



А.В. Марков

Российский государственный гуманитарный университет

ПРОДУКТИВНАЯ КАТАХРЕЗА В ПРОЗАИЧЕСКОМ ДВУЯЗЫЧИИ АННЫ ПРИСМАНОВОЙ

Анализ русской и французской прозы русской эмигрантки, принципиально двуязычного прозаика Анны Присмановой показывает, что эта проза оказывается одновременно декоративной и экзистенциально насыщенной. Экзистенциальная проблематика требует установления границ социолектов и языков, что и происходит благодаря присутствию галлицизмов в русской прозе и русизмов как экзотизмов во французской прозе. Доказывается, что эти иноязычные кальки – не недостаток письма, а продуктивная особенность, основанная на использовании синекдохи как способа передавать движение в пейзаже. Наложение двух синекдох создает продуктивную катахрезу, не свойственную ни русскому, ни французскому языкам, но реализующую основное содержание ее прозы: парадоксальное соединение мира живых и мира усопших.

Билингвизм, риторика, катахреза, декоративная проза, символистская проза, экзистенциализм, Присманова, русско-французские культурные связи.

Анна Присманова (1892–1960) как поэт раскрыла потенциал собственной поэтики в русском языке, но прозу создавала сразу на двух языках, в близкой поэтике лирической зарисовки. Наследие Присмановой как оригинального поэта хорошо изучено, в частности, благодаря публикациям не только ее собрания сочинений [11], но и собрания сочинений ее мужа и соратника А.С. Гингера [3] с необходимыми мемуарными указаниями и комментариями. Французские кладбищенские рассказы «Петухи» и «Цветы и венки» публиковались в 1940-е годы в журнале *Cahiers du Sud* («Южные тетради»), тогда как единственный ее крупный образчик русской художественной прозы, «О городе и огороде», вышел в журнале «Мосты» в 1966 году. Это рассказ о героине, пережившей смерть матери, со множеством лирических вставок и созданием типичной для французской прозы риторической метапоэзии по отношению к произошедшему. Тексты этих публикаций были воспроизведены в критическом издании [11, с. 191–205], по которому мы далее их и цитируем. Хотя языки различны, у всех трех рассказов есть немало общих черт на разном уровне, прежде всего, их можно считать метапрозой: в них исследуется, при каких условиях вообще писатель может рассказывать о жизни и смерти, хотя набор средств всякий раз различен, равно как и указания на отдельные практики письма. В этих рассказах есть несомненные черты метапрозы, авторского вторжения в повествование [5; 6], при этом в русской прозе это прямое указание на то, что должен сделать и счесть автор и как дальше вести свою повесть, тогда как во французской – это очень строго выдержанная стилизация, сказочно-символистского и одновременно иронико-скептического повествования, по стилю близкого к прозе Андре Жида. Именно А. Жид в метапрозе превращает автора в инстанцию, переводящую символическое напряжение образов в экзистенциальный горестный сюжет.

Поэтика этих рассказов очень близка: это лирические реплики, с повышенной метафоричностью, которая связывает естественное и искусственное и тем самым лучше позволяет пережить боль смерти и утраты. Поэтому независимо от языка описание имеет приоритет над развертыванием сюжета (что именно произошло – легко объясняется в немногих словах), широко используются намеки на состояние чувств, картографируются города и кладбища, раскрывается прежде всего профессиональная деятельность героев как основание для ее дальнейшей символизации. В целом это соответствует общему правилу происхождения франкоязычной русской прозы из салонных обычаев, требовавших разнообразия жанров и утилитарного использования языка для внелитературных социокультурных целей [4], с тем различием, что социальная рамка салона перестала быть актуальной. При этом забота о стиле оказалась уже не просто стимулом сочинительства, но способом разнообразить повествование, вводя не вполне обязательные, но стилистически уместные образы. Рассказы эти можно считать опытами медитации, подготовки к смерти, и почти сюрреалистичная метафоричность вместе с условно-идиллическим описанием жизни французской провинции и рядом же весьма гротескным изображением кладбища как быта мертвых только способствуют тому, что эти медитации могут состояться на любом языке. Это соответствует как общепринятой характеристике лирического проекта Присмановой как экзистенциального [8, с. 11], так и новейшим выводам о провинциальном тексте как необходимой составляющей сверхтекста, трактующего экзистенциальные перспективы самой литературы [10; 14]. Современные исследования поэтики Присмановой как лирика [12; 13] показывают, что экзистенциальная озабоченность автора, поиск слов для изображения несчастья, а не какая-то заранее принятая поэтическая стратегия, определяла соединение раз-

