

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

**Лингвостилистическое своеобразие дискурса в драматургии Жозе де
Аленкара**

основная образовательная программа бакалавриата

по направлению подготовки 45.03.02 «Лингвистика»

Исполнитель:

Обучающийся 4 курса
Образовательной программы
«Иностранные языки»
Профиль «Португальский язык»

очной формы обучения
Дмитриева Ирина Алексеевна

Научный руководитель:
к.ф.н., доц. Ковалев К.В.

Рецензент:
к.ф.н., доц. Хохлова И.А.

Санкт-Петербург
2018

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава 1. Творческая история театра Жозе де Аленкара	8
Глава 2. «Рабы» и «хозяева»: индивидуальные речевые характеристики	14
Заключение	38
Список сокращений, принятых в работе	40
Список использованной литературы	40

ВВЕДЕНИЕ

Имя Жозе Мартиньяну де Аленкара (1 мая 1829 — 12 декабря 1877), бразильского писателя и политика, в литературном мире, в первую очередь, связано с развитием бразильского исторического и нравоописательного романа; тем не менее, его драматургические произведения, написанные в краткий период с 1857 г. по 1861 г., также представляют большой интерес как с историко-литературной, так и с лингвостилистической точки зрения.

Интерес публики и критиков, в первую очередь, к работам Аленкара-прозаика, а также кратковременность его деятельности как драматурга, отчасти можно назвать основными причинами столь незначительного объема работ, посвященных стилистическому, критическому и лингвистическому анализу пьес автора. В большинстве своем данные работы представляют собой хрестоматийные очерки, повествующие о становлении национальной театральной традиции и развитии жанрового многообразия бразильского театра, в которых Ж. де Аленкару, несомненно, уделено должное внимание, но которые зачастую нельзя назвать анализом его творчества.

Основными произведениями, посвященными исследованию периода карьеры Ж. де Аленкара в качестве драматурга, также приводящими основные темы и проблематику пьес, созданных им за это время, являются работы Ж.Р. Фарии «Жозе Аленкар и театр»¹, С. Магалди «Панорама бразильского театра»² и Э. Кафезейру и К. Гадельи «История бразильского театра»³. Также стоит отметить исследование итальянского филолога и специалиста по бразильской литературе, Л. Стеганьо-Пиккьо, «История бразильской литературы»⁴, в которой автор уделяет внимание не только прозаическим, но и драматическим произведениям Ж. де Аленкара.

¹Faria J.R. José de Alencar e o Teatro. - São Paulo: Perspectivas, 1987. – 138 p.

²Magaldi S. Panorama do Teatro Brasileiro. - São Paulo: Global Editora, 1997. - P.97-114.

³Cafezeiro E., Gadelha C. História do Teatro Brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues. - Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. - P.257-275.

⁴Stegagno Picchio L. História da Literatura Brasileira. - Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997. - P.199-205; 234-235.

Однако, несмотря на столь незначительное для первого в истории бразильского театра «последователя французского реализма, Аленкара, ищущего способы повлиять на общество...»⁵ внимание в XIX-XX вв., в последнее десятилетие наблюдается значительное увеличение интереса к его драматургии: на базе университетов Бразилии появился ряд научных работ, в тексте которых непосредственно фигурирует анализ пьес Ж. де Аленкара, таких, как: «Жозе де Аленкар и рабство: его пьесы и размышления на тему аболиционистской политики»⁶ Н.М. Магальяэнса, «Драматургия Аленкара и его представление бразильского общества»⁷ А.Э. Лопеса, «Жозе де Аленкар и театр: реалист-романтик»⁸ Д.Рейса и «Говоры и цвета: исследование португальского языка негров и рабов Бразилии XIXв»⁹ Т. Алкмим.

Основываясь на исторических сведениях и размышлениях о стилистике театра Ж. де Аленкара, приведенных в данных работах, мы видим свою цель в том, чтобы углубить анализ основных вопросов, которые драматург затрагивает в своих произведениях.

Ключевой темой всего творчества Ж. де Аленкара – как повествовательной прозы, так и драматургии – стал вопрос о самоопределении Бразилии, следующей по стопам развития ведущих европейских стран того времени или же избирающей свой собственный вектор. Автор выражает свое мнение через две наиболее актуальные темы своей эпохи: вопросы о положении женщины в обществе и гуманности и рациональности использования рабовладельческого труда.

Еще в IV в до н.э в «Поэтике» Аристотеля трагедия была охарактеризована как «воспроизведение действия серьезного и законченного ...речью украшенное, различными её видами отдельно в различных частях, — воспроизведение

⁵ Magaldi S. Panorama do teatro brasileiro. - São Paulo: Global Editora, 1997. – 326 p.

⁶ Magalhães N.M. José de Alencar e a escravidão: suas peças teatrais e o pensamento sobre o processo abolicionista. - Fortaleza-Ceará: Universidade Federal do Ceará, Departamento de Literatura, 2015. – 133 p.

⁷ Lopes A.H. O Teatro de Alencar e a imaginação da sociedade brasileira. - São Paulo: Perspectivas, 2010. - №37. – 26 p.

⁸ Reis D.R.H. José de Alencar e o teatro: um romântico realista. - São Paulo: Maringá, 2013. - №35. – 11 p.

⁹ Alkmim T. Falas e cores: um estudo sobre o português de negros e escravos no Brasil do século XIX. - Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008. – 18 p.

действием, а не рассказом...¹⁰», что по сей день остается одним из наиболее удачных определений не только самого жанра, но и драмы как рода литературы в целом. Диалогическая форма драматического произведения предполагает, что авторские характеристики персонажей и комментарии относительно их поступков выражаются, в первую очередь, через речь самих героев, из чего следует, что основным материалом при лингвостилистическом анализе драматических произведений автора является именно дискурс, как «связный текст в совокупности с экстралингвистическими — прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами»¹¹.

Основной целью данной работы, на наш взгляд, является определение приемов, с помощью которых выражает упомянутые выше темы в своей драматургии Ж. де Аленкар.

Предпринятое нами исследование основывается на тексте пьес, поставленных, соответственно, в 1858 и в 1862 гг. и выведших своего автора в первые ряды бразильских драматургов. Речь идет о комедии «Домашний демон¹²» (*O Demónio Familiar*, 1857) и драме «Мать» (*Mãe*, 1859). Опираясь на лингвостилистическое своеобразие данных произведений, учитывая позицию автора в основных вопросах, затронутых в его драматургии, и их очевидную, на первый взгляд, социокультурную близость, мы намереваемся провести сопоставительный анализ речевых особенностей героев этих произведений.

Исходя из этого, мы выбрали для лингвостилистического анализа реплики персонажей, наиболее ярко олицетворяющих позицию Ж. де Аленкара в этом вопросе: Педру и Азеведу из «Домашнего демона» и Жуаны и доктора Лимы из «Матери». Данные герои представляют собой не только два социальных полюса современного драматургу общества: рабов (Жуана и Педру) и представителей высших социальных слоев (Азеведу и доктор Лима), во взаимодействии которых складывается картина пагубного влияния данной системы трудовых отношений

¹⁰ Аристотель. Поэтика. Риторика. – М.: Азбука-Классика, 2015. – с. 22.

¹¹ Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. В.Н.Ярцевой. – 2-е изд. - М.: Большая Российская Энциклопедия, 2002. - С. 136–137.

¹² Здесь и далее – перевод с португальского – Д. И.

как на одних, так и на других, но и две точки зрения в вопросе о положении женщины в обществе (Азеведу и Педру, Жуана и доктор Лима).

Благодаря очевидной схожести общественного положения героев а, в случае Азеведу и доктора Лимы, также и внешних факторов воздействующих на их мировоззрение (оба возвращаются из Европы в Бразилию по прошествии долгого времени) и, учитывая тот факт, что оба произведения были написаны Ж. де Аленкаром примерно в одно время, мы считаем возможным и рациональным проведение сопоставительного перекрестного анализа речевых характеристик между действующими лицами этих пьес.

Таким образом, реплики рабов Жуаны и Педру будут сопоставлены как с языковой нормой для определения отношения автора к институту рабовладения как к, предположительно, фактору, тормозящему прогресс страны и развитие её населения, так и между собой с учетом гендерных различий говорящих для выявления возможного намерения Ж. де Аленкара обозначить свою позицию по женскому вопросу с помощью определенных речевых характеристик персонажа Жуаны по сравнению с Педру, таким же рабом, живущим в схожих условиях.

Подобным же образом нами будет проанализирована и сопоставлена речь Азеведу и доктора Лимы для выяснения отношения драматурга к разным точкам зрения на рассматриваемую нами проблематику, выражаемые данными персонажами.

При рассмотрении речи данных персонажей в аспекте лингвостилистического своеобразия дискурса произведений с целом, в первую очередь, мы считаем необходимым обратить внимание на речевые интенции этих действующих лиц как на «намерение говорящего выразить некий коммуникативно значимый смысл с помощью речевых средств»¹³, другими словами, обратить внимание на то, о чём именно говорят данные персонажи, на семантический аспект их речи, и на то, как это отражается на лексико-синтаксическом уровне. Затем мы намереваемся проанализировать данные

¹³Азимов Э. Г., Щукин А. Н. Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам). — М.: Издательство ИКАР, 2009. - С. 251.

реплики с точки зрения языковой нормы, учитывая не только отклонения от таковой, но, в качестве контраргумента, и правильное использование мало распространенных, а, следовательно, более «сложных» грамматических форм (сложные времена, сослагательное наклонение, правильное употребление форм императива). Также в данном исследовании мы считаем целесообразным обратить внимание на виды обращений, используемых героями, как с лингвистической, так и с паралингвистической точки зрения в качестве еще одного способа определить опосредованное отношение автора к данным персонажам и точкам зрения, которые они выражают.

ГЛАВА 1. ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ТЕАТРА ЖОЗЕ ДЕ АЛЕНКАРА

В 1857г. Ж. де Аленкар, уже достигнув успеха во многих сферах и опубликовав три романа, наиболее известным из которых стала первая часть его «индейской» трилогии, «Гуарани» (O Guarani, 1857), создал свое первое драматическое произведение — «Аверс и реверс» (Verso e Reverso), одну из самых утонченных и глубокомысленных пьес в бразильской литературе, на один уровень с которой многие критики ставят лишь «Федеральную столицу», (A Capital Federal, 1897) Артура Азеведу. Тем не менее, данная пьеса Аленкара впервые была представлена лишь в 1875 г. и не получила одобрения и должного внимания со стороны современников: постановка собрала менее ста зрителей и закончилась провалом.

