

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА
ИМЕНИ А.С. ПУШКИНА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
НАУЧНОЕ СТУДЕНЧЕСКОЕ ОБЩЕСТВО
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ФОНД
«МЕЖВУЗОВСКАЯ АССОЦИАЦИЯ МОЛОДЫХ
ИСТОРИКОВ-ФИЛОЛОГОВ»

ВОПРОСЫ ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ В СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

Материалы Международной научно-практической
конференции «Славянская культура:
истоки, традиции, взаимодействие.
XI Кирилло-Мефодиевские чтения» 18-19 мая 2010 года.

Москва-Ярославль
РЕМДЕР
2010

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СОВРЕМЕННОЙ ЛИНГВИСТИКИ

Редакционная коллегия:

Ю.Е. Прохоров (председатель);
В.В. Молчановский (зам. председателя);
Л.В. Фарисенкова (главный редактор);
И.С. Леонов (научный редактор);
М.Ю. Лебедева (ответственный секретарь);
М.К. Парамонова (зам. ответственного секретаря).
В.И. Аннушкин, В.М. Лейчик, Т.Д. Соколовская,
С.Н. Травников, Б.И. Фоминых.

Образ автора как жанрообразующий признак текста

*Андрющенко Ольга Константиновна
(Павлодар, Казахстан)*

В сборнике представлены статьи российских и зарубежных ученых по актуальным вопросам языкознания и литературоведения. Сборник включает материалы Международной научно-практической конференции «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. XI Кирилло-Мефодиевские чтения», которая проходит в Государственном институте русского языка имени А.С. Пушкина.

ISBN 978-5-94755-242-3

© Авторы материалов
© Гос.ИРЯ им. А.С. Пушкина
© Исследовательский фонд «МАМИФ»

Образ автора как жанрообразующий признак речевого жанра был выделен Т.В. Шмелевой, наряду с другими: коммуникативная цель, образ адресата, диктум, фактор прошлого, фактор будущего и формальная организация [3]. Следует отметить, что данное предложение не было новым – образ автора с различных позиций рассматривали и В.В. Виноградов (образ автора) и М.М. Бахтин (концепция автора). Критикуя параметры определения жанра Т.В. Шмелевой, Т.Н. Дорожкина указывает на смешение экстралингвистических и собственно лингвистических параметров жанрообразования: «В «наборе» жанрообразующих признаков часто объединяются языковые и текстовые категории, что, по-видимому, некорректно, поскольку природа жанра не может определяться двояко. Так, образ автора, согласно общепринятому пониманию, которое восходит к концепции В.В. Виноградова, – категория, несомненно, текстовая (...). Отпечаток мировоззрения, видения действительности и идейно-нравственная интерпретация изображаемого – все это, составляющее другую – содержательную – сторону категории «образа автора», реализуется в конкретном речевом произведении, но не в абстрактной типовой модели, каковой является жанр» [2, с. 141]. Несмотря на то, какой смысл вкладывают в понятие образа автора современные исследователи, исследование текста (жанра) с позиций его создателя является актуальным.

Важным для нас является то, что Т.В. Шмелева, выделяя образ автора (в нашем понимании адресанта) как жанрообразующий признак (разместив его в жанрообразующей системе на втором по степени

важности месте после коммуникативной цели), акцентирует его связь с образом адресата: «Образ автора – признак относительный: он осмысливается относительно адресата» [3, с. 26]. Исследователь замечает: «Образ автора проявляется в речевых жанрах в таких параметрах, как полномочия, авторитет, информированность, заинтересованность <...>. Образ автора – это обязательный компонент смысловой структуры речевого жанра, он конструируется автором, «разыгрывается» им в соответствии с его правилами и мастерством» [3, с. 26].