народной образности. В таком случае выбор языка – это необходимая имитация для того, чтобы новые формы поэтики, с необычным, часто сюрреалистическим сочетанием частей, были восприняты читателями.

Обычно считается, что двуязычие прозаика приводит к повышенному вниманию к чужому, к склонности к языковой игре, и часто в качестве примера приводят языковые игры в англоязычной прозе Набокова [7], от каламбуров до намеренных анахронизмов и стилистических сюрпризов. Тексты Присмановой по своему небольшому объему и сходству поэтики позволяют прийти к другим выводам. Выясняется, что, с одной стороны, русская проза включает в себе немало галлицизмов на разных уровнях, которые поначалу кажутся просто принадлежностью модернистского стиля, но потом раскрываются при внимательном чтении как конструктивные, а не стилистические элементы. С другой стороны, французская проза, конечно, не включает в себе сколь-либо значительного числа русизмов (то, что мы можем счесть русизмами, французский читатель никогда ими не сочтет), но скорее некоторые катахрезы, непривычные для французского языка, но усиливающие позицию этой метапрозы.

В целом в прозаическом творчестве Присмановой наблюдается эффект проверки и пересборки ресурсов каждого языка, выясняющий, в какой мере повествование может быть построено как описание, либо же переживание разрывов в бытии, вызванных смертью, требует своих синекдох и катахрез. Гладкая речь, заботящаяся только о себе, казалась бы фальшивой и кощунственной. Проза Присмановой хорошо иллюстрирует принцип перевода, который Рикёр назвал «конструирование сравнимого» [15] и который специально исследовался на материале перевода «сказа» [3], иначе говоря, не менее интенсивно организованной речи, чем сюрреалистически-символистская лирическая проза Присмановой. В контексте работы с непереводаемостью [1] эффекты сказа и эффекты лирической прозы равно оказываются поэтикой стилизации, которая как бы отказывается от самой себя и готова сконструировать поэтому себя в другом языке, преодолев то, что прежде казалось непереводаемым. Практически такая работа была осуществлена в переводах Платона и Аристотеля [9], где важным был отказ от буквализма в пользу приобретения великими философами интонации в русском языке.

Русская проза «О городе и огороде» [11, с. 191–194] уже в названии подразумевает французский речевой и интонационный субстрат, потому что «огород» явно калькирует французское *jardin*, сад или огород, тем самым превращаясь в синекдоху. При внимательном чтении этой прозы мы убеждаемся, что синекдоха оказывается и главным выразительным приемом, раскладывающим впечатление на составные части, как в кубистском натюрморте или пейзаже, вроде «двигались трубы океанских пароходов»: здесь важно не просто то, что труба обозначает целый пароход, но что видимое движение передает невидимое, создавая определенный режим восприятия пейзажа.

Иногда синекдоха оказывается переусложненной, близкой к катахрезу, вроде «еще зимний, но уже ве-

сенний день» – под «зимним» и «весенним» подразумевается обладающий отдельными признаками зимы и весны, что в русском языке необычно, но нормально во французской прозе, где «день зимы и весны» будет означать, что зима и весна борются за этот день. Вариантом синекдохы выступают и некоторые другие фигуры, например олицетворение, как «ленивое солнце», иначе говоря, одновременно медленное и неяркое, где эти свойства оказываются одновременно и частью статики, и частью динамики взгляда. Так очень продуманно создается впечатление смещения отдельных элементов вещей и пейзажей, получающее иногда острое семантическое развитие, например во фразе: «сухие, но уже изрядно вымокшие листья». Эта фраза тоже стоит на грани катахрезы: листья «сухие» в смысле «осенние», а «вымокшие» в смысле промокшие под дождем. Но в целом мы видим картину сильного осеннего дождя (заметим, осеннего дождя во Франции, резкого и обильного, в отличие от российских мелких затяжных дождей, где слово «уже» не уместно, мы не знаем, уже намokли листья или они намokнут потом еще сильнее), который иначе заставляет воспринимать осень.