Ж. де Аленкар осуждал не только публику в «отсутствии интереса... к национальной драме, вдохновленной патриотическим духом»¹⁴ и предпочтении зарубежных постановок, но и своих коллег и предшественников в нежелании всерьез заняться созданием собственной театральной традиции. Среди бразильских драматургов он выделял лишь Луиша Карлуша Мартинша Пену (Luís Carlos Martins Pena, 1815–1848) и Жуакима Мануэла де Маседу (Joaquim Manuel de Macedo, 1820–1882), обвиняя их, тем не менее, в чересчур легкомысленном отношении к жанру и отмечая неблагоприятное влияние эпохи на стиль их произведений: «Первый из них, Пена... запечатлевал в определенной степени быт Бразилии, но запечатлевал его не критически, преследуя, в первую очередь, комический эффект, а не морализаторскую функцию; его произведения – это, скорее, сатирические диалоги, чем комедии...»¹⁵, а «вслед за Пеной пришел сеньор доктор Маседу, который, как мы предполагаем, никогда в серьез и не посвящал себя жанру комедии...»¹⁶ (в соответствии с нормами бразильского

¹⁴ Alencar J.de. Teatro completo. – Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977. - V.1. - P. 121.

¹⁵ Цит. по: Magaldi S. Panorama do teatro brasileiro. - São Paulo: Global Editora, 1997. - P. 99-100.

¹⁶ Ibid.

речевого этикета «критерием применения обращения Doutor является соответствующее положение в обществе, высокий социальный и должностной статус лица, к которому обращаются»¹⁷).

При создании следующей пьесы, высокой комедии «Домашний демон», писатель, не найдя в отечественной драматургии «настоящей комедии, точного и правдивого воспроизведения быта какой-либо эпохи, жизни в ее развитии»¹⁸, обратил свое внимание на опыт французских драматургов, точнее на «самую совершенную драматическую школу...— мольеровскую, доведенную до совершенства Александром Дюма-сыном»¹⁹. И, во всех его последующих пьесах: «Кредит», «Крылья ангела», «Мать», «Искушение», «Иезуит», как и в «Домашнем демоне» - явно можно отметить черты реализма, в частности, французского.

Критиками справедливо отмечается, что драматургию Ж. де Аленкара, в общем, можно отнести к жанру реализма, поскольку в своих пьесах, он «подобно своим французским учителям... защищает фундаментальные буржуазные ценности своего времени: труд и семью, пропуская социальные вопросы через призму морали и превращая текст в поучительный урок для публики»²⁰. Однако, являясь одним из самых ярчайших представителей романтизма в бразильской прозе, писатель не мог полностью отказаться от употребления стилистических особенностей этого направления, «противопоставляющего естественную манеру изображения и наигранную; консервативный и структурированный текст и резкие, неожиданные фразы и запечатлевающего превосходство общественного над личностным»²¹ и в драматургии. Таким образом, в пьесах Ж. де Аленкара размывается грань между реализмом и романтизмом, что только подчеркивает уникальный стиль автора.

Основными темами драматических произведений автора, направленных,

¹⁷ Формановская Н.И., Астахова Е.В. Речевой этикет. Русско-португальские соответствия. - М.: Высшая школа, 2004. - С. 9.

¹⁸Magaldi S. Panorama do teatro brasileiro. - São Paulo: Global Editora, 1997. - P. 98.

¹⁹Ibid., p. 99.

²⁰Reis D.R.H. José de Alencar e o teatro: um romântico realista. São Paulo: Maringá, 2013. - №35, - P. 2.

²¹Ibid., p. 3.

прежде всего, на запечатление национального духа страны и жизни её народа, таким образом стали самые острые проблемы, волновавшие общество того времени: вопросы об отмене рабовладельческого строя и о положении женщины в обществе как часть более глобальной темы национального самоопределения. Целью Ж. де Аленкара было критически изобразить пороки общества, в котором аристократические образцы поведения заменяются буржуазной хваткой, и «вытащить их на сцену, окутав абсурдом» («arrastar o vício “sobre a cena, cobrindo-o com o ridículo”»²²), выполняя тем самым основные требования нового направления в бразильской литературе: морализаторскую и цивилизаторскую функции.

По сей день наибольшее количество дискуссий вызывают пьесы «Домашний демон» и «Мать», главными героями которых Ж. де Аленкар сделал рабов. Споры между исследователями возникают относительно взглядов драматурга на систему трудовых отношений, являвшуюся в тот момент преобладающей в Бразилии. С одной стороны, некоторые критики ссылаются на общественную деятельность Ж. де Аленкара, с 1860 г. являвшегося членом консервативной партии, а в 1868–1870 гг. занимавшего пост министра юстиции Бразилии в кабинете виконта Итаборай²³, всем также известен и цикл «Политических писем Эразма» («Ao Imperador: Cartas políticas de Erasmo», 1865; «Novas cartas políticas de Erasmo», 1865; «Ao Povo: Cartas políticas de Erasmo: O sistema representativo», 1866), в которых писатель критиковал стремление императора Педру II (1831–1889) к отмене рабского труда. С другой стороны, перед читателями, а точнее — зрителями, предстает совершенно иной Жозе де Аленкар.

Совершенно противоположные, аболиционистские, взгляды драматурга наиболее очевидны не только в развязке пьесы «Домашний демон» в описании последствий всех ошибок, совершенных рабом, но и в изображении главной

²²Magaldi S. Panorama do teatro brasileiro. - São Paulo: Global Editora, 1997. - P.104.

²³ Жуакин Жозе Родригис Торрис, виконт де Итаборай (1802–1872) был председателем Совета Министров Бразилии в 1852–1853 гг. и в 1868–1870 гг. Позднее выступал в Сенате Бразилии против «Закона о свободном чреве» (A lei do ventre livre), вступившего в силу 28 сентября 1871 г. и предоставлявшего свободу всем детям, рожденным рабынями, начиная с этой даты.

героини пьесы «Мать», рабыни Жуаны, эталона добродетели и самопожертвования. Однако, описывая вред данных трудовых отношений, Ж. де Аленкар ссылается прежде всего на вред этих отношений семье как ячейке общества, а не обществу в целом. Соответственно, в пьесах, в первую очередь, речь идет об институте рабовладения в большей степени как об очевидной нравственной угрозе хозяину, и в меньшей – как об угрозе развитию страны и нации в целом. Тем не менее, данный подход к проблеме не является, на наш взгляд, в корне неправильным, поскольку, можно сказать, он был наиболее разумным для представления данной проблематики публике, прежде не встречавшейся с драматическими произведениями, главными героями которых являлись бы рабы, и которым, в случае в пьесой «Мать», предполагалось сопереживать.

Автор в своих драматических произведениях, в первую очередь, клеймит современное ему общество за все зло, которое оно приносит и порождает. Он, «предвосхищая философию Сартра, соединяет понятие ответственности с понятием свободы.»²⁴ Ж. де Аленкар видит проблему, прежде всего, в неподготовленности даже самих рабов к столь резким изменениям укладов жизни и общественных отношений, речь идет не о «рабе, который хочет быть свободным, а о рабе, который хочет стать господином²⁵», и, по мнению драматурга, пока это видение ситуации не изменится, преобразования не принесут благоприятных результатов, а радикальные реформы только усугубят ситуацию.

Взгляды Ж. де Аленкара относительно положения женщины в обществе являются менее противоречивыми, и точка зрения автора прямо или опосредованно предстает в большинстве его драматургических произведений. Так, как уже было отмечено во «Введении» к данной работе, главной героиней пьесы «Мать», посвященной матери автора, стала женщина-рабыня Жуана,

²⁴Magaldi S. Panorama do teatro brasileiro. - São Paulo: Global Editora, 1997. - P. 102.

²⁵Cafezeiro E., Gadelha C. História do Teatro Brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues. - Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. - P. 153.

наделенная качествами, порой недостижимыми как женщинам, так и мужчинам высшего социального положения.

Тема эмансипации затронута и в комедии «Домашний демон», где автор, давая сатирическую характеристику взглядов Азеведу, выражает свое отношение к довольно распространенному в его время суждению, что женитьба является способом продвижения в обществе, а женщина – ничем, кроме инструмента по достижению более высокого положения в нем мужчины.

Главной героиней истории, запечатленной Ж. де Аленкаром в пьесах «Крылья ангела» и «Искушение», также является женщина, на этот раз, падшая и тщетно пытающаяся вновь встать на ноги. В этих произведениях, драматург представляет на суд публики проблемы, которые выявились в результате перехода общества к буржуазному строю, в частности, вопросы о равенстве полов. Автор признавал связь пьесы «Крылья Ангела» с европейскими произведениями, затрагивающими подобную тематику, такими, как «Марион Делорм» Виктора Гюго и «Дама с камелиями» Александра Дюма-сына²⁶. Но, ориентируясь на образцы европейской драматургии второй трети XIX в., Ж. де Аленкар не учёл особенности развития общества, которое он впоследствии называл «живущим в прошлом веке»: пьеса «Крылья Ангела» была запрещена к показу цензурой после трёх постановок за «аморальное содержание», в ответ на что драматург недоуменно писал: «Как можно назвать аморальным произведение, в котором порок называется пороком?»²⁷

Таким образом, основной и всеобъемлющей темой театра Ж. де Аленкара можно назвать именно вопрос национального самоопределения. Оставаясь одним из немногих государств, ещё, к тому времени, сохранивших рабовладельческую систему труда, очевидно, что Бразилия в конце XIX в. была разбита на два лагеря: сторонников и противников реформ, по сути, приверженцев европейских традиций и поборников самобытного пути развития. Этот спор также вынес на обсуждение и вопрос роли женщины в обществе,

²⁶Magaldi, S. Panorama do teatro brasileiro. - São Paulo: Global Editora, 1997. - P. 104.

²⁷Alencar J.de. Teatro completo. – Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977. - V.1. - P. 255.

вопрос о равноправии полов. И именно в этой фундаментальной разрозненности общества, разрозненности видения этого общества настоящего и будущего своей страны автор находит самобытность и национальный дух, который он так стремился запечатлеть в своих произведениях.

