

Б.В. Орехов, М.С. Рыбина

Стихии во французских переводах
«Слова о полку Игореве»

Главные опасности поджидают переводчика и/или интерпретатора именно там, где всё представляется понятным и очевидным. В «Слове о полку Игореве», тексте, созданном за непреодолимый для нас культурным барьером, обеспеченным языковой и временной дистанцией, точно известного, вообще говоря, мало. Иногда русскоязычный читатель это понимает, и тогда разница между привычным ему современным русским языком и языком памятника только подчёркивает, насколько сложно читать и понимать текст XII века. Чаще всего это происходит со внимательными специалистами или теми, кто вынужден «через силу» читать «Слова» по учебной необходимости. Иногда — напротив, древний язык кажется реципиенту неожиданно понятным, «очевидным», а написанный на нём текст читается гораздо «проще», чем это представляется академическим специалистам. Такой взгляд исповедуют многочисленные энтузиасты, предлагающие свои прочтения тёмных и не очень тёмных мест «Слова», чаще всего довольствующиеся наличными языковыми компетенциями в современном для них языке и не утруждающие себя погружением в историко-лингвистические премудрости.

Перед переводчиком на другой язык стоят психологические трудности хотя и несколько иного рода, но всё-таки типологически сходные по очертаниям с этой второй ловушкой. В общем случае посредником между древнерусским текстом и его французской (это справедливо и для многих других языков — от грузинского до иврита) репрезентацией стоит современный русский перевод, в котором так или иначе сглажены непонятности средневекового произведения, избран один вариант из целого поля возможностей и т.д., так что иностранному переводчику и читателю ничего не стоит обмануться иллюзорной очевидностью и прочертить вектор интерпретации в неожиданном для исходного текста памятника направлении.

Но ещё более коварный случай — разница в семиотических системах национальных культур. Один и тот же знак в разных поэтиках различным образом организует связь означающего и означаемого, а стихии, этот базовый набор «поэтических» сущностей, доставшийся нам в наследство от эпохи мифологического сознания, наиболее опасны, так как в силу своей генеалогии и ещё ряда причин легко создают иллюзию «универсальности», которой на самом деле никогда не было. Переводчик осознанно или бессознательно выбирает формулы, имеющие свой собственный ассоциативный шлейф в культуре-цели, который может значительно отличаться

по своему потенциалу, оттенкам и прочим свойствам. В случае со «Словом» мы вдобавок ко всему ещё и нетвёрдо представляем себе, какие ассоциации должны были вызывать формулы древнерусского текста у читателя-современника. Тем не менее, сопоставление переводческих решений и привлечение историко-литературного контекста использованных формул даёт лучшее представление о характере трансформаций, которые происходят в «диалоге культур».

Так, например, французский славист Андре Мазон считал «Слово» литературным текстом XVIII века, прямо выводимым из контекста «своей» эпохи. Он возвёл универсальность семантики стихий в научный принцип и благодаря этому увидел в пейзаже одно из свидетельств литературной мистификации. Рассматривая «Слово» через призму европейских образцов XVIII-XIX веков (поэмы Оссиана, переложения рыцарских романов, псевдоклассические клише и стилизации народной песни), Мазон утверждает, что «Упрёк-обращение к ветру представляет лишь вариацию (одновременно элегическую и патриотическую) на тему многочисленных народных песен»¹ или далее «Заклинание солнца написано в том же стиле, но с ещё более явным налётом книжности»². Эти характеристики весьма показательны: многое в них свидетельствует о литературном контексте, так или иначе присутствующем в сознании французского читателя. Этот контекст и подсказывает как бы «очевидные» параллели. На сегодняшний день уже понятно, что критерий стилистических соответствий (в том числе из-за своей слабой формализованности) вряд ли может служить весомым аргументом в споре о подлинности «Слова» и больше говорит о субъекте восприятия, чем об анализируемом явлении. Но именно благодаря этому последнему эффекту он и ценен. Вряд ли будет преувеличением обобщить, что Мазон довольно типично для представителя своей культуры рассматривает «Слово» на фоне определённого круга текстов, которые становятся точкой отсчёта при построении смысловых градаций.