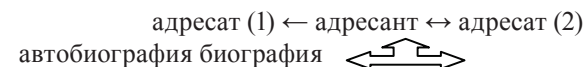
На наш взгляд, интерес для анализа представляет один из важнейших жанров предвыборного дискурса – листовка. Листовка как жанр предвыборной агитации функционирует только в ситуации выборов и диктует читателю его поведение: необходимость сходить на избирательный участок и проголосовать за данного кандидата (это содержание и представляет *диктум*). Она отражает суть предвыборной агитации. Поэтому коммуникативную цель листовки можно определить как формирование представления о кандидате. Однако в силу своей сложной структуры определить интенцию листовки гораздо сложнее: необходимо учитывать весь спектр интенций и интенциональных значений. Ведущая интенция листовки как жанра – обещание воплотить в жизнь предвыборную программу. Обещание в свою очередь обосновывается – в первую очередь имиджем политика. В связи с ситуацией обещания прагматическая направленность текста листовки определяет выбор тем, а также соотношение языковых средств, предметов действительности.

Образавторасобираетсяизсведений,содержащихсявтекстелистовки. Так как протекает данный коммуникативный акт в неканонической речевой ситуации, мы не имеем представления об адресанте, поэтому естественно рассматривать биографический блок листовки, извлекая из него информацию о кандидате.

Являясь обязательным структурным компонентом листовки, биография кандидата представляет его образ, делает его узнаваемым. Основная проблема, с которой сталкиваются политики при выборах, – как в потоке информации и большого количества соперников завоевать внимание электората, выделить свою кандидатуру. Избиратели должны узнать кандидата, прежде чем можно ожидать, что у них сложится представление о данном кандидате или у них будет определенное отношение к нему. Узнавание имен – это одна из вечных проблем участников предвыборной гонки. Поэтому адресанту так необходимо рассказать о себе, используя различные технологии воздействия,

привлекая обширный круг предвыборных жанров. В первую очередь, это сама информация о кандидате, проанализировав которую, мы выделяем несколько видов, основываясь на принципе отношения к адресату. В качестве коммуникантов в предвыборном дискурсе предстают кандидат (адресант) и избиратели (адресат 1, адресат 2, адресат $n...$), однако команда кандидата, люди «со стороны», пишущие о нем агитационные материалы, также представляют собой потенциального адресата, на которого направляет свою информацию кандидат, вследствие этого можно выделить два типа адресата: адресат-электорат и адресат-команда, первый тип адресата, являющийся получателем, не принимает в агитации непосредственного участия, второй же тип адресата является помощником адресанта, помогающий созданию его имиджа, составляющий агитационные материалы (интервью, отзывы о кандидате, призывы, обращения от третьего лица и т.п.).

Таким образом, рассматривая биографический блок листовки, мы выделяем жанр автобиографии (адресант → адресат) и жанр биографии (адресант → адресат (2) → адресат (1)), что отражено в следующей схеме:



В первом случае связь прямая, во втором – опосредованная; являясь, по сути, заказчиком агитматериалов, кандидат выступает инициатором данной связи, исполнителем выступает адресат (2), транслируя информацию получателю – адресату (1). Кроме того, так как листовка является текстом, созданным для определенного читателя, может быть связующим звеном фактора прошлого и фактора будущего. Так, данный текст может иметь потенциального читателя как в синхронном, так и в диахронном аспектах. Данный вывод делает в своем фундаментальном исследовании Н.И. Гайнуллина, рассмотрев эпистолярное наследие Петра I. Исследователь выделяет в качестве коммуникантов: адресанта (Петр I), адресата 1 (его современники) и адресата 2 (носители современного русского языка). По мнению автора «первая ситуация (т.е. адресант – адресат 1), ретроспективно-синхронная, характеризует участников письменной коммуникации как таких, которые обладают общей апперцепционной базой на вербально-семантическом и грамматическом уровне. Она позволяет им свободно общаться между собой <...>. Вторая ситуация – диахронная – отражает такое соотношение между адресантом и адресатом (2), при котором апперцепционная база полетов полностью не совпадает в силу временного разрыва и тех изменений,

которые нашли отражение в речевой практике продуцента текста в прошлом и его современного адресата» [1, с. 16-18].

Таким образом, применительно к тексту листовки мы можем говорить и об адресате (З) в диахронном аспекте. В таком случае данным адресатом выступает исследователь представленных текстов.