ГЛАВА 2. «РАБЫ» И «ХОЗЯЕВА»: ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ РЕЧЕВЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Переходя непосредственно к лингво-стилистическому анализу выбранных нами пьес, стоит отметить, что предметом нашего внимания являются идиолекты главных героев данных произведений. Идиолекты или «совокупность формальных и стилистических особенностей, свойственных речи отдельного носителя данного языка»²⁸, в текстах произведений изначально выделенные нами для каждого персонажа отдельно, в ходе данной работы по ряду очевидных сходств были сформированы нами в две основные группы: «рабы» (т.е идиолекты Жуаны и Педру) и «хозяева» (идиолекты Азеведу и доктора Лимы), внутри которых в данном исследовании они и будут нами сравниваться и анализироваться.

Именно при анализе речи Жуаны и Педру мы ощутили необходимость, в первую очередь, обратить внимание на речевые интенции героев из-за тесной связи семантического содержания их реплик с их лексико-синтаксическим выражением а также нормативностью этого выражения. Данные персонажи являются центральными действующими лицами, и, несмотря на то, что их социальное положение и условия жизни почти одинаковы, они говорят о совершенно разных вещах и, соответственно, по-разному. Главной причиной этого, несомненно, являются разные жизненные пути, приведшие их к ситуации, в которой они оказываются по мере развития действия пьес, но, тем не менее, уже это является первым способом выражения Ж. де Аленкаром отдаваемых предпочтений и своей точки зрения.

Жуана, главная героиня пьесы «Мать», на протяжении многих лет скрывает от своего хозяина, господина Жоржи, тайну о том, что на самом деле является его матерью. Желание сохранить этот секрет, как и в принципе все поступки, совершаемые ей с самого момента рождения сына, мотивированы стремлением

²⁸Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. В.Н.Ярцевой. – 2-е изд. - М.: Большая Российская Энциклопедия, 2002. - С. 136–137.

сделать жизнь Жоржи как можно лучше. Соответственно, эта же интенция лежит и в её речи, что проявляется в частом использовании героиней фраз определенного типа, а именно — условных предложений, направленных на будущее (напр. «*Se tu o vires!*...»²⁹ — «Если же ты его увидишь!...»; «*Se quiseres há de ser o mesmo...*» [М: II, 1, р. 27] — «Если пожелаешь, так будет и теперь...»; «*Depois uma dor que só tornarei a ter se ele souber...*» [М: II, 3, р. 34] — «И затем — боль, которую я вновь испытаю, лишь если он узнает...»). Употребление данного типа придаточных предложений не только служит для выражения целей, которые необходимо достигнуть ради улучшения жизни Жоржи и условий, при которых они могут быть выполнены («*Se iaia soubesse como eu lhe quero bom!*...» [М: I, 4, р. 8] — «Если бы Вы знали, барышня, как я желаю Вам добра!...»; «*Se iaia não pagasse a meu nhonhô todo o bem que lhe quer...*» [М: I, 4, р. 9] — «Если бы барышня не отплатила моему хозяину за все его хорошее отношение...»; «*Eu havia lhe dar a vida para que um dia quisesse mal à sua mãe? Deu-me vontade de morrer para que ele não nascesse...*» [М: II, 3, р.34] — «Неужто я отдала бы ему всю свою жизнь ради того, чтобы однажды он пожелал причинить зло своей матери? Мне бы тогда хотелось умереть, лишь бы он не родился...»), но и для того, чтобы обозначить некоторую двойственность положения и самоопределения Жуаны: с одной стороны, она — рабыня, с другой — пусть и скрывающая этот факт, мать и полноправный член семьи; она будто имеет право голоса, однако в то же время — она его лишена из-за тайны, которую хранит. Отсюда в её речи так часто звучат фразы, напоминающие родительское наставление, но при этом они никогда не содержат оттенка долженствования, лишь некоторую рекомендацию, совет, не обязательный к выполнению («*Se não quer ver ela triste, não fale mais nisto...*» [М: I, 2, р. 6] — «Если Вы не хотите видеть ее в печали, больше не говорите об этом...»; «*Nhonhô não se agasta se eu lhe perguntar uma coisa?...*» [М: III, 1, р. 60] — «Молодой хозяин не огорчится, если я спрошу у него кое-что?...»; «*Mas se nhonhô lhe pagar amanhã, fica meu senhor outra vez?...*» [М: III, 10, р. 78] — « Но

²⁹ Alencar J. de. Mãe. - Rio de Janeiro: Tipografia de F. de Paula Brito, 1862. - Акт II, сцена 1, с. 29 — далее ссылки на это издание в тексте работы. Римской цифрой обозначается акт, арабской — сцена.

если **Вы заплатите ему** завтра, то опять станете моим хозяином?...»).

Отличительной чертой речи Педру, раба из пьесы «Домашний демон», является эллипсис экзистенциального глагола в конструкциях *estar + gerúndio*, при котором зачастую происходит выпадение единственного глагола во фразе: «Sr. Alfredo **já [está] sentado junto do piano, só [está] alisando o bigodinho!...**»³⁰ — «Сеньор Алфреду **уж [сидит] у пианино, сам только пальцами [водит] по усам!...**»; «Moça ficou desmaiada no sofá; **preta [está] deitando água-de-colônia** na testa para voltar a si...» [DF: III, 11, p. 54] — «Барышня на диване в обмороке, а **негритянка к ней [бежит] с одеколоном**, чтобы та пришла в себя...»; «**E moleque da rua [está] dizendo** “Eh! Cocheiro de sinhá D. Carlotinha!”» [DF: I, 6, p.11] — «**А парень-то на улице [говорит]: “Ишь ты, кучер хозяйюшки Карлотиньи!”**»).

Этот эллипсис приводит к максимальному упрощению речи и, в то же время, к увеличению её эмоциональности. Стоит отметить, что данная черта также тесно связана со смыслом высказываний Педру: в то время, как Жуана всеми силами старается сделать жизнь сына как можно лучше, что проявляется в её репликах, Педру, в первую очередь, думает о собственной выгоде, что не только негативно отражается на жизнях людей вокруг, но и ярко проявляется в его речи, основную часть которой занимают размышления, мечты и планы относительно его будущей блестящей карьеры кучера («Nhanhã há de ter uma casa grande, grande, com jardim na frente...quatro carros na cocheira; duas parelhas, e Pedro cocheiro de nhanhã...» [DF: I, 6, p.11] — «У хозяйюшки будет большой дом, большой, с садом спереди... четыре кареты в каретнике, две пары лошадей, а Педру хозяйюшкин кучер...»; «Pedro na boléia, direitinho, chapéu de lado, só tenteando as rédeas...» [DF: I, 6, p.11] — «Педру на козлах, весь аккуратненький, шляпа набекрень, вожжи держит...»; «Para Pedro ser cocheiro de senhor!...» [DF: II, 4, p. 31] — «Чтобы Педру стать хозяйским кучером!»).

Таким образом, уже на понятийно-бытовом уровне, не вдаваясь в глубокий

³⁰ Alencar J. de. Demônio Familiar. - Rio de Janeiro: MEC, 1957. – Акт III, сцена 7, с. 48— далее ссылки на это издание в тексте работы. Римской цифрой обозначается акт, арабской – сцена.

лингвостилистический анализ, мы можем заметить очевидную разницу между похожими, на первый взгляд, персонажами: Жуаной и Педру. Это не различие положений или ситуаций, это различие мышления, которое Жозе де Аленкар передает как с помощью семантической, так и с помощью прагматической стороны высказывания. На данном этапе проводимого сравнительного анализа ещё рано делать какие-либо однозначные заключения, но уже здесь начинает явно проявляться позиция драматурга в определенных вопросах.

С точки зрения семантики мы можем отметить стремление Жозе де Аленкара возвысить образ Жуаны, жертвующей всем, ради блага своего сына и «приземлить» Педру, мысли которого направлены лишь на способы достижения заветной тривиальной цели. Это же стремление отражается и в лексико-синтаксическом содержании речи этих героев: в то время как Жуана для выражения своих мыслей использует условные предложения, не самые распространенные в разговорной речи, и при этом правильно их строит с грамматической точки зрения, Педру старается упростить и без того элементарные конструкции. Таким образом уже на этом этапе анализа начинает проявляться уважительное и восхищенное отношение драматурга к женскому персонажу, его сопереживание участи раба, а также его представление о деморализующей общество роли современной ему системы трудовых отношений.

Приступая к анализу речевых характеристик Жуаны и Педру, стоит отметить, что данное сопоставление базируется на нахождении ошибок и особенностей речи одного героя и сравнение их с употребленной в подобной ситуации конструкцией, временем, словом или формой другим героем. При этом, учитывая тот факт, что оба персонажа происходят из одного социального слоя и живут в схожих условиях, можно говорить о предпочтении, отдаваемом Жозе де Аленкаром тому или иному персонажу, о месте, которое драматург отводит каждому из них, и о его отношении к самой системе рабовладельчества в целом.

Одной из самых очевидных особенностей речи как Жуаны, так и Педру, несомненно, является способ нарицания себя и обращения к собеседнику. Говоря

о себе, оба персонажа часто прибегают к использованию иллизма: употребления третьего лица глагола вместо первого с соответствующей заменой личного местоимения «eu» («я») на имя собственное³¹.

