

Научная статья

УДК 811.133.1

5.9.6 Языки народов зарубежных стран
(французский язык)

<https://doi.org/10.17021/2712-9519-2026-1-80-95>

ВЕРБАЛИЗАЦИЯ СНОВИДЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА КАК ОБРАЗНО-СИМВОЛИЧЕСКАЯ СИСТЕМА (НА МАТЕРИАЛЕ ТЕКСТОВ ЖОРЖ САНД)

Ирина Викторовна Харитоновна ¹, Оксана Владимировна Тимашева ²

^{1,2}Московский педагогический государственный университет, г. Москва, Россия

¹iv.kharitonova@mpgu.su

²ov.timasheva@mpgu.su

Аннотация. Цель настоящего исследования состоит в выявлении специфических языковых средств образной и символической репрезентации онейрического пространства в эпистолярных и автобиографических текстах, принадлежащих французской писательнице эпохи романтизма, Жорж Санд. Сновидческие описания, присутствующие в романтической художественной литературе, имеют сакральный смысл и ярко выраженное символическое значение, которое передается через комплекс чувственных и рациональных образов. Эпистолярные и автобиографические тексты французского автора не являются образцами художественной литературы, но демонстрируют особенности писательского мастерства, направленного на изображение ирреальной действительности, отражающей ее психологическое состояние, возникающее в связи с определенными событиями или в определенном контексте реальной действительности. Представленные онейрические описания выступают средствами вербализации процесса познания самой себя и воздействия на адресата переписки (сына Мориса, Альфреда де Мюссе и Мишеля де Буржа) или читателя мемуаров. Жорж Санд создает чувственные (сенсорные и эмоциональные) и рациональные образы, при помощи которых транслирует свои переживания страха, тревоги, неуверенности. Писательница стремится к осмыслению реальности через абстрактные (вера, прощение, смерть и т.п.) и конкретные символы (кукла, мебель, тирс и т.п.), которые свидетельствуют одновременно о глубине ее самоанализа и индивидуальной интерпретации идей романтизма.

Ключевые слова: онейрический текст, вербализация, чувственные образы, рациональные образы, символическое пространство текста, самоанализ

Для цитирования: Харитоновна И. В., Тимашева О. В. Вербализация сновидческого пространства как образно-символическая система (на материале текстов Жорж Санд)// Лингвистика и образование. 2026. – Том 6. – №2. – С. 80-95. <https://doi.org/10.17021/2712-9519-2026-2-80-95>

Original article

VERBALIZATION OF DREAM SPACE AS A FIGURATIVE-SYMBOLIC SYSTEM (BASED ON TEXTS BY GEORGE SAND)

Irina V. Kharitonova ¹, Oksana V. Timasheva ²

^{1,2} Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russia

¹iv.kharitonova@mpgu.su

²ov.timasheva@mpgu.su

Abstract. The purpose of this study is to identify specific linguistic means of figurative and symbolic representation of oneiric space in epistolary and autobiographical texts belonging to the

French Romantic writer George Sand. The dream descriptions present in romantic fiction have a sacred meaning and a pronounced symbolic meaning, which is conveyed through a complex of sensual and rational images. The French author's epistolary and autobiographical texts are not examples of fiction, but demonstrate the peculiarities of writing skills aimed at depicting surreal reality, reflecting its psychological state, arising in connection with certain events or in a certain context of reality. The presented oneiric descriptions act as a means of verbalizing the process of self-knowledge and influencing the addressee of correspondence (the son of Maurice, Alfred de Musset and Michel de Bourges) or the reader of memoirs. George Sand creates sensual (sensory and emotional) and rational images, through which he translates his feelings of fear, anxiety, and insecurity. The writer strives to comprehend reality through abstract (faith, forgiveness, death, etc.) and concrete symbols (doll, furniture, thyrus, etc.), which simultaneously attest to the depth of her introspection and individual interpretation of the ideas of Romanticism.

Keywords: oneiric text, verbalization, sensory images, rational images, symbolic space of the text, introspection

For citation: Kharitonova I. V., Timasheva O. V. Verbalization of dream space as a figurative-symbolic system (based on texts by George Sand), *Linguistics & education*, 2026. – Vol. 6. – No. 2. – Pp. 80-95. <https://doi.org/10.17021/2712-9519-2026-2-80-95>

Введение

К проблеме репрезентации художественного пространства сна обращались многие отечественные ученые-филологи. С начала 2000-х годов опубликовано значительное количество статей, посвященных данной теме. Так, В. С. Карпачев рассматривал взаимодействие маски и онейрического пространства в стихотворениях Н. С. Гумилева [1]. А. В. Хорошун определил смыслообразующую роль хронотопа в рассказе Ф. М. Достоевского «Сон смешного человека» [2], С. И. Ермоленко изучал мифологему сон-смерть на материале творчества М. Ю. Лермонтова, который помещал лирического субъекта в ментальное пространство, сконструированное творческой силой его воображения [3]. О. С. Горелов в терминах сюрреалистического кода анализировал функционирование концептов сна и любви в художественной системе С. Д. Кржижановского [4]. Важной работой явилась монография В. В. Савельевой, в которой представлен глубокий филологический анализ онейрических фрагментов произведений русских писателей: А. С. Пушкина, А. П. Чехова, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого и В. В. Набокова. Последнее десятилетие отмечено не только литературоведческой, но и лингвистической потребностью в изучении художественных онейрических текстов. Литературоведческие работы на материале русского (Т. Н. Маркова, М. А. Липина, Д. Л. Куликова, И. И. Наумцев, Е. Е. Иванов, А. А. Чевтаев, М. А. Дударева, В. В. Компанеев и Н. Ф. Брыкина, В. А. Маскаева, О. А. Ефремова, И. В. Фазиулина и др.), английского (Т. Н. Туржанова, В. С. Дворяшина, А. А. Михейкина, Н. Г. Владимирова и Е. С. Куприянова и др.) языков и даже языков малых народов (ненецкая литература изучается А. С. Жулевой) решают задачи определения изобразительных функций онейрических описаний (поэтической, сюжетообразующей, символической, идейно-художественной, интертекстуальной, хронотопической) в литературных текстах. Одним из малочисленных трудов, поднимающих вопросы языковой репрезентации онейрического пространства художественного текста, является статья И. Г. ISSN 2712-9519. ЛИНГВИСТИКА И ОБРАЗОВАНИЕ. 2026. Том 6 №2 81

Горовой [5]. Эпистолярные, автобиографические и художественные тексты Жорж Санд, не становились объектом ни филологического, ни лингвистического анализа.