Автобиография является рассказом «о себе», где адресант является непосредственным составителем данного текста. При этом автор использует различные языковые средства, вставляет в рассказ мнения друзей, коллег и т.п. По наличию или отсутствию таких средств автобиография может быть хронологической и художественной. Биография, написанная в хронологическом порядке, выглядит официально, без эмоциональных, экспрессивных языковых средств, в тексте наличествует большое количество цифр, данных, дат и т.д. Текст строится по типу резюме.

Несомненно, выигрывает в подаче художественный текст, привлекая внимания читателей. В основном в художественном тексте меньше цифр, дат, преобладают воспоминания, эмоционально-образная лексика, риторические фигуры. Ср.:

«Родился 12 апреля 1962 года в селе Калкаман Павлодарской области. В 1979 году окончил Калкаманскую среднюю школу. В 1980-1982 гг. служил в рядах Вооруженных сил. В 1984 г. окончил Павлодарское медицинское училище. В 1990 г. окончил Алма-Атинский государственный медицинский институт. Женат, воспитываю двоих детей» (Из предвыборной листовки А.М. Иманкулова).

«Мне 41 год. Павлодар – это город, где я родился и вырос. На моих глазах он строился и благоустраивался, происходило единение людей. Здесь родились двое моих детей (дочь и сын). Моя биография ничем не отличается от судьбы большинства людей моего поколения: школа, армия, работа, институт <...>. Могу с уверенностью сказать: я знаю проблемы горожан и знаю пути их решения» (Из предвыборной листовки О.В. Костенко).

Как видно из представленных текстов, хронологическая форма биографии не позволяет составить мнение о кандидате как о человеке, его характере, нравственных качествах. Перед читателем предстает жизнь кандидата в датах, отмеченных важными событиями его жизни. Наоборот, в художественной форме биографии больше шансов использовать стратегии и тактики воздействия на избирателей: в частности, автор использует тактику солидаризации с адресатом, делая акцент на рассказе о судьбе «как у всех». Автор листовки,

рассказывая о себе, имплицитно воздействует на читателя, описывая свои нравственные качества, рассказывая о семье, традициях и т.п.: *«Сейчас такая мощная нагрузка. Домой добираться иногда совсем без сил. Хочется просто упасть и закрыть глаза. И я могу себе это позволить. Меня понимают. Но в принципе меня хватает и на работу и на семью. Это от мамы. Благодаря своей женской мудрости всегда поддерживала добрый микроклимат в семье. И меня учила: будь терпима, дипломатична, никогда в доме голос не повышай! Она была прекрасной хозяйкой, в любое время суток могла накрыть дастархан. До сих пор люди вспоминают ее блюда, которые готовила только она. Я тоже люблю готовить. У нас очень гостеприимный дом. Даже на минутку зашедшего человека я не отпускаю без чашки чая»* (Из предвыборной листовки А. Нуркиной). После прочтения у адресата непременно сформируется мнение о данном кандидате, как глубоко нравственном человеке, дипломатичном, уважающем старшее поколение, апеллирующем к семейным ценностям.

Обычно, использование местоимений сокращает расстояние между коммуникантами: личные местоимения конкретизируют автора, убеждают в достоверности изложенной информации (что называется «из первых уст»), а обращение к избирателям придает коммуникации характер личного общения, чувство единения и сплоченности: *«я могу позволить», «я обещаю», «меня приучили», «моя и ваша мечта», «мы не допустим расхищения народного имущества!», «вы достойны счастливой жизни!», «у нас с вами все получится!»* и т.п.

В текстах, написанных не от лица кандидата, расстояние между коммуникантами увеличивается, создается иллюзия виртуального героя, о котором ведет рассказ автор: *«Наступили известные времена, в 1992 году Виктор Шароваров в числе первых предпринимателей открывает свое частное строительное предприятие. Что помогало тогда, в еще несовершенно для бизнеса время? В первую очередь, его упорство и целеустремленность. Не поддался соблазну спекулятивной наживы «купи-продай». Медленными, но верными шагами шел вперед. В. Шароваров – человек конкретных дел»* (Из предвыборной листовки В.Г. Шароварова).