Можно привести следующие примеры из обеих пьес: «*Joana sabe conhecer gente!*...» [M: I, 4, p. 7] — «Жуана умеет разбираться в людях!...»; «*Joana também já foi moça...*» [M: I, 4, p. 8] — «Жуана тоже была молода...»; «*Se Pedro soubesse ler ... fazia como doutor...*» [DF: I, 8, p. 14] — «Если бы Педру умел читать... то делал бы так же, как доктор...³²»; «*Precisava trocar; Pedro trocou...*» [DF: II, 4, p.30] — «Нужно было заменить, Педру и заменил...»; «*Pedro quer servir a meu senhor...*» [DF: II, 5, p. 31] — «*Педру* хочет служить моему хозяину...», «*Pedro não está bom hoje, não, senhor está zangado...*» [DF: II, 5, p. 32] — «*Педру* сегодня сплоховал, вот хозяин и злится...». Причем, стоит отметить, что соотношение между использованием в речи иллизмов и имени собственного в речи Жуаны значительно отличается от соотношения, наблюдаемого нами в репликах Педру: в то время, как героиня пьесы «Мать» использует третье лицо, говоря о себе, лишь в некоторых ситуациях, речь Педру почти полностью состоит из иллизмов: личное местоимение «eu» при анализе его реплик встретилось нам всего дважды, причем во втором примере обнаруживается совмещение в одной фразе иллизма и глагола, поставленного в 1-е лицо единственного числа: «*É muito fácil, eu ensino a nhandã; vejo Sr. Moço Eduardo fazer...*» [DF: I, 11, p. 18] — «Это очень просто, я Вас **научу**, хозяйюшка; я **вижу**, как это делает молодой хозяин Эдуарду...»; «*Vi, sim senhor; Pedro tinha ido levar bouquet que nhandã Carlotinha mandava...*» [DF: III, 11, p.54] — «Да, сеньор, я **видел** – **Педру уже отнес** букет, который заказала барышня Карлотинья...»). Данный выбор, сделанный Жозе де Аленкаром, может быть объяснен двумя способами: с точки зрения грамматики и с точки зрения семантики. Как известно, одной из особенностей португальского языка является порой значительное отличие основы 1-го лица единственного числа глаголов от

³¹ По: Дахалаева Е.Ч. Лингвистический статус 3-го лица в рамках категории лица. – М.: Современные проблемы науки и образования, 2013. – № 1.

³² Формановская Н.И., Астахова Е.В. Речевой этикет. Русско-португальские соответствия. - М.: Высшая школа, 2004. - С. 9.

остальных лиц, соответственно, логично предположить, что выбор 3-го лица может быть обусловлен незнанием необразованного раба основ-исключений глаголов («*Pedro sabe o que faz!*...» [DF: I, 8, p. 15] — «Педру **знает**, что **делает**...»); «*Pedro não mente nunca*...» [DF: II, 4, p. 30] – «Педру **никогда не лжет**...»). Однако при дальнейшем рассмотрении речи Педру, данное объяснение становится менее убедительным, поскольку данный персонаж нередко прибегает к корректному использованию сослагательного наклонения, выражающего вежливую форму императива, направленную на 3-е лицо и, соответственно, образованную с помощью основы 1-го лица единственного числа изъявительного наклонения: «*Pois então, Pedro fala; mas não diga a ninguém*...» [DF: III, 11, p. 53]– «Ну тогда Педру **будет говорить**; только Вы никому **не проговоритесь**...». Тем не менее, мы не можем утверждать, что грамматический аспект не является причиной употребления Педру данной формы.

С семантической точки зрения, употребление в речи иллейзмов может быть объяснено подсознательным самоунижением говорящего, постановкой себя значительно ниже собеседника, действие, являющееся вполне логичным, когда речь идет о мировоззрении раба, его взаимоотношениях с «хозяевами». Теория Э.Бенвениста³³ предполагает противопоставление 1-го и 2-го лица (говорящий и адресат) третьему (тот, о ком говорят), также, как и П.Шародо³⁴, он называет 3-е лицо «не-лицом» (“non-personne”), с чем частично соглашается А. Жоли³⁵, предпочитая термины «не-говорящий», «не-собеседник». Ярким подтверждением данного суждения является речь Жуаны: как было замечено ранее, она намного чаще не только прибегает к использованию 1 лица («*Não sei se é melhor, se não*...» [M: II, 1, p. 28] — «**Не знаю**, то ли это лучше, то ли нет...»); «*Sou escrava dele*...» [M:I, 2, p. 5] — «**Я** – его рабыня...»), но также использует эмфатические конструкции, выделяя соответствующее личное местоимение: “*Eu que sou sua mulata velha... desde que nhonhô Jorge nasceu que o sirvo, e nunca brigou comigo*...” [M: I, 2, p.5] — “А я, я – его мулатка... и с тех пор, как[молодой]

³³Бенвенист Э. Общая лингвистика. – М.: Прогресс, 1974. - С. 294.

³⁴Charaudeau P. Grammaire du sens et del’expression. – Paris: Hachette, 1992. - P. 428.

³⁵Joly A. Essai de systématique énonciative. – Lille: Presses universitaires de Lille, 1987. - P. 77-79.

хозяин Жоржи родился, я ему служу, и он никогда со мной не ругался...», «*Fui eu que lhe confessei...*» [M: II, 3, p. 35] — «*Это я* Вам призналась...»; «*Não sou eu que digo!..*» [M: II, 4, p. 37] — «*Это не я* такое говорю!..»), что, несомненно, ставит её на роль «говорящего», «собеседника», подчеркивая её истинный статус и право выражать открыто свои мысли и мнение, будучи матерью Жоржи.

Ту же самую идею мы можем наблюдать, хотя и значительно реже, в речи Педру. В крайне редких случаях использования им формы 1 лица явно прослеживается это желание немного возвысить себя, поставить на уровень достойного собеседника своих господ, однако, в данном случае, как правило, не используется эмфатический оборот *ser + que*, а только первое лицо глагола («*É muito fácil, eu ensino a nhandã; vejo Sr. Moço Eduardo fazer...*» [DF: I, 11, p.18] — «Это очень просто, я Вас **научу**, хозяйюшка; я **вижу**, как это делает молодой хозяин Эдуарду...»). Однако в ситуациях, когда Жуана старается подчеркнуть свое происхождение или вынужденно сталкивается с социальной иерархией, отделяющей её от сына, в её речи появляется не только сочетание иллизма с именем собственным в пределах одной фразы («*No dia em que ele souber que eu sou... que eu sou... Nesse dia Joana vai rezar ao céu por seu nhandô...*» [M: II, 3, p. 34] — «В тот день, когда он узнает, **что я... что я...** В этот день **Жуана уже будет молиться** на небесах за своего молодого хозяина...»; «*É que talvez Joana possa remediar...*» [M: III, 1, p. 60] — «Быть может, **Жуана сумеет** исправить...»), но и с парфразой, которая ещё сильнее подчеркивает её намеренное самоуничижение («*Sua mulata de nada serve, mas...*» [M: III, 4, p. 66] — «**Ваша мулатка ни на что не годна**, однако...»).

Также интересны способы обращения данных героев: так, у Педру существует отдельная номинация для каждого типа собеседников: к молодой госпоже Карлотинье, как и к её младшему брату, он обращается, называя их «*nhandã*» и «*nhandô*» («*Pois olhe, nhandã; o moço é bonito...*» [DF: I,6, p.10] — «Ну так слушайте, **хозяйюшка**, парень-то красавец...»; «*Cale a boca nhandô Jorge...*» [DF: I, 8, p.14] — «Помолчите-ка, **молодой хозяин** [Жоржи]...»), что является разговорной видоизмененной формой обращения “*senhora*” и «*senhor*»

соответственно и характеризуется особым уменьшительно-ласкательным и почти фамильярным значением, что объясняет употребление данных обращений Педру по отношению к персонажам, которых он не воспринимает как своих непосредственных господ, и, очевидно, которых знал, когда те были еще совсем маленькими. Однако, говоря о Энрикете, подруге Карлотиньи, в которую влюблен и на которой хочет жениться Эдуарду, он употребляет форму «*sinhá*», также являющуюся разговорной, но уже не имеющую тот уменьшительно-ласкательный оттенок, что изначально говорит о том, что Педру не признает Энрикету достойной спутницей Эдуарду. К главе семьи, своему непосредственному господину, Педру подчеркнута уважительно и учтиво обращается «*senhor*» и «*Vossemecê*» («*Senhor* chamou?..» [DF: I, 3, p.7] — «Звали, *сеньор*?..»); «*Vossemecê* perdoa; foi para ver senhor rico! »[DF: II, 4, p. 31] — «Простите, *Ваша милость*, он ушел повидаться с богатым сеньором...»), что впоследствии переносит на всех участников своего плана: Алфреду, Вашконселуша и Азеведу, как бы выражая им свою признательность за то, что они помогают ему реализовать заветную мечту («*Não, senhor; saiu, Sr. Alfredo...*» [DF: I, 9, p. 16] — «Нет, сеньор, он ушел, *сеньор Алфреду*...»); «*Sim, senhor; Pedro vai correndo...*» [DF: III, 4, p. 44] — «Да, *сеньор*, Педру бегом побежит...»). Стоит отметить, что, обращаясь к Азеведу, Педру сначала пытается говорить по-французски, очевидно передразнивая манеру речи своего собеседника, и иронично называет его «*monsieur*» («*Monsieur* está pensando!..» [DF: IV, 7, p. 70] — «*Месье* раздумывает!..»), что, несомненно отражает его пренебрежительно-фамильярное отношение к человеку, к которому, поняв его потенциал и “пользу” впоследствии уважительно обращается «*senhor*» («*Pedro não fuma, não senhor...*» [DF: III, 11, p. 53] — «Нет *сеньор*, Педру не курит...»).

В то время, как наивысшую степень почтительности Педру проявляет к тем, кого он использует и обманывает, пытаясь достигнуть своих корыстных целей, Жуана прибегает к употреблению уважительного «*meu senhor*» обращаясь к доктору Лиме, своему единственному поверенному, не только сохранившему её секрет, но и на протяжении многих лет вынужденному играть роль благодетеля и

покровителя Жоржи, получая благодарность и похвалу вместо Жуаны («Ah! *Meu senhor* Dr. Lima...») [М: II, 2, p. 31] — «Ах, это вы, *сеньор мой* доктор Лима...»; «*Meu senhor* não quer descansar?..») [М: II, 3, p.33] — «Не хотите ли отдохнуть, *сеньор мой*?..»). Героиня так же, как и Педру, использует уменьшительно-ласкательные формы обращения «nhonhô»и «iaíá» по отношению к Жоржи и Элизе, что подчеркивает более размытые границы между «господами» и рабыней и тщательно скрывааемый материнский инстинкт: Жуана не может позволить себе назвать его сыном даже в молитве, но тем не менее, неосознанно выбирает менее официальную форму обращения, чем «senhor», выражая при этом свою заботу о нем и о его совместном счастье с Элизой («Eu lhe juro, *nhonhô*...») [М: II, 12, p. 58] – «Клянусь Вам, *молодой хозяин*...»; «*Iaíá* está boa?» [М: I, 2, p. 4] — «*Барышня* здорова?»).