Во французскую литературу эпохи романтизма особый вклад внесла Жорж Санд (Аврора Дюдеван (1804-1876 гг.)). Ее переписка, автобиографические произведения и романы содержат мотивы и описания сновидений, которые могут служить интересным материалом исследования средств их вербализации. Выбор текстов для изучения не случаен. Он определяется особенностями жизни и творчества писательницы.

К вопросу о природе творчества Жорж Санд, писательницы эпохи романтизма

С точки зрения психологии, сны являются отражением подавленных желаний, страхов и надежд человека. Сон необходим для восстановления сил и поддержания эмоционального равновесия. Мотив сна в искусстве часто динамичен и зависит от намерений и таланта автора. У этого мотива может быть философское, религиозное или психологическое толкование. Само отношение к сновидениям было весьма разнообразным в различные эпохи. Сон и сновидения являлись предметом глубоких и таинственных образов сознания, сильно воздействующих на человека. Карл-Густав Юнг полагал, что сон – это своего рода «скрытая маленькая дверь», ведущая в потаенные уголки души, иногда открывающаяся в «космическую ночь» [6].

В эпохи *ренессанса* и *барокко* сон имел исключительно сакральный смысл, то есть он был своего рода аллегорией внутреннего мира человека, отражением его эмоций и размышлений (Микеланджело, Рафаэль), а иногда даже служил своего рода «переходом» от земного мира к небесному. В эпоху *романтизма* сон теоретиками толкуется иначе. Он тесно связан с мифом, образуя единство, открывающее «врата» в иной мир – мир соединения мистического сознания с «мировой душой». Сон трактуется как переход в иное измерение, где соединяются реальность и фантазии. Он может быть не только источником вдохновения, но также средством исследования подсознания, иногда предвестником будущих изменений. Для романтиков сон – это возможность лучше понять свои чувства, потребности и стремления в определенной сфере. Вербализация сновидения важна для понимания и описания общего психоэмоционального состояния персонажей. В качественном отношении сон полон символов и метафор. Так, сон о влюбленности может символизировать и скрытые желания, и новые возможности, и позитивные изменения в жизни, перемены и даже признание чьих-то заслуг. Например, у немецких романтиков есть известный символ (своего рода тотем) – «голубой цветок», связанный с именем немецкого поэта Новалиса (псевдоним натурфилософа барона Фридриха фон Харденберга (1782-1801 гг.)), написавшего роман «Генрих фон Офтердинген», в основу которого легла легенда об известном миннезингере XIII века. Генрих, полюбив дочь волшебника Матильду, должен совершить путешествие, чтобы найти и сорвать для нее «голубой цветок». С филологической точки зрения, творческие

принципы, трансформируясь в духовном мире художника, проявляются затем и в его искусстве. Совершенно не обязательна здесь абсолютная точность в географическом смысле. Важнее колорит и характер романтического героя. Остальное дорисует воображение читателя. Таким образом создается миф как некое сверхъестественное выражение того, что в принципе содержит природа и история. Как отмечает Н. Я. Берковский, возникающее новое литературное произведение, наполняется внутренним смыслом, заложенным в отчётливый художественный образ. По мысли ученого [7], идеал романтиков – это Орфей из Древнего мифа, который пел и играл, и под его музыку сдвигались камни, строились города, расцветали сады. Так объясняли купцы в романе Новалиса юному Офтердингену, что такое поэзия.

Средневековая Германия в «Генрихе фон Офтердингенге» Новалиса есть некий миф о сне, возвращающем человека (поэта) к самому себе, такой же, как миф о божественной созидательной роли поэзии. Романтический тип освоения практической жизни во Франции был несколько иным, чем в Германии. Хотя идеи немецкого романтизма и влияли на французов, но при этом отдельная человеческая личность в духовно-практическом освоении жизни ощущала свою самоценность настолько, что во Франции в итоге появился романтический культ личности. Образ художника в тисках мелочных своекорыстных интересов можно найти во многих произведениях романтического искусства. Сон, миф и поэтическое изображение реальной и/или вымышленной действительности (поэзия) составляли тем самым единое ментальное пространство в искусстве того времени. Мир фантастических образов способствовал художественному воплощению того, о чем думали писатели. Особую роль в этом процессе играют литературно-художественные, эпистолярные и автобиографические описания сновидений.

Одной из французских писательниц, которая часто использовала онейрические мотивы была Жорж Санд. Жорж Санд (Аврора Дюдеван) уже в первых своих романах давала волю описанию своих снов и фантазиям. Можно добавить также, что и все увиденное ею хотя бы однажды переходило в поэтическое измерение. Вот, например, пассаж из первой главы известного романа Жорж Санд – «Пиччинино» (*Le Piccinino*) (1847 г.), где писательница очень «легким пером» живописует будущее место действия своей еще не вполне сложившейся книги, чувствуется, еще не предвидит, как будет разворачиваться действие, но уже создает полусказочную, слегка таинственную атмосферу, связанную с размещением героев в известных географических точках: «Pour leur donner le temps de se calmer, en attendant que je recommence, je vais faire un tour en Sicile ... Mais comment m'y prendrai-je pour ne pas me servir d'un nom appartenant à une personne ou à une localité de cette île célèbre?» (*Я решил прогуляться теперь по Сицилии... Но как же мне быть, чтобы случайно не упомянуть лица или места, в самом деле существующего на этом прославленном острове?..*) [8, с. 5-7].