В поле нашего зрения оказались 7 переводов «Слова» на французский язык, сделанных в разное время (со второй половины XIX до начала XXI в.) и разными во многих отношениях авторами от академических учёных до поэта-сюрреалиста. Далее мы попытаемся проследить, каким трансформациям подвергаются в этих текстах в момент перевода такие «очевидные» вещи, как стихии.

В начале текста, там, где автор в первый раз говорит о затмении, предвещающем Игорю и его войску поражение (фр. 8)³, во фразе «Тогда Игорь възрѣ на свѣтлое солнце и видѣ отъ него тьмою вся своя воя прикрыты» обращают на себя внимание два момента: «свѣтлое солнце» и тьма, покрывающая воинов. Если в отношении второго переводчики за исключением Пигетти (2005) едины в решении и передают его словом ombre ('тьма'), то с «солнцем» всё гораздо разнообразнее: совпадение находится только в 2 переводах («le clair soleil» у Кульманна, Беагель 1937 и Грегуара 1948). Другие варианты: «le soleil brillant et radieux» Баргон Фор-Рион (1878), «le lumineux soleil» Бланкофф (1968), «le brillant soleil» Вольский (2002). Особый случай представляет перевод Ф. Супо (1950), в котором адъективная конструкция заменяется на субстантивную «la clarté du soleil». Из этого разнообразия по числу употреблений во французской литературе выделяется формула «le brillant soleil», однако она чаще встречается в изданиях XIX века (поиск в «Gallica» даёт 1635 вхождений против 425 в XX), причём контекст определяют тексты Шатобриана, Ламартина, пере-

воды Шиллера. Очевидно, стилистическое направление, заданное этими авторами (романтический текст, воспринимаемый современниками как старинный), и оказывается доминантным для избравшего эту конструкцию переводчика и его читателей. Нейтральной, а значит, привычной для французского языка можно считать «le clair soleil», совпавшей у двух авторов переводов: приблизительно 966 вхождений для изданий XIX века и 824 для XX-го (в XIX-м лидируют Э. Золя, А. Терье, Р. де Шатобриан, Э. Сю, Ж. Жанен, в XX-м П. Лоти, М. Баррес, М. Бюшор). По всей видимости, переводчики здесь избегают дополнительной смысловой нагруженности (см. «разношёрстность» авторов, для которых характерна эта формула), но одновременно и теряют содержащуюся в русском тексте связь с фондом фольклорных клише, а значит и особый оттенок устно-поэтического лиризма.

Конструкция, употреблённая Ф. Супо, даёт в изданиях XIX века 1297 вхождений, в XX-м — 432, в основном у авторов рубежа веков: Э. Золя (8), П. д'Ивуа (4), А. Жеар. Среди текстов, в которых употреблена эта формула, следует отметить «Портрет Аттилы» мадам де Сталь, роман «Московская сирота, или Молодая учительница» А. Вуале (1923) и «Сказки в прозе: впечатления юности» Л. де Лиля. Этот тезис ещё требует подтверждения на более обширном материале, но первое впечатление подсказывает, что рассматриваемая формула появляется в текстах, маркированных «экзотической» темой, каковой, безусловно, являются и Аттила, и уроженька Московии.

В именуемом у нас исследовательском корпусе сюрреалистов представлен текст, объединяющий, что примечательно, все три компонента образа, о котором идёт речь: ombre, clarté, soleil «Башни молчания» (*Les tours du silence*) П. Элюара из сборника «Свободные руки» (*Les mains libres*, 1937, илл. Ман Рея). У того же Элюара встречается и оборот «le clair soleil» («Сиять») *Luire* из сб. «Повторения» *Répétitions*, 1921). Наивно было бы предполагать прямое влияние Элюара на Супо при выборе формулы в переводе, однако оба случая вхождения, возможно, отражают какие-то на современном этапе ещё труднодостижимые системные процессы в отборе лексики для оформления художественного текста.

