об этом своих коллег. Все они соболезнуют, но ни один не согласился помочь. Вы можете сделать это! Из сострадания, доктор. Я сам однажды поступил так. Клянусь вам, это совершенно необходимо!

Доктор: Почему?

Отец: Потому что чудовищно продолжать так жить. У меня никогда не было веских причин желать жизни. Но раньше... раньше у меня была она. У меня был долг: глаза и голос, которым я был нужен.

Доктор: Кто она?

Отец: Моя дочь. Она была почти полностью парализована с детства. Всегда лежала в гамаке. Ее тело было неподвижно, только глаза... и мелодичный голос, который был целой жизнью. Я читал ей стихи Теннисона, а она слушала, глядя на меня. Иногда мы разговаривали. Очень мало, очень тихо, но двоим было достаточно. Пока однажды я не почувствовал, что болен. Я не мог обманывать себя: это было одно из тех долгих и серьезных заболеваний, которые не оставляют шансов. Я испытывал ужас оттого, что оставлю ее одну. Несчастное неподвижное тельце! Чем стала бы ее жизнь без меня?.. Я не мог смириться с этим. У меня был доступ к морфию... И я заставил ее уснуть... без боли... так, чтобы она больше не проснулась. Вы понимаете? Она была моя дочь и моя жизнь. Я сам ее убил. Но я-то все еще здесь! Я со страхом чувствую, что моя болезнь уходит, что я полностью поправлюсь. И у меня не хватает сил покончить с собой... Трус!.. Трус!

(Чувства берут над ним вверх. Обессиленный, падает в кресло. Пауза. Доктор в тревоге касается рук Чоле)

Доктор: Да, жизнь – это долг. Но иногда это долг мучительный.

Чоле (громко): Алисия!

Отец (испуганно): Алисия? Кого здесь зовут Алисия?

Чоле: Нашу медсестру.

Отец: ...ее тоже звали Алисия.

Входит Алисия с книгой под мышкой. Отец медленно приближается к девушке, глядя на нее с сильным волнением.

Отец: Так не бывает... Как они похожи... Те же глаза, но у нее печальней. Позвольте... Те же руки... (Горько, словно обвиняя в несправедливости) Но эти – здоровые, горячие... А голос? Сеньорита, прошу вас, произнесите что-нибудь...

Алисия (не зная, что сказать, улыбаясь): Спасибо...

Отец: Ах, нет... Голос нет... Извините: у вас очень приятный голос. Но она... когда она говорила «спасибо», все вокруг умолкало. Что вы читаете?.. Стихи... Вам знакома поэзия

Теннисона? Если вы позволите, я вам их почитаю. Можно, доктор?.. В саду, вы не против? Вы будете тихо лежать в гамаке, а я буду рядом.... Могу я обращаться к вам на «ты»?

Алисия: Буду только благодарна.

Отец: Нет... Смотрите на меня, если хотите... Но разговаривать... Ничего не говори...

Алисия. Алисия! (Отец и Алисия уходят)

### **Доктор и Чоле**

Доктор: Как вы думаете, нам удастся его спасти?

Чоле: Думаю, он уже спасен. (Пауза. Издалека слышен голос Фернандо)

Голос: Эгегегей!

Чоле: Эгегегей! (Бежит к Фернандо, как только он появляется) Капитан!

Фернандо: Рулевой! Простите, доктор... (Целует ее в губы)

### **Доктор, Чоле и Фернандо**

Чоле: Тебя не было весь день!

Фернандо: Я был в горах с самого утра. Доктор очень настаивал, чтобы я пережил очарование природы.

Чоле: И ты ушел, даже не попрощавшись.

Фернандо: Ты спала, как полено... Драгоценного сандалового дерева.

Чоле: Ты вспоминал обо мне?

Фернандо: Целый день.

Чоле: Почему ты не написал?

Фернандо: Я напишу тебе ближе к ночи.

Чоле: Ты видел, как встает солнце?

Фернандо: Да, это забавно. Такое сонное выползает, бедняга. А когда оно, наконец, показывается, становится еще холоднее, чем раньше.

Чоле: А правда, что все покрывается изморозью? И что выходят пастухи в бурках и отары овец?

Фернандо: Да, были овцы. И пастухов видел – в бурках, довольно неотесанные, бросали в овец камни.

Чоле: А Мария Антуанетта любила переодеваться пастушкой.

Фернандо: И ей отрубили голову. С вашего позволения, доктор. (Падает в кресло.)

Здоровье меня прямо переполняет.

Чоле: Ты ничего мне не принес?

Фернандо: Ах, да: белую альпийскую розу. Из этих, которые распускаются только среди снегов над бездной. Я оставил ее в твоей комнате.

Чоле: Зачем ты это сделал? Говорят, они теряют лепестки, если спустить их в равнину.

Бедная роза! (Уходит)

### **Доктор и Фернандо, позже Ганс.**

Фернандо: А, женщины. Я мог убиться, когда полез за ней, и ничего. Зато роза вон теряет лепестки. «Бедная роза!»

Доктор: Не похоже, что поход вам понравился.

Фернандо: Я решительно городской дикарь.

Доктор: Неужели этот воздух, напоенный запахом ромашек, этот хвойный лес, эти снежные вершины ничего вам не сказали?

Фернандо: Ничего. Эта гора выглядит так, как выглядела год назад и будет выглядеть в следующем. С ней ничего не происходит уже сорок веков. Никакого разнообразия, никакой оригинальности. Сумерки, весна, листопад... Одни и те же фокусы.

Доктор: А вам хочется видеть природу анархичной, полной неожиданностей.

Фернандо: С воображением! А, да если бы мы ей не помогали... Да, она дает нам пищу, но грубую и необработанную. Я уж не говорю о том, что ей и в голову не пришло создать лифт, печатную машинку... да хоть винт! Она с начала времен заведует деревьями, и до сих пор не догадалась, что их нужно прививать! Хотел бы я посмотреть, как эта ваша Природа попробовала бы устроиться в газету.

Доктор: И все же, в искусстве больше половины – это природа.

Фернандо: Пожалуй; с точки зрения литературы мне нечего вам возразить. Деревенский пейзаж – естественная среда обитания коз и поэтов. Но с точки зрения журналистики в ней нет ничего. Интересен лишь человек.

**Входит Ганс.**

Доктор: Какие-нибудь новости, Ганс?

Ганс: Никаких. Преподаватель философии бросился в озеро, как и каждое утро. И поплыл обратно, как и каждое утро. Сидит, обсыхает.

Доктор: А что банковский служащий?

Ганс: Он в роще Вертера. Рассказывает историю о Коре Яко всем желающим. Ему никто не верит, и на закате он рыдает.

Доктор: А сеньора из зеленого павильона?

Ганс: Печальная дама? Не знаю, что с ней стряслось: она уже три дня она систематически отказывается от еды. (Фернандо смеется, вспомнив об их разговоре)

Доктор: Этого надо избегать под любым предлогом.

Ганс: Я пытался. Уговаривал ее: сеньора, так нельзя, мы серьезное учреждение... Всего один стакан молока, один кусочек телятины... И стоило мне это сказать, она заревела белугой. Я ее не понимаю.

Фернандо: А вот я понимаю.

Ганс: Похоже, она решила умереть от голода. А говорила, что ищет оригинальный способ! Я ее не понимаю. (Обращаясь к Фернандо, сурово) Вам смешно? А вот мне нет!

Доктор: Ганс, вы сегодня не в духе.

Ганс: Простите, доктор, но есть вещи, которые мне не по нутру. Я человек серьезный. Я поступил на работу в серьезное учреждение, чтобы выполнять серьезные обязанности. Но уже несколько дней это невозможно.

Фернандо: С тех пор, как приехали мы?

Ганс: Вот именно. Почему вы смеетесь? Здесь никто никогда не смеялся. Сеньорита Чоле вот тоже хохотала все утро. А это заразно: вчера я услышал, что Преподаватель философии насвистывает «Голубой Дунай». Куда мы катимся?

Доктор: Успокойся, Ганс. Всеу свое время.

Ганс (без особой надежды): Подождем. (Собирается выходить. В испуге останавливается.) Ох, доктор... Картины!

Доктор: Это была идея сеньориты Чоле. Старые показались ей слишком мрачными.

Ганс: Но они были на своем месте. Этот обескровленный Сенека был образцом возвышенной серьезности. Этот Ларра со всклокоченными волосами – образцом

романтика. (Замирает, рассматривая Ботичелли с бесконечным презрением) Весна! Что здесь может делать весна? Это несерьезно. Несерьезно... (Выходит)

Фернандо: Занятный тип этот ваш помощник.

Доктор: Калека Мировой войны.

Фернандо: Калека?

Доктор: У него искалечена душа. Война отмечает всех: и тех, кто пал, и тех, кто спасся. У Ганса была своя пивная в одной деревушке под Льежем. Он был веселым парнем, распевал старые песни, имел друзей, жену, детей... Во время войны он четыре года служил в госпитале. Четыре года он ежечасно видел и ощупывал смерть. После заключения перемирия, он вернулся домой и обнаружил, что его друзья, жена, дети пропали. И пивная пропала. И даже место, где она стояла. Ганс был конченным человеком. Он уже ни на что не годился – только ухаживать за смертью. Он обходил санатории и больницы в поисках работы, а нашел ее здесь. Я уже не знаю, помощник он или пациент. Фернандо (с энтузиазмом, доставая блокнот): А вот это совсем неплохо! Что же вы мне раньше не рассказывали?

Доктор: Интерес журналиста, не так ли? Пишите. А когда закончите, найдите меня, я буду в кабинете. Мне есть, что рассказать вам, любимчику судьбы. Одну историю о двух братьях... возможно, она заинтересует вас даже больше. Пишите, пишите. (Выходит. Фернандо, оставшись один, что-то пишет)

Фернандо: Влюбленный в смерть... Льеж... Пивная. 1914.

**Входит Кора Яко, роскошная женщина без возраста, эффектная и пошлая. С любопытством оглядывается. Наконец, подходит к Фернандо.**

**Кора и Фернандо**

Фернандо: Сеньора... (Быстро надевает пиджак, который носил, перекинув через плечо)

Кора: Вы служащий?

Фернандо: Секретарь и хроникёр.

Кора: Надеюсь, я не ошиблась. Это...

Фернандо: Учреждение доктора Ариэля.

Кора: Именно. Так значит, это правда? Превосходно! Я боялась, что это чья-то шутка. У вас еще есть места?

Фернандо: Всегда. Здесь вас никто не будет ни о чем расспрашивать. Вы можете рассчитывать на голубой павильон. Ваш случай безотлагательный?

Кора: Нет... Скажу прямо. Разумеется, я должна признаться с самого начала, что у меня нет ни малейшего желания совершать самоубийство.

Фернандо: Нет?

Кора: Понимаете, я артистка. Я покорила сотню стран, но, увы, годы идут, талант угасает. А когда угасает талант, ничего не остается, только усилить рекламу. Не знаю, понимаете ли вы, о чем я.

Фернандо: Думаю, да. Вам нужна скандальная публикация о возможном самоубийстве. Жирные заголовки, цветные фотографии... и, само собой, никакого риска для жизни.

Кора: Именно. Вы очень умны.

Фернанду: Да бросьте.

Кора: Думаю, мы прекрасно сработаемся. Цена для меня значения не имеет.

Фернандо: Для меня тоже; мы все устроим в лучшем виде. Позвольте несколько вопросов, я должен завести вам карточку. (Берет одну со стеллажа и записывает.) Род занятий: артистка.

Кора: Оперная певица.

Фернандо: Певица. Вы испанка?

Кора: Я космополит. Родилась на корабле.

Фернандо: Возраст... 24 вас устроит?

Кора: Благодарю.

Фернандо: Двадцать четыре. Ваше имя?

Кора: Кора Яко.

Фернандо: Кора Яко. (Вдруг вспомнив) Кора Яка! Но... вы та самая Кора Яко? Ох, позвольте мне пожать вашу руку!

Кора: Вы слышали, как я пою?

Фернандо: Никогда! Но это не важно. Как здорово, что вы решили сюда приехать!

Кора: А что мне оставалось? Это одно из того немногого, что мне оставалось. В моей карьере уже были дуэли, скандалы, кораблекрушение...

Фернандо: Вы были замужем за индийским раджей. И развелись в Калифорнии.

Кора: Так вы знаете?

Фернандо: Я журналист. Журналисты в курсе всего, что появляется в газетах. (В восторге наблюдает за ней.) Кора Яко! Вы позволите мне ненадолго вас оставить? В доме есть один человек, который будет счастлив вам услужить. Я за ним. Кора Яко, Кора Яко! (Выходит) Кора (глядя ему вслед): Симпатичный юноша. (С любопытством осматривается. Ее взгляд останавливается на Воображаемом любовнике, который вошел с противоположной стороны, как тень, не разбирая дороги. Он идет, обрывая лепестки маргаритки. Садится. Вдыхает).

### **Кора и Воображаемый любовник**

Кора: Извините... Вы здесь работаете? (Он пустыми глазами смотрит на нее.

Отрицательно качает головой) Ах, значит вы... вы... (Любовник утвердительно кивает)

Как интересно! Просто мурашки по коже. Но почему?

Любовник: Любовь! Я любил сильно, я был счастлив, как только может быть счастлив человек. Зачем мне жить теперь? В своих объятиях держал я Маргариту, Брунгильду, Шехерезаду...

Кора (обеспокоенно глядя на него): Вот оно что...

Любовник: Почему вы так на меня смотрите? Вы думаете, я сумасшедший, не так ли? Как все остальные. Ах, вы не поймете меня. Если бы только ее узнали! Впервые я увидел ее в «Фаусте».

Кора: Она была певицей?

Любовник: Она была серебряным голосом, который лился из самой души. Я был бедным юношей, но у меня была молодость, были мои стихи... Коре не нужно было большего.

Кора: Ее звали Кора?

Любовник: Кора Яко.

Кора: Ах, Кора Яко! Как интересно!

Любовник: Я сидел на самом верху галерки, но всю ночь она пела для меня.

Кора: Только для вас?

Любовник: Мне сказали об этом ее глаза, которые не отрывались от меня ни на минуту. Я вернулся на следующий же день. Я послал ей букет орхидей. Эти цветы стоили больше, чем я зарабатывал на жизнь. Но я не мог иначе. Я украл эти деньги.

Кора (заинтересованно): Вы украли?

Любовник: Я бы сделал для нее все, что угодно.

Кора: Вы так полюбили ее за один вечер?

Любовник: Иногда вся жизнь уместается в один час.

Кора: А она?

Любовник: Она поняла. Медленно, очень медленно она поцеловала цветы, глядя на меня... Так началась наша любовь. Неделя в Вене... Потом Дунай, на корабле... Затем был Каир.

Кора: Каир... Каир я помню. Это та большая грязная деревня, где отель стоял напротив театра?

Любовник: Я не помню отель.

Кора: Да. А улицы там все в вине, которое выливается из бурдюков.

Любовник: Не знаю. Все, что я помню, это вечер, когда мы ехали на верблюде по красному песку, я помню берега Нила, барабаны пустыни... И пирамиды, цель нашего путешествия!

Кора: Так там есть пирамиды?

Любовник: Вы не бывали в Египте?

Кора: Была три раза, но только в театрах и казино.

Любовник: Со мной Кора искала пейзажей, облик и песни далеких народов. Однажды, в Афинах...

Кора: Афины! Афины я тоже помню. Это на пути из Монтевидео, правда?

Любовник: Иногда...

Кора: Да, город террас, выходящих на море. В отелях нет ванн, блюда очень острые... (Подыскав наиболее точную метафору) Там импресарио был блондин, который говорил по-испански!

Любовник: Возможно. А я вспоминаю ночь в Парфеноне. Кора пела «Таис» Массне, обнаженная, на ступенях Фидий... А потом была Индия с ее богами джунглей, у каждого – по семь рук, которые торчат, напоминая канделябр. А потом Япония, страна драконов и самураев... Вам знаком Восток?

Кора: Не знаю... Я была там, но думаю, почти ничего не видела. Скажите... Вы правда были в тех местах? Правда-правда? (Во время диалога она приближалась к нему, привлеченная любопытством – отчасти сентиментальным, отчасти просто забавляясь, пока, наконец, не оказалась рядом.)

Любовник: Почему вы спрашиваете?

Кора: Потому что сейчас я понимаю, что не видела ничего. Мне хотелось бы вернуться туда с вами. Я тоже умею петь. И могу надеть тунику Брунгильды, Шехерезады...

Любовник (в сильном волнении, почти со страхом, берет ее руки в свои): Почему вы так смотрите на меня? И эти глаза... эти... глаза... Кто вы?

Кора (спокойно): Кора Яко.

Любовник: Нет! Это невозможно!

Кора: Не сжимайте так. Вы должны мне подробно рассказать обо всех этих путешествиях, которые мы проделали вместе. Я остановилась в голубом павильоне. Мне будет очень приятно, если вы пришлете туда цветы. Даже если это будут не орхидеи

Любовник: Кора! Кора! (уходит за ней, ослепленный, повторяя ее имя севшим голосом.)

**Входит Хуан, не разбирая дороги. Опускается в кресло. Тишина. Возвращается Чоле, ее взгляд скользит мимо Хуана, как будто на сцене нет никого, кроме нее.**

Чоле: Его здесь нет... Ты видел Фернандо?

Хуан (с легким упреком): Здравствуй, Чоле.

Чоле: Здравствуй. Ты его видел?

Хуан: Нет.

Чоле: Я же только что оставила его здесь.

Хуан (резко): Никуда он не денется.

Чоле (удивленно): Почему ты говоришь со мной в таком тоне? Я спросила тебя о твоём брате, а ты отвечаешь так, будто я сделала тебе что-то плохое.

Хуан: Вообще-то здесь был я.

Чоле: Да. Но я искала его.

Хуан: Да знаю я – его, всегда его. Ты идешь к нему с закрытыми глазами, как будто больше никого вокруг тебя не существует. А если наталкиваешься на меня и отстраняешься, не глядя, а я говорю «здравствуй, Чоле» - все равно это я резкий и колючий. Твой эгоизм восхитителен.

Чоле: Извини.

Хуан: Ничего. Я привык. (Собирается уйти, но Чоле останавливает его)

Чоле: Хуан! Я никогда тебя не пойму. Мы росли вместе, как брат и сестра, я люблю тебя, как родного, но мне никогда не удавалось узнать, что у тебя на сердце. Что ты держишь в себе, что тебя так терзает?

Хуан: Ничего.

Чоле: Почему ты прячешься от своего брата? За все то время, пока мы здесь, ему не удалось увидеться с тобой ни разу. А когда я говорю тебе о нем...

Хуан: Хватит, Чоле. Можешь говорить о себе, о ком угодно... или молчи. Хватит о Фернандо!

Чоле: Он твой брат.

Хуан: И зачем это? Для того, чтобы рядом с ним было заметнее, как я жалок? Он родился здоровым и сильным – я родился больным. Он был гордостью семьи – я, неуклюжий и бесполезный – вечно на вторых ролях. Он никогда не учился, да и зачем? У него были остроумие и талант. Я хоронил себя над книгами, но с трудом добивался лишь половины того, что ему удавалось без труда! Я копировал у него карты и списывал задачки, пока он играл в саду, но его оценки всегда оказывались лучше, чем мои!

Чоле: Но это ничего не значит, Хуан. Фернандо не виноват в том, что происходило не по его воле.

Хуан: Да, когда мы были детьми, эти мелочи ничего не значили. Но эта горечь росла вместе со мной, пока не отравила мне всю жизнь. Ты знаешь, как я любил свою мать; я преклонялся перед ней. Детские годы я провел, созерцая ее в тишине, как святыню. Но она не могла любить меня также. Между нами был Фернандо, а там, где он – все было для него. Когда она умирала и потребовалось переливание крови, я был первым, кто предложил свою. Но врачи отказались. Она не годилась. Я никогда ни на что не годился!

Чоле: Хуан...

Хуан: А вот кровь Фернандо годилась! Почему? Разве мы не братья? Ну почему его кровь оказалась лучше, чем моя? А потом... Я неделями не отходил от нее. Фернандо продолжал весело играть в саду. Он не приходил к ней до последнего. И все равно... моя мать умерла, повернувшись к нему!

Чоле: Не вспоминай об этом сейчас. Ты не справедлив.

Хуан: Я? Я несправедлив? А жизнь справедлива, да? И Фернандо тоже. И ты!

Чоле: Я?..

Хуан: Ты! Разве ты не замечала? Разве ты не знаешь, что, после смерти моей матери, в моей жизни не существует женщины, кроме тебя?

Чоле: Хуан!

Хуан: Разве ты не знаешь, что была так же слепа по отношению ко мне, как все остальные? Что я любил тебя также, как ее, боготворил, как ее... И так же, как ей, не сумел об этом сказать?

Чоле: О, замолчи!

Хуан: Если тебе нравились тюльпаны, и на своем столе ты находила букет, все, что приходило тебе в голову, было: «Как меня любит Фернандо!». Но это я срезал их для тебя! А когда ты засыпала над работой, а утром находила ее законченной, все, что приходило тебе в голову, было «Бедный Фернандо!». А Фернандо спал всю ночь. Этот Фернандо всегда переходил мне дорогу. Я знаю, что он не виноват. Вот бы он был виноват! Будь он виноват, эта драма могла бы разрешиться.