«Предки Жорж Санд – все из ряда вон выходящие люди. Там перемешались все: короли с монахинями, знаменитые воины с девчонками из

театра. Как в сказках, все женщины носят имя Авроры; все имеют сыновей и любовников, и сыновья всегда на первом месте; внебрачные дети падают градом, но их признают, превозносят, воспитывают по-королевски» – так пишет Андре Моруа, автор книги о Жорж Санд [9]. Автор не упрекает Жорж Санд в ее беспорядочной жизни, а просто констатирует факты. Однако такой, как была ее предыстория, становится и ее собственная жизнь: а главное ее произведения. Женская душа ищет любви и преданности, хочет разобраться в происходящем и жизненных ценностях, жаждет внимания и понимания. При этом на своем жизненном пути писательнице приходится самой, говоря на современном языке, «разруливать конфликты и чрезвычайные обстоятельства», связанные, в частности, с такими гениями человечества, как Альфред де Мюссе и Фридерик Шопен. Последнему она реально продлила годы его слишком короткой жизни, увезя его, уже совсем больного, на Майорку. И это совсем не выдумка, ее слова, повторяющиеся в разных романах от ее имени – «Шопен, сядь за рояль». Она реально, с железом в голосе, обращалась к уже очень больному человеку. Ее совершенно необыкновенная судьба столкнула ее и с музой И.С. Тургенева – Полиной Виардо, доброй подругой, прототипом Консуэло («Графиня Рудольштадт»).

По мысли многих исследователей романтической литературы, поэт и жрец были в начале заодно. Поэт часто сам предсказывал свою судьбу, Миф усиливал внутренний смысл, заложенный в образ, и часто поднимался до яркого вымысла. Так романтики на основе поэтизации, мифологизации и сновидческих описаний стремились выявить трансцендентные смыслы привычных событий. Духовные, мировоззренческие контакты вели к средневековой мистике, а далее к очевидному прозрению, что не могло не отразиться и в творчестве Ж. Санд. Онейрические и мифические мотивы, представленные в текстах ее переписки, автобиографии и романах являются средствами языковой репрезентации идей романтизма.

Цель, задачи и теоретико-методологические предпосылки исследования

В работе, направленной на выявление закономерностей вербализации онейрического пространства в текстах, написанных Жорж Санд, решаются следующие задачи: выделить средства вербализации пространства сна; соотнести свойства сновидческого пространства с системой образов (сенсорных, эмоциональных и рациональных); выявить средства языковой репрезентации символического компонента онейрического пространства.

В ходе исследования применяется комплексный подход, включающий лингвистический, прагматический и семиотический анализ способов репрезентации сновидческого пространства. Теоретическую базу составляют работы следующих ученых: В. В. Акимова, В. Ф. Асмус, М. М. Бахтина, Е. П. Блаватской, С. Б. Бондаренко, А. Е. Кибрика, А. Ф. Лосева, Ю. М. Лотмана, Вл. А. Лукова, И. А. Мельчука, А. В. Нестерука, Е. А. Предтеченского, В. В. Савельевой, И. В. Харитоновой, Д. Чалмерса, А. В. Шуталевой и др.

Под сновидческим (онейрическим) пространством понимается континуум литературно-художественного текста, в пределах которого развиваются

сюжетные действия и взаимодействия персонажей, происходящие не в изображаемой условно реальной и рациональной действительности, а в состоянии сна, описание которого позволяет автору проникать в ментальную область иррационального и подсознательного и демонстрировать ее читателю. Это – текст в тексте, который не только формирует, но и насыщает произведения особой системой чувственных (сенсорных и эмоциональных) и рациональных образов, метафорических смыслов и символов [10, 11, 12, 13].

Материалом исследования служат фрагменты переписки и мемуаров Жорж Санд, которые содержат описания сновидений. Анализируются следующие тексты: 1) три текста, извлеченные из опубликованной переписки автора в период с 1812 по 1847 гг., адресованные любовнику – поэту Альфреду де Мюссе (1834 г.), сыну Морису Дюдеван-Санду (1834 г.) и любовнику – адвокату и политическому деятелю Мишелю де Буржу (1837 г.); 2) два автобиографических текста 1855 г. из книги «*Histoire de ma vie*» («История моей жизни»).

Результаты исследования. Особенности языка сновидений в письмах Жорж Санд

В *письме к сыну Морису (Triste séparation)* [14, с. 577-578] писательница обращается к краткому описанию своего повторяющегося сновидения, которое вызвано ее переживаниями: *j'ai fait bien des rêves où je croyais tenir mes deux enfants dans mes bras*. Морис живет и учится в Париже, в то время как мать находится в Венеции. Не получая вестей от сына, она пишет ему письмо-оправдание в том, что не может быть рядом с ним не по своей *вине* (*Je ne fais pas ce que je veux // je te raconterai toutes les raisons qui m'ont forcée de te quitter*) и очень из-за этого переживает (*j'ai bien souffert*). Причин расставания назвать она не может, но в будущем (*quand tu seras plus grand*), когда сын станет взрослее, расскажет о них (*je te raconterai toutes les raisons // Tu sauras alors*). В данном фрагменте создается сенсорный образ пространства, основанный на противопоставлении его количественного свойства – протяженности. Ощущение *желаемой* для писательницы *близости* передается вербально через глагол тактильного ощущения *tenir* (*dans mes bras*) и использования притяжательного прилагательного *mes*. Образ *реальной удаленности* формируется за счет глагола *quitter*, словосочетания *rester éloignée*, хронотопически «усиленного» указанием на неопределенно длительный временной отрезок (*bien des mois*) и наречия в сравнительной степени *si loin*. Контраст между желаемой близостью и реальной удаленностью имплицитно вызывает ощущение одиночества автора, выраженного прилагательным *seule* и создает эксплицитно (*j'ai bien souffert*) эмоциональный образ страдания, подкрепляемый визуализацией повторяющегося состояния писательницы, которая просыпается в слезах – *je me suis bien des fois éveillée en pleurant*. Контраст усиливается и за счет символизации: сон – это близость к своим детям, реальность – отдаленность от них. На основе этого сенсорно-эмоционального континуума создается рациональный образ, отражающий объективную оценку ситуации [13, с. 170-176] – отсутствие близости с сыном вызвано

невозможностью покинуть Венецию (отдалиться от этого точечного пространства), продиктованной внешней, не зависящей от писательницы силой обстоятельств (*toutes les raisons qui m'ont forcée*). Создаваемый визуальный образ женщины с детьми на руках (*je croyais tenir mes deux enfants dans mes bras*) имеет символическое значение не только в художественном творчестве вообще, но и у романтиков, в частности. Он воплощает не только материнство, но и любовь, надежду на будущее. Мотив слез у Жорж Санд по романтической традиции символизирует не только сильные переживания, но и духовное очищение – раскаяние. Учитывая творческий характер личности Жорж Санд, нельзя утверждать, что описанное сновидение было в действительности. Возможно, это лишь плод ее воображения или художественный прием, которым она не могла пренебречь и который использовала для воздействия на сына как предполагаемого читателя. С прагматической точки зрения описанное страдание, которое писательница испытывает от разлуки с сыном, скрывает ее чувство вины перед ним и демонстрирует надежду на понимание и прощение в неопределенном будущем. Данное наблюдение дает основание полагать, что в приведенном тексте вербализуется христианская дихотомия, представленная двумя моральными категориями – вина и прощение, связь между которыми осуществляется через страдание и раскаяние. Иными словами, имплицитно идея о том, что путь к прощению проходит через страдание и раскаяние.