В поэтических произведениях Супо «солнце»⁴ (как и другие воплощения стихий: ветер, река, земля) обычно не сопровождается эпитетами (исключения составляют «le soleil couchant» и «le soleil levant»), которые обозначают одно понятие «закат» и «восход»). Эта черта поэтики Супо находит отражение и в его переводе «Слова». Субстантивация качества предмета представляется частным проявлением тенденции к оперированию базовыми знаками-образами, чистыми цветами (а не оттенками), что, в целом, соответствует представлению авангардистов о «примитивной культуре». Одновременно с этим превращение «светлого солнца» в «свет солнца» лучше подчёркивает содержащийся в тексте парадокс, к которому (бывший?) сюрреалист Супо всегда был исключительно внимателен: воин покрывает *тень от света*.

Далее (27 фр.) неожиданный образ солнца как источника тьмы получает своё развитие: «Солнце ему тьмою путь заступаше». В переводе Грегуара этот момент акцентирован: «Le soleil, d'une barrière de ténèbres, entrave sa course» (Солнце преградой тьмы сдерживает его бег). Французский славист выбирает слово, которое совмещает значения пути/дороги и бега лошади, эффект усиливает глагол *entraver* (в первом значении 'свя-

зывать, спутывать ноги лошади'), создавая полноту метафоры движения-препятствия. Влияние Грегуара ощущается в переводах Бланкоффа и Пигетти, также отдающих предпочтение *ténèbre(s)* в качестве эквивалента «тьмы», но позднейшие переводчики ослабляют вещественность образа, используя более традиционный вариант с глаголом *barrer/couper* ('загораживать, преграждать') + *la route/la voie* и отказываясь от синтаксического выделения⁵. Если *barrer la route* может рассматриваться как норма, то решение Супо: «le soleil lui oppose l'ombre» выглядит на фоне других переводов явным отклонением. Конструкция *opposer l'ombre (à la lumière)* чаще встречается в XX веке (60 вхождений в XIX веке и 208 в XX-м), но и здесь за ней сохраняется сфера научной и научно-популярной литературы. В текстах сюрреалистов 2 вхождения *opposer* (оба у А. Бретона) также приходятся на квазинаучный дискурс («Ода Шарлю Фурье» и «Пять снов»). Чуткий к языку модернистской культуры Супо в отношениях света - тьмы усматривает и даёт почувствовать своему читателю не только набор литературных романтических оппозиций, но и физико-технические коннотации, показавшиеся бы, вероятно, неожиданными и средневековому автору, и даже современному русскому читателю.

Метонимический заместитель стихии огня — заря появляется во фрагменте 34: «Заря свѣтъъ запала, мѣгла поля покрыла». Здесь Супо вновь расходится с другими переводчиками. Надо сказать, что это место в тексте «Слова» особенно в XIX в. представляло для читателей и толкователей изрядные сложности, не было единства мнений в ответе на простой вопрос: имеется ли в виду вечерняя заря или утренняя? С одной стороны, следом за этой фразой говорится, что соловьи умолкли, а соловьи поют ночью. То есть должно было наступить утро. А если изображён рассвет, то почему вслед за ним землю покрывает мгла? Ведь днём должно быть светло. Решающую роль, видимо, играла идущая вслед за этим картина русского войска, вынужденно вставшего в оборону посреди зловещего и чужого для него мира, она как бы провоцирует читательское воображение на встраивание ситуации в романтический шаблон активной фазы противостояния дневного (протагонистического) и ночного (антагонистического) миров.