Следует отметить, что биография, написанная от лица самого кандидата, имеет больше плюсов по сравнению с текстом, написанным от третьего лица. Автор текста создает ощущение непосредственного контакта с избирателем, в случае рассказа о нем другими лицами расстояние между адресантом и адресатом увеличивается. Биографии кандидатов, написанные от лица других авторов, также могут быть

Функции языковых категорий

*Баяндина Сауле Жумажановна
(Кокшетау, Казахстан)*

написаны как официально-деловым языком, так и эмоционально-экспрессивным.

Все чаще встречаются развернутые биографии, не просто перечень важных дат, а характеристика адресанта, установка того, почему именно данного кандидата необходимо выбирать: *«Решение баллотироваться кандидатом в депутаты городского маслихата продиктовано его активной жизненной позицией. Александр Криса уверен, что стране нужны созидатели, знающие производство, экономику, имеющие опыт руководящей и организаторской работы, способные взять на себя ответственность за сделанное. Он любит свой город и будет добиваться достойной жизни для всех горожан, независимо от возраста, национальности и социального положения. Давайте отдадим свои голоса за будущее Казахстана!»* (Из предвыборной листовки А. Криса). Данный текст построен как изложение от третьего лица по определенной причине: описание кандидата насыщено высокой положительной оценкой и призывом голосовать за него. Как известно, речевая культура не допускает самовосхваления.

Таким образом, биографический блок является необходимым структурным компонентом предвыборной листовки в силу своей прагматической значимости. Сквозь призму представленной информации о кандидате, читатель воссоздает образ автора, что непосредственно влияет на установление контакта между адресантом и адресатом, формирование к нему доверия последних. Биография как средство создания образа автора имеет огромное значение: адресату необходимо узнать кандидата, оценить его достоинства и недостатки, поверить на основе прочитанного в его профессионализм, честность, верность идеям и выбрать данную кандидатуру при голосовании как наиболее достойную.

Литература:

1. Гайнуллина Н.И. Эпистолярное наследие Петра Великого в истории русского литературного языка: Автореф. дис. доктора филолог. наук: 10.02.01 – русский язык / Каз. гос. нац. ун-т им. Аль-Фараби. – Алматы, 1996. – 51 с.

2. Дорожкина Т.Н. Жанр как приоритетная категория текстообразования и речеведения // Русское слово в мировой культуре. Материалы X Конгресса Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы. / Под ред. В.П. Казакова, Н.О. Рогожиной, Е.Е. Юркова. – СПб.: Политехника, 2003. – С. 138-147.

3. Шмелева Т.В. Речевой жанр: опыт общелингвистического осмысления // Collegium. – Киев, 1995. №1-2. – С.20-32.

В лингвистической науке поворот в сторону человека, способствовал тому, что язык перестал рассматриваться как структурно-системное образование. Человек и его язык поставлены в центр лингвистических исследований, что повлекло за собой интегрирование наук, связанных с изучением человека, с лингвистикой.

Как отмечает Н.Н. Болдырев, «философским и психологическим обоснованием онтологического единства всех аспектов языка и его взаимосвязей служит понятие категории как основной формы и организующего принципа процессов мышления и познания» [2, с. 34].

Категория – (греч. *katēgoría* – высказывание, обвинение; признак) – предельно общее понятие, образующееся как последний результат абстрагирования от предметов, их особых признаков. Для понятия категория не существует общего, родового понятия, несмотря на то, что она фиксирует минимум признаков охватываемых предметов и содержание категории достаточно отражает фундаментальные, наиболее существенные связи и отношения объективной действительности и познания.

Понятие «категория» восходит к Аристотелю, который выделил 10 категорий: сущность, количество, качество, отношение, место, время, положение, состояние, действие и претерпевание. Эти категории стали основой для выделения категориального корпуса многих наук, хотя с течением времени претерпели изменения, иногда и существенные. Ср.: в философии известны направления, в которых был очерчен круг используемых, характерных только для них, категорий. Так, к примеру, в диалектическом материализме оперировали категориями материи, сознания, качества, количества, сущности, явления, необходимости, случайности и др.. Для объективного идеализма ценность имели категории идеи, мирового разума, бытия, небытия, противоречия. В экзистенциализме использовались категории экзистенции, трансценденции, в позитивизме – категории протокольного предложения, верификации.

В языкознании аристотелевские категории оказали влияние на выделение частей речи, членов предложения и т.д.