Находясь в Венеции, Жорж Санд пишет письмо и своему любовнику известному поэту Альфреду де Мюссе [14, с. 603-604]. Тема страдания от расставания с сыном здесь получает свое развитие и снова подкрепляется описанием повторяющегося сновидения. В Италию писательница приехала вместе с поэтом, который некоторое время спустя вернулся в Париж. Обращаясь к де Мюссе, Жорж Санд просит сообщить ей новости о сыне, который уже несколько недель ей не пишет. Совсем иные эмоции движут автором письма: она находится на грани отчаяния и близка к тому, чтобы покончить с жизнью (*Quelle vie! J'ai bien envie d'en finir, bien envie, bien envie!*) Этим своим состоянием Жорж Санд с психологической точки зрения «шантажирует» своего близкого друга, взывая к его добродетели и чувству любви, которое он к ней испытывает (*Tu es bon et tu m'aimes*). Явной является вербализация конфликта, который произошел между любовниками: тема прощания (*Adieu mon enfant*) и просьба о прощении (прямая номинация *pardonne-moi* // метафора *brûle ce billet de mauvaise humeur*) – символизируют размолвку и расставание. Жорж Санд осознает, что причиной стало ее плохое настроение (*ce billet de mauvaise humeur*). И то ли, чтобы вернуть де Мюссе, вызвав у него чувство жалости и эмпатии к своим страданиям, то ли от отчаяния и понимания того, что Альфред – единственный человек, который может найти ее сына и поговорить с ним, она, взывая к Богу (*pour l'amour de Dieu*), обращается к любовнику с просьбой узнать о том, вспоминает ли сын о ней (*s'il se souvient de mon nom*), не потерял ли он человеческое лицо (*s'il a figure humaine*). Для усиления воздействия на де Мюссе-читателя писательница снова использует онейрическое описание. Но если в первом письме сновидческая реальность вне общего контекста

переживаний носит если не позитивный, то, по крайней мере, нейтральный характер, то этот повторяющийся сон (*toutes les nuits*) – сон-кошмар. Создается страшный визуальный образ смерти – *Je rêve toutes les nuits qu'on m'apporte son squelette ou sa peau toute sanglante*. Причем, если в первом сне визуально-тактильный образ единения с детьми обладает чертами возможной реальности, то в этом сновидении образ ирреален, что подчеркивает измененное психическое состояние автора, выражающееся в крайней степени проявления отчаяния, вызванного потерей связи с сыном и разладом в отношениях с де Мюссе. Рациональный образ поэтому не складывается. Он замещается иррациональным отражением действительности. В этом отрывке, как и в предыдущем актуализируется связь между *виной* и *прощением*. Но средством достижения желаемого *прощения* является *смерть*.

Темы *вины*, *прощения* и *смерти* имеют развитие в дальнейшей переписке Жорж Санд. Однако если в первых двух текстах *вина* лежит на самой писательнице, а мольба о *прощении* адресована читателю, то в данном письме возможность *вины* относится к другому человеку, и *прощение* исходит от Жорж Санд. Находясь в Ноане, усадьбе, где она провела большую часть своей жизни, она пишет своему любовнику Мишелю де Буржу, адвокату, социалисту по убеждениям, с которым она познакомилась в апреле 1835 года [14, с. 732]. Основные темы – *любовь* и *верность*, которые эксплицитно не вербализуются. С прагматической точки зрения, данное письмо – это требование объяснений по поводу слухов о связи Мишеля де Буржа с Эрмини, молодой женщиной, с которой он жил вместе. В предыдущих фрагментах содержание сна излагалось точно в форме сложноподчиненных предложений, а данный текст состоит из нескольких фраз, которые передают целый динамически развивающийся и тоже повторяющийся, относительно законченный сюжет, в котором действуют три персонажа: дух/тень самой Жорж Санд, духи/тени Эрмини и той, которую писательница именуется *L'Autre*⁶. Сон-кошмар (*un rêve affreux*), который адресант называет странным (*étrange*), снится в Париже. Важную роль в передаче сюжета играет *Imparfait* – время, подчеркивающее повторяемость и незавершенность действия, а также его неправдоподобность, ирреальность со значением «как будто». Содержательно онейрическое описание повествует о том, что Жорж Санд будто бы недавно умерла и похоронена в одной из парижских церквей. В полночь она встает и ходит в своем саване. Двое усопших также встают и садятся на ступеньки жертвенника. Две женские тени (*deux mortes // elles venaient s'asseoir*), которые писательница узнает несмотря на то, что она при жизни никогда не видела этих женщин, это – тени Эрмини и *L'Autre* (Другой). Все трое плачут и обнимаются (*nous nous embrassions en pleurant toutes les trois*). Единение и *прощение* вербализуется тем самым через создание не только визуального, но и тактильного образа. Мотив *слез* имеет то же значение (*прощение*), что и в первом тексте, в котором писательница обращается к сыну. Но в письме к сыну это – слезы *раскаяния*, символизирующие желание быть

⁶ Литературоведами и биографами не установлено, о ком конкретно идет речь: является ли этот персонаж духом реального человека или это – аллегория.