Этот пример уже доказывает, что галлицизмы необходимы, чтобы изобразить дух жизни на юге Франции, но не как признаки местного быта или говора, но в рамках сказа или стилизации, чтобы сам этот юг Франции выглядел достаточно артистичным, как произведение искусства, существующее по своим автономным законам, отличающимся от бытовых. Чтение этого четырехстраничного рассказа показывает, что в целом сложность галлицизмов нарастает, если к началу рассказа больше распределены простые, например, лексические галлицизмы, то к концу уже синтаксис и семантика сильно деформируются по отношению к привычному русскому языку.

Лексические галлицизмы легко определимы: например, «деревенских телег», как калька *charrettes de village*, в русском языке не бывает городских телег, «постепенно» в значении «мало-помалу» (*peu à peu, petit à petit*), а не «поэтапно, последовательно» (*successivement*), «булыжный фундамент» (*fondation pavée*), «плоской струей» (*flux plat*), «сверхъестественно робок» и некоторые другие. Не с самого начала, но уже в первой трети рассказа появляются синтаксические галлицизмы словосочетаний, например: «снег падал... дождем», что сразу напоминает конструкцию из ее французской прозы [11, с. 199]. *Une neige couvée de pluie tombait d'un ciel opaque* (снег, перебиваемый дождем, падал с мутного неба), «стекла окон», «в глине дорожек» и т.д. Иногда они имеют в виду именно устное бытовое употребление, а не школьные уроки французского, скажем: «Однорукие сосны кладут на берег лапчатые тени», с пониманием *mettre* не исходя из этимологии «бросать», а исходя из современного употребления этого французского слова «класть». Во всех этих примерах замечается то же самое разложение движения на части, своего рода призматическая оптика, оказывающаяся необходимой при воспроизведении дождливых пейзажей, когда как бы теряются границы вещей и кажутся движущимися и нелепо себя назвавшими неподвижные вещи. Иногда даже встречается соединение двух не вполне со-

единимых галлицизмов, вроде: «отдавая дань своим дурным наклонностям», оба выражения вполне французские, но их сочетание непривычно.

В конце концов, прием синекдохи («идти в ногу» как «идти рядом» или «розовое» в значении «детское») начинает употребляться как средство материализации метафор, которое сначала вводится как прием выразительности, например, когда метафорическое «розовое детство» появляется среди упоминания других цветов уже как окраски или когда «идти в ногу» приходится учительнице музыки, а «гармончатые ставни» с грохотом опускаются на музыкальных лавках: музыкальный ритм становится единственным материальным сопровождением звукового и даже событийного движения в рассказе. Нематериальное вдруг оказывается материальным, а переживаемое смутное или трагическое чувство тогда получает свою символическую поддержку, понятную не только по разным границам языков, но и по разным сторонам границы жизни и смерти.

Сама логика описаний подводит нас к концу рассказа к пониманию, что этот прием внушает мысль о проницаемости мира живых и мира усопших, и катахреза двух синекдох оказывается образом слияния душ и при жизни, и после смерти: скажем, метафора «из двух неживых, спаянных в вечном пожатии человеческих рук» в описании кольца оставляет в недоумении – спаянных как металл или как руки в пожатии? Но эта двусмысленность, видеть ли здесь «спайку рук» в мире вечно живых душ или «спайку металла» на памятнике, и сблизает русскую прозу Присмановой с французской, где кладбищенские материальные образы как синекдоха мира усопших оказываются сплетены с космическими, природными или социальными образами мира живых.