Чоле: Хуан, что ты говоришь такое?

Хуан: Но он не виноват, и самое горькое то, что он правда хороший. Хороший до отвращения. И поэтому мне остается глотать слезы, видя, как он счастлив, отнимая у меня все. Но это я – ограбленный – для всех эгоист, ничтожество и плохой брат.

Чоле (кричит в отчаянии): Замолчи! Ради памяти своей матери, замолчи!

Хуан: Я больше не буду молчать! Я молчал всю жизнь. Теперь я хочу, чтобы ты узнала обо мне все. Узнала, как сильно я тебя люблю, узнала, что ты значишь для меня... Узнала, как помогаешь ему терзать меня, не подозревая об этом, когда смеешься с ним, целуешь его!

Чоле (умоляя): Ради всего святого! Неужели ты не понимаешь: то, что ты говоришь – отвратительно? Не понимаешь, что терзаешь себя и делаешь невозможным наше счастье?

Хуан (горько): Ваше счастье... Как ты его защищаешь... Позволь один совет, Чоле. Если ты счастлива – скрывай это. Нельзя ходить в бриллиантах по кварталу, где живут нищие. Нельзя выставлять напоказ счастье, как ваше, в мире, где живут несчастные. (Пауза. Чоле, опустошенная, тихо плачет. Признание приносит Хуану некоторое облегчение, ярость снова уступает место печали.) Прости меня, Чоле. Все это очень горько, но клянусь тебе, я не злой. Я тоже люблю Фернандо. Если бы только он не был так счастлив!

Чоле: Если бы Фернандо не был счастлив... то что?

Хуан: Если бы я однажды увидел его несчастным, я повернулся бы к нему всей душой. Вот тогда мы стали бы братьями! Чоле, я был жесток с тобой, но я должен был сказать это. Все это гнило у меня внутри. Он никогда ни о чем не узнает. Прости меня.

Чоле: Прости ты, Хуан. Прости нас обоих. Оставь меня.

Хуан: Прощай, Чоле.



**Хуан уходит. Постепенно темнело, и теперь сцена погружена в полумрак. Вдали мерцает освещенное озеро. Чоле остается одна, в ее душе идет молчаливая борьба.**

Чоле: Не может быть, не может быть. «Если бы я однажды увидел его несчастным, тогда мы стали бы братьями». Вы снова ими станете, бедный Хуан. Я стояла между вами, не подозревая об этом... но больше так продолжаться не может. Бежать? Этого мало. Эта галерея тоже ведет к озеру... Говорят, смерть от воды сладка, как забвение. Вся жизнь проносится за одно мгновение, а потом не остается ничего, только холодное покрывало поверх души. (Неподвижно смотрит на озеро, которое, освещенное в ночном сумраке, словно становится еще один персонажем. Чоле медленно приближается к Галерее Тишины.) Умереть... забыть... (Удаляется, лишенная сил. В глубине галереи раздаются меланхоличная скрипка начинает играть «Смерть Озе» Грига. Чоле, как будто во власти мелодии, приближается к своему концу, готовая принести жертву. На мгновение сцена остается пуста. Затем на цыпочках входит Ганс. С неподдельным волнением он смотрит в сторону Галереи.

Ганс: Наконец-то, хоть одна! И кто? Наше воплощение смеха и весны. Храбрая девушка. (Скрипка смолкает. Входят Доктор и Фернандо.)

**Ганс, Доктор и Фернандо**

Доктор: Ганс! Включите свет.

Ганс включает свет и встает у входа в Галерею, скрестив руки на груди.

Доктор: Вы чего-то ждете?

Ганс: Жду.

Доктор (идет к своему столу): А вы, Фернандо? Собираетесь работать этой ночью?

Фернандо: Нет.

Доктор: Сигарету?

Фернандо: Нет.

Доктор: Вы выглядите озабоченным.

Фернандо: Так и есть. Эта история о двух братьях... что вы хотели ей сказать?

Доктор: Да ничего. Брат-неудачник, больной и слабый, брат-победитель, здоровый и сильный... Банальная, в сущности, история

Фернандо: Да, но... почему вы рассказывали ее, отводя глаза?

Доктор: Я всего лишь с научной зрения точки описал вам один случай, с которым мы здесь сталкивались... Эта боль, которая калечит души нелюбимых детей, души слабых, души тех, кто не дотягивает до стандартов, в медицине получила довольно идиотское название: комплекс неполноценности. Название относительно новое, а драма стара как мир. По этой номенклатуре драму Каина можно называть первым случаем комплекса неполноценности в истории человечества.

Фернандо: Хорошо, но... почему вы рассказывали эту историю, отводя глаза? Кто эти братья?

Доктор: Кто угодно.

Фернандо: Нет, не кто угодно. Один из этих братьев – я.

Доктор: Возможно.

**Появляется Алисия. Она испугана, почти кричит.**

Алисия: Доктор, доктор!

Фернандо: Что у вас случилось?

Алисия: Там сеньорита Чоле... Упала в озеро!

Фернандо: Чоле?

Доктор: Что? Что ты хочешь сказать?... Что это значит, Ганс?

Вдалеке слышны тревожные крики Хуана.

Хуан: Чоле!.. Чоле!.. (Входит, неся ее на руках. Оба мокрые до нитки. Чоле без сознания; Хуан укладывает ее в кресло. Ганс по-прежнему стоит в начале Галереи.

Хуан: Скорее, доктор!

Доктор: Что произошло?

Хуан: Пульса нет... Она не дышит! Доктор! (Доктор осматривает ее)

Фернандо: Но что произошло?

Хуан: Я увидел, как она упала. Не знаю, успел ли я.

Фернандо (Доктору): Она жива?

Доктор: Молчите. (Пауза. Чоле со стоном приоткрывает губы) Она спасена.

Фернандо: Чоле! Посмотри на меня, Чоле!

Чоле медленно приходит в себя. Увидев перед собой Фернандо, улыбается, ищет его руки и взволнованно сжимает их.

Чоле: Это был ты? Спасибо, Фернандо.

Хуан (Стоит в стороне. Повторяет горьким эхом.): Фернандо... Всегда Фернандо!

**Занавес**

### **Третье действие**

Там же, на следующее утро. Первый день весны. Все заливают яркий солнечный свет. В то время, пока поднимается занавес, в саду раздается «Гимн природе»<sup>148</sup> Бетховена. Алисия, неподвижно стоя в глубине сцены, слушает музыку. Входит Чоле, утомленная и слабая. Алисия хочет подойти, но та подносит палец к губам. И вот они обе в тишине слушают гимн до конца.

Чоле: Что это за музыка, Алисия? Бетховен?

Алисия: Гимн природе.

Чоле: Какая торжественная. Какое утешение, какое умиротворение она приносит... Подобно псалму.

Алисия: Да, мы говорили о ней с доктором. Он рассказал мне, что в этих аккордах Бетховен хотел воспеть приход весны и тот религиозный трепет, который отхватывает человека перед пробуждением Природы. Это песнь жизни и плодородия.

Чоле: И надежды.

Алисия: И надежды. Маэстро Ариэль просил играть ее всякий раз, когда чувствовал на себе гнет мыслей о своей судьбе. И всякий раз, без исключений, в такие дни, как сегодня.

Чоле: Сегодня? А какой день сегодня?

Алисия: Первый день весны! (Пауза) Тебе лучше?

Чоле: Да я и не пострадала. А ты, Алисия? Что-то случилось? У тебя усталые глаза.

Алисия: Я не смогла уснуть сегодня.

Чоле: Из-за меня?

Алисия: Из-за тебя. Ты, воплощение смеха, любви, молодости... Невыносимо думать, что все это могло исчезнуть в один миг. Когда я увидела тебя там, с закрытыми глазами, сжатыми руками, такую бледную и ледяную...

---

<sup>148</sup> Гимном природе называют финальную часть симфонии №6 F-dur, Op. 68 («Пасторальная») – здесь и далее прим. перевод.

Чоле (взволнованная воспоминанием): Хватит!

Алисия: Я не могла поверить в это, мое сердце протестовало, и болело так, будто его сжимала чья-то рука.

Чоле: Зачем тебе об этом рассказали?

Алисия: Мне никто не рассказывал, я все видела. Я искала клевер на берегу, когда ты упала.

Чоле: Почему ты говоришь «когда я упала»?

Алисия: Потому что так было. По-другому не могло быть, Чоле! Ты бродила по берегу, глядя вверх. Я подумала, что ты искала меня. И вдруг ты вскрикнула, поскользнувшись на траве... Ведь так все и было, Чоле?

Чоле (благодарно сжимает ее руки): Да... Так все и было.

Алисия: И, услышав тот крик, я застыла, как связанная. Ты была там, боролась со смертью, а я стояла неподалеку и не могла пошевелиться! К счастью, он успел.

Чоле: Он... Ты его видела?

Алисия: Да.

Чоле: Скажи мне, Алисия, я должна знать одну вещь...

Алисия: Какую?

Чоле: Я хочу знать... (Испуганно умолкает) Нет, не говори мне ничего. Я боюсь ответа.

Алисия: О чем ты?

Чоле: Нет, ничего. (Меняет тон и переводит тему) Что у тебя за книга?

Алисия: Поэмы Теннисона. Они для дедушки, отца другой Алисии. Помнишь его? Он меня ждет.

Чоле: Ему стало спокойнее?

Алисия: Когда мы читаем, становится.

Чоле: Вы разговаривайте?

Алисия: Иногда. Очень мало, очень тихо... Он уже привыкает к моему голосу.

Чоле: Иди к нему. Не заставляй его ждать.

Алисия: Я не нужна тебе?

Чоле: Ты нужна ему.

**Входит Доктор, в руках у него букет цветов. Алисия покидает сцену.**

Доктор: Как вы себя чувствуете?

Чоле: Хорошо, я пришла в себя.

Доктор: Я искал вас в вашей комнате, думал, вы еще не встали. Я принес вам цветы.

Чоле: Они прекрасны. Спасибо, доктор.

Доктор: Не за что. Они не от меня.

Чоле: От Фернандо?

Доктор (Помедлив.): Нет.

Чоле: Да, я поняла. Хуан.

Доктор: Он не осмелился принести их сам. Бедный парень, провел всю ночь у вашей комнаты, дрожал, как ребенок, прислушиваясь к вашему дыханию. Вам уже легче дышать?

Чоле: До сих пор немного трудно. Воздух кажется вязким.

Доктор: Да, он стал терпким. Это весна. Внизу, в городах, ее приход не ощущается; о том, что пришла весна, люди узнают по календарю, да по тому, как меняются фасоны шляпок у женщин. Но какую силу она имеет здесь! Она врывается неожиданно, поднимается по

склонам, звеня, дыша мятой и смолой, громом отзывается в горах... Как будто раздается зов из недр земли, и природа поднимается на ноги. У вас нет чувства, что вы будто оглушены?

Чоле: Да, немного.

Доктор: Мы слышим зов самой земли. Цивилизация сделала нас глухими к этим переменам. Но когда сок, бегущий по миндальным деревьям, становится белым, когда согревается вереск, когда мы вдыхаем запах сырой земли... Как отчетливо ощущаешь, что мы сделаны из той же глины! Вы улыбаетесь?

Чоле: Я восхищаюсь вами, доктор. Ваша вера в природу безгранична.

Доктор: А ваша?

Чоле: Моя была. Помните, о чем мы говорили вчера на этом самом месте? Я говорила, что убивать себя в расцвете лет, в час любви и весны – это оскорбление природе. У меня была молодость, была любовь, весна была на пороге... И все равно, тем же самым вечером...

Доктор: Зачем, Чоле, зачем?

Чоле: Какая теперь разница... Это был бессмысленный порыв. Я поняла, что стала препятствием между братьями, которые любят друг друга и бегут друг от друга. И решила, что если отойду в сторону, они сблизятся... Что за безумие...

Доктор: Все разрешится само собой. В жизни столько дорог ...

Чоле: Для одних. Для других они все закрыты.

Доктор: Значит, вы все еще подумываете...

Чоле: Нет, за меня не бойтесь. Я подошла вплотную к смерти и увидела, что она не решает проблем, что проблемы надо встречать стоя.

Доктор: Вы чувствуете, что стали сильнее?

Чоле: Постараюсь стать. Жизнь поставила меня перед жестоким выбором, и мне ничего не остается, как сделать его. Пока не знаю, когда и как.. Но, клянусь, что не здесь.

Доктор: Вам у нас не нравится?

Чоле: Честно... нет. Простите, доктор. Вы прекрасный человек и прекрасный друг. Но, мне кажется, вы и маэстро Ариэль заблуждались, хотя действовали из лучших побуждений. Вы хотели создать убежище для тех, кто колеблется, и не подозревали, что воздух этого места будет заразным для остальных. Вы заигрывали с идеей смерти, хитроумно шутили с ней. Но она хитрее вас, и бывают моменты слабости, когда она умеет показаться такой простой, такой прекрасной... Это опасная игра.

Доктор: Может быть.

Чоле: Уверяю вас, что в своем доме, среди привычных вещей, я никогда бы не испытала того мрачного искушения, которое пережила вчера. Почему я почувствовала его здесь? Подумайте над этим, доктор. Если бы вчера я покончила с собой, это была бы моя вина, но и вы с Доктором Ариэлем не смогли бы смотреть на меня спокойно.

Доктор: Простите...

Чоле: Закройте этот Дом, доктор Рода. Примените ваш талант и состояние маэстро Ариэля там, где люди живут и работают. А сегодня, когда жизнь всего сущего в очередной раз начинается заново, закройте эту галерею с цепями. Вы сделаете это?

Доктор: Возможно.

Чоле: Сделайте это ради меня, ради всех! Сегодня первый день весны, умирать сегодня – преступление! (Уходит. Доктор по-прежнему погружен в себя. Повторяет почти бессознательно)

Доктор: Может быть... может быть... (входит Ганс)

### **Доктор и Ганс**

Доктор: Что нового, Ганс? Почему вы сняли свой халат?

Ганс: Я все спокойно обдумал. Доктор не может сомневаться в моей преданности, но есть вещи, которые мне не по нутру. Я пришел попрощаться.

Доктор: Вы нас покидаете?

Ганс: Да, доктор. Я привязался к Дому, я возлагал на него надежды, но... Так дальше не пойдет.

Доктор: Вы недовольны.

Ганс: Как я могу быть доволен? Я поступал к вам на службу с определенными ожиданиями, вы о них знаете. Со своей стороны я делал все, что мог, я верно исполнял все свои обязанности. И ради чего? С тех пор, как я здесь, один только пес садовника решил умереть и умер от старости. Нет, у этого места нет будущего.

Доктор: Вы уже нашли другое место?

Ганс: Вчера мне ответили из Центральной больницы. Вот уж где хорошая организация, так это там. Там люди умирают каждый день, как положил Господь, без литературщины. Простите, доктор, но у каждого – свой путь.

Доктор: Понимаю, Ганс. И я не должен быть тем, кто встанет на вашем.

Ганс: Я долго колебался, уверяю вас. Я ждал день, ждал другой... В том, что произошло вчера ночью с сеньоритой Чоле, я увидел для себя луч надежды. Мечты! Сегодня, как вы, наверно, заметили, ее жажда жизни только сильнее, чем когда-либо. О других и речи нет. Сегодня утром Преподаватель философии даже в озеро не бросился! Оперная певица под ивами неистово целует этого несчастного парня. Та же Печальная дама, как вам известно, уже вовсе не печальная. Все идет ко дну...

Доктор: Ясно, Ганс, все ясно. Зайдите в мой кабинет за расчетом.

Ганс: А, не стоит. Такие вещи делаются не ради денег: я идеалист. Прощайте, сеньор Рода.

Доктор (пожимая ему руку): Прощайте, Ганс... Удачи вам.

Ганс (в дверях): И поверьте, доктор, если и дальше пойдет, как сейчас, можете закрывать дом. Ничего не поделаешь... (Уходит)

Доктор: Закрывать... Возможно, они правы... (зовет) Алисия! Алисия!

Уходит на поиски Алисии. Из сада появляется Воображаемый любовник. Он постоянно оглядывается на дверь, как будто его преследуют. Со вздохом облегчения без сил падает в кресло. Немедленно появляется Кора.

### **Кора Яко и Любовник**

Кора: Где прячется мой котик?

Любовник (испуганно): Ты!

Кора: Мой герой, мой волчонок. Вот и я! Радуйся, ненаглядный: прыгай, кричи, пой!

Любовник: Я тебя ждал.

Кора: По тебе этого не скажешь, сидишь с таким лицом... Как будто ты меня избегаешь.

Любовник: Я? Я искал тебя все утро.

Кора: Где, птенчик мой? Я поднялась с песней, бегала по горам, крича твое имя, искупалась в водопаде... А потом я бросала камешки в твое окно. Ты что, так крепко спал?

Любовник: Я проснулся еще на рассвете!

Кора: И ты меня не слышал? Сначала я бросала камешки, пока не разбила стекла. А потом кинула букет фиалок. Ты и фиалки не нашел?

Любовник: Не нашел.

Кора: Ах, жестокий! Ты спал! А Кора ждала тебя у двери, как ранняя пташка. Кора тебя искала, Кора в тебе нуждается. Кора Яко, волчонок! (Усаживается по подлокотник кресла, и, лаская, продолжает ворковать) Ты счастлив? Ты думал обо мне? Я такая, как ты мечтал? (Он отвечает ей, бормоча что-то с преувеличенным энтузиазмом. Кора передразнивает его) Угу! Угу! Ты разве говорить не умеешь?

Любовник: Ты мне разве даешь?

Кора: А что тебя во мне особенно нравится? Нет, всё не бывает, всегда что-то привлекает особенно. Шея? Руки?

Любовник: Глаза. Глаза сильнее всего. Они те же, что той ночью!

Кора: Той ночью, когда я пела для одного тебя, сама о том не зная? Смотри же в эти глаза, волчонок, вот они, они твои. Ты не поцелуешь меня?

Любовник: Да.

Кора: Почему ты дрожишь? Ты меня боишься? Бедный мальчик, мой герой, мой поэт... мой бедный маленький поэт. Ты грустишь? Я представляла тебя ненасытным, страстным... Что ты будешь взбираться по стенам, завидев меня, вырывать дрок с корнями, закидывать меня на плечи...

Любовник: Ты представляла себе помесь кабана и орангутанга.

Кора: Что-то в этом роде. Но не важно, не грусти, мой мокрый птенчик, мой карманный поэт. Я люблю тебя такого, какой ты есть: маленького, испуганного, мокрого. Зачем ты столько читал, бедняжка моя? Это же так изнуряет. Ты больше не будешь этого делать, правда? Теперь мы начнем жить! Обнявшись, мы исколесим весь мир!

Любовник (мечтательно): Кора!

Кора: Со мной ты обретишь все, о чем мечтал: Египет, пустыни, сельвы, райские острова...

Любовник: Лотосы и белые слоны! Буддийские пагоды с крышами, увешанными колокольчиками, загнутыми, как мыски деревянных башмаков...

Кора: И еще столько вещей, о которых ты не знаешь, о которых не написано в книжках. Но приготовься быть сильным, мой волчонок: как только выезжаешь из Европы, вокруг нет ничего, кроме москитов.

Любовник: Москитов?

Кора: Зеленые москиты, маленькие и ядовитые... везде способны пролезть. Они вызывают сонливость, лихорадку, ... иногда – безумие. Но ты не пугайся, мой герой. Есть же москитные сетки, есть отпугивающие кремы. И потом, наука! На каждую мошку, которую создал Господь, немцы создали по вакцине.

Любовник: Ну, хоть так.

Кора: Ты бы хотел побывать со мной в Индии?

Любовник: О, да: боги Рамааны, священный Ганг с его тремя течениями...

Кора: Слушай, лучше все же без Ганга. Там змеи, ты знаешь? И крокодилы. И желудочные инфекции, которые делают тело человека желтым-жёлтым. (Внезапно.) Ты меня любишь? Любишь? Любишь?

Любовник (храбро): Я люблю тебя, как африканец!

Кора: Ты на все готов ради меня?

Любовник: На все!

Кора: Тогда поехали прямо сейчас?

Любовник (испугавшись такой близкой перспективы): Сейчас?

Кора: Сейчас, сейчас. Чего нам ждать? (смотрит на часы.) Машина будет готова через минуту. Ты умеешь водить?

Любовник: Нет.

Кора: Хорошо, поведу я. Но, предупреждаю сразу, медленнее, чем 120, я ехать не буду. Сейчас без четверти одиннадцать, если отправимся ровно в одиннадцать, к четырем мы уже будем в Валенсии, и даже успеем на вечерний самолет. И все. Этой же ночью мы будем ужинать в Марселе. Идет? Минутку. Я пойду готовить машину.

Любовник: Но, Кора... Ты, это... подожди...

Кора: Что такое?

Любовник: Мы так и уедем... не попрощавшись?

Кора: С кем? Я никогда не прощаюсь.