В когнитивной психологии и лингвистике последних десятилетий классические представления о категоризации подверглись весьма

радикальному пересмотру. В работах Дж. Лакоффа, Э. Рош, П. Кея, Б. Берлина и др. подчеркивается, что в результате обыденной повседневной категоризации (отраженной, в частности, в языковой картине мира) формируются специфические категории, которые не вполне соответствуют логоцентрическим нормам платоно-аристотелевской категоризации. Специфические отклонения от логоцентрических принципов категоризации были выявлены при исследовании специфики «маргинальных» культур, не имеющей отношения к «западным» способам и нормам мышления, а также языкового сознания носителей западной культуры.

В рамках многих наук исследователями используются мыслительные операции (категоризации), направленные на формирование категорий как понятий, предельно обобщающих и классифицирующих результаты познавательной деятельности человека.

Для лингвистики особую значимость представляют языковые категории, которые в самом широком употреблении понимаются как любые группы языковых элементов, выделяемые на основании какого-либо общего свойства. В узком понимании языковая категория представляет собой некоторый признак или параметр, находящийся в основе деления обширной совокупности однородных языковых единиц на ограниченное число непересекающихся классов, характеризующихся одним и тем же значением данного признака. Этот термин используется и для обозначения одного из значений признака или параметра. Типы языковых категорий различаются в зависимости от состава категоризируемого множества, характера категоризирующего признака и отношения данного признака к классам разбиения.

Среди языковых категорий выделяются понятийные, грамматические и скрытые. Понятийные категории обычно универсальны и характерны для большинства языков. Понятийные категории языка дифференцированы от грамматических и скрытых категорий тем, что они представляют собой «смысловые компоненты общего характера, присущие не отдельным словам и системам их форм, а обширным классам слов, выражаются в естественном языке разнообразными средствами. Термин «понятийная категория» ввел в 1924 году О. Есперсен. Эти категории в разных науках и направлениях называются философскими или логическими (в рациональных грамматиках), психологическими (Г. Пауль), онтологическими, внеязыковыми, когнитивными, концептуальными, семантическими, мыслительными, речемыслительными (Кацнельсон).

Основным средством выражения понятийных категорий выступают граммы грамматических категорий, словообразовательные и лексические подклассы знаменательных слов, служебные слова, синтаксические конструкции и супrasegmentные средства (просодический контур и порядок слов).

Понятийные категории разрабатывались такими учеными как О. Есперсен, И.И. Мещанинов, С.Д. Кацнельсон, В.Н. Ярцева, М.М. Гухман и др.

Грамматическая категория – замкнутая система взаимоисключающих грамматических значений, задающая разбиение обширной совокупности словоформ на непересекающиеся классы. Для грамматической категории характерны модифицирующий тип категоризирующего признака, его причастность к синтаксису «обязательность» выбора одного из значений для (слово) форм из категоризируемой совокупности и наличие регулярного способа выражения.

Грамматические категории представляют собой обобщенное значение, последовательно выражаемое в данном языке системой грамматических форм, структура которых зависит от морфологического типа (Ярцева). Согласно В.Г. Адмони, грамматической категорией является «всякое системное, более или менее фронтально проведенное объединение некоторого множества грамматических явлений, обладающих каким-либо общим, формально-выраженным семантическим или функциональным признаком» [1, с. 66]. Скрытые категории – (криптотипы) – семантические и синтаксические признаки слов или словосочетаний. Особенностью этих категорий является то, что они не имеют эксплицитного морфологического выражения. Однако они существенны для построения и понимания высказывания и оказывают влияние на сочетаемость данного слова с другими словами в предложении. Б.Л. Уорф, исследуя индейские языки, которые резко отличались от европейских языков, предложил в 1936 году термин «криптотипы», а в 1938 он вводит термин «скрытые категории». Концепция скрытой грамматики получила дальнейшее рассмотрение в работах С.Д. Кацнельсона. В русском языке были выявлены такие скрытые категории как определенность/неопределенность, тип референции существительного, актуальность/узуальность (конкретная/неконкретная временная отнесенность), контролируемость/неконтролируемость, статичность/динамичность, личность /неличность» [3, с. 457-458]. Категория определенности/неопределенности исследована З.К. Сабитовой [5].