Во французской прозе Присмановой поэтика синекдохи тоже начинается с некоторых лексических смещений, но уже для описания не отдельных предметов, но ситуаций, скажем *brillant* всегда означает яркий, а не блестящий. Важны не характеристики предмета, а место его в общей картине, и предмет начинает означать яркую точку всей картины, а не вещь, обладающую какими-то своими неизвестными свойствами. В тексте присутствует несколько странных галлицизмов, вроде *l'air de presser* – в необычном значении давящая атмосфера, атмосфера гроба, хотя скорее это могли бы перевести как «зазор нажатия», но, возможно, щель гроба и имелась в виду. Вообще во французской прозе Присманова гораздо свободнее пользуется ресурсами разных языков, к примеру, обыгрывает значение имен Виолетта (фиалка, фиолетовая) и Ипполит (распрягающий коней), хотя для этого достаточно общекультурных знаний, например о «лошадиных» именах, и не обязательно изучение латыни и древнегреческого.

Катахреза во французской прозе становится несколько другой, а именно соединением исторической идиомы и языковой идиомы, например «Немало женщин вяжет до самого смертного одра» (*Elles sont nombreuses les femmes qui tricotent tout le long du trajet*), когда мизогинистическая поговорка, что женщинам положено только вязать, материализуется как часть необходимого экзистенциального переживания

и сама бытовая жизнь делается синекдохой всей жизни как экзистенциально переживаемой в широком смысле. В русской прозе «кидал камушек в ее огород» также было материализованной идиомой, но до катахрезы разных социолектов это не доходило, хотя экзистенциальная тревога здесь вполне чувствовалась. Близким этому оказывается употребление уточнений, показывающих уже не границы социолекта, а границы французского языка вообще в описании окружающей действительности, так, лошадь названа *une simple bête de somme* – простое грузовое животное (т.е. ломовая лошадь, здесь слово «простой» заменяет невозможный в русском языке неопределенный артикль, как мы говорим «простой случай» в значении «некий случай»), поэтому слово «просто», «простой» означает «один из», «как все». А по по-французски ломовая лошадь может быть «просто» лошастью либо в банальном смысле «лошадь вообще», либо в специализирующем смысле «простая, а не изысканная», но такая спецификация – излишество по отношению к понятию ломовой лошади.

Другой пример такой катахрезы мы находим как раз в рассказе о кладбищенских петухах [11, с. 195–198]. Петух на шпилье «имел в своем распоряжении скопище блестящих зерен» (*avait à sa disposition une multitude de graines brillantes*) – слово *multitude* в прозаическом французском употреблении означает не любое множество, как в русском языке или как в международном жаргоне математиков, а скопление, кучу. Поэтому обычным будет употребить это слово, говоря о зернах, как и уместным терминологически, говоря о скоплении звезд в галактике, но вообще о звездах на небе так сказать нельзя. При этом опять мы замечаем сложную синекдоху, звезды в значении ночи и петуха как стража рассвета, превращенного в звездочета, но сказать, вскрывает ли эта синекдоха границы профессионального жаргона математиков или астрономов или вообще французского языка, – трудно, все зависит от того, как мы понимаем соотношение жаргона и языка.

Также лунный свет назван светом «жидкой прозрачности» (*lumière d'une transparence liquide*). Это изысканное выражение встречается во французской прозе, в частности у Пруста, для обозначения тонированного прозрачного фона. Присманова явно имеет в виду метафору «люющего света» луны и совершает сложное метафорическое движение от люющей струи к жидкости, а от жидкости – к прозрачности, получается сложная метафора описания и живописания, с катахрезой (свет может литься, но жидкостью он быть не может), при этом вполне передающая ночь как время движения, а значит время, доказывающее, что живы души умерших. Сходная катахреза, подтверждающая, что движение может быть не просто на оживающей картине, но на картине, оживляющей эпоху, мы встречаем в стихотворении «Гобелен» (1936) [11, с. 10].

Сметану дочь несет соседу –
на гобелене все добры!