На самом деле никакой загадки здесь нет, и изображена, конечно, сцена наступившего утра. Путавшее карты слово «мгла» не что иное как туман, который действительно в рассветные часы ложится на поля (здесь можно вспомнить о том иллюзорном сходстве современного русского и древнерусского языков, о котором говорилось в начале, и которое порой рождает у неспециалистов неожиданные «открытия» в тексте «Слова»).

В эту историко-лингвистическую (а заодно и романтическую) ловушку из всех переводчиков попадает только Супо, который переносит акцент на постепенное угасание света и решает картину графически (в бело-серо-чёрных тонах), вовсе избегая упоминания зари: «le crépuscule succède au soleil|les ténèbres couvrent les champs». В других переводах сохраняется заря (*aurora* Кульманн, Пигетти; *aube* Грегуар, Бланкофф, Вольски; *ses lueurs (du soleil)* 'ответ, отблеск, слабый луч' Баргон Фор-Рион), а «мгла» предстаёт в том значении, в котором она и должна быть: 'туман', 'пар', *la/de brume* (Грегуар, Бланкофф, Вольский), *le brouillard* (Кульманн, Пигетти, Баргон Фор-Рион). Конечно, туман имеет особый статус для элегического литературного модуса. Мазон и тут мог бы усмотреть дань литературе Нового времени. А переводчики эту связь не могли не заложить в сво-

их продуктах. Ближе всего к «оссианическому» пейзажу приближается перевод Баргон Фор-Рион: *le crépuscule voilait ses lueurs, la vapeur des brouillards chargeait au loin la plaine* (ср. «Et le char vaporeux de la reine des ombres» А. де Ламартина, *L'Isolement*, «Méditations» I).

В начальных эпизодах в «Слове» солнце выступает в функции знака-предсказания и даже внешней силы, стремящейся удержать Игоря. Во фр. 44 «чръныя тучя съ моря идутъ, хотятъ прикрыти д солнца, а въ нихъ трепещутъ синии мльнии» мы уже имеем дело с символическим отождествлением: 4 солнца олицетворяют Игоря и других князей, отправившихся в поход. Слово туча передаётся двумя эквивалентами *nuée* (f) и *nuage* (m). Первое маркировано принадлежностью «высокому стилю», связано с религиозным дискурсом, в словарях (данные TLFi⁶) сопровождается пометкой *литературное, поэтическое* и/или *устаревшее*. Появление этого слова во французском языке относится к XII веку, таким образом, его использование в переводе служит средством «состаривания» текста.

Nuage ('облако', 'туча') является нейтральным и менее интенсивным по значению, поэтому, как правило, сопровождается уточняющим прилагательным. Если *nuée* предполагает прочтение в символическом плане, то в *nuage* проецируется прежде всего на предметно-атмосферный. По данным TLFi частотность *nuée* (в первом значении 'облако', 'туча') составляет 1345 (XIX век) и 2304 (XX-й) вхождений, у *nuage* соответственно 9597 и 7562. Предпочтения переводчиков СПИ разделились практически поровну: 4 в пользу *nuée* («nuées sombres» Кульманн и Супо, «nuées noires» Бланкофф и Вольский) и 3 в пользу *nuage* («nuages livides et gros de tempête» Баргон Фор-Рион, «nuages noirs» Грегуар и Пигетти). Заметим, что переводы Грегуара и Пигетти в целом тяготеют к академической манере передачи плана содержания без поэтического украшения, так что такой выбор представляется ещё одной репрезентацией выбранной ими стратегии.