Любовник: С доктором, с товарищами. И потом, надо все обдумать. Нужны деньги.

Кора: Ох, тоже мне проблема. У тебя что, нет свободных тридцати тысяч песет?

Любовник: У меня?!

Кора: Пятнадцать тысяч... Ну хотя бы десять...

Любовник: У меня нет ни сантима.

Кора: А как же... ограбление банка?

Любовник: Я взял ровно столько, сколько стоил букет орхидей.

Кора: И все? Ладно, не важно... Значит, найдем белого жеребца.

Любовник: И куда мы уедем на твоём белом жеребце? Нам понадобится, по крайней мере, две.

Кора: Два! (Весело смеется.) Ты мой герой. Видишь, ты уже не такой покорный, как раньше. (Перестает смеяться) Ты что, правда не знаешь, что такое «белый жеребец»?

Любовник: Не знаю, когда я учился, белый жеребец был белым жеребцом.

Кора: Малыш ты мой. И чему вас только учат в ваших университетах? Тебе еще учиться и учиться... Все, скорее! Иди за вещами.

Любовник (нерешительно): Так значит... мы уезжаем?

Кора: Уезжаем.

Любовник: Только... у меня нет паспорта.

Кора: Значит, без паспорта: уладим это по дороге. Все консулы мира – мои друзья.

Англичане, конечно, несносны, но и они тают, если правильно улыбнуться. Ты говоришь на английском?

Любовник: Нет.

Кора: Ну и ладно. Все знают французский.

Любовник: Но я и по-французски не умею.

Кора: Значит, будешь молчать, молчать на всех языках. Ну, чего ты ждешь?

Любовник: Я иду... иду... (Медлит) В Марсель, значит?

Кора: В Марсель.

Любовник: На самолете?

Кора: На самолете. А что?

Любовник: Понимаешь... я впервые в жизни буду лететь на самолете. Говорят, в них очень сильно укачивает.

Кора: Выдумки. Даже меньше, чем на корабле.  
Любовник: Но я и на корабле никогда не был.  
Кора (нетерпеливо): От этого есть таблетки!  
Любовник: Ах... есть таблетки! Значит... решено?  
Кора: Решено. Сколько тебе нужно времени, чтобы собрать вещи?  
Любовник (чуть не плача): Кора, Кора...  
Кора: Что?  
Любовник: Но у меня и вещей нет!  
Кора: Никаких? Даже смокинга?  
Любовник: Только две рубашки... и одна книга.  
Кора: Ну, ладно, бери рубашки.  
Любовник: А книга – это моя рукопись... неизданная. Мои стихи...  
Кора: Да даже если твои. Никаких больше книг – или мы пропали.. Если бы ты столько не читал, с тобой бы не происходили все эти вещи. Ровно в одиннадцать?  
Любовник: В одиннадцать.  
Кора: Осталось 10 минут. Хоть часы-то у тебя есть?  
Любовник (нервно шарит руками в карманах; счастливо улыбается, найдя часы): Да! часы есть, серебряные. Это память о моем отце. (Испуганно подносит к уху.) Не ходят!  
Кора: Ну так заведи их. И не заставляй меня ждать. Этого я никогда не позволяла ни одному мужчине. Если тебя не будет в одиннадцать, я посигналю три раза. Но после третьего сигнала трогаюсь.  
Любовник: Я буду.  
Кора: Д очень скорого, мой герой, мой пушистый волчонок. (Целует, подталкивает его.)  
**Любовник уходит. Фернандо появился на сцене немного раньше, и слышал конец их разговора.**  
Фернандо: Вы уезжаете?  
Кора: Через 10 минут. В Марсель. Если завтра будет корабль, оттуда направимся в Индию. Попрощайтесь за меня с Чоле, я не успеваю. Мы вам телеграфируем из Каира. Прощайте, Фернандо!  
Фернандо: Счастливого пути! (Кора уходит. Фернандо с болезненной гримасой разминает руку, которую пожала на прощание Кора, и с жалостью смотрит в сторону, куда ушел Любовник.) Бедный парень... (Входит Ганс со своим жалким багажом, состоящим из портмanto и зонтика).  
**Фернандо и Ганс.**  
Фернандо: Тоже уезжаете?  
Ганс: Тоже.  
Фернандо (глядя на багаж): В Каир?  
Ганс: В город. Мне предложили место в Центральной больнице.  
Фернандо: Мои поздравления!  
Ганс: Там все иначе: там все располагает. Только что прочитал сводку в Медицинской газете: представляете, только за последнюю неделю двадцать пять случаев!  
Фернандо: Потрясающе.  
Ганс: А что здесь – вы и сами видите. Поначалу место казалось многообещающим: сюда приходили люди, было несколько попыток. В конце концов, неплохо для начала. Но



теперь! Эта Кора Яко стала последней каплей. Вы слышали ее смех? Это оскорбительно! А эти поцелуи?

Фернандо: В этой женщине много жизни.

Ганс: Слишком много. (Доверительным тоном.) Вы знаете, что она пыталась меня соблазнить?

Фернандо: Вас?!

Ганс: Меня. Сегодня утром. Я спокойно брился у окна, а она, словно в шутку, стала кидать в меня камешки. Мне пришлось укрыться внутри. Она бросила четыре камня размером с грецкие орехи прямо в стекла, а за ними – букет фиалок... По мне, ладно камни, но букет... Поменьше фамильярности, сеньора! А случай Печальной дамы? Это просто ни в какие ворота. Представьте себе, сегодня ночью, на этом самом газоне, среди акаций... (Видит, как она входит.) Она! (Входит Печальная дама, тихонько напевая «Голубой Дунай». Она улыбается, одета в светлые тона; женщина изящно молодится, не пересекая ту грань, за которой могла бы казаться смешной.)

**Те же и Печальная дама.**

Дама: Доброе утро, Ганс. Доброе утро, Фернандо.

Фернандо: Сеньора...

Дама: Не правда ли, прекрасный день? Из-за цветущих нарциссов все вокруг кажется белым, запах луга проникает в самое сердце. Эта сумасшедшая весна в горах оглушает. Вам нравится это платье?

Фернандо: Оно очень радостное.

Дама: Но скромное, правда? Ведь ничего особенного: белый хлопок, годе, серебряная брошь... Простите, не могу задержаться с вами... Меня ждут. Почему вы так печальны, Фернандо? В такой-то день! Вам нехорошо? Откройте ваше сердце, мой друг. Почему бы вам не пойти с нами пообедать?

Фернандо: Пообедать?

Дама: Мы будем есть наверху, у фонтана. Будет всего понемногу: мясо, дичь, форель из горной реки, свежие фрукты и красные андалузские вина, которые веселят душу. Так мы вас ждем вас? Воспряньте духом, Фернандо! До скорой встречи. Хорошего дня, Ганс! (Грациозно шевелит пальчиками на прощание, и, напевая, уходит, счастливая. Ноги сами несут ее в вальсе. Фернандо рассеянно смотрит на Ганса.)

Фернандо: Она что, сошла с ума?

Ганс: Хуже. Вы что, не слышали, что она напевала «Голубой Дунай»?

Фернандо: Да, кажется, его.

Ганс: И вам это ни о ком не напоминает?

Фернандо: Преподаватель философии!

Ганс: Он самый. Я вчера застал их вдвоем, под луной, среди акаций. (Философски.) Вы когда-нибудь видели вблизи глаза коровы?

Фернандо: Да. Воплощение влажной нежности.

Ганс: Ну так вот, вчера у Преподавателя были глаза коровы. Они сидели на возвышении. Учитель смотрел то на луну, то на нее. И вздыхал. А если человек, который преподает философию, начинает вздыхать – пишите пропало.

Фернандо: Вы их видели...

Ганс: Да чего я в жизни не видел? Они сидели совсем рядом, держась за руки. Он наклонился к ее плечу и шепотом декламировал ей что-то интимное и длинное.

Фернандо: Стихи?

Ганс: Наверняка. Я не услышал почти ничего, только одну строфу. Он говорил так (лирично декламирует): «Любое тело, погруженное в воду, становится легче настолько, сколько воды оно вытесняет»... Как вам это?

Фернандо: Это кошмарно!

Ганс: Кошмарно. Это весна, ничего не поделать. Они уж попрощались с доктором, и уходят сегодня вечером. Вместе! (Пауза. Доверительным тоном.) Остается, правда, одна надежда... слабая. Вы помните, как любит Преподаватель бросаться в озеро? (Придвигается, тише.) Они едут в Швейцарию. (Оба заговорщицки подносят указательный палец к губам.) В Швейцарию!

Ганс уходит. Фернандо, оставшись один, погружается в свои мысли. Грустное выражение время от времени прорывается наружу. Зажигает сигарету. Возвращается любовник; идет, украдкой поглядывая по сторонам.

Фернандо и Любовник.

Любовник: Ее тут нет?

Фернандо: Кору? Она в саду, готовит машину.

Любовник: Что за женщина, Фернандо... просто ужас. Зачем она только приехала? Такая же красивая, как я представлял...

Фернандо: И все же, эта – настоящая. Та, что пела для вас «Фауста» однажды ночью.

Любовник: Ах, нет. Моя Кора – это совсем другое. Это мечта, поэма без слов. Глаза да, глаза те же, что были той ночью.

Фернандо: Все это может стать для вас тем самым большим приключением.

Любовник: Опасным приключением. Вы ее не знаете: эта женщина за две недели сведет меня в могилу.

Фернандо: Такова любовь.

Любовник: Это не та любовь! Я мечтал о нежных поцелуях, как прикосновение лепестков к коже. Кора не такая.

Фернандо: Должно быть, целует крепко, а?

Любовник: Кусает! Сотрясается... неистовствует. Сейчас я понемногу привыкаю. А вчера... нашим первым поцелуем она опрокинула меня на землю. А объятия! Она всхлипывает, скрипит зубами, хрипло шепчет вещи, от которых волосы встают дыбом. Фернандо, это землетрясение, а не женщина!

Фернандо: Похоже, вы ее боитесь.

Любовник: Нет, не боюсь, не в этом дело. Я люблю ее, мне всегда нравится смотреть на нее. Но немного издаleка.

Фернандо: С высоты балкона.

Любовник: Да, именно: с высоты балкона.

Фернандо: А разве вы не собирались вместе убежать?

Любовник: Да, собирались... Мне ничего не остается, кроме как уехать с ней... Время уходит. Но я не знаю, что мне делать!

Фернандо: Возможность пережить настоящее приключение выпадает только раз в жизни. Сейчас она в ваших руках. Подумайте хорошенько.

Любовник: Если бы я мог оставить себе только эти глаза!

Фернандо: Но разве не о об этом мечтали?

Любовник: Ах, мечтать – совсем другое дело.

Фернандо: Кора Яко – это ваша любовь, корабли, далекие страны!

Любовник: Но какие страны, Фернандо. Полные страшных опасностей: зеленые москиты... кишечные заболевания... консулы!

Фернандо: Это древние боги Индии! Это героическая любовь в Японии!

Любовник: Не могу... не могу... (Без сил, садится.)

Фернандо: В таком случае, есть и другое решение. Откажитесь от настоящей Кору. Оставайтесь с той, о которой вы мечтали. И начните писать.

Любовник: Писать?

Фернандо: Это другая форма героизма. Романы пишут только те, кто никогда бы не смогли прожить жизнь, которую описывают. Сколько вам платили в банке?

Любовник: Почти ничего: двести пятьдесят песет.

Фернандо: Я могу предложить вам пятьсот и оплачиваемый отпуск, если вы будете работать в газете. Возьметесь за колонку путешествий и приключений?

Любовник (мечтательно): Вы думаете, я смогу?

Фернандо: Почему нет?

Любовник: Я никогда не покидал стен моей съемной квартиры.

Фернандо: Какая разница? Искусство – это результат воображения, а не жизненного опыта. Ксавье де Местр<sup>149</sup> писал об удивительных путешествиях по своей комнате, Бетховен был глухим, Мильтон<sup>150</sup>, когда писал свою песнь свету, был слепым.

Любовник: У меня есть книга стихов... если они на что-нибудь сгодятся

Фернандо: Уничтожьте их немедленно. И ни в коем случае не признавайтесь коллегам: вас перестанут уважать. (Из сада раздается первый сигнал клаксона.)

Любовник: Ах! Уже! (Не найдя часов.) Который час?

Фернандо: Ровно одиннадцать.

Любовник: После третьего она уедет. Что мне делать, Фернандо, что делать?

Фернандо: Один. Решайте. (Перечисляя варианты, сначала указывает на дверь в сад, затем – на выход из вестибюля.) Либо вы проходите в эту дверь и отправляетесь жить приключениями... либо в эту и отправляетесь писать о них.

Любовник: У меня нет ни сантима, и я уверен, что меня укачивает в самолетах.

Фернандо: Но вас зовет женщина!

Любовник: У меня нет ничего, кроме двух рубашек...

Фернандо: Это Кора Яко!

Любовник: Зеленые москиты...

Фернандо: Это же любовь!

Любовник: Крокодилы... (Звучит второй гудок.)

Фернандо: Два!

Любовник (кричит): Еду! (Бежит к саду. Останавливается в дверях и торопливо оборачивается, нервничая.) Что такое «белый жеребец»?

Фернандо: Не до этого сейчас!

Любовник: Ради всего святого, это вопрос жизни и смерти!

---

<sup>149</sup> Местр, Ксавье де (Ксаверий Ксавьевич) (1763-1852) – граф, французский писатель, учёный, художник, военный деятель. Повесть «Путешествие вокруг моей комнаты» была задумана им как пародия на жанр путешествия.

<sup>150</sup> Мильтон, Джон (1608-1674) – английский поэт, политический деятель и мыслитель. В 1652 году ослеп.

Фернандо: Как скажете. Научно говоря, это представитель семейства однопалых непарнокопытных с недостаточной пигментацией.

Любовник: А метафорически?

Фернандо: А! метафорически... это богатый старик.

Любовник (раздавлено): Богатый... старик... (Яростно.) Так вот что она мне предлагала! Мне! (Снова срывается на крик.) Не еду! (Третий гудок.)

Фернандо: И три. (Выглядывает в сад. Машет на прощание.)

Любовник (меланхолично глядя на часы): Одиннадцать. В четыре в Валенсии... Вечером в Марселе... море... (Подчиняясь внезапному порыву.) Кора... Кора!

Фернандо: Она уже уехала.

Любовник: Я несчастный человек...

Фернандо: Вы герой! Запомните ее навсегда и отпустите с миром. Так будет лучше. Ваши пути никогда не могли бы объединиться. А сейчас даю вам первое задание: к следующей неделе приготовить репортаж: «Ночь в Японии с Корой Яко».

Любовник: В Японии?

Фернандо: Да. Фотографии сделаем в студии, как обычно.

Любовник: А можно я вставлю что-нибудь о гейшах?

Фернандо: Нужно. Не забудьте о малиновках и цветущей сакуре. Но вы все-таки не перегибайте палку.

Любовник: Как-то так: «На рассвете мы сели в самолет, держащий курс на Йокогаму...».

Фернандо: Ну что ж, совсем неплохо.

Любовник: «Кора смеялась рядом со мной, а на три тысячи футов ниже наших кресел, раскинулись острова, белоснежные от хризантем». (Уходит.)

Фернандо: Вот и славно.

### **Фернандо и Чоле**

Фернандо (подходит к ней, как только видит ее): Чоле! Тебе лучше? Все еще чувствуешь слабость?

Чоле: Уже все прошло.

Фернандо: Все?

Чоле: Боль, опасность... А с остальным тоже рано или поздно придется что-то делать. (Пауза. С нежным упреком.) Почему ты прячешься, Фернандо? Я не видела тебя со вчерашнего дня. Ты думаешь, так можно отложить решение? Нам открылась жестокая правда, и она никуда не исчезнет, если просто закрыть на нее глаза.

Фернандо: Не надо сейчас об этом думать. Я не виделся с тобой, потому что мне запретил доктор. У тебя была горячка, тебе нужны были отдых и покой.

Чоле: Ты видел меня вчера?

Фернандо: Да. Ты еще не дышала. Когда ты упала в озеро...

Чоле: И ты тоже? Почему ты говоришь, что я упала в озеро? Зачем ты себя обманываешь? Я не падала, я так захотела. Я искала смерти.

Фернандо: Нет, Чоле, это невозможно!

Чоле: Сейчас мне самой так кажется. Но вчера... Фернандо, мне нужно знать одну вещь. Я не хочу спрашивать кого-то еще, потому что боюсь правды. Но молчать больше нельзя. Вчера... когда я упала... мужчина рисковал своей жизнью, чтобы спасти меня. Я видела его в бреду... Это был ты, правда? (В смятении смотрит на него, ожидая ответа).

Фернандо: Я хотел бы быть им. Но тебя спас Хуан. Он увидел, как ты упала, я ни о чем не знал, пока тебя не принесли.

Чоле: Это был не ты?

Фернандо: Нет.

Чоле (машинально гладит цветы, которые прислал ей Хуан): Бедный Хуан... Он всю ночь провел без сна, прижав ухо к моей двери и прислушиваясь к моему дыханию. Он страдал больше, чем я сама. Ты не представляешь, Фернандо, какой хороший... какой хороший и несчастный у тебя брат.

Фернандо: Я все знаю.

Чоле: Все?... Ты говорил с ним?

Фернандо: Я говорил с доктором. Хуан бы мне никогда не сказал, и сам я бы не осмелился с ним поговорить. Мы прятались друг от друга, как две покусанные собаки, которые боятся одна другую.

Чоле: Но сколько так может продолжаться?

Фернандо: Уже несколько. Пойми, Чоле: даже для того, чтобы быть несчастным, нужна привычка. Я больше не могу, не выношу. Я не умею страдать!

Чоле: Ты нашел выход?

Фернандо: Уехать отсюда... Сбежать!

Чоле: Куда? Где воспоминания о Хуане не будут стоять между нами? Нет, Фернандо.

Счастье уже невозможно. Тень твоего брата будет укрываться в каждом нашем поцелуе, охлаждая наши губы.

Фернандо: А что мы можем сделать? Неужели, то, что ты вчера задумала, было решением? Ты полагала, что не станет тебя, и мы сблизимся? Твоя смерть превратила бы боль в ненависть, и отдалила бы нас еще сильнее.

Чоле: Возможно. Но со вчерашнего вечера я не переставала думать.

Фернандо: И к чему ты пришла?

Чоле: Хуан никогда не имел ничего своего. Он всегда оставался одиноким среди всех нас, наблюдал за нашим счастьем голодными глазами бедного ребенка перед витриной магазина. Он не может и дальше быть один! Уходи ты, если можешь. Я остаюсь.

Фернандо: С ним?

Чоле: Я заменю ему мать, которая не сумела его понять, сестру, которой у него никогда не было. Пусть в его жизни будет, по крайней мере, иллюзия женщине...

Фернандо: Но так не может быть, Чоле! Не так тебя любит Хуан!

Чоле: Я знаю. Я сама от него вчера это услышала. И даже вчера опять была к нему несправедлива... Его кровоточащее сердце, полное отчаяния, вызвало во мне только страх, почти отвращение... как если бы нищий набросился на меня на улице.

Фернандо: Так нельзя, Чоле. Ты ослеплена, тебя терзает чувство вины, но вины на тебе нет!

Чоле: Нет, слепыми мы были раньше, когда для нас не существовало ничего на земле, кроме нашего счастья. Ни разу мы даже не подумали о том, чтобы оглянуться вокруг. А рядом всегда был Хуан, как дрожащий под дверью пес!

Фернандо: Ты думаешь, мне все равно? Ты думаешь, у меня не болит сердце за брата? Если бы я мог сделать его счастливым, я бы все отдал. Но мы не можем сделать для него ничего, не обманув его. Не изводи себя, Чоле. Уедем отсюда. Ты никогда не будешь счастлива с ним.

Чоле: Речь не о моем счастье. У меня уже столько его было! Пусть теперь счастливым будет он.

Фернандо (раздраженно, беря ее за плечи): Нет, Чоле, не пытайся играть своими чувствами. С сердцем играть опасно. Послушай, завтра может быть уже поздно.

Чоле: Сейчас не время раздумывать. Сейчас мое место – здесь, рядом с ним.

Фернандо: Потому что он спас тебе жизнь?

Чоле: Потому что отдал мне свою.

Фернандо: Значит... (Поднимает ее лицо) Посмотри на меня! Что это зарождается у тебя в душе? Отвечай!

Чоле: Ради Бога... Пусти меня!

Фернандо: Нет, это невозможно... Эта твоя женская жалость расставила тебе ловушку, и Хуан первый должен помешать тебе в нее попасть. Пусть он нас простит или убьет обоих, но обманывать его... Я не позволю! (Идет вглубь, зовя брата) Хуан! Хуан!

**Хуан появляется на пороге в глубине сцены. Чоле бледнеет, увидев его, и, бросив умоляющий взгляд на Фернандо, направляется к нему.**

Чоле: Не слушай его, Хуан! Не слушай его!

Хуан, не отрываясь от брата, мягко, но решительно, отстраняет Чоле, не взглянув на нее.