И льется шерсть вина к обеду
из доброй кружки той поры.

В кладбищенской прозе «Цветы и венки» [11, с. 199–206] мы встречаем как описание кладбища, уже

знакомое по истории петухов, так и дневник умирающей девочки. Риторика этого текста необычна: вещь часто называется сначала прямым именем (гроб), а потом эвфемизмом (эта вещь), что создает впечатление, что предметы указывают на что-то страшное, что нельзя называть, и не так страшен гроб как символ, как экзистенциальное страдание. Такие эвфемизмы иногда оказываются непривычными для французского читателя, скажем, надгробный венок, с которым сравниваются звезды, назван не *le cercle des fleurs*, а *le rond des fleurs*, «круглое цветов». Круг (кружок, цикл), который претерпевает метаморфозы и небывалые скачки – один из главных символов поэзии Присмановой, круг-цикл ассоциируется и с путем жизни, и с небосводом, и венком в гробу, и на взаимных отражениях таких символов построена данная совершенно сюрреалистическая проза. При этом Присманова прямо говорит, что венок звезд-цветов-надгробий «лишается своей грубой материи» *la couronne était privée de sa matière grossière* – такое выражение во французском языке невероятно архаично (с соблюдением стиля надо бы перевести «венец лишен бывает от материи своей тучной»), могло быть у химиков трехсотлетней давности, не архаично только по-русски, где «лишиться материи», «избавиться от материи» может означать просто – не ощущать материальной тяжести.

Есть и другие катахрезы синекдох, допустим, когда волосы оказываются синекдохой взрослой красоты, а зеленый двор – синекдохой всей короткой жизни героини. Умирающей девочке предсказано, что она обручится ангелу в белом, и гадают, влюбится ли ей в повара или парикмахера. Парикмахер способен постареть «большой завив поднятых блестящих волос» (*un grand rouleau de cheveux brillants relevés*), кроме того, что непонятно, в каком смысле волосы блестят, неясно, завив – это инструмент парикмахера или завивка, *boucles*. Также «зеленый (точнее: зеленеющий, позеленевший) двор пересечен двумя взаимопересекающимися нитями» (*carré verdoyant traversé par deux cordes entrecroisées*). Эта фраза выглядит как калька с русского «разбитый... пересекающимися», хотя по-французски «пересекающиеся между» (*entrecroisées*) означает «пересекающиеся между собой более одного раза», как говорят сейчас, например, в специальных текстах о двуспиральной молекуле ДНК. Таким образом, получается катахреза из метафоризованных синекдох «нить жизни» и «двор рая», которые подразумеваются, но прямо не называются в таком предсмертном сказе. В обоих случаях оказывается, что подготовка к раю включает в себя мучительные извывы судеб, которые нельзя передать описанием, но возможно сказом, в котором синекдохы-кальки накладываются друг на друга.

Проведенное исследование убедило нас, что написание прозы на двух языках часто решает не литературные задачи, а экзистенциальные. Выдающийся поэт русской эмиграции, и кстати, мать главы школы гештальт-психологии во Франции, употребила модернистский способ раскладывать движение и передавать его с помощью синекдох. Двужычие оказалось здесь не только способом расширить аудиторию, но и конструктивным принципом, позволяющим автору и

читателю воспринимать такую прозу как решение важной стилистической задачи, несмотря на трагическое содержание рассказов. Впечатление от привычных пейзажных образов становится более глубоким, частью вдумчивого и задумчивого стиля, иногда нарушающего языковые привычки, словно в рассеянности.

Но смена языка приводит к появлению сложной синекдохы, по сути катахрезы, но производящей не комический, а трагический эффект, показывающей границы языкового выражения и пределы сообщения другому экзистенциальной боли. Границы языка оказываются не указаниями на стилистические достижения прозы на русском и на французском языках, но границами разных сложившихся способов непосредственного говорить о боли. Языковые сбои косвенно указывают читателю, какую метапозицию, освобождающую от катахрез опыта и разговора об опыте, ему или ей требуется занять. Итак, сложная синекдоха оказывается необходимым продолжением своеобразного «кубистического» разложения движения на части и потому не воспринимается при быстром чтении как таковая, но при внимательном анализе с учетом поэтики языковых калек делается конструктивным и продуктивным элементом, убедительно передающим идею общения живых и усопших.