Ещё одной особенностью речи Педру является обилие звукоподражательных слов, которые появляются всегда в его рассказах о «будущей» работе кучером («E Pedro só, *zaz, zaz, zaz!*...») [DF: I, 6, p. 11] — “А Педру только фшух, фшух, фшух!..”; «Pedro puxou as rédeas; chicote estalou; *tá, tá, tá; cavalo, toc, toc, toc; carro trrr!*...») [DF: I, 6, p. 11] — «Педру дернул вожжи, кнут щелкнул **хлысть-хлысть-хлысть, лошадь цок-цок-цок, коляска тр-р-р!**..»), а также часто в описаниях каких-либо ситуаций («Quebrando debaixo da seda, e a saia fazendo *xó, xó, xó!*...») [DF: I-6,с.11] — «Сама плавно выступает в шелковом платье, а юбка **шур-шур-шур!**...»; «Ela tem paixão forte por Sr. Moço Eduardo; quando vê ele passar, coração faz *tuco, tuco, tuco!*...») [DF: I, 8, p. 14] — «Она шибко влюблена в молодого хозяина Эдуарду; как его завидит, так сердце сразу **тук-тук-тук!**...»; «Um dia de baile ela foi tomar respiração, cordão quebrou; e raramente, *bum: lá* estirada...») [DF: III, 11, p. 54] — «Однажды на балу она вышла подышать воздухом, шнур лопнул, а барышня **хлоп!** – и растянулась...»; «Daí a pouco, *música vom, vom, vom, tra-ra-lá, tra-ra-lá- ta...*») [DF: I, 6, p. 11] — «Скоро уж музыка **бум-бум-бум, тра-ра-ла, тра-ра-ла-та!**...»), что может являться показателем не только чрезмерной эмоциональности и недостатка словарного запаса для составления более подробного описания, но также стремлением Педру

максимально приблизить свою мечту и практически «проживание» этой будущей жизни уже в момент речи, эффекту, подчеркиваемому также эллипсисом экзистенциального глагола в конструкциях *estar + gerúndio* («Ele passar, só [está] *gingando: Tchá, tchá, tchá...*» [DF: I, 6, p. 10] — «А он этак вольготно [проезжает] *стук-стук-стук*»). Примечательно, что в речи Жуаны лишь единожды встречается употребление звукоподражательных слов: «Joana também já foi *moça... sabia ríçar o pixaime bater como tacão da chinelinha na calçada; só – **taco, taco, tataco!**...*» [M: I, 4, p. 9] — «Жуана когда-то тоже была молода... умела завить волосы и притопнуть каблучком по мостовой, только **топ-топ, да топ-топ-топ!**...». Однако данная реплика производит диаметрально противоположный эффект: она направлена в прошлое, и употребленное здесь звукоподражание скорее создает ощущение беззаботности молодой Жуаны, то есть служит стилистическим средством, использованным ей для придания картине большего художественного правдоподобия, соответственно, подчеркивающее содержательность и цельнооформленность речи рабыни.

Фразы Педру не только не отличаются изяществом и смысловым содержанием, но также нередко содержат массу, пусть и незначительных, ошибок. Так, одной из самых частотных является замена местоимений прямых и косвенных дополнений личными местоимениями («Mas não pergunte *a ela*, não?..» [DF: III, 11, p. 54] вместо нормативного «não *lhe* pergunte» – «Но не спрашивайте *у* *ей*, ладно?..»; «Nhanhã Carlotinha não quer deixar *ela* ir...» [DF: IV, 9, p. 72] вместо «não *a* quer deixar ir...» – «Барышня Карлотинья не хочет *ей* отпускать...»; «Porque Vossemecê *não vai visitar ela...*» [DF: II, 4, p. 31] вместо «Vossemecê não *a* vai visitar...» – «Почему Ваша милость *до* *ей* с визитом не пошли...»; «Sr. Alfredo é só de nhanhã; mas é preciso responder *a ele...*» [DF: II, 5, p. 32] вместо «é preciso responder-*lhe*» – «Сеньор Алфреду – только барышнин, но все равно надобно *до* *него* написать ответ...»). Данное использование, несомненно, могло бы быть объяснено бразильской нормой португальского языка, тяготеющей к использованию предложных конструкций вместо местоимений прямых и косвенных дополнений, однако, сравнивая речь Жуаны и

Педру и не находя таких ошибок в её речи в схожем контексте («Eu *não lhe disse*, iaíá?...» [M: I, 5, p. 10] — «Я **Вам не сказала**, барышня?»; «Ele não sabe nada, e eu peço todos os dias a Deus *que não lhe deixe* nem suspeitar...» [M: II, 3, p. 33] — «Он ничего не знает, и я каждый день молю Господа, чтобы **Он ему даже и тени подозрения не дал...**», «*Não o faça* desgraçado!...» [M: II, 3, p. 35] — «**Не делайте его несчастным!**...»; «E *quando ela vier* que *lhe há de responder?*...» [M: III, 8, p. 74] — «**А когда она придет**, что Вы собираетесь **ей ответить?**...»), мы считаем правомерным заявлять, что допущение персонажем данной ошибки является стилистическим способом, использованным Жозе де Аленкаром с целью подчеркнуть неграмотность раба.

Помимо неправильных форм местоимений, речи Педру явно присуще опущение артикля, как определенного, так и неопределенного («Ele é amigo *de* Sr. Moço Eduardo...» [DF: I, 6, p. 10] — «Он – друг молодого хозяина Эдуарду...»; «Compra *carro* e faz Pedro cocheiro!...» [DF: I, 8, p. 14] — «Он купит коляску и сделает Педру кучером!...»; «Sabia, sim, senhor; *rapariga* dela me contou...» [DF: I, 14, p. 23] — «Да знал я об этом, сеньор, – ее девица мне рассказала...» , «Pedro vai ser cocheiro *em casa de* Major!...» [DF: IV, 17, p. 85] — «Педру станет кучером в доме майора!...»), причем стоит отметить, что в репликах данного персонажа артикль никогда не употребляется с именами собственными, очевидно, по аналогии с обращениями («*Sinhá Henriqueta* é moça bonita mas é pobre!...» [DF: I, 8, p. 14] — «Барышня Энрикета – девица красивая, однако бедная!...»; «*Sr. Moço Eduardo* está fumando muito!...» [DF: I, 8, p. 14] — «Сеньор Эдуарду много курит!...»), а также, в редких случаях употребления артикля, выбор персонажа зачастую падает на неправильный тип («Sobrecasaca assim meio recortada, que *tem um nome francês*; calça justinha na pernas...» [DF: I, 6, p. 10] — «В таком коротеньком кафтанчике с французским названием да в узких штанах...» - «É para passear *num* domingo, dia de procissão!...» [DF: III, 4, p. 44] — «Это нам на прогулку в воскресенье, на день процессии!...» — в данных типах предложений, на наш взгляд, был бы более уместен определенный артикль («*o* nome francês» и «*no* domingo»), поскольку существительное при нем определено и «выделено из

множества», в первом случае, прилагательным «francês», а во втором – приложением “dia de procissão”. И если в первом случае употребление неопределенного артикля может быть объяснено намерением подчеркнуть, что Педру не знает или не помнит этого «слова», т.е «кафтанчике, который ещё называется *как-то* по-французски...» (хотя данное объяснение также выбивается из общего строя фразы, состоящей из назывных предложений, где ни при одном существительном больше не стоит артикль), то во втором случае, на наш взгляд, явно должен был быть употреблен определенный артикль “o”.

Стоит отметить, что оба типа ошибок считаются одними из основных признаков речи, присущих креольскому и африканскому населению Бразилии³⁶ и, как следствие, главными стилистическими способами создания типичного водевильного образа раба того времени, который скорее должен вызывать смех, нежели сострадание, именно поэтому, на наш взгляд, Жозе де Аленкар решил не маркировать подобным образом речь Жуаны, чтобы не превратить её образ в комичный, а наоборот возвысить её, выделив из общей массы рабов не только её невероятной историей и впечатляющим характером, но и речью.

Переходя к синтаксическому построению фраз Жуаны и Педру, стоит отметить, что здесь Жозе де Аленкар предпочел не использовать другие маркеры речи малообразованных креолов и африканцев такие, как отсутствие согласования между подлежащим и сказуемым и отсутствие согласования главного и зависимого слова по роду и числу, также как и в фонетическом плане драматург решил не изменять произносительную норму персонажей, что, несомненно, может быть связано с тем, что произведения подобного рода, как и их главные герои, представлялись бразильской публике впервые, поэтому некоторая аскетичность в их изображении, вероятно, предназначалась для того, чтобы не шокировать зрителей чрезмерной реалистичностью и снижением художественных образов.

Из этого следует, что в синтаксическом плане невозможно разделить речь

³⁶ По: Alkmim T. Falas e cores: um estudo sobre o português de negros e escravos no Brasil do século XIX. - Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008. – 18 p.

Жуаны и Педру на абсолютно правильную и абсолютно неправильную. Как ошибку в синтаксическом плане можно считать лишь неправильное управление глаголов в речи Педру, что, несомненно, является ярким маркером низкого культурного уровня, но, тем не менее, не встречается крайне часто, чтобы называть эту ошибку яркой стилистической чертой («Menino não *entende disto!*...» [DF: I, 8, p.14] вместо «não *entende isto*» — «Баринок за это не понимает!..»; «Mas viúva não quer *saber de nada*» [DF: I, 8, p.15] вместо «não quer *saber nada*» — «Но вдова ничего не хочет **знать за это**»; «Mas senhor estava enfeitizado por sinhá Henriqueta e não queria *saber de nada...*» [DF: II, 4, p. 30] — «Но сеньор был околдован барышней Энрикетой и ничего **за это знать** не хотел...»; «Não sou capaz de *enganar a* meu senhor...» [DF: I, 9, p. 16] — «Я не способен обмануть своего хозяина...»; используется косвенное дополнение вместо прямого), а также редкие случаи неправильного согласования времен, встречающиеся в его речи («*Foram versos que senhor escreveu...*» [DF: II, 4, p. 30] — «Это были стихи, которые Вы написали...»), используется pretérito perfeito simples вместо pretérito mais que perfeito composto; «*Já perguntou* por que Vossemecê *não vai visitar ela!*...» [DF: II, 4, p. 31] — «Он **уже спросил**, почему Вы **не собираетесь ее посетить!**...», конструкция ir + infinitivo используется в presente do indicativo, а не в pretérito imperfeito de indicativo). Очевидно, низкая частотность данных ошибок также является следствием опасения драматурга чересчур утяжелить речь персонажа, сделать её малопонятной.