Хуан: Зачем ты так кричал? Что-то твое опять в опасности, и тебе нужно, что это защитил я, как всегда?

Фернандо: Нет. Все, чего я хочу, это чтобы между нами не осталось больше никаких недомолвок – и будь, что будет! Я хочу знать всю правду.

Хуан: А ты ее не слышал? Или ты думал, Чоле из благодарности решила устроить этот старый жестокий фарс? Чоле, такая верная, такая справедливая... Ты представляешь себе ее, пытающуюся отплатить за настоящую любовь теми крохами счастья, которое в избытке досталось вам?

Фернандо (отступает, понимая, что Хуан все слышал): Хуан...

Хуан: Нет, Фернандо. Я не принимаю милостыню, и Чоле не настолько глупа, чтобы увязнуть во лжи из жалости. Хочешь, докажу, глядя тебе прямо в глаза? Выбирай, Чоле! (Чоле, стоя между ними, также отступает назад.) Давай! Чего ты ждешь! Вот Фернандо: счастливчик, которому никогда не приходилось ни за что бороться, потому что жизнь дала ему все; Фернандо, который мог играть в саду, когда умирала его мать. Вот он. Фернандо, который даже не подозревал, что на свете есть боль! С ним радость, с ним здоровье, с ним все блага жизни. И вот я – несчастный Хуан, со своей нищетой и со своей любовью. Выбирай, Чоле. Раз и навсегда!

Чоле медлит. Умоляюще смотрит на Фернандо и печально приближается к Хуану.

Чоле: Хуан...

Хуан (взволнованный, заключает Чоле в объятия; его голос лихорадочно подрагивает): Видишь, Фернандо? Чоле – в моих объятиях! Не все тебе – Хуан тоже может одержать вверх, хотя бы один раз в жизни! (Берет в ладони ее лицо, мокрое от слез.) И хотя бы один раз... иметь гордость быть сильнее тебя, благороднее тебя... Увези ее далеко. Теперь вы можете быть счастливы, не терзаясь угрызениями совести. Потому что и я – хотя бы один раз! – оказался так же хорош, как ты, и так же счастлив... И видел, как ты плачешь.

Фернандо (в порыве братской любви): Хуан!

Хуан: Брат! (В одно объятие они вкладывают всю скрываемую нежность.) Спасибо, Чоле. Я знал, что ты не сможешь обманывать себя. Но спасибо за то, что ты хотела сделать.

Увези ее, Фернандо. Только об одном прошу: уезжайте как можно дальше. Позвольте мне насладиться единственным счастливым днем, который был в моей жизни.

**Чоле тронута и, не находя слов прощания, берет руки Хуана в свои. Затем прижимает цветы к груди и уходит, наклоняясь к плечу Хуана. Хуан, истощенный внутренней борьбой, на мгновение теряет силы. Но вскоре берет себя в руки. На лице застывает ледяное выражение. Хуан подходит к столу, открывает ящик и достает пистолет. Проходит Алисия. Завидев ее, Хуан прячет оружие и поворачивается к ней.**

**Алисия и Хуан**

Алисия: Здравствуйте, Хуан... (Закрывает на засов дверь в Галерею тишины и помещает на видное место объявление: «Весной самоубийство запрещается». В саду очень тихо, в исполнении одного струнного инструмента, снова начинает звучать гимн Бетховена.) Это распоряжение Чоле... Что-то случилось?

Хуан: Нет, ничего.

Алисия: Вас трясет.

Хуан: Возможно, небольшой жар.

Алисия: Это потому что сегодня особенный день. Вы слышите музыку?

Хуан: Что это?

Алисия: Бетховен: гимн в честь прихода весны. Он тоже был одинок, и тоже был в лихорадке, когда писал его. Но он знал, что вместе с весной всегда приходит цветение и надежда – для всех.

Хуан: Вы так считаете?

Алисия: Доктор сказал мне однажды: «Никогда ничего не проси у жизни. Умей ждать...и тогда однажды она сама преподнесет тебе удивительные сюрпризы».

Хуан: И вы ждете?

Алисия: Всегда... Хуан, выполните мою просьбу. Сегодня день жизни и надежды. Нужно, чтобы отсюда исчезло все, что напоминает о смерти. Отдайте мне то, что вы сейчас прячете.

Хуан (взволнованно, протягивая пистолет): Простите.

Алисия: Я выброшу его в озеро. Там, где вчера оступилась Чоле.

Хуан: Алисия... Подождите. Я боюсь оставаться один. Можно я пойду с вами, Алисия?

Алисия: Спасибо...

Он предлагает ей свою руку. Вместе они направляются к саду. Гимн Бетховена– струнные и духовые – звучит вновь, громко и торжественно. Медленно опускается занавес.

**Конец**

## Перевод пьесы А. Касоны «Лодка без рыбака».

### Лодка без рыбака

(Комедия в трех действиях)

В самом отдаленном уголке Китая живет сказочно богатый Мандарин, которого никто никогда не видел и даже о существовании которого никто никогда не слышал. Если бы для того, чтобы он умер, было достаточно нажать на кнопку (о чем никто бы не узнал), – и можно было бы унаследовать его состояние, – кто из нас не нажал бы на кнопку?

Шатобриан, «Гений христианства»

Потом меня охватила еще большая горечь. Мне пришло в голову, что, возможно, у Мандарина была многочисленная семья – лишенные наследства, которое я проедаю на севрском фарфоре, они, должно быть, проходят через все муки ада, которые приносит нищета: страдают от голода, им нечем прикрыть наготу, у них нет надежды на подаяние...

Эса де Кейрош, «Мандарин»<sup>151</sup>

#### Действующие лица:

Эстела  
Фрида  
Бабушка  
Энрикета  
Рикардо Хордán  
Господин в черном  
Дядя Марко  
Хуан  
Банкир  
Первый Консультант  
Второй Консультант

#### Первое действие

*Кабинет финансиста Рикардо Хордана. Холодная роскошь. На столе - тикер и телефоны. На стенах – карты, на которых разными цветами выделены экономические зоны, флажками отмечены крупные рынки, линиями обозначены коммуникации.*

*Большой глобус на треножнике. Часы с маятником.*

*Зима.*

*Энрикета сидит. Рикардо в плохом настроении отвечает на телефон, который звонит с тех пор, как поднялся занавес. Пока он разговаривает, она поправляет макияж.*

Рикардо: Слушаю! Междугородный? Да, говорите. У нас также: еще четыре за полчаса. Еще раз повторяю, поводов для паники нет. Нет, ни в коем случае. Мои распоряжения

---

<sup>151</sup> Эти две цитаты должны фигурировать в программке в качестве краткого содержания пьесы. – Прим. автора.



окончательные. Для всех рынков. Будь что будет, они все понимают. Это все! Спасибо.  
(Вешает трубку. Смотрит на тикер, который показывает последние котировки.)

Энрикета: По-прежнему плохие новости?

Рикардо: Похоже на то.

Энрикета: Все серьезно?

Рикардо: Бывало хуже, но мне удавалось переждать бурю. Когда знаешь, откуда ждать удара, от него проще уклониться.

Энрикета: Если ты на этом остановишься... Но я тебя знаю: ты не из тех, кто, уклонившись от удара, не нанесет ответный.

Рикардо (предлагая сигарету): Так я поступал всегда. Неужели сейчас испугаюсь?

Энрикета: Речь не о ценностях, а о цифрах. На сколько сегодня поднялись акции канадца?

Рикардо: Еще на четырнадцать. Настолько же понизились наши.

Энрикета: А какое падение ты выдержишь?

Рикардо: Нижняя граница не имеет значения. Это падение было спровоцировано искусственно. Все предельно ясно: либо канадец, либо я. Посмотрим, кто будет смеяться последним.

Энрикета: Они могут позволить себе роскошь снижать курс до бесконечности, чтобы потопить тебя. И речь не о том, что они защищают интересы компании. Этот человек тебя ненавидит. Джошуа Мендель.

Рикардо: Джошуа Мендель... мой ученик. Первым грязным сделкам, которые он провернул, его научил я. Теперь научу его уважать учителя.

Энрикета: Но теперь он – среди воротил в промышленности и финансах. Он умеет улыбаться в гостиных, женщины от него без ума.

Рикардо: Я так и понял.

Энрикета: Не иронизируй. Это опасная игра, Рикардо. Вместе с собой ты можешь утянуть на дно многих.

Рикардо: Я не могу терять свое время, думая об остальных. Ты боишься?

Энрикета: За тебя. Ты одержим страстями, можешь поставить жизнь на карту. А у него холодные глаза, он действует медленно... но всегда добивается того, чего хочет.

Рикардо: Никогда не думал, что ты такая пессимистка. И что ты предлагаешь? Сдаться?

Энрикета: Договориться.

Рикардо: С Менделем? Никогда. Он хотел войны – он ее получит. И, пожалуйста, оставим это – не очень тактично с твоей стороны. Почему ты вчера не позвонила?

Энрикета: Подумала, что после такого тяжелого дня тебе нужно отдохнуть. Я ужинала в Клэриджис... с подругами.

Рикардо: И что, в Клэриджис нет телефона?

Энрикета: Не хотела тебя будить.

Рикардо: Странно... Мне никогда не нравился Клэриджис. Там всегда собираются люди Менделя.

Энрикета: На что ты намекаешь?

Рикардо: Давай начистоту. До вчерашнего дня ты никогда не видела этого человека.

Откуда ты узнала, что у него холодные глаза?

Энрикета: Рикардо! Сцена ревности, сейчас?

Рикардо: Извини. (Входит Хуан с подносом, на котором стоят два стакана, шейкер и содовая.)

### **Те же и Хуан**

Хуан: С вашего разрешения.

Рикардо: Кто это заказывал?

Хуан: Поскольку господин не спит уже третью ночь, я позволил себе... Попробуйте и скажете спасибо! Но осторожно. От этого рецепта можно заснуть на ходу.

Рикардо: Спасибо, Хуан.

Хуан (*оставляя поднос*): К вам директор банка и консультанты.

Рикардо: Какие у них лица? спокойные?

Хуан: Бледные. Господин Директор зажег три сигареты и не выкурил ни одной.

Рикардо: Пусть заходят. (*Хуан выходит.*) Тебе лучше уйти – предстоит буря.

Энрикета: Выслушай их спокойно. В такие моменты любой совет может оказаться ценным. Почему ты так на меня смотришь?

Рикардо: Не знаю. Ты очень странная сегодня. Наверно, слишком рассудительная. А может, дорогая, мы просто стареем. (*Холодно целует ее.*)

Энрикета: Обдумай все хорошенько, Рикардо. (*Уходит. Рикардо задумчиво смотрит ей вслед. Наливает себе стакан. Хуан открывает раздвижные двери в глубине сцены, пропуская Директора банка и двух Консультантов.*)

### **Рикардо, Банкир, Первый и Второй Консультанты**

Рикардо: Прошу, господа. Есть новости?

Первый Консультант: Все происходит слишком быстро. Вы видели котировки? Вчера мы закрывались на восьмидесяти восьми, сегодня открывались на семидесяти пяти с половиной. Мы упали на целых...

Рикардо: Знаю. Еще на четырнадцать.

Второй Консультант: Прошу прощения: уже восемнадцать. На момент закрытия будет двадцать, если не тридцать.

Банкир: Когда я уходил с биржи, на рынок выбросили еще четыре тысячи акций. Брокеры в замешательстве, мелкие акционеры сбиваются в кружки и нервно обсуждают происходящее, а цифры тают, как масло на сковороде.

Рикардо: И все же, это ложная тревога, я гарантирую.

Банкир: Это не тревога. Это паника! Акции обваливаются, все воют от ужаса и стараются сбыть их побыстрее.

Первый Консультант: Тревогу можно прекратить одним решительным ударом. Против паники не выстоит никто.

Рикардо: Вот именно: выстоять. Выстоять! Кому выгодна паника? Менделю. Поэтому он за нее платит. Когда наши акции обесценятся окончательно, он спокойно соберет их и завладеет компанией. Нужно быть идиотом, чтобы не видеть, чего он добивается.

Второй Консультант: Иными словами, вы настаиваете, что все это не больше, чем спекуляция?

Рикардо: Я делал это много раз и знаю схему: заказные статьи в прессе, наемные забастовщики, тревожные слухи...

Банкир: К сожалению, это не просто слухи – есть и факты. Забастовка на нефтеперерабатывающих заводах продолжается, есть угроза полной остановки предприятий.

Рикардо: Зачинщики покупаются и продаются. Достаточно удвоить сумму, которую предложил им Мендель.

Банкир: А наши месторождения за границей? В результате государственного переворота к власти пришли националисты. Интересы иностранных инвесторов больше не будут учитываться.

Первый Консультант: Наши скважины пойдут по той цене, которую они назовут!

Рикардо: Политическая пропаганда, в которой никто никогда не признается. У нефти нет родины!

Второй Консультант: Это не просто угроза. Это известие подтвердили в нашем агентстве. Взгляните на эту телеграмму.

Банкир *(пока Рикардо читает телеграмму)*: Когда об этом станет известно на бирже, понижение превратится в обвал.

Первый Консультант: Надо спасать то, что еще можно спасти, пока не стало слишком поздно.

Рикардо: Короче говоря, что вы мне предлагаете? Сдаться на милость Менделя?

Первый Консультант: Сегодня еще можно договориться. Завтра мы будем связаны по рукам и ногам.

Рикардо: Решительно, нет. Пока управление компанией в моих руках, я настаиваю на том, что у нас только один выбор – выстоять. А потом – дать отпор!

Банкир: На какие средства? В таких условиях мой банк не может рисковать новыми кредитами.

Рикардо: Вы тоже потеряли веру в меня?

Банкир: А кто бы ее не потерял, если сигнал тревоги исходил прямо из этого кабинета? Четыре тысячи акций, которые сегодня утром были выброшены на рынок, принадлежали сеньорите Энрикете. Вашей подруге, между прочим!

Рикардо: Это невозможно!

Банкир: Вчера ее видели в Клэриджис с Менделем.

Рикардо: Ложь! Кто ее видел?

Первый Консультант: Я, господин директор.

Второй Консультант: И я.

Рикардо: Значит, вы тоже там были? Теперь маневр мне понятен. Корабль тонет, и крысы спешат его покинуть. Что, не так? Не дождетесь, господа. Мне удастся удержаться на плаву. Если капиталов компании не хватит, я буду сражаться со своим собственным до последнего сантима. *(Снова смотрит на тикер.)*

Банкир: Не горячитесь, обдумайте все еще раз. Это может стать вашим крахом.

Первый Консультант *(подбежав к тикеру взглянуть на котировки)*: Посмотрите на эти цифры. Это небывалое падение!

Второй Консультант: Акционеры требуют вашей отставки. Это единственное, что может спасти нас всех!

Рикардо: Хватит! Чего вы ждете? Катитесь к Менделю, можете валяться у него у ногам. Я знаю только один рецепт борьбы: все или ничего. Это мое последнее слово.

Банкир: Ну что ж. Свое слово мы тоже скажем. Идем! *(Выходят.)*

Рикардо *(один, шепчет сквозь зубы)*: Трусы... трусы... и она! *(Погруженный в себя, падает в кресло. Снова пьет в молчании.)*

*Шум дождя. Свет заметно приглушается на странном фоне навязчивой, нагнетающей, монотонной музыки. Одна из раздвижных дверей бесшумно отъезжает в сторону, пропуская Господина в черном, и загадочным образом возвращается обратно. Господин в черном одет в сюртук, в его руках – папка с бумагами. Только холодная улыбка, хищный нос и острая борода выдают, что за заурядной внешностью скрывается узнаваемая личность. Он в тишине идет вперед и, склонившись над плечом Рикардо, говорит с некой конфиденциальной торжественностью.)*

### **Рикардо и Господин в черном**

Господин: Не о чем тут больше думать, Рикардо. Тебя предала любовница. Тебя предали друзья. Ты балансируешь на грани краха. Возможно – тюрьмы. В таких условиях единственный, кто может спасти тебя – это я. *(Рикардо удивленно смотрит вокруг себя, наконец, постепенно приходя в себя, замечает незнакомца.)*

Рикардо *(поднимается)*: Кто вы?

Господин: Старый друг. Когда ты был ребенком и верил, я часто тебе снился. Ты не помнишь меня?

Рикардо: По-моему, я когда-то видел это лицо... но не знаю, где.

Господин: В книжке с картинками твоей матери, где наивно говорилось о небе и преисподней... Помнишь? Восьмая страница. Слева.

Рикардо *(пристально глядя на него)*: Среди облаков дыма? В красном плаще и берете с петушиным пером?

Господин: Костюм той эпохи. Пришлось немного обновить реквизит и костюмерную, чтобы подладиться к этой.

Рикардо *(не желая верить)*: Нет!

Господин: Да.

Рикардо *(протирает глаза)*: Вот что, давайте серьезно. Вы же не хотите заставить меня поверить, что вы... что вы...

Господин: Скажи, не бойся. Дьявол собственной персоной.

Рикардо: Черт!

Господин: И он тоже. Все мои имена используются как восклицания.

Рикардо *(не зная, как реагировать)*: Послушайте, незнакомец, я не знаю, из какого сумасшедшего дома вы сбежали и чего добиваетесь. Но, предупреждаю, момент вы выбрали неподходящий.

Дьявол: Почему неподходящий? Разве ты был не в отчаянии, когда я пришел?

Рикардо: Был, могу поклясться...

Дьявол: Так что? Я всегда прихожу к мужчинам в те четверть часа слабости, в которые вы приходите к женщинам.

Рикардо: Вы сами понимаете, насколько это абсурдно? Вы не можете быть здесь, даже если бы я в вас поверил. Дьявол – это не персонаж из плоти и крови. Это абстрактная идея.

Господин: И все же, я прямо перед тобой. Даже абстрактным идеям иногда размять ноги.

Рикардо: Не может быть. Явление, в наше время... И в таком маскараде!

Господин *(обиженно, разглядывая себя)*: Маскараде?

Рикардо: Простите, в таком провинциальном образе, более уместном для мелкого буржуа.

Господин: Вот что я тебе скажу: есть три разных дьявола в соответствии с иерархией душ. Один – тонкий и аристократичный – для искушения королей и святых. Другой – одержимый страстями, самый распространенный – для использования поэтами и деревенскими жителями. Я дьявол среднего класса.

Рикардо: Теперь я понял, зачем сюртук и папка с бумагами. Не слишком ли естественно?

Господин: Естественность хороша во всем. Даже в сверхестественном. С твоего позволения. *(Спокойно садится и наливает себе стакан.)*

Рикардо: Все, хватит дурацких шуток! Либо вы сейчас же уйдете, либо я распоряжусь, чтобы вас вышвырнули на улицу.

Господин: Боюсь, ты потеряешь время, но попробуй. *(Наливает себе содовой. Пьет. Рикардо безуспешно давит на звонок и пытается позвонить по телефону. Господин в черном, не глядя на него, замечает.)* Бесплезно. Звонок не заработает. Телефон тоже.

Рикардо *(громко зовет)*: Хуан! Хуан!

Господин: Не утруждайся. Пока я здесь, никто не шевельнется, никто не услышит твой голос. Само время уснуло в часах. *(Рикардо смотрит на часы. Маятник застыл.)*

Рикардо: Значит... это правда. Я не сплю?

Господин: Скоро ты во всем убедишься. Сядь спокойно, и поговорим, как добрые друзья.

Рикардо: Вот насчет друзей...

Господин: Садись, не стесняйся.

Рикардо: Ну, если иначе никак... *(Садится. Достает портсигар.)* Сигарету?

Господин: Спасибо, дым мне вреден.

Рикардо *(закуривая свою)*: Так что? Можно узнать, зачем ты пришел?

Господин: Я заходил на биржу – у меня там столько клиентов! Увидел, как обстоят дела у тебя, и пришел предложить тебе сделку. Естественно, духовную сделку.

Рикардо: Ты, как всегда, романтик!

Господин: Всегда, в этом мое предназначение. Пока вы беспокоитесь об экономике и технике, я беспокоюсь исключительно о душе.

Рикардо: Думаешь, моя душа этого заслуживает?

Господин: В нашем случае – да. Речь идет об эксперименте.

Рикардо: Не думаю, что погубить мою душу тебе составит большого труда – она и так уже с гнильцой, бедняжка.

Господин *(доставая карточку из папки)*: Так и есть: судя по тому, что у меня записано, она почти созрела для приговора. Но тебе все еще не хватает легонького толчка.

Последнего.

Рикардо: Тем лучше.

Господин: Твой список хорошо подпитан предательствами, низостью, скандалами и причинением вреда. И чужая боль тебя не трогала, и жены ближнего ты не щадил, и клятв никогда не исполнял... А уж о «не возжелай чужого имущества» вообще не будем, правда?

Рикардо: В самом деле, слишком долго перечислять.

Господин: Одним словом, все, что Законом было завещано уважать, ты преступал, все, что он тебе запрещал, ты совершил. До сих пор только одна заповедь тебя удерживала: «Не убий».

Рикардо *(беспокойно, поднимаясь)*: Ты пришел предложить мне совершить преступление?

Господин: Именно, это единственное, чего не хватает в твоём списке.