Если говорить о ближайшем для Супо контекстуальном фоне, то в в программном для авангардной группы «Кратком словаре сюрреализма», формирующем словник ключевых концептов идеологии Бретона и его соратников, есть отдельная статья, посвящённая *nuage* (но не *nuée*). В целом у сюрреалистов встречаются оба варианта, однако поиск в поэтическом корпусе также демонстрирует явный перевес «предметного» *nuage* над «символическим» *nuée* (88 против 16, из которых только 8 употреблены в интересующем нас значении⁷, а остальные в фигуральном 'множество, скопление ч.-л.'). Изысканное *nuée* Супо усиливает написанием «четырёх солнц» с заглавной буквы: «venues de la mer|les nuées sombres|vont obscurcir|les Quatre Soleils|elles palpitent d'éclairs bleus». Аналогичное графическое оформление встречается во Франции в текстах, содержащих описание мифов и магических практик. Например, «Mémoires sur les contrées occidentales, traduits du Sanscrit» Stanilas Julien, Hiouen-Thsang (1858), «Anthropologie du Mexique» Ernest Théodore Hamy (1884), «Les Aztèques» Lucien Biart (1885), «Les Quatre Soleils: souvenirs et réflexions d'un ethnologue au Mexique» Jacques Soustelle (1967). Переводчик реагирует на метафорически насыщенное место в тексте и развивает содержащиеся в нём потенции, доводя общий эффект до граничащего с мистическим.

Центральным эпизодом в изображении стихий в «Слове» является Плач Ярославны. Это, пожалуй, самая знаменитая часть древнерусского

памятника. Может быть, слишком смелой была её характеристика как самой «поэтической», но уж точно можно назвать её привлекавшей наибольшее внимание поэтов Нового времени. Такое заключение следует хотя бы из истории переводов «Слова»: неполные переводы как правило содержат в своём составе текст Плача. Не говоря уже о нескольких специальных переводах именно этой части средневекового текста. Причин этой популярности множество: от нетипичного для древнего памятника (и потому играющего особыми красками в восприятии современного читателя) взгляда «с женской стороны» до репрезентации в этом отрывке очевидно архаического типа сознания, не случайно называемого сейчас «мифопоэтическим».

Однако нельзя списывать со счетов и внутритекстовую характеристику Плача, мимо которой не сможет пройти ни один внимательный читатель: ярко выраженную и даже жёсткую структурированность. Исследователи отмечают связь Плача с фольклорными жанрами заговора и причитания⁸, а заговорная основа плача предполагает последовательное обращение субъекта речи к силам природы, метонимически замещающим стихии воздуха (*вѣтрѣ вѣтрило*), воды (*Днепре словѣтницю*) и огня (*свѣтлоє и трєсвѣтлоє слънце*).

Согласно стилистическому и лексическому комментарию к «Слову» В.П. Адриановой-Перетц *вѣтрило* означает «крылатый»⁹. Во французских переводах это слово передаётся конструкциями *vent + Adj* с доминирующим значением «сильный», «мощный», «могущественный»: «*vent puissant*» Кульман, «*grand vent*» Супо, «*grand aquilon*» Пигетти¹⁰. В переводах Баргона Фор Рион и Грегуара подчёркивается благодетельность ветра: «*vent bienfaisant*» Баргон Фор Рион и «*mon Vent chéris*» Грегуар, причём последний вносит оттенок интимного (лирического) обращения к ветру: «*mon chéris*» — типичное обращение к возлюбленному, возможно, появившееся здесь при смещении фокуса внимания от объекта обращения (Игоря) к адресату (ветру). Во французской культуре к ветру так обычно не обращаются¹¹. Напротив, Бланкофф наделяет ветер эпитетом «*sauvage*» («дикий»), эксплицируя, таким образом, связь ветра с половцами (ср. фр. 48 «*Voici que les vents, petits-fils de Stribog, soufflent de la mer des nuées de flèches sur les vaillantes troupes d'Igor*»). «Дикий» ветер сражается на стороне половцев против Игоря: «*vent, vent sauvage, pourquoi. Seigneur, souffles-tu contre nous?*». Вольский ограничивается обращением «*O vent! pourquoi, Seigneur, souffles-tu si fort?*». Такое полярное представление ветра в разных переводах проистекает из неоднозначности его образа в оригинале.