Морфологическая категория – система противопоставленных друг другу рядов морфологических форм с однородными значениями

форм. Морфологические категории бывают словоизменительными и несловоизменительными. Первые могут быть представлены формами одного и того же слова, вторые не могут быть представлены формами одного и того же слова. К словоизменительным морфологическим категориям в русском языке относятся категории падежа и числа существительного, категория падежа имени числительного, категория рода, числа, падежа и степени сравнения имени прилагательного, категории лица, числа, времени, наклонения и рода (в прошедшем времени) глагола, категория степени сравнения наречия. К несловоизменительным категориям в русском языке относятся категории рода существительных и категория вида глагола. Категория залога является категорией смешанного типа. Морфологические категории представляют собой серии словоформ, присущих определенным частям речи.

Конкретные функции, выполняемые морфологическими категориями, бывают неоднородными. Среди них можно отметить функции как содержательные, так формальные.

Сфера употребления морфологической категории определяется сферой употребления присущих ей функций. Часть функций имеет сравнительно узкую область распространения (функция обстоятельства, места, функция квантитативной актуализации). Широкоую сферу употребления имеют некоторые формальные функции (функция согласования), так, в большинстве случаев морфологические категории обнаруживают тенденцию к расширению области своего употребления и к перерастанию в гиперкатегории. Гипертрофированные морфологические категории, которые совмещают в себе множество формальных и содержательных функций, нередко содержат в себе некоторые гипокатегории [4, с. 74-76].

Таким образом, возникает необходимость более детального изучения языковых категорий в контексте современной лингвистической парадигмы.

Литература:

1. Адмони В.Г. Грамматический строй как система построения и общая теория грамматики. – Л.: Наука, 1988. – С. 66.
2. Болдырев Н.Н. категориальное значение глагола. Системный и функциональный аспекты. Изд. 2-е. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – С. 34.
3. Большой энциклопедический словарь. Языкознание. – М: Большая российская энциклопедия . 1998. – С. 457-458.

4. Кацнельсон С.Д. Типология языков и речевое мышление. – Л.: Наука, 1972. – С. 74-76.

5. Сабитова З.К. Категория определенности / неопределенности в древнерусском языке. – Алматы: АГУ имени Абая, 1987

Теория внутренней валентности морфем в ретроспективе и перспективе

Бузело Анна Сергеевна

(Алматы, Казахстан)

Разработка в лингвистике такого феномена, как валентность, является весьма успешной, результативной и не теряет своей актуальности на протяжении нескольких десятков лет. Это обусловлено тем, что выдвижение валентности как категориального признака языковых единиц, на начальном этапе – глагольного слова, оказалось весьма продуктивным при решении множества вопросов в синтаксисе. Скрупулезные исследования позволили ученым утверждать, что этот признак носит изоморфный характер и проявляется у языковых единиц, принадлежащих разным уровням языковой структуры. Особый интерес вызывает изучение данного явления на словообразовательном уровне, где возникает все больше неоднозначных вопросов и обнажаются исследовательские лакуны, в том числе и в связи со сменой научных парадигм.

То, что считается устоявшимся, своеобразным постулатом в той или иной теории, следует использовать (насколько это приемлемо и возможно) как некую исходную точку в дальнейших изысканиях. Такая попытка - приспособить понятие валентности для изучения словообразовательного уровня - была впервые предпринята М.Д. Степановой. Занимаясь проблемами словообразовательного моделирования, она разграничила валентность слова на «внешнюю» и «внутреннюю» [2, с. 16]. В лингвистике традиционно под «внешним» понимается формальная сторона единиц языка (план выражения), а под «внутренним» их семантическое наполнение (план содержания). Однако

при характеристике валентности языковых единиц, если опираться на принцип изоморфизма между уровнями языка, становится возможным противопоставление «внешнего» и «внутреннего» на иных основаниях. В данном случае под внешней валентностью, вслед за М.Д. Степановой, рассматривающей проблему валентности на базе немецкого языка, нужно подразумевать проявление связей языковых единиц на уровне межсловных отношений (в словосочетании и предложении), а под внутренней - связи внутри производного слова (основы и аффикса).