Рикардо: Нет, спасибо. Я низко пал, не отрицаю. Но преступление – это слишком.

Господин: Ты так уверен, что никогда их не совершал? Есть преступления без крови, о которых ничего нет в Законе.

Рикардо: Например?

Господин: Например... *(Снова сверяется с карточкой.)* Когда ты был ребенком и жил в бедности, ты искал на пристанях гнилые бананы, чтобы утолить голод. Тридцать лет спустя ты распоряжался топить в море сотни вагонов фруктов, чтобы поднять цены. Как назвали бы это голодные дети, которые до сих пор ищут на пристанях гнилые бананы?

Рикардо: Я не могу вдаваться в сантименты. Сердце – вещь неприбыльная.

Господин: Согласен. Оставим сантименты и перейдем к цифрам, раз это твоя сильная сторона. *(Снова обращается к карточке.)* На твоих шахтах работает три тысячи человек, которые дышат газом и дымом. Согласно статистике, из-за этого все они умирают в среднем на пять лет раньше остальных. Три тысячи человек помножить на пять лет, получаем сто сорок веков отнятой жизни. Цифра впечатляет, правда? Все мировая история столько не насчитывает.

Рикардо: Это тоже не моя вина. Не я придумал эту систему.

Господин: Но ты удобно в ней устроился. И все это не считая тех, кто заходится кашлем в расцвете лет благодаря тебе, тех, кто рождает на свет хилых детей, благодаря тебе, и преждевременно состарившихся, и калек...

Рикардо: У нас лучшие клиники в стране!

Господин: Все как всегда: сначала производите больных, потом лекарства.

Рикардо: Давай проясним. Ты пришел губить мою душу или читать нравоучения?

Господин: У меня никогда не получалось одно без другого.

Рикардо: Тебе должно быть стыдно. Если бы ты был не посредственным проповедником, а серьезным дьяволом, ты бы мной гордился.

Господин: А кто сказал, что не горжусь? С моей точки зрения, до сих пор ты все делал превосходно.

Рикардо: Да ну! За все то зло, в котором ты меня обвиняешь, в ответе не я один. Нас много. Все!

Господин: В этом с тобой не поспоришь. Говоря на твоём языке, это можно назвать «анонимными преступлениями с ограниченной ответственностью».

Рикардо: Точно.

Господин: Поэтому я предлагаю тебе совершить нечто такое, за что отвечать будешь ты и только ты.

Рикардо: Бесполезно. Я не буду убивать! Не буду!

Господин: Успокойся. Такой охотник за прибылью, как ты, не станет отказываться от сделки, не выслушав условия.

Рикардо: Да какими бы выгодными они ни были. Одно дело – статистика, и совсем другое – убить собственными руками.

Господин: А если руками не обязательно?

Рикардо: Что ты имеешь в виду?

Господин: Действие меня не интересует. Достаточно намерения. Ты изъявляешь волю убить, я беру на себя все остальное.

Рикардо: Не верю. Такие простые условия всегда вызывают подозрения.

Господин: О, тебе начинает казаться, что это просто?

Рикардо: А кому не покажется? Если жертва далеко, если мне никогда не придется ее увидеть, что должно меня волновать?

Господин: Так я и думал. Чтобы почувствовать чужую боль, нужно воображение – у тебя оно отсутствует. На этот счет можешь быть спокоен. Это чистая сделка.

Рикардо: Без крови?

Господин: Без крови. По рукам?

Рикардо: Предложение очень соблазнительно. Но кто за тебя поручится?

Господин: Я ни разу не нарушал своих сделок. И обещаю тебе, что никто ни о чем не узнает, и ни один человеческий закон не сможет тебя наказать. Все еще сомневаешься?

Рикардо: Говорят, преступникам снятся их жертвы.

Господин: Тебе – нет. Тебе даже не обязательно с ней знакомится. Можешь выбрать любое имя в любой точке мира. Чем дальше, тем лучше. Например... *(Поднимается, снимает перчатку и оставляет ее на столе. Начинает вращать глобус. Наконец, наугад останавливает его пальцем.)* Здесь. На другом берегу моря. Маленькая рыбацкая деревушка на севере. Ты когда-нибудь бывал на севере?

Рикардо: Ни разу.

Господин: Тем лучше; познакомиться с пейзажем – все равно, что познакомиться с человеком. А теперь сосредоточься и следуй за мной. *(Свет приглушается еще больше, теперь освещены только две фигуры, стоящие у глобуса.)* Смотри: в деревне уже стемнело. А вот Питер Андерсон – самый обычный рыбак – взбирается на склон, где прямо над морем стоит его дом. Дует сильный ветер. Слышишь? *(Сначала неясно, каждый раз все отчетливее слышится свист ветра.)*

Рикардо: Не знаю... Как будто гудит в ушах...

Господин: Сконцентрируйся. Питер Андерсон только что купил лодку, он весело поднимается на склон, распевая старую песню... Слышишь? *(Издалека слышится песня, постепенно приближаясь. Звучит аккордеон.)*

Рикардо: Я слышу ее все ближе. Это мираж?

Господин: Нет; сейчас твоя душа находит там. Питер Андерсон выпил немного виски. Обрыв, по которому он идет, опасен... И дует ветер, способный сбить человека с ног. Завтра, когда его надут на скалах, все будут думать, что это ветер. *(Пауза. Песня и шум ветра звучат еще отчетливее.)* Чего ты ждешь? Одно просто волевое усилие, и состояние, власть, тотчас вернуться к тебе. Если этого не достаточно, могу добавить к этому крах Менделя... Чего ты ждешь?

Рикардо: Не знаю... Не могу...

Господин: Мы удвоили ставку – сейчас или никогда! Закрой глаза, Рикардо Хордан. Это всего лишь один миг.

Рикардо *(инстинктивно понижая голос)*: Что я должен делать?

Господин *(кладя на стол контракт)*: Достаточно одной подписи. Вот здесь *(Обмакнув перо, Рикардо медлит. Шум ветра и песня становятся громче. Господин в черном прислушивается, артистично давая понять, что он тронут.)* В конце тропы – освещенное окно... Питер машет рукой в знак приветствия... Подписывай сейчас! Момент пришел! *(Рикардо ставит подпись. Вдруг, как будто из глобуса, раздается душераздирающий крик женщины.)*

Крик: Питер! *(Резко обрывается песня и утихает ветер. Полная тишина.)*

Господин: Бедный Питер Андерсон...

Рикардо (*потрясенный, беззвучно*): Все?

Господин: Все. Видишь, как просто? Один дьявольски сильный порыв ветра над скалами, и одним рыбаком в деревне меньше. Обычное дело. (Забирает документ.) Что касается твоих бумаг, скоро получишь хорошие новости. Поздравляю. (Направляется к выходу)

Рикардо: Подожди... Чей это был крик?

Господин: Какое теперь это имеет значение?

Рикардо: Питер был не один. Я это прекрасно слышал. Я слышал женский крик!

Господин: Не задавай вопросов. Меньше знаешь – крепче спишь.

Рикардо: Но крик... Если бы я только его не слышал!

Господин (*иронично*): Ну начинается... Не надо больше об этом думать. А главное, не забывай, что ты сам сказал: сердце – вещь неприбыльная. (*У двери оборачивается с двусмысленной улыбкой.*) И все-таки, бедняга Питер Андерсон, точно? Он пел, как влюбленный... И казался таким счастливым. (*Вежливо кланяется.*) Большое спасибо. (*Одна из дверей все так же бесшумно отъезжает и закрывается за его спиной. Возвращается обычный свет. Подавленный Рикардо осматривает на глобусе «место преступления». Наконец, начинает тереть глаза, как будто только что проснулся. Смотрит на часы. Маятник снова раскачивается.*)

Рикардо: Это невозможно. Пусть я видел все собственными глазами, это невозможно! (*Нетерпеливо жмет на звонок и одновременно зовет*) Хуан! Хуан! (*Хуан открывает дверь.*) Задержи этого человека! Приведи его сюда!

Хуан и Рикардо: Кого привести, сеньор?

Рикардо: Ты должен был столкнуться с ним. Он только что вышел через ту же дверь!

Хуан: Не может быть. Я, как всегда, сидел в фойе.

Рикардо: И ты его не видел? Господина в черном... с папкой...

Хуан: Могу поклясться, что сюда никто не входил и не выходил.

Рикардо: Ты хочешь сказать, что я спятил? А ветер? Его ты тоже не слышал?

Хуан: Ветер? В саду ни один лист не шевельнется.

Рикардо: А песня? А крик? Женский крик, да вот прямо здесь!

Хуан (*подозрительно глядя на шейкер*): Если позволите один совет, вам стоит лечь спать. Я уже говорил, у коктейля такой рецепт, что можно заснуть на ходу.

Рикардо: Вот бы это был просто сон! Но я видел все так отчетливо... (*Пауза.*) Хуан, ты веришь в Дьявола?

Хуан (*с достоинством*): Не думаю, что у вас есть право задавать мне этот вопрос. Свобода совести гарантируется Конституцией!

Рикардо: Прости, не хотел задеть твои убеждения. (*Задумчиво.*) Странно это все... очень странно.

Хуан: Почему странно? Вы не спите третью ночь, у вас расстроились нервы... и вы выпили два стакана.

Рикардо: Два? Кто тебе сказал, что это я выпил оба?

Хуан: Госпожа оставила бы на краю след от помады. Пусть скромный, но опыт и я имею.

Рикардо: Я помню только то, как выпил первый, вот что плохо.

Хуан: Не беспокойтесь: все помнят только первый.

Рикардо: Ты прав. Все можно объяснить законами природы. Другое объяснение было бы таким абсурдным. Таким... из другого времени. Спасибо, Хуан. Ты не знаешь, какой груз снял с моей души.



Хуан: Не стоит, я знаю свое дело, только и всего. *(Составляет посуду обратно на поднос. Рикардо подносит ко рту сигарету.)* Сеньор, эта черная перчатка – ваша?

Рикардо *(снова испуг. Роняет сигарету.)*: Черная перчатка? *(Берет ее и пристально рассматривает.)* Точно! Вот и доказательство реальности. Что ты теперь мне скажешь? Когда тебе снится яблоня, ты же не находишь яблоко, просыпаясь?

Хуан: Обычно нет.

Рикардо: А вот оно, яблоко. Если эта перчатка, которую мы оба сейчас видим, существует, значит, существует и рука... и человек, которому она принадлежит.

Хуан *(с беспокойством)*: С вами что-то случилось?

Рикардо: Ничего такого, что ты поймешь. То, что здесь случилось – это загадка, а они в Конституции не предусмотрены. *(Звонит телефон.)* Можешь идти. *(Хуан выходит, с состраданием покачивая головой.)* Слушаю? Да, он самый. Уже? Да, да, ожидал, но не думал, что так быстро. Приостановите все операции до новых распоряжений. Спасибо. *(Смотрит на ленту тикера, который снова заработал. Тяжело садится. Входит сияющая Энрикета.)*

### **Рикардо и Энрикета**

Энрикета: Рикардо! Как хорошо, что ты один! Я так бежала, хотела быть первой, кто сообщит тебе новость!

Рикардо *(холодно)*: Что победа за мной? Даже если бы я до сих пор не знал, мне хватило бы уже того, что ты снова здесь, чтобы догадаться.

Энрикета: Тебе уже сказали?

Рикардо: Да. Ситуация на бирже кардинально переменялась, наши акции поднимаются быстрее, чем до этого опускались.

Энрикета: Если бы ты только видел! Все в отчаянии... и вдруг! Как электрический разряд. Так и в чудеса можно поверить.

Рикардо: Меня удивляет такая радость. Если ты рискнула продать, а я – купить, то для тебя это плохая новость.

Энрикета: Ты не станешь упрекать меня за то, что мне стало страшно. Меня заставили поверить, что все потеряно, и я пыталась спасти хоть что-то... Я думала о нас двоих!

Рикардо: Очень благородно. О двоих – это о ком?

Энрикета: Клянусь, я сделала это ради тебя. Только ради тебя!

Рикардо: Спасибо, дорогая, меньшего я не ждал. Только с другим не будь такой нетерпеливой. Перед тем, как делить шкуру медведя, надо, чтобы медведь как следует умер. Внизу тебя ждет машина, это мой последний подарок.

Энрикета: Должна ли я это понимать так, что тыставляешь меня на улицу?

Рикардо: Я оставляю тебя там, где нашел. Привет Менделю.

### **Те же и Консультанты,**

*которые одновременно появляются из разных дверей. Позже, Директор банка.*

Первый Консультант: Господин Хордан!

Второй Консультант: Господин Хордан!

Рикардо: Как вы спешите, господа. Важные новости?

Первый Консультант: Превосходные! Наши шахты на юге спасены!

Второй Консультант: Конфликт на нефтеперерабатывающем заводе исчерпан. Забастовщики отменили все свои требования.

Первый Консультант: А цены на наши акции скачут вверх!

Рикардо: Что, и все? Это только начало. Впереди кое-что поэффектнее. *(Наблюдая за появлением Директора банка, который победоносно размахивает телеграммой.)*

Банкир: Это потрясающе!

Рикардо: Похоже, это оно.

Банкир: Срочная телеграмма. Пожар на нефтяных вышках Менделя!

Первый Консультант: Превосходно! Надо немедленно сообщить в газеты. Экстренный выпуск!

Банкир: Позвольте вас поздравить. Только в такой голове, как ваша, мог родиться настолько блестящий ход!

Рикардо: Благодарю, господа. Спасибо. Меньшего я не ждал. *(Не пожимая руки, протянутой Директором.)* Ну? Зачем вы пришли теперь? Все, как один, героически помогать победителю?

Банкир: Я всегда в вас верил.

Первый Консультант: Мы просто давали консультации.

Рикардо: За свои крохи не беспокойтесь. Колесо фортуны запущено, и теперь никто не сможет его остановить. Но хватит ли всех денег в мире, чтобы смыть эту каплю крови?

Энрикета: Крови?

Банкир: Где?

Рикардо: Там! На морском берегу какой-то деревни. Завтра по кружащим чайкам угадают место... И какой-нибудь ребенок обнаружит его первым. *(Все рассеянно переглядываются.)* Я спрашиваю вас, людей, которые привыкли, что все продается и все покупается. Сколько нужно заплатить, чтобы перестать слышать крик женщины? Какая золотая река может вернуть свет в те голубые глаза, в которых застыли звезды?

Энрикета: Рикардо!

Банкир *(удерживая ее, шепотом)*: Не надо. Это нервы.

Рикардо: Чего еще вы ждете? Вы не понимаете, что сейчас я хочу остаться один?.. Один!.. Один!!! *(Директор берет Энрикету под руку и уводит ее. Все выходят. Снова слышен крик. Рикардо быстро вращает глобус.)*

Рикардо: Ветер... Этот ветер... Только бы когда-нибудь перестать его слышать! *(Падает в кресло. Вокруг него раздаются навязчивые голоса, которые будто шепчут ему на ухо одно и то же имя.)*

Голоса: Питер Андерсон... Питер!.. Питер!.. Питер Андерсон! *(Снова слышится крик. Глобус продолжает вращаться.)*

**Занавес**

## **Второе действие**

*Некоторое время спустя на северном побережье, в небольшом рыбацком домишке, где жил Питер Андерсон. Жалкое убранство домашнего очага, к двери прибито весло, с перил свисают рыболовные сети. На выступе – маленькие модели кораблей в бутылках, законченные и сделанные наполовину. Грубый обеденный стол, шкаф с посудой, старая железная печка или камин. С одной стороны – вход на кухню, с другой – уходящая наверх лестница и вход в хижину. Сквозь окно и заднюю дверь виднеется обрывистый берег, чуть дальше – мыс, нависший над морем. Свет дня.*

*Бабушка накрывает на стол, размышляет и ворчит.*

**Бабушка. Позже, Фрида.**

Бабушка: Скатерть для обеда, скатерть для ужина. Раскладываешь скатерть – получается простыня, складываешь обратно – снова скатерть. И тишина. Две тарелки, два прибора. И вчера было два, и позавчера – два. И так теперь до конца. Когда нас было трое, дом наполняли голоса, говорили о том, что будет завтра... Завтра! Иногда мы проливали вино и, смеясь, засыпали его солью. С тех пор, как стало на одну тарелку меньше, стол стал слишком большим. Не хватает тарелки мужчины, а где нет тарелки мужчины, там нет ни смеха, ни вина... ни завтра. Две одинокие женщины, и все, что есть – холодная скатерть, холодная простыня и тишина. Проклятый, проклятый дом одиноких женщин! *(Фрида, появившаяся в двери мгновением раньше, с удивлением слушает.)*

Фрида: Бабушка!

Бабушка: Ты? Глазам не верю. Я уж думала, ты забыла дорогу в этот дом.

Фрида: Я услышала твой голос с улицы и не решалась войти. Думала, ты тут с кем-то.

Бабушка: Сама с собой, и на том спасибо. Одна я себя до сих пор и выношу.

Фрида: Но ты говорила громко, и...

Бабушка: А что, по-твоему, мне делать со словами, которые обжигают горло?

Проглотить? Пусть летят, хоть никто их не слышит! Чего не выскажешь, будет гнить внутри, только хуже. *(Продолжает накрывать на стол. Фрида ей помогает.)* Как муж?

Фрида: Дома, работает.

Бабушка: Чем меньше будешь оставлять его одного, тем лучше. В последнее время он много пьет, следи за ним. А мальчик?

Фрида: В порядке.

Бабушка *(передразнивает)*: В порядке, в порядке... И это все, что тебе приходит в голову сказать о сыне? Он не привязывает горшки к хвосту кота? Не колотит деревянными башмаками по каменной плитке? Не переворачивает кастрюли с кипятком? Не бросает камни в чашек?! Нет! Вот до чего мы докатились! Дети моих внуков просто в порядке, и все тут.

Фрида: Бабушка, но ты же вчера его видела.

Бабушка: Дорого мне стоила моя работа, ноги уже не годятся на то, чтобы лазить по склонам. А если я не поднимусь, никому и в голову не придет спуститься. Могла бы взять его с собой.

Фрида: Я не знала, зайду или нет. Просто шла мимо.

Бабушка: Не первый раз вижу, как ты тут кружишь, а потом идешь мимо, опустив голову.

Фрида: Это не из-за тебя.

Бабушка: А из-за кого? Из-за твоей сестры?

Фрида: Она дома?

Бабушка: В саду, обрезает деревья. Позвать ее?

Фрида: Не надо. Лучше скажу тебе.

Бабушка: Всякий скажет, что ты ее боишься. Это из-за сестры ты не поднимаешь головы, когда идешь мимо моей двери?

Фрида: Эстела теперь не та, что раньше. С тех пор, как умер Питер, она на всех смотрит, как на врагов. Как будто кто-то виноват в ее несчастье.

Бабушка: Надо прощать страждущих. У нее ничего не осталось. У тебя есть все, что нужно для счастья. На твоём столе всегда хлеба в избытке.

Фрида: Думаешь, мне этого достаточно? Я бы отдала ей все, что у меня есть. Но она ничего от меня не примет.

Бабушка: Ни от тебя, ни от кого. Бедняки слишком горды, чтобы видели их страдания.

Фрида: Понимаешь теперь, почему я каждый раз иду мимо, пряча глаза? Мне больно видеть, как моя сестра штопает чужие сети, работает в поле, как мужчина, или мастерит по ночам эти корабли.

Бабушка: Она говорит, что лучший способ помнить тех, кто ушел – занять их место.

Фрида: Зачем обрекать себя на одиночество? Наш дом большой, мы можем жить в нем все вместе.

Бабушка: Чтобы она покинула эти стены? Только вперед ногами. Я ей предложила как-то сдавать комнату, которая выходит на море – всегда найдется приезжий, который хорошо заплатит. И тоже нет. Что сама отсюда не уйдет, что не допустит, чтобы какой-то посторонний смотрел из окна, из которого смотрел Питер.

Фрида: И сколько она так выдержит? Чтобы содержать дом, когда сети висят без дела, а лодка не выходит в море, трудов одной женщины не хватит.

Бабушка: Уже почти два года прошло, и худо-бедно держимся.

Фрида: Нет, бабушка. Ты не хуже меня знаешь: рента за дом не внесена, а единственное, чем вы можете расплатиться – это лодка. Вы сможете с ней расстаться?

Бабушка: Лодку у нас никто не заберет. Мы будем ее защищать ее до последнего.

Фрида: Защитить можно, только заплатив.

Бабушка: Пятьдесят крон – это слишком много для дома, где нет мужчины.

Фрида: В моем доме есть мужчина, здоровый и сильный. Вот это я и пришла тебе сказать. Лодка Питера спасена.

Бабушка: За нее заплатил Кристиан? И ты говоришь об этом тайком от сестры?

Фрида: Если бы она знала, что это наши деньги, наверно, она бы не приняла их.

Бабушка: Тогда... что вы обе от меня скрываете? Что между вами произошло?

Фрида: С моей стороны – ничего. С ее... хоть бы мне это только казалось. *(Подходит к Бабушке. Доверительно.)* Бабушка, скажи, Эстела ничего тебе не говорила?

Бабушка: О ком?