прощенной, в письме к де Буржу слезы – это само *прощение*. Данный онейрический текст вербально создает зрительный образ потустороннего мира, имеющий символическое значение. В романтической традиции смерть трактовалась через ее противоположность – «жизнь после смерти» и ассоциировалась, например, у Новалиса с возможностью воссоединения с возлюбленной и обретением покоя рядом с ней. Вероятно, именно с этой целью, отражающей склонность романтиков к вербализации трансцендентных смыслов, т.е. идей, выходящих за пределы рационального и опытного, Жорж Санд символически передает свое *прощение* де Буржу и Эрмини и выражает желание быть вместе с возлюбленным. Несмотря на то, что специалистами не установлено, кого писательница представляет как L'Autre, можно предположить, что, в целом, описание сна символизирует готовность не только простить любовнику все возможные измены, но и «разделить» его с другой женщиной. Писательница не называет ее имени. Поэтому L'Autre – это, скорее всего, либо образ еще одной любовницы де Буржа, либо обобщенный образ женщин, с которыми он изменял Жорж Санд, либо «второе я» самой Жорж Санд. Появление двойника было свойственно романтической литературе особенно в контексте потустороннего. Двойник мог выступать как предвестник будущего несчастья или как символ неминуемой смерти героя, что объективно совпадает с онейрическим сюжетом.

Особенности языка сновидений в автобиографии Жорж Санд

В автобиографическом произведении Ж. Санд «Histoire de ma vie» [15, с. 163] представлены подробные описания ее детских сновидений, которые относятся к возрасту 4 и 8 лет. Первый сон условно называется «*Un polichinelle déchaîné*» («Разбушевавшийся полишинель»). Автор вспоминает свою игрушку – полишинеля, которая вызывала у нее чувство страха. Рационально оценивая причину такого своего отношения к этой игрушке (*ce vilain être*), Ж. Санд вербализует ее визуальный образ, используя вызывающие отвращение эпитеты: *ses yeux vitreux, son méchant rire*. Причем *rire* – это не звук, а мимика, присущая полишинелю. Ужас девочки спровоцирован именно мимикой игрушки и ее взглядом, который как будто следит за ней, в какой бы части комнаты она не находилась (*qui pouvait me suivre des yeux dans tous les coins de la chambre*). Но то, что писательница использует номинат *rire*, а не *sourire*, вызывает у читателя отклик в виде слухового образа смеющегося полишинеля. Основными стратегиями вербализации сна-кошмара (по оценке самого автора, *un rêve éprouvantable*) являются: антропоморфизм угрозы, динамическое развитие сюжета, апелляция к физиологии страха и символизация пространства сна.

Антропоморфизм заключается в том, что в детском сознании полишинель наделяется свойствами человека, от которого исходят опасность и злой умысел: *regardant le plafond avec ses yeux vitreux et son méchant rire, pouvait me suivre des yeux*. Его неподвижность (*reposait sur le poêle*) воспринимается ребенком как скрытая угроза.

Динамика сна-кошмара достигается описанием *трансформации* игрушки, *преследования* с ее стороны и *жертв* этой агрессии. Трансформация связана с

тем, что полишинель оживает (*s'était levé*), его жилет воспламеняется (*gilet de paillon rouge, avait pris feu sur le poêle*)⁷. Обычная игрушка тем самым становится источником опасности, которая усиливается зрительным образом огня (*longs jets de flamme*), который создает атмосферу паники и хаотического движения. Начинается погоня: *il courait partout, poursuivant tantôt moi, tantôt ma poupée*. Жертвы – сама Аврора и ее кукла – спасаются от преследователя, они беззащитны перед лицом опасности (*ma poupée qui fuyait éperdue*).

Физиологическое ощущение страха формируется на основе звукового образа (*Je réveillai ma mère par mes cris*) крика, который разбудил мать. Однако на этом роль матери заканчивается. В действие вступает проснувшаяся, спавшая рядом с героиней сестра (*Ma sœur, qui dormait près de moi*), благодаря действиям которой ужас заканчивается: сестра перемещает полишинеля в другое пространство – относит на кухню. При этом зрительный его образ больше не транслируется (*Je ne le revis plus*), что возвращает читателя в начало фрагмента, в котором описание сновидения предваряется фразой *Je ne le voyais plus*. Такая композиция текста демонстрирует пересечение реальности (такая игрушка у Авроры действительно была в раннем детстве) и сновидческой ирреальности (*mais, dans mon imagination, je le voyais encore*), оставившей настолько яркий отпечаток в виде сложной системы образов в памяти ребенка, что это видение «всплывает» в сознании взрослой женщины вновь и вновь. Одним из наиболее выраженных является термоцептивный тактильный образ полученного в ходе сновидческой погони ожога (*l'impression imaginaire que j'avais reçue de la brûlure*). Этот образ настолько сильно повлиял на психическое состояние героини, что ее, страстно любившую играть с огнем, один его вид некоторое время (*pendant quelque temps*) приводил в состояние не просто ужаса, а безграничного ужаса (*la seule vue du feu me laissa une grande terreur*).

Символическое значение онейрического описания это – проявление потребности Жорж Санд передать глубину эмоций, испытанных в детстве, индивидуальный опыт и переживания и усилить (что свойственно романтикам) воздействие на предполагаемого читателя за счет обращения к его воображению. *Огонь* выступает как символ с противоположными значениями: раннее он был привлекательным, страстью (*j'en avais eu la passion*), а после сновидения приобрел разрушительные пугающие свойства. *Полишинель* – это символ необъяснимого, иррационального детского страха, который возникает в связи с «оживающими» объектами. *Кукла* также символична. При помощи этого образа усиливается ощущение незащищенности и уязвимости ребенка. Символично и то, что полишинель и кукла (*ma poupée*), на которую также направлена агрессия, это – две куклы. Одна – источник зла, другая – товарищ по несчастью. Примечательно, что, хотя Полишинель – имя собственное, Жорж Санд использует строчную букву в орфографии. Также важно отметить, что детское восприятие писательницей французского народного кукольного

⁷ В том, что Полишинель оживает нет ничего особенного, потому что эта игрушка – атрибут народного кукольного французского театра, происходящая от итальянского персонажа «комедии дель арте» Пульчинеллы.

персонажа отличается от общепринятого: Полишинель – это комический уродливый герой (смех его не должен вызывать страх), задира, балагур, острый на язык. Поэтому авторское восприятие этого персонажа кукольного театра следует рассматривать как субъективно-возрастное.