Наиболее частотным из приведённых конструкций во французской литературе является вариант, который использовал Ф. Супо.оборот «*grand vent*» даёт 2037 вхождений в изданиях XIX века, больше всего у В. Гюго (33), и 4390 в первой половине XX. Значительно уступают ему «*vent puissant*» (64 в XIX-м и 67 в XX-м)¹² и «*vent sauvage*» (32 в XIX-м и 53 в XX-м)¹³. Самым экзотичным (особенно в контексте перевода древнерусского памятника) выглядит «*grand aquilon*» Пигетти, частотность его во французских изданиях также невелика (17 вхождений для XIX и XX вв.), но среди них известные тексты Ш. Бодлера и Т. де Банвиля¹⁴.

Особую статью составляет передача во французских переводах обращения «господине». Здесь перевод Супо снова выделяется, представляя вариант «*maître*» против общего «*Seigneur*». Если привлечь к анализу тек-

стуальный материал французской заговорной традиции, то обращение к ветру представляет собой либо простое наименование, например *Vent*, либо общее для большинства переводчиков *Seigneur*. Правда, второй вариант встречается в тех случаях, когда заговаривающий обращается к посредничеству Бога и/или святых¹⁵. Дистанцирование от этого магического ряда для Супо наверняка было сознательным хотя бы потому, что ему, вероятнее всего, были известны образцы заговорного жанра, поскольку «существенная часть деятельности сюрреалистов посвящена обобщению и изучению различных первобытных ритуальных предметов и обрядов»¹⁶. Можно только предположить, что отказ от ассоциаций с магическими практиками призван перенести акцент на, условно говоря, «феминистический» компонент текста: обращение к возможному спасителю мужа. Ещё одна версия состоит в том, что заговоры с «Seigneur» обычно включены в традицию «романского двоеверия», где на равных присутствуют христианство и магия (заговоры называют «народными молитвами»)¹⁷. Игнорируя вариант «Seigneur», Супо выходит на традицию более древних магических практик, минуя христианские напластования.

«Светлое тресветлое солнце» в виде «trois fois *lumineux*» в первую очередь отсылает к французской религиозной литературе. Надо сказать, что в ряду знаменательных слов *солнце* у сюрреалистов находится на втором месте по числу вхождений в исследовательском корпусе, уступая только *ночи* и предшествуя *ветру*. Так что Супо, переводя соответствующие места в тексте, не мог не ориентироваться на опыт сюрреалистической поэтики, используя его или критически отталкиваясь.

В целом трансформации в передаче стихий во французских переводных текстах показали особое положение перевода Ф. Супо. Его стратегию нельзя реконструировать как очевидную и последовательную. Если одни переводчики стремятся найти для передачи исходных смыслов нейтральный вариант, а другие — расцветить текст деталями и оттенками значения, актуализирующими связь с определённым литературным контекстом (иногда, впрочем, они не стремятся ни к чему подобному, просто для них эта связь «очевидна»), то Супо поступает по-другому образом. Иногда при выборе стилистического ориентира он идёт за культурной традицией, иногда прямо ей противоречит, избирая неожиданное в этом месте слово. Он то следует общим с сюрреалистами курсом, то, напротив, идёт вразрез с принятыми в группе порядками.

В целом же стихии (и главным образом метонимический заместитель одной из них — солнце) во французских переводах «Слова», разумеется, не во всём сохраняют исходную «обязку» смыслов, контекстов и ассоциаций. Впрочем, иное вряд ли было бы возможно.

¹ Mazon A. *Le Slovo d'Igor*. Paris: Librairie Droz, 1940. P. 119.

² *Ibid.* P. 123.

³ Адресация даётся с учётом сделанной Р.О. Якобсоном разбивки текста «Слова» на 218 фрагментов (см. *La Geste du prince Igor!*. New-York, 1948), которая принята в «Параллельном корпусе переводов «Слова о полку Игореве»» (URL: <http://nevmenandr.net/slovo/>). Материал корпуса лёг в основу настоящей статьи.