Фрида: Не знаю... Обо мне... О Кристиане...

Бабушка: О твоём муже? Почему она должна говорить о твоём муже?

Фрида: Он был товарищем Питера, они всегда были вместе.

Бабушка: Товарищем, пожалуй, но друзьями они не были никогда, и ты это знаешь. Почему ты об этом вспомнила сейчас?

Фрида: Просто так.

Бабушка: Нет, не просто так. Ты собиралась что-то сказать.

Фрида *(отходит)*: Да, лезет в голову всякое. Не важно.

Бабушка: Правильно, дочка, правильно! Если тебя что-то гложет, молчи, и пусть все гниет внутри. Как у нее. Как у всех. Молчание, всегда молчание. И я посредине, давлюсь словами, а поделиться не с кем!

Фрида: Все, что я должна была сказать, я уже сказала. Тебя я прошу, чтобы Эстела об этом не узнала.

Бабушка: Как это? Узнает, как только войдет в эту дверь. Хороша я буду, если начну разводить тут секреты! Какой родилась, такой и останусь! Всех детей пугали темнотой, а меня пугали тишиной. И поди узнай, может это, на самом деле, одно и то же! *(Заходит Дядя Марко, из неповоротливых, туго соображающих рыбаков. Он несет плетеную корзину с парусником и деревянными фигурками.)*

## Бабушка, Фрида и Дядя Марко

Марко: Добрый.

Бабушка: Виделись. Ты слышала, чтобы он хоть раз поздоровался полностью? «Добрый».

А день вставляй сама. Об заклад бьюсь, что ты ничего не продал.

Марко: Правильно бьетесь. Ни одной фигурки.

Бабушка: И это при том, сколько народу было на сегодняшнем корабле? И какого народу!

Те, кто путешествуют просто так и привозят деньги издалека. Эти деньги всегда выше ценятся!

Марко: Смотрят. Проходят. Снова смотрят. Чужаки приезжают просто смотреть.

Бабушка: А ты сам – стоишь, как столб, и смотришь, как они проходят. Когда на товар не смотрят глаза, надо петь о нем в уши!

Марко: Ну, я не гожусь для этого. Одним одно, другим другое.

Бабушка: А третьим какое! И кого черт надоумил отправить тебя торговать, когда у тебя лицо как у сонной ящерицы и обе руки левые!

Марко: Эй... Я же терплю, терплю... а потом перестану терпеть и посмотрите, что будет.

Бабушка: Ну и давно бы! Я бы тебя больше любила, если бы ты бушевал, а не стоял, сложив ручки. Тебя точно не в воде, а в киселе крестили!

Фрида (*забирая парусник, чтобы поставить его к остальным на полку.*) Это не его вина.

Сейчас их никто не покупает, как раньше. Сегодня на фабриках все делают дешевле, да еще приносят тебе прямо в дом.

Бабушка: Сколько просил?

Марко: Сколько сказали: десять крон.

Бабушка: И не сбавлял? Ну, этак все кажется дорого! Если бы я могла!.. (*Забирает парусник из рук Фриды.*) «Почем этот кораблик? – Пятнадцать крон, господин. Сделан из ели. До сих пор пахнет лесом! – Это очень дорого. – Только вам отдам за двенадцать, себе в убыток. – Это много. – Много? Это двадцать ночей работы. Двадцать ночей над ним трудилась женщина с замерзшими руками! – Я не дам больше десяти. – Десяти? – Десяти. – По рукам!»). И дело сделано. (*Возвращает корабль Фриде, которая ставит его на полку к остальным.*)

Марко (*после напряженного размышления*): Не вижу разницы. Больше слов, меньше слов, а цена одна и та же.

Бабушка: А разве слова ничего не стоят? Если бы в воскресенье ты пошел не в таверну, а в церковь, ты бы услышал, что сказал пастор. И как говорит, чертяга! «Когда Иисус отправил из Галилеи во все концы земли своих учеников, - которые были такими же бедными рыбаками, как вы, - думаете, он дал им мечи и коней, чтобы бороться? Нет. Он дал им слово. И одним только словом они завоевали мир».

Марко: Это не одно и то же. Апостолы были мужчины, и Иисус знал, что они не будут злоупотреблять.

Бабушка: Что, уколоть решил? Смотри-ка, какой тебе самому выходит прок вечно держать язык за зубами.

Марко: Продать не продал. А поговорить я поговорил.

Бабушка: С кем?

Марко: Я его не знаю. Пассажир с корабля. Он неподвижно смотрел на обрыв. Спросил, я ли делаю эти корабли. Я говорю, нет, жена Питера Андерсона. Как только он услышал это

имя, побледнел, и даже показалось, что у него губы задрожали, как от холода. Он шепотом повторил два раза: «Питер Андерсон... Питер Андерсон...».

Бабушка: Очень странно... А потом?

Марко: А потом он показал рукой сюда, как будто знает нашу деревню, и сказал: «Вон тот дом, на вершине склона, да?». Да, господин, вон тот. И он снова замолчал и стал смотреть на обрыв. На этом все.

Бабушка: На этом все? Да что же ты за наказание такое! Из другой страны приезжает человек, который знал Питера, который спрашивает о его доме... а ты как ни в чем не бывало, как будто они каждый день приезжают! *(Громко зовет)* Эстела! Эстела!

Фрида *(собирается уйти, чтобы избежать встречи)*: До свидания, бабушка.

Бабушка: Стой! Ты куда это заторопилась?

Фрида: Уже поздно. Ребенок, наверно, один...

Бабушка: Подожди, говорю! *(В дверях появляется Эстела и решительно удерживает сестру.)*

Эстела: Ты уходишь, потому что пришла я?

Фрида: Уже поздно.

Бабушка: Никогда не поздно поговорить начистоту. Если вам есть, что друг другу сказать, скажите. *(Фрида возвращается на сцену. Эстела убирает грабли и секатор, кладет на стол охапку зеленых веток.)*

Эстела: Ты за этим меня позвала?

Бабушка: Нет, по милости дяди Марко. Ты только вообрази: в порт приезжает друг Питера, спрашивает о его доме, а мы тут сидим и не знаем ни кто он, ни чего хочет, ни зачем приехал, ни куда направляется...

Эстела: Друг?..

Марко: Я не сказал, что он друг. Я сказал только, что он, похоже, знает имя и дом.

Эстела: Откуда он приехал?

Бабушка: Откуда ему быть? С Юга. Приплыл на корабле.

Эстела: Юг это никакое не место, бабушка.

Бабушка *(обращаясь к Дяде Марко)*: Он высокий и поджарый? Волосы как солома, глаза голубые? Ведь нет?

Марко: Нет.

Бабушка: Видишь? С Юга. Еще ты мне будешь рассказывать, что такое Юг.

Эстела *(задумчиво)*: Может быть. Питер плавал по всему свету, и все, кто его знал, любили его.

Бабушка: Ты ее слышал? Почему ты еще здесь, а не бежишь за этим человеком?

Марко: Так мне никто не сказал. Сходить?

Эстела: Сходи. Дом Питера Андерсона всегда открыл для его друзей. *(Марко выходит.)*

Бабушка *(нетерпеливо порхает)*: Друг! Друг, которые приезжает Бог весть откуда, а нам и предложить ему нечего! Надо зажечь огонь! Надо начистить медь! *(Останавливаясь перед Фридой.)* Подожди... Чего ты там просила не говорить твоей сестре? Ах, да, про ренту. Она заплатила пятьдесят крон!

Фрида: Ты не могла промолчать хотя бы раз в жизни?

Бабушка: Я, промолчать? Чтобы я молчала?! Нет, дочка, надо мной еще будет два метра земли. *(Направляется на кухню.)* Если бы можно было петать и лететь, петать и лететь, как птицы и колокола!

## Эстела и Фрида

Эстела: Зачем ты это сделала? Я сто раз говорила, что хочу сама содержать свой дом.

Фрида: Разве ты бы не поступила также? Разве не поступала всегда? Когда мы были не замужем, не было ни твоего, ни моего между нами.

Эстела: Теперь все иначе. Все, что есть в доме замужней женщины, принадлежит ее мужу.

Фрида: Кристиан не знает. Это мои сбережения.

Эстела: И ты распорядилась ими, ни о чем ему не сказав?

Фрида: Я боялась, что, если это сделает он, ты воспримешь это, как унижение.

Эстела: Я никогда ни у кого ничего не просила. Я в этом не нуждаюсь.

Фрида: Это мои деньги, и я хочу спасти лодку Питера. Ты обидишь меня, швырнув их мне в лицо?

Эстела: Нет, Фрида. Я верну их тебе с той же любовью, с которой ты мне их принесла.

Спасибо. *(Снимает одну из сетей и садится ее штопать.)*

Фрида: Я тебе мешаю?

Эстела: Наоборот. Спасибо тебе. Мы давно не виделись.

Фрида *(садится рядом, стараясь помочь ей)*: Это не моя вина. Когда я прихожу, вижу тебя совсем другой, отстраненной... Пытаюсь поговорить с тобой, а ты даже не слышишь, как будто думаешь о чем-то другом.

Эстела: Я не могу думать о чем-то другом. Всегда об одном и то же.

Фрида: Зачем ты терзаешь себя с таким упорством? Многие женщины в деревне прошли через то же самое и смогли выстоять. На все воля Божья.

Эстела: Эта мысль помогла им выстоять. Но Питер умер не по Божьей воле.

Фрида: А кто тогда управляет ветром?

Эстела: Не ветер толкнул его на скалы, а рука человека.

Фрида: Ты все еще думаешь, что кто-то виноват в его смерти?

Эстела: Я из окна видела, как это случилось. Но мои крики не помогли. Все произошло очень быстро, как черная вспышка. Я увидела, как он толкнул его в спину и исчез в темноте.

Фрида: Почему ты не сказала об этом судье?

Эстела: Я не могла поклясться, что узнала его. И даже если бы могла, страх не позволил бы мне назвать имени. Ты знаешь, как все любили Питера, убийцу тащили бы на тот же самый обрыв всей деревней.

Фрида: Может быть, глаза тебя обманули. Из-за ветра танцуют тени деревьев, сгущается туман...

Эстела: Я точно знаю: это был человек. Человек из плоти и крови. *(Отрывается от работы с застывает с застывает с неподвижным взглядом.)* Но кто?.. Когда я сплю, они все проходят перед моими глазами, один за другим, как призрачная процессия. Одни рассеиваются сразу, другие стоят тихо, опустив глаза и пряча руки. Я стою на коленях и прошу их сказать мне правду. Но никто не отвечает. Никому нет дела до боли одинокой женщины, которую даже во сне продолжают мучить вопросы. *(Пауза. Продолжает штопать.)*

Фрида: Я могу понять, что ты отдалилась от всех. Но от меня – зачем? От твоей двери до моей – всего сотня шагов для меня и словно сто миль для тебя.

Эстела: Я хочу жить здесь взаперти, как это весло. Все немного, что у меня осталось, находится здесь.

Фрида: А я для тебя – ничто?

Эстела: Я тебе не нужна. У тебя муж и сын.

Фрида: Ты говоришь это с упреком, как будто от счастья других тяжелее твое несчастье.

Эстела: Как ты можешь обо мне так думать? Нет, Фрида, я никогда не знала зависти к чужому счастью. А что до тебя, послушай и запомни навсегда: если бы в моих силах было облегчить эту боль за счет твоей, я скорее отрезала бы себе руку, чем причинила тебе зло.

Фрида: Тогда, если дело не во мне, почему ты носа не кажешь в моем доме?

*(Приближается.)* Это из-за Кристиана? *(Напряженная пауза.)* Отвечай.

Эстела *(неестественным голосом)*: Помоги распутать челнок. У меня неловкие пальцы.

Фрида: Не пытайся сменить тему. Отвечай! Это из-за Кристиана?

Эстела *(с усилием, не глядя на нее)*: Кристиан – это совсем другое. Те, кто не был друзьями Питеру, не могут быть друзьями мне.

Фрида: Так ты все еще... Давно пора забыть старые обиды.

Эстела: Оставим это. Все уже в прошлом.

Фрида: Нет, Эстела. Пусть это тяжело, для нас обоих лучше, наконец, поговорить начистоту. Ты всегда считала, что мой муж ненавидел твоего.

Эстела: Ненависть – не знаю... Соперничество – да. Хотя они сами того не хотели, жизнь постоянно сталкивала их лбами.

Фрида: В первый раз – из-за тебя. До твоей помолвки с Питером для Кристиана ничего не существовало, кроме твоего окна.

Эстела: Зачем поминать прошлое?

Фрида: Если тогда между ними была ревность, это уже не считается. Мы с тобой вышли замуж в один день – с тех пор они стали друзьями, как раньше.

Эстела: Но соперничество возникало и потом – по любому поводу. Когда они вместе выходили в море, лучшим рыбаком был Питер. Когда они пели в часовне или таверне, самым красивым был голос Питера.

Фрида *(поднимаясь)*: Ну, хватит! Деревенские раздоры. Сегодня ссорились, а завтра опять обнимались.

Эстела: А потом борьба за эту лодку. Они оба о ней мечтали, оба работали день и ночь, чтобы ее выкупить. Она досталась тому, кто больше работал и кому была нужнее. В тот день они поссорились в последний раз. Но больше не обнялись... *(Глухо.)* Это было в ту ночь, когда умер Питер.

Фрида: И этой дружеской размолвкой можно оправдать то, что ты так отдалилась от нас? Ты сама сказала: сначала ревность двух юношей из-за одной девушки, потом ревность двух рыбаков из-за одной лодки. Только и всего! Тебе есть, в чем еще обвинить Кристиана?

Эстела: Я его хоть раз обвинила?

Фрида: Я спрашиваю не о том, что ты говоришь вслух, а о том, что тебя гложет изнутри.

Эстела: Будь покойна. У меня нет ничего против Кристиана, ничего. *(Сдержанно.)* И даже если бы было, мне было бы достаточно подумать о тебе и твоём сыне, чтобы промолчать.

Фрида *(внезапно испугавшись, напряженно глядя на нее)*: Эстела! Ты хоть понимаешь, что сейчас сказала?

Эстела *(в смятении)*: Я ничего не сказала!



Фрида: Ты сказала слишком много, и уже поздно поворачивать назад! *(Поднимая ее лицо.)* Подними лицо! Посмотри на меня! Почему ты сейчас вспомнила, что они поссорились в ту самую ночь, когда умер Питер?

Эстела *(в отчаянии)*: Ради Бога, замолчи!

Фрида: Кто этот человек, которого ты видишь во снах? Который опускает глаза и прячет руки? Это Кристиан?

Эстела: Я этого не говорила! Не хотела говорить! *(Прячет лицо в ладонях.)*

Фрида *(непреклонная; беззвучно повторяет, как перед невозможным откровением)*: Это он... он! И моя собственная сестра могла об этом подумать! *(Фрида тяжело садится, без слез, с потерянным взглядом. Эстела опускается на колени рядом с ней, пряча лицо в ее переднике.)*

Эстела: Фрида, прости меня. Клянусь, я тоже не хочу в это верить, я что угодно отдала бы, чтобы в это не верить. Но это сильнее меня! Можно сжать кулаки и стиснуть зубы, заперев слова. Но мысли никто не запрет. Ты не знаешь, сколько криков я задушила, уткнувшись лицом в подушку, как я боролось с этой раскаленной мыслью, сколько раз повторяла: «Этого не может быть. Кристиан хороший. Это ты плохая, женщина, отравленная горечью». Но я засыпала, и снова видела Кристиана, как черную вспышку над окровавленными скалами!

Фрида *(неподвижно, не глядя на нее)*: И ты еще хочешь, чтобы я поблагодарила тебя за молчание. Лучше бы ты обвинила его на суде. Он сумел бы защититься.

Эстела: Я надеялась, что смогу убедить себя в его невиновности. Я была бы самой счастливой на свете, если бы когда-нибудь смогла простить. Но нет, все, что он делает, только вызывает еще больше подозрений. Почему, когда Питер лежал там, он единственный из всей деревни не пришел? Почему он пьет сейчас, хотя никогда раньше не пил? Почему теперь, когда он садится на мое крыльцо выкурить трубку, как раньше, у него дрожит рука?

Фрида: Хватит! Я больше не могу это слышать. *(Поднимается.)* Может быть, из нас двоих ты больше достойна жалости, но сегодня что-то очень важное сломалось между нами.

Эстела: Не уходи вот так. Подожди.

Фрида: Чего еще мне ждать? Когда я вышла из дома, я оставила там мужчину, которому доверяла безусловно, которого могла целовать, смеяться. А принесу туда грустное молчание, от которого станет холодно за нашим столом. И это ты скорее отрезала бы себе руку, чем причинила мне зло?! Ты сделала для меня худшее, что могла, и самое бесполезное. Сеюе покой ты не вернула, но отравила мой! Вот чего ты добилась. Отрежь себе руку, Эстела! Отрежь себе руку! *(Выходит, задыхаясь от слез. Настал вечер. Эстела плачет, стоя на коленях. Долгая пауза. Издалека доносится колокольный звон, призывающий на молитву. Эстела зажигает лампу. Возвращается Бабушка, вытирая руки.)*

### **Эстела и Бабушка**

Бабушка: Фаянс и медь сияют. Он может подумать, что мы бедные, тут не поспорю, зато чистые, как само серебро. Почему бы тебе не прихорошиться немного? На дне сундука есть большой шелковый платок и флакон с душистой водой.

Эстела: Зачем мне прихорашиваться? Так я недостаточно хороша?

Бабушка: Этого не скажу. Как женщине тебе любая позавидует. Я сама в твои годы не была так хороша. Но мужчины отмечают все, особенно чужаки: они все видят иначе.

*(Чистит и прибирает все, что попадает ей под руку).* Сколько всего он, должно быть, видел! Путешествия, страны, люди, которые приезжают и уезжают...

Эстела: Этот гость заставил тебя понервничать.

Бабушка: Понервничать – это мало сказано! Веришь-нет, дрожу с головы до ног!

Эстела: Я вижу, вижу. А почему?

Бабушка: Действительно! После стольких месяцев одиночества думать о том, что в эту дверь войдет мужчина, приплывший издалека. Снова ощущать в доме мужские шаги. Слышать мужской голос!

Эстела: Моего голоса тебе мало?

Бабушка: Чего стоит разговор двух женщин? Как дождь над морем. Мы можем сколько угодно быть высокомерными, отводить глаза, как нас учили. Но мужчина – это мужчина. Когда он рядом, кажется, что даже стены стали надежнее. Если мужчины на тебя не смотрят, ты даже не понимаешь, что ты женщина! И дома, где есть мужчины, пахнут надежно: спокойным табаком и добрым сном!

Эстела: Бабушка...

Бабушка *(нервно прислушиваясь)*: Тише... Вот и он! Вот и он!.. *(По забытой женской привычке инстинктивно одергивает фартук и поправляет седые волосы. Входит Дядя Марко и Рикардо.)*

**Те же, Дядя Марко и Рикардо**

Марко: Эстела Андерсон... Бабушка... *(Молча здороваются.)* А как его зовут, я не знаю.

Рикардо *(застенчиво выступая вперед)*: Хордан. Рикардо Хордан. *(Молча смотрят друг на друга. Пауза. Рикардо в волнении осматривает дом.)*

Марко: Как видите, он тоже не из тех, кто много разговаривает. Думаю, от меня больше ничего не надо.

Эстела: Спасибо, дядя Марко.

Марко: Спокойной. *(Поворачиваясь к Бабушке, с нажимом.)* Ночи! *(Выходит.)*

**Эстела, Бабушка и Рикардо.**

Эстела: Рикардо Хордан... Не помню, чтобы слышала это имя.

Бабушка: Неудивительно. Когда Питер возвращался из поездок, он говорил о кораблях, деревьях и больших каминах. О людях мало. Ему больше нравилось говорить о вещах, чем о людях.

Эстела: Вы были его другом?

Рикардо: Друзья – это неподходящее слово. Я знал его буквально минуту... это было давно. Он пел... Но эта минута была настолько важной в моей жизни, что забыть его я не смогу никогда. Это воспоминание привело меня сюда.

Эстела: Вы проделали такой путь из-за него? Вы не знали, что...

Рикардо: Знал. Но мне хотелось увидеть его деревню, вещи, которые ему принадлежали, людей, которых он любил.

Эстела: Вещей мало: эти четыре стены и бесполезная лодка, привязанная в порту. Люди, которые его любили – вся деревня и мы.

Бабушка: Как вы можете столько о нем вспоминать, если знали его буквально минуту?

Рикардо: Бывают минуты, которые стоят целой жизни. Эта – среди них. Моя удача или несчастье зависели от одной подписи, и имя Питера Андерсона решило все. Чего я тогда не знал, так это что одна и та же вещь может быть и удачей, и несчастьем одновременно.

Эстела: А он знал?

Рикардо: Он не мог знать. По правде говоря, всем, что у меня есть, я обязан ему. Я никогда не смогу вернуть ему этот долг, даже если бы это было возможно.

Эстела: Спасибо за доброе воспоминание. Но того, что не хватает этому дому, нельзя купить ни за какие деньги.