В тексте наряду с сенсорными и эмоциональными присутствует и рациональный образ (романтикам не свойственный), который транслируется через здоровое высказывание сестры о том, что игрушка, подобная полишинелю, не подходит маленьким детям (*c'était une vilaine poupée pour un enfant de mon âge*). Это суждение в некотором смысле свидетельствует о том, что Полишинель и его «маска» (предназначение) не доступны для адекватного восприятия маленькими детьми (Авроре было тогда 4 года). Его юмор и ирония детским сознанием не постигаются как таковые, а трактуются как угроза. Его внешний вид (горбун) вызывает не улыбку, а страх.

В мемуарах Жорж Санд представлено еще одно описание сна-кошмара, которое также связано с ожившими персонажами (*«Des figurines se détachent de la tapisserie»* – «Фигурки, сошедшие с обоев») [15, с. 260-262]. Писательница вспоминает о том, как в возрасте восьми лет она находилась под впечатлением (*ces deux personnages me causaient une vive impression*) от изображенных на обоях ее комнаты вакханок и силен. Образы этих мифических персонажей были представлены на бордюрах в виде медальонов, располагавшихся над дверьми комнаты.

Основными приемами вербализации данного сна-кошмара выступают поляризация образов, трансформация (анимация), эскалация страха, проницаемость границы между сном и явью, а также использование символических средств.

Поляризация образов. Героиней одного медальона была нимфа/флора (*une nymphe ou une flore*). Она вызывала у девочки сильное эмоционально положительное ощущение (*Celle-là me plaisait énormément*), поскольку ассоциировалась с утренним пробуждением. Казалось, что она смеется, танцует и приглашает к тому, чтобы веселиться в ее компании (*folâtrer en sa compagnie*). Это описание дополняется созданием зрительного образа нимфы: бледно-голубое одеяние, венок из роз и гирлянды цветов в руках. Визави этой нимфы, для обозначения которой автор использует другой номинат *bacchante* (вакханка), была ее полная противоположность – источник неопределенных эмоций (предубеждения – *prévention* и удивления – *étonnement*), а также отрицательных эмоций (мучение – *cette figure qui me tourmentait*) и даже страха, вызванного легендой об Орфее, растерзанном менадами (мифологическая аллюзия). Она не смеялась, не танцевала, была одета в зеленую тунику, на голове у нее был венок из грейпфрутового дерева, вместо гирлянды цветов в руках она держала тирс. И ассоциировалась эта вакханка с другими временами суток и занятиями ребенка: днем и письменным столом, за которым девочка занималась (*le jour de ma table de travail*), вечером и молитвой перед сном (*le soir, en faisant mes prières avant d'aller me coucher*). Когда ускользающий свет дня освещал руку вакханки, в своем воображении маленькая Аврора видела

голову божественного певца на острие тирса. Противопоставление резюмируется сравнением двух изображений с весной и осенью, эксплицитной вербализацией контраста при помощи номинатов эмоций *la gaieté / la tristesse, la bienveillance / la sévérité*, а также созданием рационального образа *ma nymphe bien-aimée / la ménade redoutable, cette diablesse*.

Таким образом, как и в предыдущем отрывке, описание сна предваряется формированием комплекса эмоциональных, сенсорных (зрительных) и рационального образов персонажей, один из которых будет действовать в онейрическом пространстве.

Эскалация страха. Страх перед грозной менадой является скрытым переживанием девочки, которое ей самой оценивается как *слабость (faiblesse)* и которого она *стыдится (je commençais à avoir honte de cela)*. Сновидение вызвано изменением расположения детской кровати в связи с наступлением зимы (поближе к камину), что следует рассматривать как пространственный дисбаланс. То, что грозная менада, теперь будет «являться» Авроре по утрам представляет для девочки угрозу (*cette diablesse me regardait obstinément et me menaçait de son bras immobile*), которая реализуется через *анимизацию*. Спрятавшись под одеяло, она видит сон-кошмар, в котором злая вакханка отделяется от медальона, растет до размеров человека, направляется к хорошей нимфе (*jolie nymphe*) и старается оторвать ее от медальона. Создается сенсорный слуховой образ подвергающейся насилию нимфы, издающей душераздирающие крики (*Celle-ci poussait des cris déchirants*). Грозная менада рвет обои до тех пор, пока нимфа не отделаться от них и не спасается бегством, оказавшись в центре комнаты, затем она ищет защиты под пологие кровати девочки. Менада, преследуя ее, несколько раз пронзает своим жезлом, превратившимся в острое копье, и нимфу, и Аврору (*chaque coup était pour moi une blessure dont je sentais la douleur*). Автор описывает сенсорный (тактильный) образ боли, от которой кричит во сне. Усиление страха основано на создании образов агрессии, преследования и нанесения телесных повреждений.

Проницаемость границы между сном и явью. На крик прибегает мать. Сновидческая действительность смешивается с реальностью (*Le réel et le chimérique étaient simultanément devant mes yeux*), поскольку девочка не пробуждается полностью: под натиском матери происходит *обратная трансформация*: вакханка удаляется, уменьшается в размерах, карабкается по двери и возвращается в свой медальон. Но сон продолжается, и в нем менада бежит вдоль бордюра, призывая и принуждая остальных пирующих и развлекающихся силен и вакханок танцевать с ней и крушить мебель в комнате. Постепенно сознание сновидицы путается, и она от этого даже получает некоторое удовольствие (*j'y pris une sorte de plaisir*). Пробуждение воспринимается девочкой как галлюцинация (нимфа и вакханка поменялись местами на медальонах), которая рассеивается при первых лучах солнца. Аврора успокаивается и в этот день больше не вспоминает о сне-кошмаре.