⁴ В сборнике «Песни» (*Chanson*, 1949), объединяющем стихи 1917-1949, из

8-ми вхождений слова *soleil* только в одном тексте оно сопровождается уточняющим определением, которое, как и в переводе СПИ, представлено конструкцией *de + S*: «*le vent la pluie le soleil de novembre*/l'odeur du feu de bois» [ветер дождь ноябрьское солнце/запах костра] («Смерть без лишних слов»; *Mort sans phrase*). И по одному разу встречаются *soleil couchant* («*histoire du soleil couchant*» [сказочка про закат - перевод М. Иванова], «Сумерки»; *Crépuscule*) *soleil levant* («*soleil levant, soir mouvant*» [восход, умирающий вечер], «Пыль»; *Poussières*) [здесь и далее (кроме особо оговариваемых случаев) переводы сделаны авторами статьи — Б.О., М.Р.]

⁵ Конструкции *lui barra/ait la route* (в изданиях XIX по данным googlebooks примерно 310 / 953, *la voie* (перевод Вольского) встречается намного реже (7). Широко представлены в литературных текстах XIX века: Б. де Сен-Пьер, перевод «Божественной комедии» (1846), Золя (37), Гюго (21), Дюма (12).

⁶ *Le Trésor de la langue française informatisé* <http://atilf.atilf.fr/>

⁷ «*couleur de nuée*» Л. Арагон, «*la plus belle nuit était un clair de lune*» Р. Денос, «*la folie en rade essaiera bien en vain d'en regonfler la nuée*» Р. Кено.

⁸ Соколова Л. В. Плач Ярославны // *Энциклопедия «Слова о полку Игореве»*: В 5 томах / Рос. акад. наук. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); Под ред. О. В. Творогова. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. Т. 4. С. 109.

⁹ «В XII в., как видно из сочинения Кирилла Туровского, уже понятен был образ «крыльев ветра», которые приносят облака. — *вѣтрило* — с XI в. это слово известно в значении «парус» (Срезневский, I, 497)». Адрианова-Перетц В. П. *Стилистический и лексический комментарий к «Слову о полку Игореве»* // Адрианова-Перетц В. П. «Слово о полку Игореве» и памятники русской литературы XI—XIII веков / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1968. — С. 172.

¹⁰ Характерно, что когда Мазон приводит фрагменты русских песен, напоминающих, по его мнению, СПИ, он выбирает цитаты с оборотами «*вѣтры вѣйные*» (3 цитаты) и «*вѣтры тёплые*». И заключает следующим образом: «Что до продолжения, то поэмы Оссиана так же полны «крылатыми духами»». Mazon A. *Op. cit.* P. 120.

¹¹ Помимо перевода Грегуара нам удалось найти только один текст, где встречается это выражение: «*Mon vent chéri, ô, Toi, amant blanc/ Des folles tempêtes qui sous les brumes blanches/ Mousent sur le sol gelé — en avalanches*». Le Monde nouveau. T. 6. 1924. Vol. 1. P. 136.

¹² Среди репрезентативных текстов Ницше и сборник «Патриотические и религиозные песни»: «*Maintenant des rires d'enfants jailliront toujours des cercueils; maintenant viendra, toujours victorieux des fatigues mortelles, un vent puissant*» Friedrich Nietzsche, *Ainsi Parlait Zarathoustra*; «*Ou bien, c'est l'océan des steppes aux hautes herbes qu'un vent puissant sillonne de vagues à perte de vue*» Michel Lhéritier, *La Russie*: Œ. I. (1946); «*La voûte du ciel et le vent puissant m'émeuvent, Remuent mon intérieur et ni l entraînent, Et je tremble de joie*» Knud Rasmussen, *En traîneau du Groënland à l'Alaska* (1948). «*Mais le chêne se brise au vent puissant des cieus, Et ton divin Esprit les orgueilleux abaisse*». (La Vengeance du Soldat chrétien) *Chants patriotiques et religieux* (1872).