Рикардо: Этого я и боялся. Сто раз я был готов отправиться в это путешествие и столько же раз отказывался от него из-за страха, что это бесполезно.

Бабушка: Неправда. Куда вы приехали? К другу? Так здесь вы нашли двух. Вы думали, что чего-то нам должны? Ну, так, приехав, оплатили сполна. Говори ты, Эстела, здесь ты хозяйка. Что сказал бы Питер, если бы был здесь?

Эстела: У него был один ответ для всех, кто приходил к нему: вот мой стол, вот мой табак, вот мой дом. Они ваши.

Рикардо: Не торопитесь предлагать. Вы не подумали, вдруг я не заслуживаю этого?

Эстела: Того, кто приезжает издалека, не спрашивают перед тем, как что-то дать. Чтобы принять – да. Этому нас научили старики.

Рикардо (*взволнованно смотрит на нее, с уважением*): Спасибо... сеньора.

Бабушка: Слышала? «Сеньора». Как хорошо умеют говорить «сеньора» эти южане! (*Пододвигая ему стул.*) Садитесь, пожалуйста. А то, пока вы стоите, кажется, что вы вот-вот уйдете. Вы не устали с дороги?

Рикардо: Да я привычный.

Бабушка: Когда отплывает корабль?

Рикардо: Завтра на рассвете.

Бабушка: Так скоро? Но сегодня-то вы с нами поужинаете? Нет-нет-нет, только не отказывайтесь. Хотите что-нибудь выпить? Могу принести кружку пива.

Рикардо: Спасибо. Я не хочу пить.

Бабушка: Вам не холодно? Хотите, разведем огонь?

Рикардо: Нет, спасибо. Не беспокойтесь.

Бабушка (*почти сердито*): Вы не хотите ни отдохнуть, ни выпить, ни согреться... Но чего-то вы же должны хотеть! Люди всегда чего-нибудь, да хотят!

Эстела (*улыбаясь*): Не обижайтесь на нее. Бабушка хотела бы, чтобы все страдали от жажды, чтобы всех напоить, и от холода, чтобы развести огонь. Так она чувствует себя счастливой.

Бабушка: Обернуться не успеете, как ужин будет готов. Есть, конечно, только сельдь, но ее в избытке. И не копченая, как у вас, а свежая-свежая, сразу из моря и на сковородку. Вы любите селедку?

Рикардо: Обо мне не беспокойтесь. Я уже вижу, что рядом с вами мне будет нравиться все. Большое спасибо.

Бабушка: Мне? Мне спасибо? Это вам спасибо, Божий человек, хоть вы и останетесь всего на ночь. Поставь еще тарелку, Эстела. (*С легкой дрожью в голосе.*) Вы не знаете, как грустно, когда на столе стоят только две тарелки... И одна из них для бабушки.

(*Счастливая, выходит.*) Три тарелки! Снова три тарелки! (*Рикардо смотрит ей вслед с восхищением. Эстела молча ставит на стол еще одну тарелку.*)

**Эстела и Рикардо**

Рикардо: Восхитительная женщина. Какие стать и темперамент в ее возрасте!

Эстела: Ей пошел семидесятый год молодости.

Рикардо: Она всегда такая?

Эстела: Всегда, и в хорошие времена, и в плохие. Есть деревья, с которых не опадают листья.

Рикардо: Ваш народ – спокойный и сильный. Я видел, как на фермах девушки за песней выполняют мужскую работу. У всех на лицах ясные улыбки, все приветливы. У всех голубые глаза.

Эстела: Это оттого, что мы столько смотрим на море. Вам нравится наша страна?

Рикардо: Я только что с ней познакомился и уже хотел бы, чтобы она стала моей.

Эстела: Спасибо.

Рикардо: Дядя Марко сказал мне, что вы тоже работаете.

Эстела: Это вовсе не проклятие. Что еще я стала бы делать?

Рикардо: Но вы работаете больше, чем могут выдержать ваши руки. Даже землю обрабатываете.

Эстела: Ой, маленький огород рядом с домом.

Рикардо: А раньше вы делали эту работу?

Эстела: Раньше это было необязательно. Когда был жив Питер, мы сажали розы. Теперь приходится сеять. Самое грустное в доме, где нет мужчины – что приходится сады превращать в огороды.

Рикардо: Почему вы отказываетесь от моей помощи? На то, что я трачу за ночь, я могу купить все, что вырастет на этом огороде за сто лет.

Эстела: Ваша ночь – это ваша ночь. Моя работа – это моя работа. И она помогает мне помнить.

Рикардо: Надеюсь, вы правильно поняли мои слова.

Эстела: Конечно; я знаю, что они искренние и чистые, и благодарна вам. *(Пауза.)* Не похоже, что вы с вашим состоянием очень счастливы.

Рикардо: На что оно мне? Теперь я вижу: с ним нельзя ни облегчить страдание женщины, ни купить час спокойного сна.

Эстела: Вам хочется о чем-то забыть?

Рикардо: Если бы я мог...

Эстела: Время должно помочь. И путешествия. Вы далеко потом?

Рикардо: Меня никто нигде не ждет. Мне хотелось бы опоздать на завтрашний корабль и ждать здесь его возвращения.

Эстела: Это бедная деревушка. Вы вряд ли привыкнете.

Рикардо: Мне нужно очень мало. Но то, что я ищу очень сложно найти.

Эстела: Покой?

Рикардо: Покой. Кто знает, может быть, именно в этом мирном месте я обрету покой, который так давно ищу.

Эстела *(задумчиво смотрит на него)*: Когда вернется ваш корабль?

Рикардо: Через пару недель.

Эстела *(отводит глаза)*: Если вам будет достаточно соснового стола и окна, выходящего на море... наверху есть свободная комната.

Рикардо: В этом доме? Неужели именно вы, Эстела Андерсон, предлагаете мне остаться под вашей крышей?

Эстела: Я всегда стараюсь поступать так, как поступил бы он. Почему вы опустили глаза?

Рикардо: Не знаю... Не привык. Я пришел оттуда, где за деньги делается все, даже самое трусливое преступление. Там на каждого незнакомца смотрят, как на возможного врага. А

вы открываете передо мной дверь, не спрашивая, ни кто я, ни откуда пришел. Понимаете, почему я опустил глаза? Я в один миг ощутил тридцать лет стыда!

Эстела: Не думайте об этом сейчас. Единственное, чего мне жаль, - как мало я могу вам предложить. Вы всегда были богаты?

Рикардо: Не всегда, в детстве я узнал, что такое голод... И сейчас память начала возвращаться.

Эстела: Тогда все проще.

Рикардо: Но моя бедность не была добровольной, как ваша. Я знаю, что ваша лодка – самая красивая в деревне, и что многие были бы счастливы купить ее.

Эстела: Я скорее буду просить хлеб на дороге, чем продам эту лодку. Это все равно, что продать его.

Рикардо: Я знаю. Питер купил ее в день своей смерти.

Эстела: Как легко сказать: «купил». Одно слово, но сколько дней тяжелого труда, сколько бессонных ночей! Когда нельзя было выйти в море, Питер работал дровосеком в лесу. По ночам мы вместе делали эти корабли, не разводя огонь. Но этого было мало. Сначала нам пришлось отказаться от вина за обедом. Потом – от табака. Каждая новая неделя – семь дней, полных тревог. Пришлось положить даже три монеты со свадьбы, но горка не росла! Эта маленькая горка, которая способна согнуть человека и которая уместается в платок. *(Переводит дыхание.)* Наконец, настал большой день. Мне не знакома дрожь, которая охватывает женщину, ждущую ребенка, но и она не может быть сильнее. Питер спустился в порт, счастливый, в чистой рубашке. Я положила рядом с его тарелкой трубку, набитую табаком, и ждала его у этого окна, радость обжигала вены. Я издали услышала, что он идет, напевая звучным и зрелым голосом твердого мужчины. Показавшись из-за склона, он помахал мне рукой... и вдруг, прямо на моих глазах... *(Срывающимся голосом.)* Это не могло произойти по Божьей воле. Бог не выбрал бы ту ночь! *(С усилием берет себя в руки.)* Простите. Я не должна была об этом вспоминать. *(Возвращается бабушка с ковригой и большим блюдом рыбы.)*

**Эстела, Рикардо и Бабушка**

Бабушка: За стол, а то все остынет! Долго я возилась, правда? Сама не знаю, что со мной сегодня, все сыпется из рук. Хорошо бы сюда ломтик лимона, но знаю, знаю, лимоны у нас... Конечно, пара капель уксуса и листик мяты – это почти то же самое. Коврига из пшеницы, нежная-нежная, свежая; грубый хлеб – это для обычных дней. *(Указывая Рикардо на стул во главе стола.)* Сюда. Место мужчины здесь. Ну вот. *(Все садятся.)*

Эстела *(протягивая ему нож)*: Порежете хлеб? У нас мужчина делит хлеб и благословляет пищу.

Родриго: Спасибо. Я порежу хлеб. А что до молитвы, я не смогу подобрать слов, как бы мне ни хотелось. *(Режет хлеб, предлагая его сначала Бабушке, потом Эстеле. Издалека слышен хор мужских голосов, поющих песню Питера под аккомпанемент аккордеона. У Рикардо выпадает из рук нож. Эстела сжимает руку, лежащую на скатерти, чтобы овладеть собой.)*

Эстела: Окно, бабушка... окно... *(Бабушка закрывает ставни. Песня звучит приглушенно.)*

Бабушка: Это ребята возвращаются с праздника. Знали бы они, что поют... *(Садится.)*

Эстела: Господи, благослови топор дровосека в лесу. Благослови сети рыбака в море.

Пусть на нашем столе всегда будут хлеб и рыба, которыми Твой Сын насытил всех людей

на горе... Дай нам покоя в работе и во сне. И если мы совершили зло, прости нас, Господи, как и мы прощаем... *(Глубоко вздыхает.)* Как и мы прощаем... *(В смятении всхлипывает, уткнувшись в скатерть.)* Нет! Ложь! Я не простила! Не могу простить!.. *(Хор рыбаков слышится громче.)*

**Занавес**

### **Третье действие**

*Там же две недели спустя. Солнечный день. Дядя Марко, насвистывая, кисточкой размешивает в баночке краску и пробует ее на доске. Из сада заходит Бабушка с большим подносом зеленого горошка.*

*Бабушка и Дядя Марко*

Марко: Уже поспел?

Бабушка: Первый горошек в этом году, мелкий и нежный, как капельки меда. Отрадно видеть, как они тянутся вверх, обвиваясь вокруг палок и выпускают усики навстречу солнцу. Солнце... Я бы сама тянулась вверх, если бы могла до него достать. *(Садится лущить. Дядя Марко размеренно набивает трубку.)* Поверить не могу, что страны, где солнце светит круглый год, еще на что-то жалуются.

Марко: Туман – тоже неплохо. Оно спокойнее.

Бабушка: Спокойствие, спокойствие... Куда тебе больше? Сидя родился, сидя помрешь. У меня в твои годы никто не отнял бы этот солнечный день, когда лес источает смолу, ветки деревьев трепещут от птиц, дорожки украшены влюбленными!

Марко: Я не создан для праздников. Таким меня вырастили, и уже поздно поворачивать назад. Вот если бы можно было прожить жизнь два раза...

Бабушка: Ты бы прожил ее точно также. У кота семь жизней, и все семь он ловит мышей.

Марко: И пусть ловит! Не тяни меня за язык, ой, не тяни!

Бабушка: По мне так можешь повесить свой язык на гвоздь. Он все равно тебе не нужен! *(Пауза. Она продолжает лущить, он рассматривает неокрашенный белый кораблик.)*

Собираешься красить?

Марко: Нет, его начал сеньор Хордан и хочет закончить до того, как попрощается.

Бабушка: Не надо о прощаниях. Время само придет, зачем звать раньше... Когда отходит корабль?

Марко: На закате.

Бабушка: Так скоро? У нас ночь наступает быстро... И почему он сегодня приплыл, этот несчастный корабль?

Марко: Потому что стоял в расписании.

Бабушка: Он мог сбиться с курса. Или пройти мимо.

Марко: А вы привязались к вашему гостю.

Бабушка: А кто к нему не привязался? В деревне все ему друзья, для каждого у него найдется доброе слово. А когда он садится поговорить со стариками, то кажется одним из наших.

Марко: Умеет любить, умеет сделать так, чтобы его любили. И способный: за две недели научился закидывать сети лучше всех.

Бабушка: Всегда в хорошем настроении, и такой простой со всеми. А ведь он объездил столько стран, столько всего знает!

Марко: Стой. Вот тут уже не соглашусь. Что он достойный человек, друг – тут все как надо. Но вот знать – по-настоящему знать – он ничего не знает.

Бабушка: И что, ты его, что ли, учить собрался?

Марко: Так не в первый раз ведь. Что далеко ходить – сегодня утром он увидел, что во мху на потолке пророс мак, и спросил с серьезным видом, кто посадил цветы на крыше. Да известно кто, господин! Ветер!

Бабушка: Эка важность! Нечего ему больше в голове держать.

Марко: Да-да, школа, книги... Но он не может ни отличить ясеня от березы, ни сказать, будет ли буря, по полету чаек, ни когда наступит ночь по наклону травы. Чтобы узнать время, ему приходится доставать часы. И это называется знать? Часы знают, он-то нет!

Бабушка: Это все наша жизнь. Каждый знает, как жить на своей земле.

Марко: Да. Ну так давайте оставим его ночью в лесу, и посмотрим, сможет ли он выйти по звездам. Или у них и звезд нету?

Бабушка: Наверно, у них другие

Марко (*удивленно*): Другие? Разве есть другие звезды?

Бабушка: Ну, конечно...

Марко (*успокаиваясь*): А, ладно. Может, и есть другие растения, другие манеры говорить – это все земные вещи. Но звезды никто не передвинет. Тот, кто повесил Полярную звезду на ее место, знал, что она понадобится рыбакам. (*Входит Эстела, посвежевшая после прогулки по полю. В руке – корзинка, покрытая листьями.*)

### **Бабушка, Марко и Эстела**

Эстела: Как сильно греет солнце после стольких месяцев. Оглушает так, будто бьет кнутом по соснам.

Бабушка: Ты одна?

Эстела: Рикардо скоро придет. Ему нужно было спуститься в порт.

Бабушка: Что ты принесла?

Эстела: Чернику. Ее полно в зарослях вереска, но искать приходится на коленях. Эти ягоды прячутся среди листьев, как испуганная клубника.

Бабушка: Рикардо понравилось?

Эстела: Ты хоть раз видела, чтобы ему что-то не понравилось? Он даже воздух готов благодарить за смолу и соль. Он как слепой, который вдруг начал открывать мир. Когда он впервые увидел радугу, решил, что это чудо. А сегодня, когда ел чернику, смеялся, а у самого весь рот фиолетовый, и изо рта сок капает, как у детей. (*Ставит корзинку.*

*Поворачивается к Дяде Марко.*) Спуститесь с ним в порт. Вдруг вы ему понадобятся.

Марко: Иду... (*Из дверей.*) Один вопрос, Эстела. Господин Хордан знал до этого, что такое черника?

Эстела: Нет. А что?

Марко (*удовлетворенно глядя на Бабушку*): Ничего. Любопытство. (*Выходит.*)

### **Эстела и Бабушка**

Бабушка: Зачем он спустился так рано?

Эстела: Купить билет, попрощаться с друзьями.

Бабушка: Прощаться! Будь проклят тот, кто придумал это слово. Люди должны всегда приезжать. И никогда не должны уезжать.

Эстела: Это должно было случиться. Ты об этом знала с самого первого дня.

Бабушка: Мы с первого дня знаем и то, что должны умереть. Но что-то это не утешает, когда приходит время.

Эстела: Ты снова привыкнешь. Две недели – это не тот срок, за который меняется жизнь.

Бабушка: Время измеряется по тому, что несет с собой, а эти две недели были такими полными! Чего ты мне прикажешь? Махнуть ему на прощание платочком и пожелать счастливого пути, как ни в чем не бывало?

Эстела: Я тебя прошу, если ты чувствуешь что-то еще, научись молчать. Мужчины приходят и идут дальше – мы, женщины, остаемся. Это наша судьба.

Бабушка: Хочешь сказать, ты сама очень рада?

Эстела: Уходящие корабли всегда оставляют грусть.

Бабушка: Я видела, как уходят сотни кораблей, и никогда не чувствовала того же, что сегодня. А виновата та, которая привязывается только к деревьям. Они-то отсюда никуда не денутся. И всегда можешь быть уверена, что сама уйдешь раньше, чем они.

Эстела (*нервно*): Бабушка, хватит. Жизнь Рикардо – там, наша – здесь. Так лучше для всех.

Бабушка: Я не говорю, чтобы он остался. Знаю, чего не может быть – того не может быть. Но не чувствовать... Когда он приехал, в нашем доме как будто появились окна во все стороны света. Ты сама начала смотреть на все другими глазами. А теперь... (*Подходит, глядя ей в глаза.*) Как женщина женщине, Эстела. Если бы своей рукой ты могла задержать корабль...

Эстела (*твердо*): Я бы ее не подняла. Рикардо должен уехать, это все, что я знаю.

Надеюсь, он продолжит свое путешествие сегодня же ночью.

Бабушка: Ты что-то имеешь против него?

Эстела: Против себя, и тем хуже. Ты разве не видишь? Раньше я хоть знала, чего хочу, и знала, что завтра буду хотеть того же, что сегодня. А теперь я не могу спокойно думать ни о чем, не могу успокоить пульс, как будто кто-то из-за плеча смотрит на то, что ты делаешь. Я не хочу так дальше! Мне нужно вернуть себе покой. Весло, прибитое к двери – сидеть и ждать. И все.

Бабушка: Фантазии это все. Ты винишь себя за то, что происходит только в твоей голове.

Эстела: Не я одна это чувствую. Когда мы вместе, радость становится фальшивой. Но он тоже не знает покоя, как будто что-то гложет его изнутри.

Бабушка: Ты же не думаешь, что у него злые намерения. Рикардо достойный человек, он тебе настоящий друг.

Эстела: Нет, бабушка. Настоящие друзья разговаривают спокойно, глядя друг другу в глаза. А мы нет. Между нами всегда что-то стоит.

Бабушка: Ты мне не говорила.

Эстела: Даже сегодня, когда мы, смеясь, искали в вереске чернику, наши руки случайно задели одна другую, и мы резко замолчали, не глядя друг на друга. Я знаю, почему сама не осмелилась поднять глаза. Но он?.. Почему замолчал он?

Бабушка: Коли так, может быть, права ты. Чего нельзя продолжить, то лучше вовремя закончить.

Эстела: Спасибо. Это я и надеялась от тебя услышать. (*С облегчением вздыхает. Пауза.*) Ты приготовила одежду?

Бабушка: Наверху. Погладила с водой с шалфеем, чтобы пахла здешними местами.

Эстела: Ты закрыла чемоданы?

Бабушка: Тут на меня не рассчитывай. Открывать чемоданы – это сколько угодно. А закрывать я уже слишком старая.

Эстела (*направляясь к лестнице*): В нашем доме ты всегда была самой молодой и самой сильной. Не забывай об этом сейчас. (*Поднимается.*)



Бабушка: Не бойся, если есть у меня что-то на сердце, никто этого не заметит. *(Остается одна. Ворчит, пока убирает корзинку и горошек.)* И что-то есть, конечно. Хороша бы я была, если бы не было. Неужели нельзя по-другому, только распрощаться и все? «Счастливого пути, дорогой друг... поворачивайте всегда направо, и посмотрим, может быть, земля и правда круглая». А потом комок в горле, и все сначала, день за днем, аминь. *(Входит Рикардо, за ним – Дядя Марко.)*

**Бабушка, Рикардо, Марко**

Рикардо: Здравствуйте, бабушка. Вы разговаривали сама с собой?

Бабушка: Надо привыкать заново. Не у всех столько терпения, как у вас.

Рикардо: Это не терпение. Мне правда очень нравится вас слушать.

Бабушка: Во всяком случае, вы хорошо притворяетесь. Да и в конце концов. Что это, тяжелый труд? Я ведь не прошу мне отвечать. Даже слушать не прошу. На меня смотрят, головой кивают – и я уже довольна. Разве это много?

Рикардо: Вы и впрямь боитесь тишины.

Бабушка: Именно это: боюсь. И на то есть причины. Когда утихает море? Перед бурей. Когда утихает лес? Когда по нему проходят мужчины с ружьями. Всегда, когда наступает полная тишина, в воздухе разливается опасность. *(Вспоминая, доверительно.)* Я помню, еще совсем маленькая была... Нас было девять детей, восемь взрослых мальчиков и я. Однажды ночью – я не знаю, что произошло в нашем доме, – мама плакала, отец сидел, сжав кулаки на столе, и восемь старших братьев сидели бледные, уставившись в тарелки. Никто не осмеливался ли пошевелиться, ни вздохнуть. Тишина была такой холодной, что стыла кровь. Было слышно только, как капля воды сочится из ведра. Кап-кап... кап-кап... кап-кап...! Только благодаря ей я не разревелась. И вы посмотрите: семьдесят лет прошло, я уж и не помню, что такого ужасного случилось в нашем доме. Но никогда не смогу забыть ту каплю воды, а всегда буду ей благодарна за то, что она одна осмелилась говорить, когда мне было страшно. *(Рикардо нежно сжимает ее плечи. Пауза.)*

Рикардо: Бабушка!