Символические средства. Сновидческое пространство наполнено символами разной природы. Это – цвета и аксессуары персонажей. У

романтиков *голубой цвет* (*bleu pâle* – цвет одежды нимфы) обозначает стремление к идеалу («голубой цветок» как символ мечты). Что касается *зеленого цвета* (*vert* – цвет туники вакханки), то у романтиков этот цвет символизирует надежду и весну, а в описании Жорж Санд он предстает как знак страха, безнадёжности, отчаяния и признак осени. *Венок из роз* символизирует чистоту и целомудрие, а *грейпфрутовый венок* не имеет специфического символического смысла у романтиков. На этом основании можно предположить, что писательница создает собственную символическую картину сновидческого пространства, где атрибутами радости, добра, весны, возрождения и нового дня выступают бледно-голубой цвет, венок из роз и гирлянда из цветов, а знаками страха и зла – зеленый цвет, грейпфрутовый венок и тирс. *Тирс* обретает и собственное значение, символизируя насилие, агрессию, нарушение покоя, вторжение в безопасное пространство. *Бунт вакханок* метафоризирует хаос, разрушающий гармонию мира ребенка, наличие порядка в котором символизирует *мебель*. *Утро* – это детская радость, связанная с событиями предстоящего дня и спасительная сила, которая рассеивает ночные кошмары (*cette hallucination se dissipa aux premiers rayons du soleil*).

Оба текста представляют собой вербализацию глубокого анализа психологической стороны детских воспоминаний автора. Объектом этого анализа является *страх*, который порождается оживлением предметов и нарушением привычного безопасного пространства ребенка. Особое внимание Жорж Санд уделяет сенсорным деталям: визуальным, слуховым и тактильным. Автобиографический смысл сновидческих текстов можно рассматривать как раскрытие травматических аспектов детства писательницы: беспомощности перед своим страхом иррациональной природы, одиночества в познании и восприятии окружающего мира, отсутствия защиты со стороны матери (в первом тексте сестра, а не мать приходит на помощь, а во втором – мать помогает лишь частично).

Заключение

В своей переписке и мемуарах Жорж Санд использует онейрические описания как инструмент познания самой себя и воздействия на читателя. Общими закономерностями, которые прослеживаются при изучении текстов, выступают: внимание к природе сновидений, создание доминирующих образных комплексов, использование семиотических механизмов. Природа сновидений проявляется в том, что они представлены как источник страдания. В переписке ведущими являются структурирующие образы, связанные с репрезентацией моральных категорий (вины и прощения), что характерно для сновидческого пространства взрослой женщины, обладающего определенной степенью абстракции.

В мемуарах детские сны описываются более конкретно. Доминирующими образными комплексами выступают огонь, свет, состояние тела и физические ощущения. В качестве семиотических приемов можно рассматривать изображение трансформации предметов, пространства, персонажей, а также

структурирование смысла при помощи бинарных оппозиций (порядок/хаос, добро/зло, радость/грусть, реальность/ирреальность и т.п.). Жорж Санд апеллирует и к архетипам: дьявол (*diablesse*), монстры (*polichinelle*) кровь, боль, разрушительные силы. В тексте «Des figurines se détachent de la tapisserie» отмечается интертекстуальность (миф об Орфее).

Основными средствами вербализации образного пространства сновидений, в особенности детских, следует считать яркую визуализацию, основанную на детальном описании эмоций, ощущений, событий, движения, использование контраста и метафоризации, наделение персонажей, объектов, событий и действий символическими смыслами. В автобиографических снах-кошмарах наблюдается «поток сознания» и некоторая алогичность в переходах, поведении и трансформациях, за счет чего достигается усиление ощущения ужаса, вызванного потерей контроля над происходящим.

В заключении необходимо отметить, что рассмотренные сновидческие тексты характеризуются многофункциональностью. С одной стороны, они выполняют автобиографическую функцию осмысления собственного опыта отношений с мужчинами и материнства, женских и детских страхов и душевных травм. С другой стороны, онейрические описания несут психоаналитическую нагрузку, позволяя писательнице выразить и осмыслить подсознательные страхи, желания, тревогу и переживания.

© Харитонов И.В., Тимашева О.В., 2026

Список источников

1. Карпачев В. С. Маска и пространство сна в стихотворениях Н. С. Гумилева [Текст] / В. С. Карпачев // Русская речь. – 2012. – № 3. – С. 15-21.
2. Хорошун А. В. Особенности организации художественного времени и пространства в рассказе Ф. М. Достоевского «Сон смешного человека» [Текст] / А. В. Хорошун // Новые горизонты русистики. – 2017. – №2. – С. 83-86.
3. Ермоленко С. И. Я зрел во сне, что будто умер Я... («Ночь. I»: конструирование ментального пространства как творческая интенция лирического субъекта М.Ю. Лермонтова) [Текст] / С. И. Ермоленко // Психолингвистические аспекты изучения речевой деятельности. – 2012. – №10. – С. 168-177.
4. Горелов О. С. Сюрреалистический код С. Кржижановского: интеллектуальный сон и эссе о любви [Текст] / О. С. Горелов // Автор – текст – читатель: теория и практика анализа: Материалы Седьмых Международных научных чтений, Калуга, 29-31 октября 2020 года. – Калуга: Издательство Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского, 2020. – С. 20-27.
5. Горовая И. Г. Средства вербализации онейрического пространства в художественном тексте // МНКО. 2023. №6 (103). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sredstva-verbalizatsii-oneyricheskogo-prostranstva-v-hudozhestvennom-tekste> (дата обращения: 14.07.2025).
6. Carl Gustav Jung, Joseph L. Henderson, Marie-Louise von Franz, Aniela Jaffé, and Jolande Jacobi. Man and His Symbols. 1964. Карл Густав Юнг, Мария-Луиза фон Франц, Джозеф Л. Хендерсон, Аниэла Яффе, Иоланда Якоби. Человек и его символы. // Электронная публикация: Центр гуманитарных технологий. – 17.01.2012. URL: <https://gtmarket.ru/library/basis/4121> (дата обращения: 14.07.2025).
7. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии Берковский Н. Я. [Текст] / Н. Я. Берковский – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 512 с.

8. Жорж Санд: биографический роман / Андре Моруа [Текст]; перевод с французского Е. С. Булгаковой. – Калининград: Янтарный сказ, 2001. – 432 с.
9. Sand, George. Le Piccinino [Текст] / par George Sand. – Paris : Desessart, 1847. – 5 vol.; in-8.
10. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике [Текст] / М. М. Бахтин // Литературно-критические статьи. – Москва, 1986. – С.121-122.
11. Лотман Ю. М. Семиосфера [Текст] / Ю. М. Лотман. – С.-Петербург: «Искусство–СПБ», 2000. – 704 с.
12. Савельева В. В. Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей: Монография [Текст] // В. В. Савельева. – Алматы: Жазушы, 2013. – 520 с.
13. Харитонов И. В. Системный подход к исследованию языка [Текст] / И. В. Харитонов, Д. С. Золотухин, А. А. Матвеева. – Москва: Московский педагогический государственный университет, 2016. – 296 с.
14. Sand, George. Œuvres autobiographiques. [Текст]. Tome II: Histoire de ma vie, Quatrième partie, Chapitres I à XII ; Cinquième partie, Chapitres I à XII. Édition établie, présentée et annotée par Georges Lubin. – Paris: Garnier Frères (Classiques Garnier), 1966. – 1648 p.
15. Sand, George. Œuvres complètes. [Текст]. – Paris: Calmann Lévy, 1879. – Vol. 40-43. – 1347 с.