¹³ Встречается в текстах В. Гюго, Э. Верхарна, М. Пруста, в переводах В. Скотта и Теннисона. «*Quand la cohue inepte, insensée et féroce, Étouffe sous ses flots, d'un vent sauvage émus*». Hugo; «*Voici le vent, Le vent sauvage de novembre*» Émile Verhaeren; «*Pour compagne il prend la Solitude Et le vent sauvage*». Tennyson.

¹⁴ «Et, navire poussé *par un grand aiglon*, Fait travailler un soir les cervelles humaines» Baudelaire Ch., *Les fleurs du mal*; Et fait rêver un soir les cervelles humaines, Vaisseau favorisé par *un grand aiglon*, Ta mémoire, pareille aux fables incertaines, Fatigue le lecteur ainsi qu'un tympanon» Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française* (1883).

¹⁵ В обращениях заговоров, которые приводят Поль Себийо и Цветан Тодоров, преобладают конструкции без артикля, а слова Seigneur и/или Notre-Seigneur маркируют божественные силы, к посредничеству которых апеллирует заговаривающий: «*Tison de Saint-Jean* et de *Saint-Pierre*. / Garde-nous du tonnerre...»; «*Sainte Barbe*, sainte Fleur. / La couronne de *Notre-Seigneur*, Quand le tonnerre tombera / Sainte Barbe nous gardera» (Sebillot P. Le Folklore de la France. Paris: Librairie orientale et américaine, 1904. Т. 1. P. 106); [contre les entorses] Perds tes forces, tes chaleurs et tes couleurs *comme Notre-Seigneur Jésus Christ* perdit ses forces, ses chaleurs et ses couleurs au jardin des Olives»; «*Insecte rougeur*, je te chasse *au nom de Notre-Seigneur Jésus Christ*»; «*Lune*, je te commande de me désenchanter, *au nom du grand diable Lucifer*», в последнем примере мы обнаруживаем прямое обращение к Луне, а место Спасителя занимает Люцифер, при этом структура заговора остаётся идентичной предыдущему (Примеры заимствованы из статьи Ц. Тодорова см. Todorov Tz. Le Discours de la magie // L'Homme, 1973, t. 13, n° 4. P. 51, 57, 58). Подробнее следует остановиться на случаях употребления слова *maître*. В доступных нам источниках отсутствуют заговоры, в которых «*maître*» использовалось бы в качестве обращения. Себийо упоминает Maître de la Nuit (Духа ночи), указывая на редкость этого персонажа низшей мифологии, и приводит гасконскую сказку (см. Sebillot P. Op. cit. P. 34). Помимо этого слово появляется в «Проповеди о суевериях» (*Sermon sur les superstitions*) св. Элигия (saint Éloi): «Que personne <...>n'appell son *maître* le Soleil ou la Lune, et ne jure par eux» (Цит. по Sebillot P. Op. cit. P. 56). Ц. Тодоров приводит пример заговора, в котором появляется интересующее нас слово, но не в качестве обращения, а в традиционном значении 'хозяин': «Sorcier ou sorcière qui a composé cette nuée, je te conjure de la part du grand Dieu vivant et du grand Adonaï qui est ton *maître* et le mien...» (Цит. по Todorov Tz. Op. cit. P. 48). Таким образом «*maître*» в меньшей степени чем «Seigneur» связан с идеей христианского бога и скорее мог служить обозначением языческих божеств.

¹⁶ Стерьёпулу Э. Ап. Введение в сюрреализм. Львов: БаК, 2008. С. 77.

¹⁷ Так Ц. Тодоров пишет: «Остановившаяся лишь на французских заговорах, мы можем обнаружить христианское происхождение большинства сравнений, хотя эпизодически к ним добавляются и другие элементы. Понятно, почему их могли называть «народными молитвами» (prières populaires)». Todorov Tz. Op. cit. P. 50—51.