Говоря о русском словообразовании, важно отметить, что уже накоплен солидный багаж знаний об устройстве деривационной системы: описаны практически все словообразовательные средства, выявлены деривационные модели, установлены основные закономерности сочетаемости частей речи и аффиксов, что наиболее полно нашло свое отражение в академических грамматиках разных годов издания, начиная с грамматики 1952 г. Несмотря на это, складывается двоякое впечатление: с одной стороны, в нашем распоряжении масса авторитетных источников, описывающих существующие закономерности сочетаемости морфем, с другой стороны, такие исследования представляют собой лишь отдельные аспекты изучения проблемы валентности в русском языкознании и не дают полного представления о ней как теории в силу того, что учеными преследовались совершенно иные цели. Это позволяет утверждать, что внутренняя валентность на материале русского языка специально (более или менее целостному) исследованию еще не подвергалась, если не брать во внимание отдельные наблюдения или замечания-рассуждения, иногда представляющие собой довольно подробные описания тех или иных процессов, происходящих в структуре производного слова. Однако полученные результаты и выводы, к которым приходят некоторые авторы, служат фундаментом для дальнейшего исследования обозначенной проблемы. В частности, можно признать основополагающей для разработки проблемы валентности идею Д.С. Ворта о необходимости принципиального разграничения двух явлений - морфотактики и морфофонемике. Главный вывод, к которому пришел ученый, заключается в том, что «в любой грамматике морфотактика должна предшествовать морфофонемике, то есть сперва должна быть описана сочетаемость морфем, а потом только должны описываться те фонологические изменения, которые имеют место в получившихся сочетаниях» [1, с. 398]. Данный факт указывает на то, что в русистике появился новый раздел – морфотактика, обособленный от других разделов, для более подробного, тщательного изучения такой области

знания о словообразовательной системе, как валентность морфем на уровне сочетаемости. В дериватологии исследованием вопросов сочетаемости также занимались В.Н. Немченко, И.С. Улуханов, В.В. Лопатин, Е.А. Земская, А.Г. Лыков, Р.М. Гейгер, Г.С. Зенков и др.

Здесь, на наш взгляд, следует остановиться более подробно на рассмотрении соотношения понятий «валентность» и «сочетаемость». В процессе изучения научных источников выяснилось, что понятия «валентность» и «сочетаемость» относятся друг к другу как заложенная языковой системой *потенция* к соединению элементов языка и ее *актуализация* в речи, т.к. валентность – это глубинное свойство языковой единицы, задающее семантические места для согласуемых с ней единиц, сочетаемость же – реализованная валентность. Валентность задается системой, сочетаемость определяется узусом. Далее нужно заметить, что до момента реализации единицы, могущие сочетаться друг с другом, находятся в парадигматических отношениях, а те, что «встретились» в речи, – в синтагматических. Таким образом, на деривационном уровне валентность морфем как их потенция к соединению обнаруживается в конкретных связях этих строевых элементов только на синтагматической оси.

В силу того, что само свойство языковой единицы потенциально сочетаться с себе подобными есть его валентность, а с другой – многие морфемы обладают сходными валентными характеристиками (благодаря чему можно выявлять закономерности их сочетаемости), часто под внутренней валентностью как раз и подразумеваются закономерности сочетаемости строевых элементов, которые активно изучались дериватологами, начиная с 60-х гг. XX в. В результате этих исследований было установлено, что они делятся на формальные и семантические. На важность такого разграничения указывали многие ученые (в частности, М.Д. Степанова, Е.А. Земская, И.С. Улуханов, А.И. Моисеев).

При создании нового слова сначала проявляются семантические закономерности сочетаемости морфем: значения языковых элементов, входящих в производное, формируют нужную номинацию. Если на семантическом уровне согласование оказывается невозможным, тогда, соответственно, и нет необходимости в формальном приспособлении морфем. Это как раз тот аспект, который Д.С. Ворт относил к морфотактике, подчеркивая примат семантики над морфофонемикой. Соединение морфем в производном слове может быть успешным лишь тогда, когда семы основы и форманта, вступающие в связь, характеризуются смысловой совместимостью.