Марко: Капля воды... Ежедневный ливень, вот что вам нужно.

Бабушка *(резко переменявшись)*: Странно, что ты хвостом не бьешь! Я всегда говорила, ты еще в детстве был полудиким, и посмотри, что выросло! *(Рикардо рассматривает свой кораблик и шлифует его напильником.)* Хочешь поработать?

Рикардо: Я хотел бы его закончить, но уже не успею.

Бабушка: С какой охотой ты взялся за работу. Как будто никогда раньше не работал.

Рикардо: Может, так и есть.

Марко: Чем вы занимались там, на своей земле?

Рикардо: Играл на бирже.

Марко: Вот как. *(Короткая пауза.)* А после того, как играли, где работали?

Рикардо: Биржа – это не игра. Это рынок.

Марко: Рынок?

Рикардо: Не такой, как здесь. Вы покупаете и продаете вещи. Мы – названия вещей.

Марко: Не понимаю. Как можно купить и продать пшеницу без пшеницы?

Рикардо: Очень просто. Например... *(Берет из шкафа четыре стакана и ставит их на стол.)* Вы только что посеяли пшеницу и не соберете ее раньше следующего года. Но поскольку до следующего года вам надо на что-то жить, я открываю вам кредит в 100 крон в счет этой пшеницы. *(Ставит первый стакан.)* Это документ о получении кредита. Понятно?

Марко: Понятно.

Рикардо: А теперь, если летом урожай пропал, это не важно: вы можете заплатить мне сто серебряных монет. Логично?

Марко: Логично.

Рикардо (*берет второй стакан*): Это – сто монет, которые стоит пшеница. Но поскольку серебра мало, Банк его изымает и выпускает вместо него бумажку, на которой написано: «Стоит сто крон». (*Ставит третий стакан.*) Это банкнота. Если, когда приходит время платить, у вас нет такой бумажки, это тоже не важно, вы оставляете мне долговую расписку, которая стоит столько же, сколько банкнота. А теперь начинаются чудеса. (*Показывая на стаканы.*) Сто крон кредита, сто крон серебра, сто крон в виде купюры и еще сто в виде долговой расписки. Итого: четыреста крон на рынке и ни одного зерна настоящей пшеницы. (*Отряхивает ладони.*) Теперь понимаете?

Марко (*уверенно*): Теперь да. Два года назад тут проезжал господин, который занимался тем же самым, но он это проделывал с цилиндром, и появлялись из него голуби. И я попросил бы вас объяснить, в чем тут фокус.

Рикардо: Тут нет никакого фокуса, дядя Марко. То есть... Не знаю...

Бабушка (*собирая стаканы*): Это и есть ваша Биржа? Господи, чего только не придумают люди, когда им нечем заняться.

Рикардо: Похоже, вы не восприняли это всерьез.

Бабушка: Мы не привычные. Я не знаю, как у вас там на юге. А у нас пшеницы мало, но она всегда настоящая. И голод тоже. (*Раздается голос Эстелы, которая кричит, сбегая с лестницы.*)

Эстела: Бабушка! Бабушка! Вы не слышите?

Бабушка: Чего? (*Все прислушиваются. Эстела открывает дверь. Слышен резкий, настойчивый звук колокола, бьющий тревогу.*)

Эстела: Это колокол с маяка. Кто-то в опасности!

Бабушка: В море? Это невозможно. Корабли не выйдут до завтра.

Эстела: Это может быть лавина. Или пожар. Дядя Марко, сбегай, посмотри.

Бабушка: Этот? Так мы ни о чем не узнаем.

Рикардо: Я пойду.

Бабушка: Вам нужно собираться, солнце вот-вот сядет. Идем! (*Быстро выходит с Дядей Марко. Эстела слушает у двери.*)

### **Эстела и Рикардо**

Рикардо: Дайте мне пойти с ними. Я могу быть полезен.

Эстела (*удерживает его жестом, заставляя замолчать*): Колокол звучит уже медленнее. Начинает стихать. Если это был сигнал опасности – она прошла. Если произошло несчастье, сделать уже ничего нельзя. (*Закрывает дверь.*) Этот день был слишком прекрасным, чтобы хорошо закончиться.

Рикардо: С тех пор, как я здесь, ни один из дней не был таким счастливым. Казалось, сегодня праздник; порт весь белый от парусов и сетей, на которых блестит соль. Никогда не видел здешних людей такими веселыми.

Эстела: Сегодня первый солнечный день, все готовятся к выходу в море. Полеты буревестников – знак того, что рыба начала подниматься к нам из теплых морей. Завтра все лодки уплывут далеко. (*Понизив голос.*) Все, кроме одной. (*Солнце начинает садиться.*)

Рикардо: Что могло произойти, что колокол начал звонить?

Эстела: Мы столько раз его слышали! Жизнь здесь - это ежедневная опасность.

Рикардо: Я не хотел бы уехать, не узнав, кто это был.

Эстела: Для вас это так важно? Еще две недели назад эти люди были для вас ничем.

Рикардо: Потому что тогда я их не знал. «Чтобы почувствовать чужую боль, нужно воображение» - тот, кто сказал мне это, хорошо знал, о чем говорит. В один день мы узнаем, что в северной деревушке погибнет рыбак, ижимаем плечами. В другой – читаем, что на войне погибли тридцать тысяч человек, и продолжаем спокойно пить кофе, потому что эти тридцать тысяч жизней для нас – всего лишь цифра. И не потому, что у нас черствые сердца, нет. Мертво наше воображение.

Эстела: Раньше вы этого не знали?

Рикардо: Нет. Мне нужно было приехать сюда, чтобы выучить один простой урок: в жизни одного человека – жизнь всех остальных людей.

Эстела (*благодарно смотрит на него*): Мне приятно, что вы так говорите. Знаете, что мне иногда кажется? Что вы родились здесь, среди нас, а потом много лет жили далеко отсюда, потеряв память. И сейчас вы начинаете снова узнавать своих.

Рикардо: Хотел бы я, чтобы все так и было. Чтобы я мог чувствовать эту землю своей и жить здесь всегда.

Эстела: Не дайте впечатлению нескольких дней себя обмануть. Вы провели здесь две счастливые недели отпуска, когда олени уже ревут в ольховниках, а ночи становятся белыми. Но вы не знаете, что такое зима длинной восемь месяцев, с обледеневшими стеклами, эти бесконечные ночи по восемнадцать часов, от первого снега и до пения кукушки.

Рикардо: Почему я не смогу выдержать то, что может выдержать женщина?

Эстела: Я – другое дело. Я привыкла с детства, и мне помогает моя вера.

Рикардо: Во что вы верите? Мне хотелось бы верить в то же самое.

Эстела: На самом деле, в немногое, но эти вещи я чувствую очень глубоко. Я верю что жизнь, хоть иногда и бывает горькой, - это долг. Верю, что все, что нам нужно, есть на земле и в море. И верю, что Бог добрый. Этого мне достаточно.

Рикардо: Эстела... (*Сжимает ее руку, лежащую на столе. Солнце село.*)

Эстела: Пора зажигать лампу... как в тот день, когда вы приехали.

Рикардо: Вы позволите сегодня зажечь ее мне?

Эстела: Спасибо. (*Рикардо зажигает лампу. Раздается звук корабельной sireны. Эстела вздрагивает, но не теряет самообладания.*) Корабельная сирена. Не думала, что уже так поздно.

Рикардо: Это первый звонок. Время еще есть.

Эстела: Время на что?! (*Встревоженно.*) Уходите сейчас, Рикардо. Я не умею прощаться. Что можно сказать, когда остаются считанные минуты?

Рикардо: Вы не должны ничего говорить, Эстела. Сказать должен я. (*Подходит к ней.*) Я приехал издалека сказать вам одну вещь... только одну. И каждый раз, когда я собирался ее сказать, страх и стыд сковывали мне горло.

Эстела: Если вы хотите сказать что-то грустное, не говорите. Лучше расстаться, как верные друзья.

Рикардо: Я больше не могу молчать. Мне нужно сказать вам это. Вы должны меня выслушать, как бы больно ни было нам обоим.

Эстела (*с инстинктивным страхом*): Говорите.

Рикардо: Речь о смерти Питера. (*Эстела отводит глаза.*) Вы сказали мне еще в первый день, что смерти Питера хотел не Бог. Вы были правы, Эстела. Ее хотел человек. И этот человек находится здесь!

Эстела (*в смятении*): Как вы догадались? Я никого не обвиняла! Не могу обвинять! Если бы это сделал кто-то еще, я сто раз бы повторила, что это ложь! Пусть он разрушил мою жизнь, но иначе нельзя... Между нами – моя сестра и ее сын!

Рикардо: О ком вы сейчас говорите!

Эстела: О Кристиане!

Рикардо: Вы подозреваете его?

Эстела: Хотела бы я, чтобы это было просто подозрение. Но нет. Я из окна узнала его кожаную куртку. На рассвете я сама стерла следы его сапог. Ночь за ночью я молча кусала руки, пока душа разрывалась от крика. И теперь вы хотите разрушить то, что я создавала? Ради этого ребенка, молчите!

Рикардо: Теперь я точно не могу молчать! Знай я раньше, о чем вы думаете, я был бы последним трусом, если бы промолчал еще хоть мгновение. (*Берет ее за руки.*) Эстела...

Фрида: Эстела! Эстела!

Эстела (*испуганно*): Это Фрида. Пожалуйста... молчите! (*Входит Фрида. На ее плечи накинута плащ, в руках – фонарь, который она ставит на ходу. Всхлипывая, бросается в объятия сестры.*)

**Эстела, Рикардо, Фрида**

Фрида: Эстела!

Эстела: Что-то случилось в твоём доме?

Фрида: Ты не слышала колокол? Кристиан вышел в море опробовать новый штурвал. Когда он свернул с рифа, его шквалом ветра отбросило на волнорез, и сильный удар волны распорол его грудь об острый камень.

Эстела: Рана серьезная?

Фрида: Это я спрашиваю у всех. Но никто не отвечает, все опускают глаза... Я знаю, что означает, когда мужчины молчат, стоя над пятнами крови.

Эстела: А он... он?

Фрида: Он произносит только одно имя: твое. Ты не можешь позволить ему так умереть. Кристиан зовет тебя. Он не хочет говорить ни с кем, кроме тебя! (*Подавленная, опускается в кресло.*)

Эстела: Со мной? (*Рикардо.*) Оставьте нас?

Рикардо: Извините... (*Поднимается.*)

Эстела (*дождавшись, пока он уйдет*): Ты понимаешь, что это значит, Фрида? Если Кристиан чувствует, что умирает, и зовет меня, он хочет сказать мне только одно. (*Склонившись к ее плечу, глухо.*) Да?..

Фрида: Да!

Эстела: Он признался тебе?

Фрида: Ему не нужно было говорить. В тот вечер, когда я вышла отсюда, проклиная тебя, я шла с гордо поднятой головой, но на душе у меня появился камень. С того дня я не переставала думать, и детали складывались в одну картину. Тогда я поняла, почему, когда я неожиданно заговаривала с ним, он встряхивал головой и сжимал веки, будто только проснулся, почему столько раз трубка гасла у него между зубов, почему столько ночей

подряд он лежал без сна, уставившись глазами в потолок. Все мое существо отказывалось в это верить! Сейчас уже сомнений не осталось.

Эстела: Возвращайся к нему. Скажи ему, что я знала, что я буду молчать. Но не заставляй меня его выслушать!

Фрида: Ты сама должна ему сказать. Ты разве не понимаешь, то, что чувствует Кристиан – это не страх смерти! Он сто раз проходил по земле и по морю, и никогда не дрожал так, как теперь. Это другой страх, гораздо глубже, который может исцелить лишь одно слово. Это слово можешь сказать ему только ты. Ради всего, что было между нами, не отказывай ему в этом!

Эстела: Бедная Фрида. Я и не думала, что ты его так любишь.

Фрида: Я тоже. Я думала, что правда разлучила нас. И именно теперь, когда я вижу его разбитым, виноватым, дрожащим, как ребенок, теперь я чувствую, как сильно люблю его. Что всегда любила его больше всего на свете.

Эстела: Я сделаю для него то единственное, что могу для него сделать. Идем!

*(Набрасывает плащ ей на плечи, поднимает фонарь и выходит вместе с ней.)*

Фрида: Спасибо, Эстела... Спасибо... *(Мгновение сцена пуста. Рикардо спускается с лестницы, задумчиво глядя на дверь.)*

Рикардо *(рассеянно повторяет)*: Кристиан... Кристиан... Неужели это возможно? *(Направляется к двери, намереваясь последовать за ними. Свет заметно теряет реальность. Снова звучит странная музыка из первого акта. В дверях, ведущих в сад, появляется Господин в черном.)*

### **Рикардо и Господин в черном**

Господин: Добрый вечер, Рикардо Хордан.

Рикардо: Ты? Слишком поздно, чтобы обмануть меня снова! Теперь я знаю правду. *(Решительно направляется к нему.)* Не я убил Питера Андерсона. Ты знал, что это произойдет, знал время и место. Почему ты заставил меня поверить, что это сделал я?

Господин: Успокойся! Скоро ты поймешь, что не вправе повышать на меня голос.

Рикардо: Чего ты добивался? Отвечай!

Господин: Я говорил тебе, что это эксперимент. И до сих пор он шел вполне неплохо.

Рикардо: Меня не волнуют твои эксперименты. Единственное, что стало ясно – я никого не убивал. Это твоя работа.

Господин: Моя? Это не я распоряжаюсь жизнью и смертью. Это... Другой. *(Неясно указывает направление.)* Об этом хорошо знают деревенские дети. Только те, кто читают много книг, забывают о самых простых вещах.

Рикардо: Так кто его убил?

Господин: Ты разве еще не знаешь? Кристиан. Только Кристиан.

Рикардо: Если ты сам в этом признаешься, зачем ты пришел теперь? Я свободен от вины.

Господин: Вот здесь ты ошибаешься. Ты не убивал, согласен. Но ты хотел убить. И для меня эта правда имеет значение. И потом, в тот день я сказал тебе: поступок меня не интересует. Мой мир – мир желаний, и только.

Рикардо: А мой – мир поступков. И нет такого суда или закона на земле, который мог бы наказать меня за дурные помыслы.

Господин *(с достоинством)*: Минуточку! Я не юрист по мелким делам. Я моралист. У тебя еще остались уроки.

Рикардо: Слова! Как я могу отвечать, если все это – ложь?

Господин: А вот с этим надо разобраться. Ты не убил только потому, что тебя на мгновение опередил Кристиан. Но правда в том, что ты хотел убить, да или нет?

Рикардо: Да.

Господин: Деньги, которые ты за это получил, были настоящими. Правда или нет?

Рикардо: Правда.

Господин: А угрызения совести, которые терзали тебя впоследствии и которые только что чуть не заставили тебя во всем признаться? А тайная надежда, что Питер Андерсон окажется мерзавцем, чтобы оправдаться перед самим собой? А желание приехать сюда, которое влечет всех преступников на место преступления? Разве все это не правда?

Просто удивительно, сколько правды может породить одна ложь.

Рикардо: Теперь понимаю. В этом был твой эксперимент?

Господин: Только первая его часть: посмотреть, как далеко распространяется созидаящая сила идеи. Но остается вторая часть, более серьезная: расплата за вину.

Рикардо: Я готов расплатиться.

Господин: Чем? Несколькими ударами в грудь и парой слез раскаяния? Нет уж, сын мой, это старый трюк, и, к тому же, слишком простой.

Рикардо: Я отказываюсь от всего, что ты мне дал. Забирай свои грязные деньги до последнего сантима.

Господин: Этого тоже недостаточно. Ты уже какое-то время живешь без них.

Рикардо: Тогда чего ты добиваешься? К чему все это?

Господин: Просто хотел предупредить, что твой контракт все еще в силе. *(Достает его из папки.)* Здесь ты расписываешься в своем желании совершить преступление. Когда придет «час», я предъявлю этот счет.

Рикардо *(на секунду задумавшись)*: Что сказано в контракте?

Господин: Слов немного, но все прозрачные. «Рикардо Хордан обязуется убить человека».

Рикардо: Без крови.

Господин: Без крови.

Рикардо: Хорошо. Лучший способ избавиться от контракта – выполнить его. Я обещал убить – я убью.

Господин *(удивленно смотрит на него)*: Кого?

Рикардо: Того, кто подписал этот контракт. Помнишь день, когда ты пришел в мой кабинет? Там ты нашел труса, способного совершить любое преступление, если можно не присутствовать при нем. Торговца чужим трудом. Человека, способного выбросить в море весь урожай, не думая о голоде тех, кто его вырастил. С ним я борюсь с тех пор, как приехал сюда, с ним буду бороться всю мою жизнь. И в тот день, когда в моей душе не останется ни следа от того, кем я был, в этот день я убью Рикардо Хордана. Без крови! *(Дьявол в замешательстве опускает голову.)* Теперь мы оба в мире желаний! Не ожидал такого, правда?

Господин: Честно говоря, нет. Тот, кто подписывал этот контракт, был совершенно другим... Кто дал тебе эти силы? Она?

Рикардо: Она. Пока я не попал в этот дом, я и не знал, что такое настоящий дом. Пока я не встретил Эстелу, я не знал, что такое настоящая женщина.

Господин: Этого я и боялся. Любовь... Всегда забываю об этой маленькой детали, и всегда из-за нее проигрываю.

Рикардо: Чего ты ждешь теперь?

Господин: Ничего. Теперь, что бы я ни делал против тебя, все будет бесполезно. Забирай свой контракт. Жаль... Это была красивая сделка.

Рикардо: Бедняга. Ты даже поник.

Господин *(с элегантной меланхолией)*: О, не имеет значения. С такой сложной профессией, как у меня, я, представь себе, привык к провалам. Но такого провала еще не было. Я пришел за твоей душой, и своими руками, сам того не желая, наставил тебя на путь спасения. После такого можно отправляться на пенсию! *(Медленно идет к двери в сад. Задерживается.)* Я могу попросить тебя об одном дружеском одолжении?

Рикардо: Говори.

Господин: Никому не рассказывай о том, что произошло между нами. Люди развлекаются, видя меня в смешном свете, а самые лицемерные даже умудряются находить в этом мораль. Обещаешь?

Рикардо: Обещаю.

Господин: Благодарю. Прощай, Рикардо... Андерсон... *(Выходит. Обычный свет.*

*Рикардо рассматривает контракт и, почувствовав, что открывается дверь, сминает его и бросает на стол. Возвращается Эстела, с выражением усталости человека, совершившего что-то, потребовавшего огромных усилий.)*

### **Рикардо и Эстела**

Рикардо: Надежда есть?

Эстела: Кто знает! Краем волнореза ему распоролось грудь, как ножом. Но Кристиан крепче, чем сама скала. Сейчас он спокоен и готов ко всему – и к жизни, и к смерти. *(Тяжело садится.)* Никогда не думала, что одно слово может иметь такую силу!

Рикардо: Прощение?

Эстела: Прощение. Кажется, что оно ничего не стоит, но какое зерно чуда оно в себе несет! Я думала, что не смогу его произнести, но когда оно сорвалось с моих губ, как спелый плод, не только Кристиан снова обрел покой. Я сама ощутила себе чище, сильнее, как будто камень упал с души. *(Снова раздается звук корабельной сирены. Эстела испуганно поднимается.)* Вторая сирена. Чего вы ждете? Они уже отвязывают трос!

Рикардо: Куда я теперь пойду? Я только что узнал, что потерял все свое состояние. Нет ни страны, которая зовет меня, ни хотя бы одного друга, который меня ждет.

Эстела: Но ваша жизнь там!

Рикардо: Эстела, послушайте. Я уже не тот иностранец, который приехал сюда купить сон за деньги. Теперь я человек, у которого нет никакого богатства, кроме рук, с которыми приходят в этот мир. Один из вас. Позвольте мне работать рядом с вами.

Эстела: Здесь? *(Не решаясь поверить.)* Не обманывайте себя. Вы думаете, что сможете привыкнуть к этой бедности?

Рикардо: Нет ничего, что не смог бы сделать мужчина, когда на него смотрит женщина. Вы не знаете этого?

Эстела: Знаю. В этом ее великая сила.

Рикардо: Единственная сила, которая заставляет выходить в море все лодки, из-за которой в огородах снова появляются розы. *(Протягивает ей руки.)* Эстела... У вас ледяные руки, вы дрожите.

Эстела: Пустяки. В первый солнечный день всегда очень холодно ночью. Давайте разведем огонь. *(Видя смятый контракт на столе.)* Вам нужна эта бумага?

Рикардо: Нет. Уже нет.

Эстела: Спасибо. *(Поджигает его от фонаря опускается на колени перед очагом. Рикардо склоняется рядом с ней. Три долгих сигнала корабельной сирены. Это отплывающий корабль.)*

**Занавес**