Литература

1. Автономова, Н. С. Перевод и непереводаемость: европейская перспектива // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Философия. – 2012. – № 4. – С. 6–16.
2. Арустамова, А. А. Парасемантика и непереводаемость как свойство канонических произведений / А. А. Арустамова, А. В. Марков // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». – 2014. – № 14 (136). – С. 26–35.
3. Гингер, А. С. Стихотворительное одержанье: Стихи, проза, статьи, письма. В 2 томах. Том 2 / А. С. Гингер. – Москва: Directmedia, 2014. – 495 с.
4. Гречаная, Е. П. Когда Россия говорила по-французски: русская литература на французском языке: XVIII – первая половина XIX века / Е. П. Гречаная. – Москва: ИМЛИ РАН, 2010. – 382 с.
5. Зусева, В. Б. Инвариантная структура и типология метаромана / В. Б. Зусева // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. – 2007. – № 7. – С. 35–44.
6. Зусева-Озкан, В. Б. Роман с авторскими вторжениями: к истокам метаромана / В. Б. Зусева-Озкан // Новый филологический вестник. – 2012. – № 2. – С. 54–67.
7. Каракуц-Бородин, Л. А. Транслингвизм и языковая игра (на материале произведений В. В. Набокова) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. – 2007. – № 3–2. – С. 151–155.
8. Каспэ, И. М. Искусство отсутствовать / И. М. Каспэ. – Москва: Новое литературное обозрение, 2005. – 192 с.
9. Марков, А. В. Да, это Платон и Аристотель / А. В. Марков // Философия. Журнал Высшей школы экономики. – 2019. – Т. 3, № 2. – С. 253–273.
10. Попова, Е. А., Шурупова О. С. Московский и провинциальный свертхтексты русской литературы в произведениях современных авторов / Е. А. Попова, О. С. Шурупова // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2014. – № 3. – С. 41–43.

11. Присманова Анна. Собрание сочинений. – Гаага, 1990. – 256 с.

12. Осипова, Н. О. Семантика болезни в поэзии русской эмиграции 1920–1930-х гг. // Вестник Вятского государственного университета. – 2017. – №. 7. – С. 70–74.

13. Сваровская, А. С. Формы саморефлексии в поэзии Анны Присмановой // Сюжетология и сюжетография. – 2013. – № 1. – С. 63–68.

14. Шурупова, О. С. К вопросу о сверхтексте // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2012. – № 7–1. – С. 225–227.

15. Ricœur, P. Un 'passage': traduire l'intraduisible / Ricœur, P // Idem. Sur la traduction. Paris: Bayard, 2004. – P. 53-69. [Русский перевод М. Бендет: Иностранная литература. – 2019. № 9. – URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2019/9/perehod-perevesti-neperevodimoe.html>]. – Text : Electronic.

A.V. Markov

PRODUCTIVE CATACHRESIS IN ANNA PRISMANOVA'S PROSAIC BILINGUALISM

The analysis of Russian and French prose by a Russian emigrant, bilingual writer Anna Prismanova shows that this prose turns out to be both decorative and existentially seminal. Existential issues require the establishment of the boundaries of sociolects and languages, and it happens due to the presence of Gallicisms in Russian prose and Russianisms as exoticisms in French prose. It is proved that these foreign-language stamps are not a flaw in writing, but a productive feature based on the use of synecdoche as a way to convey movement in a landscape. The imposition of two synecdoches creates a productive catachresis, not peculiar to either the Russian or French languages, but realizing the main content of its prose: a paradoxical juxtaposition of the world of the living and the world of the departed.

Bilingualism, rhetoric, catachresis, decorative prose, symbolist prose, existentialism, Anna Prismanova, Russian-French cultural relations