References

1. Karpachev V. S. Maska i prostranstvo sna v stihotvoreniiakh N.S. Gumileva [Mask and space of sleep in the poems of N. S. Gumilev]/ V. S. Karpachev // Russian speech, 2012. – No. 3. – Pp. 15-21.
2. Horoshun A. V. Osobennosti organizatsii hudozhestvennogo vremeni i prostranstva v rasskaze F.M. Dostoevskogo «Son smeshnogo cheloveka» [Features of the organization of artistic time and space in the story of F. M. Dostoevsky "The Dream of a Ridiculous Man"]/ A. V. Horoshun // New horizons of Russian studies, 2017. – No. 2. – Pp. 83-86.
3. Ermolenko S. I. Ya zrel vo sne, chto budto umer Ya... («Noch'. I»: konstruirovaniye mental'nogo prostranstva kak tvorcheskaya intentsiya liricheskogo sub"ekta M.Yu. Lermontova) [I saw in a dream that it was as if I had died... ("Night. I": construction of mental space as a creative intention of the lyrical subject of M. Yu. Lermontov)]/ S.I. Ermolenko // Psycholinguistic aspects of the study of speech activity. – 2012. – No. 10. – Pp. 168-177.
4. Gorelov O. S. Syurrealisticheskij kod S. Krzhizhanovskogo: intellektual'nyj son i esse o lyubvi [The surrealist code of S. Krzhizhanovsky: an intellectual dream and an essay on love]/ O.S. Gorelov // Author – text – reader: theory and practice of analysis: Proceedings of the Seventh International Scientific Readings, Kaluga, October 29-31, 2020. – Kaluga: Publishing House of Kaluga State University named after K. E. Tsiolkovsky, 2020. – Pp. 20-27.
5. Gorovaya I.G. Sredstva verbalizatsii oneiricheskogo prostranstva v hudozhestvennom tekste [Means of verbalization of oneiric space in a fiction text]// MNKO. 2023. №6 (103). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sredstva-verbalizatsii-oneiricheskogo-prostranstva-v-hudozhestvennom-tekste> (accessed: 14.07.2025).
6. Carl Gustav Jung, Joseph L. Henderson, Marie-Louise von Franz, Aniela Jaffé, and Jolande Jacobi. Man and His Symbols. 1964. Karl Gustav Yung, Mariya-Luiza fon Franc, Dzhozef L. Henderson, Aniela Yaffe, Iolanda Yakobi. Chelovek i ego simvol'y. [Man and His Symbols. 1964]/ Electronic publication: Center for Humanitarian Technologies. – 17.01.2012. URL: <https://gtmarket.ru/library/basis/4121> (accessed: 14.07.2025).
7. Berkovskij N. Ya. Romantizm v Germanii [Romanticism in Germany.] Berkovskij N. Ya. / N.Ya. Berkovskij – SPb.: Azbuka-klassika, 2001. – 512 s.
8. Zhorzh Sand: biograficheskij roman / Andre Morua [George Sand: A Biographical Novel / André Maurois]; translated from French by E. S. Bulgakova. – Kaliningrad: Yantarny skaz, 2001. – 432 p.

9. Sand, George. Le Piccinino [Texte imprimé] / par George Sand. – Paris : Desessart, 1847. – 5 vol. ; in-8.
10. Bahtin M. M. Formy vremeni i hronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poetike [Forms of Time and Chronotope in the Novel. Essays on Historical Poetics]/ M. M. Bahtin / Literary Critical Articles. – Moscow, 1986. – Pp .121-122.
11. Lotman Yu. M. Semiosfera [Semiosphere]/ Yu. M. Lotman. – S.-Peterburg: «Iskusstvo–SPB», 2000. – 704 s.
12. Savel'eva V. V. Hudozhestvennaya gipnologiya i onejropoetika russkih pisatelej: Monografiya [Artistic hypnology and oneiropoetics of Russian writers: Monograph]/ V. V. Savel'eva. – Almaty: Zhazushy, 2013. – 520 p.
13. Haritonova I. V. Sistemnyj podhod k issledovaniyu yazyka [Systematic approach to language research]/ I. V. Haritonova, D. S. Zolotuhin, A. A. Matveeva. – Moskva: Moskovskij pedagogicheskij gosudarstvennyj universitet, 2016. – 296 s.
14. Sand, George. Œuvres autobiographiques. Tome II: Histoire de ma vie, Quatrième partie, Chapitres I à XII ; Cinquième partie, Chapitres I à XII. Édition établie, présentée et annotée par Georges Lubin. Paris: Garnier Frères (Classiques Garnier), 1966. – 1648 p.
15. Sand, George. Œuvres complètes. Paris: Calmann Lévy, 1879. – Vol. 40-43. – 1347 p.

Харитонов Ирина Викторовна	кандидат филологических наук, профессор, заведующий кафедрой романских языков им. В.Г. Гака, Московский педагогический государственный университет, Москва, Россия iv.kharitonova@mpgu.su
Kharitonova Irina Viktorovna	candidate of philology, professor, head of the V.G. Gak Department of Roman Languages, Moscow Pedagogical State University, Moscow, Moscow, Russia iv.kharitonova@mpgu.su
Тимашева Оксана Владимировна	доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры романских языков им. В.Г. Гака, Московский педагогический государственный университет, Москва, Россия ov.timasheva@mpgu.su
Timasheva Oksana Vladimirovna	doctor of philology, associate professor, professor of the V.G. Gak Department of Roman Languages, Moscow Pedagogical State University, Moscow, Moscow, Russia ov.timasheva@mpgu.su