Помимо этого, речь двух анализируемых героев можно разделить на более стилистически яркую и более однообразную. В целом, как Педру, так и Жуана довольно часто используют формы повелительного наклонения второго и третьего лица, как его утвердительную, так и отрицательную форму, соответственно, также формы сослагательного наклонения, причем всегда корректно (Жуана: «*Não diga* isto, iaiá!...» [M: I, 2, p.5] — «**Не говорите** так, барышня!...»; «*Não se zangue*, meu senhor!...» [M: II, 3, p. 36] — «**Не гневайтесь**, сударь мой!...»; «*Fale* mais baixo!...» [M: II, 5, p. 41] — «**Говорите тише!**...»; «Mas *não fique triste*, não...» [M: III, 12, p. 83] — «**Но не печальтесь!**...»; Педру: «*Ande*,

ande, nhonhô; vá lá para dentro! *Deixe* o livro...» [DF: I, 8, p. 14] — «**Ступайте-ка, ступайте**, хозяин, **идите** туда внутрь! Да **оставьте** книгу!...»; «Mas *não vá* agora contar a todo o mundo!...» [DF: I, 8, p. 14] — «Но **не вздумайте** сейчас рассказать всему свету!...»; «*Cale* a boca, nhonhô Jorge!...» [DF: I, 8, p. 14] — «Да **замолчите**, хозяин!...»). Очевидно, причиной этого можно считать сознание раба и саму суть отношений «хозяин-раб», предполагающую под собой понимание повелительных и использование сослагательных форм.

Говоря о сослагательном наклонении, также стоит отметить исключительную корректность в его использовании, не только Жуаной, о частом употреблении условных предложений которой нами было сказано ранее, но и Педру («*Se nhanhã chegar* na janela depois do almoço há de ver ele passar, só gingando: *Tchá, tchá, tchá...*» [DF: I, 6, p.10] — «**Если барышня подойдет** к окну после обеда, она обязательно увидит, как он проезжает, и только колеса **стук-стук-стук**»; «E guarda no seio, tal qual como *se o Sr. Moço mandasse...*» [DF: I, 8, p.15] — «И [Педру] сохранит это в груди так, словно **бы это велел молодой хозяин...**»). Корректное использование будущего времени сослагательного наклонения Жуаной: «E *quando ela vier* que *lhe há de responder?...*» [M: III, 8, p.74] — «**А когда она придет**, что ей **нужно будет ответить?**»; Педру: «Sr. Alfredo *vai comer* esta violeta de beijo só, **quando souber** que esteve no seio de nhanhã!...» [DF: II, 5, p. 34] — «Сеньор Алфреду **проглотит** эту фиалку одним лишь поцелуем, **когда узнает**, что она побывала на груди у барышни!...»), настоящего времени сослагательного наклонения: «*Deus dê* muita felicidade a meu senhor Dr. Lima...» [M: II, 3, p. 36] — «**Пусть Господь дарует** Вам много счастья, сеньор мой доктор Лима...»; «Nhonhô *não quer que Joana saiba* seus segredos...» [M: II, 10, p. 53] — «**Молодой хозяин не хочет**, чтобы Жуана знала его тайны...»; Педру: «Pedro diz, sim senhor; *mesmo que Vossemecê não dê* nada...» [DF: III, 11, p. 53] — «Педру говорит: “да, сеньор”, **хоть бы Ваша милость ничего мне и не дали...**») имперфекта сослагательного наклонения Жуаной: «Aí meu nhonhô nasceu, e foi logo batizado como filho dele, *sem que ninguém soubesse* quem era sua mãe...» [M: II, 3, p. 34] — «Тогда мой молодой господин и родился, его сразу же окрестили

как сына того человека так, **чтобы никто не узнал**, кто была его мать...»; «Quando *sentí* o primeiro movimento que ele *fez* no meu seio, *tive* uma alegria grande, como nunca *pensei* que uma escrava *pudesse ter...*» [M: II, 3, p. 34] — «Когда я первый раз **ощутила** его первое движение под сердцем, меня охватила такая огромная радость, что я никогда до того не думала, что рабыня **может испытать...**»; Педру: «Porque Vossemecê me *deu ordem que não falasse* mais no nome dela...» [DF: I, 14, p. 23] — «Потому что Ваша милость мне **велели, чтоб я больше ее имени не упоминал...**»; «Trata muito bem, mas *Pedro queria* que *senhor tivesse* muito dinheiro e *comprasse* carro bem bonito...» [DF: II, 4, p. 31] — «Вы говорите очень хорошо, но **Педру хотел бы, чтобы у Вас было много денег, и Вы купили бы** хорошенькую каретку...».

Несмотря на упомянутое нами ранее правильное употребление сослагательного наклонения, необходимо подчеркнуть, что соотношение частотности употребления данных типов предложений значительно разнится от Жуаны к Педру, что еще раз доказывает стремление Жозе де Аленкара возвысить Жуану, показать, насколько она далека от обычной рабыни. Кроме всех особенностей ее речи, упомянутых нами ранее, стоит также отметить употребление других сложных времен: pretérito perfeito composto («*Tens tido* notícias dele?...» [M: II, 1, p. 30] — «Ты уже получил от него известия?...») pretérito mais que perfeito simples («Parece que *nasceram* um para o outro...» [M: II, 7, p.45] — «Кажется, они родились друг для друга...»), pretérito mais que perfeito composto («Mas *não forrou* porque *tinha pedido* um dinheiro emprestado com...» [M: III, 3, p. 64] — «Но он **не выдал** вольную, потому что **до того взял** взаймы у...»), сложного инфинитива («Isso é o que nhonhô *devia ter feito* logo...» [M: III, 5, p. 66] — «Именно это Вы, молодой хозяин, и **должны были сделать** сразу же...»), conditional simples («E por causa de quem?... De mim que *morreria* por ele...» [M: II, 3, p. 36] — «И из-за кого?... Из-за меня, которая **умерла бы** за него...»), «Demais, forra, podiam-me deitar fora de casa, e *eu não estaria* mais junto dele...» [M: II, 3, p. 36] — «Кроме того, после освобождения меня могли выставить за дверь, и я **бы уже не была** рядом с ним...»), а также употребление futuro simples («Mas eu não

deixarei a meu nhonhô?» [M: II, 4, p. 40] — «Но я ведь не расстанусь с Вами, молодой хозяин?..»), в то время, как в речи Педру встречается лишь аналитическая форма будущего времени («*Agora veja se vai contar!..*» [DF: I, 8, p. 15] — «А сейчас подите проверьте, расскажет ли она!»; «*O senhor vai se casar...*» [DF: IV, 7, p. 70] — «Сеньор собирается жениться...»), которая семантически подразумевает бóльшую уверенность, нежели *futuro simples*, что еще раз подчеркивает противопоставление между Жуаной, живущей настоящим и боящейся даже подумать о будущем, и Педру, фактически живущем в этом «будущем», построенном на его мечтах и планах.

Подводя итог сопоставительного анализа речевых характеристик Жуаны и Педру, отметим, что как стилистическое, так и грамматическое их противопоставление базируется на выделении образа Жуаны и максимальной типизации образа Педру. Он не чрезмерно глуп, чтобы быть водевильным шутком, целью Ж. де Аленкара становится скорее представление в образе Педру коллективного портрета рабства, ничем не примечательного, не совсем грамотного, но деморализующего и разлагающего так же легко все бразильское общество, как и одну небольшую семью из Рио-де-Жанейро. И в то время, как образом Педру драматург отвечает на вопрос о вреде рабства и неразумности немедленной его отмены, образом Жуаны он отвечает на вопрос о положении женщины в обществе. Возвышая рабыню с её уникальной мудростью и мировоззрением над социальным слоем, которому она принадлежит, и ставя её наравне с «господином», чьей матерью она является, Ж. де Аленкар говорит не о должном положении женщины в высшем обществе, а о должном положении женщины в жизни, в независимости от её социального статуса, возраста и уровня образования.

В то время, как с помощью образов Педру и Жуаны в первую очередь подчеркиваются деморализующие общество последствия рабовладельческого строя, резкий контраст мировоззрений и взглядов Азеведу и доктора Лимы, судя по всему, создан Ж. де Аленкаром с целью запечатлеть две противоборствующие точки зрения относительно вопроса о положении женщины в обществе,

господствовавшие в его эпоху.

Стоит отметить очевидное внешнее сходство персонажей: в произведениях оба появляются сразу после возвращения на родину из Европы, они образованы, их положение в высших кругах не велико, но и не незначительно. Однако уже при рассмотрении их отношения к своему статусу становится очевидно, насколько разнятся мировоззрения. Представляясь господину Гомешу, государственному служащему и отцу Элизы, доктор Лима характеризует себя как «бедного врача без клиники, который пять лет провел за границей, и мало, чем может быть полезен...» («Um médico pobre, sem clínica, que esteve cinco anos fora do seu país, de pouco presta...» [M: II, 5, p. 42]), тем не менее прилагательное «бедный», в данном случае несомненно является преуменьшением, что подтверждается его полной готовностью одолжить 500 000 реалов Жоржи. Азеведу, в свою очередь, также преуменьшает свое положение, но уже с совершенно другим намерением: «Ora, meu amigo, um moço de trinta anos, que tem, como eu uma fortuna independente, não precisa tentar a *chasse au mariage*. Com trezentos contos pode-se viver...» [DF: I, 13, p. 20] («Послушай, дружище, тридцатилетний мужчина, у которого, как у меня, есть собственное состояние, не должен ввязываться в *chasse au mariage* [гонку за женой, франц. – И.Д.]. На триста конто³⁷ можно прожить...»). Говоря, что определенной, имеющейся у него суммы, достаточно на холостую жизнь, а затем заявляя, что он намерен жениться, при этом не упуская возможности заметить, что данное решение станет крайне выгодным для продвижения в новой должности, Азеведу четко дает понять, что его состояния, как и его положения ему не достаточно. Приводя данный пример также стоит отметить чрезмерное употребление Азеведу французских слов, о чем далее нами будет рассказано более подробно.

В подтверждение предположения о том, что данные персонажи введены Ж. де Аленкаром с целью рассмотрения мнений мужчин относительно «женского вопроса» стоит отметить, что и Азеведу, и доктор Лима в пьесах тесно связаны с женскими персонажами. Азеведу, стремящийся к большему влиянию, большей

³⁷Конто – в течение долгого времени – основная валюта стран-лузофонов, равняющаяся миллиону реалов.

славе и большому состоянию, разрывается между Карлотиньей и Энрикетой, поддаваясь манипуляциям Педру, который, в свою очередь, мастерски играет на его желании найти лучшую пассию, «средство, с помощью которого мужчина выделяется в “*grand monde*” [высшем обществе, франц. – И.Д.]» («*É o meio* pelo qual um homem se distingue no *grand monde!*...» [DF: I,13, p. 21]) (как нами было сказано ранее, использование Азеведу в речи иностранных слов является отличительной особенностью его идиолекта, о чем речь будет идти позже), «драгоценность, роскошную мебель» («*a mulher é uma jóia, um traste de luxo...*» [DF: I, 13, p. 21]). Примечательна в данном случае не только семантика подобных выражений персонажа, но и их грамматическое построение, а в особенности, акценты, получаемые при употреблении определенных и неопределенных артиклей, акценты, которые не всегда возможно сохранить при переводе: «*Uma* mulher é *indispensável*, e *uma* mulher bonita!... *É o meio* pelo qual um homem se distingue no *grand monde!*... » [DF: I, 13, p. 20] — «Женщина необходима, причем красивая женщина!.. Это средство, с помощью которого мужчина выделяется в обществе!..». Стоит отметить, что в данной фразе дважды употреблен неопределенный артикль «*uma*» с существительным «женщина», придающий ему более обобщенный, и, соответственно, менее личный и уважительный характер («какая-нибудь женщина», «любая красивая женщина»), при этом слово «способ» («*meio*») Азеведу выделяет с помощью определенного артикля. Таким образом, данная фраза, и без того довольно прямолинейная в семантическом плане, на грамматическом уровне еще больше подчеркивает взгляды Азеведу: любая женщина, любая красивая женщина — вот оно — средство для достижения целей мужчин. Но даже употребляя существительное «женщина» с определенным артиклем, персонаж добивается того же эффекта с помощью неопределенного артикля в именной части сказуемого, зависимого от подлежащего «женщина»: «*a mulher é uma jóia, um traste de luxo...*» [DF: I, 13, p.21] - то есть «женщина — как (какое-либо) украшение, предмет роскошной мебели». Стоит также отметить обусловленное лишь собственной интенцией героя употребление им того же неопределенного артикля, когда речь идет о

женщине, и определенного, в абсолютно идентичной ситуации — о мужчине («o triunfo que tem a beleza *de uma*, lança um reflexo sobre a posição *do outro*...») [DF: I, 13, p. 21] «триумф, который достигается красотой одной, накладывает отпечаток на позицию другого...»).

Отношения же доктора Лимы к женщинам можно назвать диаметрально противоположными. По возвращении на родину первым же делом он отправляется к Жуане и Жоржи; ему не нравится, что Жуана скрывает от Жоржи то, что является его матерью, то, что она вынуждена быть рабыней из-за своей тайны, то, что она считает себя недостойной своего сына, и доктор Лима никогда не стесняется выразить свою позицию по данному вопросу. Его речь наполнена не только любовью, которую он испытывает к Жуане, но и глубочайшим уважением, восхищением и почти преклонением перед ней, что передается с помощью семантики используемых им слов возвышенного регистра по отношению к ней: «*admirar*» («восхищаться»), “*martírio sublime*” («величественное страдание»), “*condenar*” («подвергать»): “*Tu não sabes como eu te admiro*, Joana; e como dói-me no coração ver esse *martírio sublime* a que te condenas...» [M: II, 3, p. 35] — «Ты не знаешь, как сильно я тебя уважаю, Жуана, и как болит мое сердце, когда я вижу это величественное страдание, которому ты себя подвергаешь...»). Для него благодарность Жоржи за покровительство и оплату обучения является крайне неприятной, он не может спокойно её принимать не столько потому, что не заслужил её, сколько потому, что получает её за поступки и жертвы Жуаны, человека, заслуживающего, по его мнению, всех похвал, но не получающего и доли («*E eu hei de estar condenado a ouvir Jorge agradecer-me* a sua educação que ele deve unicamente a ti; *a chamar-me* seu segundo pai, ignorando que sua...») [M: II, 3, p. 36] — «А я вынужден постоянно выслушивать благодарности Жоржи за образование, которое он получил исключительно благодаря тебе, и обращения ко мне как к своему второму отцу, в то время как его...»).

Таким образом, уже на данном этапе отчетливо виден контраст между данными персонажами и их точками зрения, что позволяет Ж. де Аленкару, пусть

и не в одном едином произведении, запечатлеть два полюса общества, расколотого в вопросах о том, каким путем развития следовать. Запечатлевая обе точки зрения: доктора Лимы, уважающего Жуану и восхищающегося ней, а также почтительно относящегося к Элизе, и Азеведу, видящего в женщине «инструмент» и «аксессуар» мужчины и мечущегося от Энрикеты к Карлотинье, автор также вводит более глубокую оценку взглядов этих персонажей и, соответственно, свою собственную точку зрения с помощью речевых характеристик данных персонажей.

Стоит отметить, что при анализе речи Азеведу и доктора Лимы нами был применен несколько иной подход, нежели в случае Жуаны и Педру. Поскольку оба персонажа, безусловно, являются образованными людьми, причем получившими это образование, по-видимому, на родине, в Бразилии, их речь не представляется возможным разделить на грамматически и синтаксически правильную и неправильную. Оба, как Азеведу, так и доктор Лима, правильно используют:

1. глагольные перифразы: “*Acabo de dar* um passeio pelos Campos Elíseos!” [DF II, 9, p.38] («Я только что прогулялся по Елисейским Полям...»), «É apenas uma comparação que *acabo de fazer...*» [DF: III, 10, p. 52] («Это всего лишь сравнение, которое я [только что] привел...»), «*Acabo de desembarcar...*» [M: II, 2, p. 31] («Я только что прибыл...»);
2. глагольные формы и времена: «*Evitarei o mais que puder...* com receio de me trair...» [M: II, 3, p. 35] («Я буду избегать этого как можно сильнее... из-за страха предать самого себя»), «E eu hei de *estar condenado a ouvir* Jorge *agradecer-me* a sua educação que ele deve unicamente a ti; *a chamar-me* seu segundo pai, ignorando que sua...» [M: II, 3, p. 36] («А я вынужден постоянно выслушивать благодарности Жоржи за образование, которое он получил исключительно благодаря тебе, и обращения ко мне как к своему второму отцу, в то время как его...»), «Não perdô, a meu amigo Eduardo *não ter aproveitado* para fazer um kiosque...» [DF II, 8, p. 36] («Не прощаю своему другу Эдуарду только то, что он не решился построить беседку...»), «*Se eu a*

tivesse recebido, há muito *teria vindo* apresentar-lhe o pedido respeitoso de um amor profundo...» [DF: IV, 15, p. 81] («Если бы я его (письмо) получил, я бы уже давно выразил почтенную просьбу о сильной любви...»).

3. местоимения: «*Não* quero *nem* incomodá-lo, *nem* incomodar-me...» [M: II, 7, p.46] («Я не хочу приносить беспокойства ни ему, ни себе...»), «*Até aí* chegam as minhas forças. *Amanhã* *lhos* trarei...» [M: III, 2, p. 62] («Моего влияния хватило только на это. Завтра я вам их принесу...»), «D. Carlotinha não quer *que a sirva...*» [DF: III, 1, p.40] («Дона Карлотинья не хочет, чтобы я ей (идеей) делился...»).

Тем не менее нельзя утверждать, что этих персонажей различает лишь интенция, как нельзя утверждать, что их речевые характеристики являются идентичными или схожими. Контраст между доктором Лимой и Азеведу в данном случае строится на специфичной манере говорить последнего, по словам Вашконселуша, «дурной привычке говорить половину на французском, половину на португальском так, что никто не может понять» («O mau costume de falar metade em francês e metade em português, de modo que ninguém o pode entender!» [DF II, 8, p.36]), данная языковая интерференция не только создает уникальный стиль речи, но и, очевидно, является причиной некоторых ошибок, допускаемых Азеведу.

Факт того, что доктор Лима также вернулся в Бразилию после продолжительного путешествия по Европе, но в его речи нет подобных ошибок и интерференции в принципе, служит основанием утверждать, что данная характеристика Азеведу была создана Жозе де Аленкаром с целью насмешки над персонажем и, как следствие, над его взглядами.

Поскольку выделение в речи отсутствия интерференции, подтверждаемого примерами, представляется нам невозможным, так как механизм данного процесса является абсолютно индивидуальным, в качестве характеристики речи доктора Лимы, помимо общей грамотности, мы бы хотели отметить полное отсутствие иностранных слов или способа построения фраз. Его речь можно назвать абсолютно нормативной, что, с учетом проведенных лет за границей, можно назвать полной противоположностью речи Азеведу.

Смешение португальского и французского языков в речи данного персонажа проявляется через наиболее очевидное прямое употребление иностранных слов и словосочетаний в речи, а также в построении им фраз на португальском языке на французский манер.

Говоря об иностранных фразах в речи Азеведу, стоит отметить, что все они так или иначе связаны с обыденной жизнью светского общества, что объясняет, почему персонаж так тяготеет к ним: очевидно, что аналоги этих слов на своем родном языке от просто забыл или же их не существовало, но, тем не менее их употребление все еще было в новинку для общества: «É um excelente *appartement!*» [DF: I, 12, p. 19] («Превосходная *appartement!* [квартира, франц. — И.Д.]»), «Este é o teu *valet de chambre?*...» [DF: I, 12, p. 19] («А это твой *valet de chambre* [камердинер, франц. — И.Д.]?»), “Em *carton porcelaine* sob o competente *enveloppe satinée et dorée sur tranche*” [DF: I, 13, p. 22] («На *carton porcelaine* [светлом картоне, франц. — И.Д.] в соответствующем *enveloppe satinée* [дорогом конверте, франц. — И. Д.] *et dorée sur tranche* [и позолоченным срезом, франц. — И.Д.] ...»), «Ao contrário, minha senhora, muito agradável; aqui pode-se estar perfeitamente *à son aise...*” [DF: III, 9, p. 51] («Напротив, моя госпожа, очень приятный, здесь можно почувствовать себя *à son aise* [очень комфортно, франц.— И.Д.]...»).

В отличие от слов и словосочетаний, интерференция на грамматическом и синтаксическом уровне является менее очевидной, тем более, если язык интерференции является незнакомым. В речи Азеведу Жозе де Аленкар использует подобные вставки в умеренных количествах, очевидно, стараясь сохранить речь понятной для читателей и зрителей. Среди ошибок, явно допущенных Азеведу по мнимой аналогии с французским языком, встречаются: отсутствие согласования местоимения «mesmo» с существительным по роду: во французском соответствующее местоимение «même» не изменяется по роду и числу («E foi ela *mesmo* quem se lembrou de mandar-me?» [DF: IV, 7, p. 70] — «И она **сама** вспомнила о том, что мне надо послать его (письмо)?»), неправильное употребление местоимения: «*Toda a mulher* é vaidosa, Eduardo...» [DF: I, 8, p. 22]

(“**Все женщины** тщеславны, Эдуарду...” – в то время, как во французском возможна конструкция «*toute la femme...*» в функции обобщения, португальский язык, скорее, тяготеет к форме множественного числа («*todas as mulheres...*»). Также герой использует в речи эмфатические конструкции, которые иногда представляют собой кальку с французского и не используются в португальском языке: «*Algum tempo quis convencer-me que o meu eu amava a minha bête...*» [DF: I, 8, p. 20] – «Какое-то время я хотел убедить себя, что я, **я-то** любил свою глупышку...» (эмфатических конструкций с местоимением типа «*moi, j'aimais ma bête*» не существует в португальском языке). Стоит также отметить неправильное употребление управления глаголов, встречающееся, однако, довольно редко: «*Perdão, mas não podia deixar que esses dois especuladores abusassem por mais tempo da minha boa fé...*» [DF: IV, 15, p. 80] вместо «*abusassem por mais tempo a minha boa fé*» («Прошу прощения, но я не мог позволить, чтобы эти двое спекулянтов и дальше пользовались **моей добротой...**»). Однако самой частотной и самой яркой грамматической ошибкой, вызванной интерференцией, является употребление партитивного артикля, частотного во французском языке и полностью отсутствующего в португальском: «*Dou-te de conselho que não te cases...*» [DF: I, 13, p.20], что в русском переводе будет звучать примерно как «дам тебе **совета**: никогда не женись...» (вместо нормативного «*dou-te um conselho*»), «*À noite é de um efeito maravilhoso!*» [DF: II, 8, p.37] («Ночь какая-то невероятная!»).

Подводя итог, необходимо отметить, что данный контраст, пусть и не является столь ярким, как между Жуаной и Педру, все-таки разводит персонажей Азеведу и доктора Лимы по разным полюсам. Главная заслуга этого, несомненно, состоит в иронии, используемой автором при описании Азеведу и его речевых характеристик. Несмотря на то, что его речь нельзя назвать абсолютно неправильной или непонятной, тем не менее, она все-таки несет в себе ту совершенно неуместную претенциозность, на основе которой строится персонаж Азеведу в целом. Подобное изображение героя, высмеивание его взглядов, поведения и манеры говорить, без сомнения, дает понять читателю и зрителю, что подобные идеи и подобные люди, в конце концов, вместо получения

желаемого, становятся предметом насмешки и издевательств всех, даже раба Педру, обычно льстивого и угодливого перед теми, кого он использует для достижения своих целей: « Azevedo: “Queria mesmo te falar a este respeito! Não entendo tua senhora. Tu dizes que ela gosta de mim et pourtant...” Pedro: “Parlez-vous français, monsieur?” » [DF: IV, 7, p.39] – «Азеведу: Я как раз хотел с тобой поговорить об этом деле! Не понимаю я твою хозяйку! Ты говоришь, что она влюблена в меня, pourtant [однако, франц.-И.Д] Педру: Parlez-vous français, monsieur? [Вы говорите по-французски, месье? Франц. – И.Д].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Выявив идиолекты отдельных персонажей пьес Ж. де Аленкара «Мать» и «Домашний демон», объединив их в две группы по социальному положению их носителей: «рабы» (Жуана и Педру) и «хозяева» (Азеведу и доктор Лима) и сравнив их внутри этих групп по грамматическим и стилистическим параметрам, нам удалось выявить основные различия между этими героями, которые драматург выразил не только на уровне семантики выражений, ими используемых, но и на уровне лексики и грамматики этих выражений.

Также нами были определены и охарактеризованы как грамматические структуры, часто встречающиеся в их речи, наиболее ярко выражающие их интенции, мысли и чувства и, собственно, наиболее тесно связанные с семантической наполненностью их речи в целом, так и менее очевидные ошибки или стилистические особенности их выражений.

Сопоставление идиолектов персонажей-рабов позволяет также определить, как в их репликах отражается позиция автора по двум основным вопросам своей эпохи – положению женщины в обществе и целесообразности освобождения рабов. При этом учитывались гендерные различия данных действующих лиц и их центральные роли в обеих пьесах. При сравнении стиля и грамотности их речи стало еще более очевидным уважительно-восхищенное отношение Ж. де Аленкара к образу Жуаны, отраженное уже в посвящении пьесы «Мать» своей собственной матери, а также его насмешливо-морализаторское отношение к образу Педру. В результате данный анализ позволил нам не только обозначить отношение драматурга к институту рабства как к системе, разлагающей общество и слишком тесно в него вплетенной, но и определить позицию автора относительно «женского вопроса».

Вторая группа идиолектов также была сформирована по социокультурному признаку. Своеобразие речи Азеведу и доктора Лимы было проанализировано в несколько иной форме, поскольку в ситуации, когда речь идет о представителях высшего социального слоя, сложно говорить о ярких случаях нарушения

языковой нормы или же выделять очевидное противопоставление «правильной» и «неправильной» с грамматической точки зрения речи. Именно поэтому исследование данной группы скорее строится на анализе яркого идиолекта Азеведу, полного заимствований и интерференций, некоторые из которых действительно можно назвать ошибками, но который, тем не менее, также сравнивается с нормой, а, следовательно, и с речью доктора Лимы. При столь очевидном противопоставлении стилистически яркой речи Азеведу и нормативной речи доктора Лимы, не оставалось сомнений в том, кого из этих персонажей Ж.де Аленкар хотел больше выделить, и, учитывая неоспоримо сатирическую нагрузку, которую несет художественный образ Азеведу, мнение драматурга по «женскому вопросу» становится предельно ясным и однозначным.

В данном исследовании мы видели своей целью обратить внимание на драматургию Ж.де Аленкара и проследить, как в его пьесах, которые были восприняты крайне неоднозначно его современниками, но, тем не менее, на сегодняшний день общепризнанно являются первыми реалистическими драматургическими произведениями Бразилии, раскрылась основная тема его творчества – тема национальной самобытности – в преломлении поиска ответов на главный вопрос того времени: в дальнейшем развитии, следовать ли примеру европейских стран или же идти своим путем. Проанализировав и сравнив идиолекты основных персонажей, мы выяснили отношение автора к каждому из них, к тому, что они собой представляют и к тому, какие точки зрения они представляют, и, как следствие, позицию самого Ж.де Аленкара относительно вопроса о положении женщины в обществе и целесообразности ведения аболиционистской политики.

Список сокращений, принятых в работе

DF – Demónio Familiar

M – Mãe

Список использованной литературы

Источники:

1. Alencar, J. de. Demónio Familiar. - Rio de Janeiro: MEC, 1957. – 87 p.
2. Alencar, J. de. Mãe. - Rio de Janeiro: Tipografia de F. de Paula Brito, 1862. – 111 p.
3. Alencar, J. de. Teatro completo. – Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977. - V.1. – 309 p.

Исследования:

1. Азимов Э. Г., Щукин А. Н. Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам). — М.: Издательство ИКАР, 2009. – 448с.
2. Аристотель. Поэтика. Риторика. – М.: Азбука-Классика, 2015. – 320 с.
3. Бенвенист Э. Общая лингвистика. – М.: Прогресс, 1974. – 448 с.
4. Дахалаева Е.Ч. Лингвистический статус 3-го лица в рамках категории лица. – М.: Современные проблемы науки и образования, 2013. – № 1.
5. Лингвистический энциклопедический словарь/ под ред. В.Н.Ярцевой. – 2-е изд. - М.: Большая Российская Энциклопедия, 2002. – 685 с.
6. Формановская Н.И., Астахова Е.В. Речевой этикет. Русско-португальские соответствия. - М.: Высшая школа, 2004. - 111 с.
7. Alkmim T. Falas e cores: um estudo sobre o português de negros e escravos no Brasil do século XIX. - Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008. – 18 p.

8. Cafezeiro E., Gadelha C. História do Teatro Brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues. - Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. – 535 p.
9. Charaudeau P. Grammaire du sens et de l'expression. – Paris: Hachette, 1992. – 927 p.
10. Faria J.R. José de Alencar e o Teatro. - São Paulo: Perspectivas, 1987. – 138 p.
11. Joly A. Essai de systématique énonciative. – Lille: Presses universitaires de Lille, 1987. - 332 p.
12. Lopes A.H. O Teatro de Alencar e a imaginação da sociedade brasileira. - São Paulo: Perspectivas, 2010. - Nº37. – 26 p.
13. Magaldi S. Panorama do Teatro Brasileiro. - São Paulo: Global Editora, 1997. - 326 p.
14. Magalhães N.M. José de Alencar e a escravidão: suas peças teatrais e o pensamento sobre o processo abolicionista. - Fortaleza-Ceará: Universidade Federal do Ceará, Departamento de Literatura, 2015. – 133 p.
15. Reis D.R.H. José de Alencar e o teatro: um romântico realista. - São Paulo: Maringá, 2013. - Nº35. – 11p.
16. Stegagno Picchio L. História da Literatura Brasileira. - Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997. – 743 p.