Однако помимо семантической валентности морфем определенную роль в создании дериватов играет и формальная валентность, которая

тоже является показателем сочетательной способности словообразующих элементов и подразумевает изучение разных закономерностей сочетаемости - таких, как морфологические, структурные, фонетические. Первые представляют собой закономерности, отражающие сочетаемость исходных основ различных лексико-грамматических классов слов друг с другом или с каким-либо набором формантов, например, глагольных префиксов с производящими основами различных частей речи. Соответственно, в качестве условий сочетаемости морфем могут выступать грамматические категории типа склоняемость-несклоняемость и род при производстве имен существительных, вид, переходность-непереходность при образовании глаголов и т.д. и т.п.

Структурные закономерности устанавливаются на основании сочетаемости формантов или основ с производящими основами конкретной части речи, которые диктуются словообразовательной структурой исходных основ. И структурные закономерности, и морфологические тесным образом сопряжены с грамматикой. Поэтому их можно условно определить как грамматические закономерности сочетаемости морфем.

Немаловажно также влияние фонетической структуры производящих основ на валентность того или иного аффикса. Оно определяется, в первую очередь, характером фонематического оформления исхода основы мотивирующего слова и ее силлабическим строением, т.е. количеством слогов. Необходимость учета таких особенностей базовых компонентов при производстве слов отмечали многие ученые – И.С. Улуханов, В.П. Даниленко, В.В. Лопатин, О.В. Горина и др. Суть их исследований сводится к тому, что словообразующий суффикс должен соответствовать определенным требованиям, зависящим от того, каким звуком (гласным или согласным) оканчивается производящая основа. Поэтому морфонологическое приспособление деривационных средств часто происходит с помощью их преобразований: интерфиксации, исторического чередования, усечения и наложения. Но, несмотря на то, что диапазон формально-морфологической валентности большинства служебных морфем достаточно широк, всё же многие сочетания невозможны - особенности морфематических связей диктуют в языке типы ограничений, препятствующих соединению деривационных морфем с производящей основой. К таковым относятся: семантические, формальные (морфологические, фонетические и др.), словообразовательные, стилистические и лексические. Отметим, что последние два типа связаны с нормой и узусом и носят характер не

жесткого правила, как первые два, а скорее определенных тенденций сочетаемости/несочетаемости. Ср.: *компьютеризация, криминализация* и допустимые нормой - *рублевизация, звукофикация* (хотя производные основы не относятся к книжным словам), при этом *обманизация, теннисизация, слухмейкер, акын-ролльщики* уже окказиональны; или *собака – щенок* (но образование *собачонок* так же предусмотрено системой).

При рассмотрении всех видов ограничений становится очевидным, что семантические занимают ведущее место среди остальных, что совсем неудивительно, скорее закономерно, т.к. наибольшую важность при создании производного слова имеет семантическое соответствие морфем друг другу, потому что в теории валентности считается уже устоявшимся мнение, согласно которому первичным соединительным звеном между стыкующимися смыслами согласуемых единиц выступают семы. Если первостепенными являются валентные отношения семантического уровня, на котором складываются денотативные значения вербальных знаков, то данное положение должно быть справедливо и для коннотативного (или эмотивного) аспекта значения, т.к. эмотивная валентность представляет собой вариант семантической валентности и принимает активное участие в процессе эмотивно-оценочного номинирования, привнося в значение языковой единицы дополнительные оттенки, а также может играть роль смыслообразующего фактора. Следует добавить, что сама «идея эмотивной валентности является дальнейшим развитием тезиса о закономерности эмоционально-экспрессивного и экспрессивно-стилистического согласования языковых единиц в речевой цепи» [3, с. 98] и требует более глубокого изучения в рамках проблемы внутренней валентности. В частности, В.И. Шаховский считает, что любая единица языка (в потенциале) может характеризоваться как эмотивно валентная [3, с. 98]. Развивая дальше его мысль, можно предположить, что эмотивность языковых единиц словообразовательного уровня актуализируется, во-первых, в неожиданных, непредсказуемых (окказиональных) сочетаниях, составной частью которых может стать, в принципе, любая морфема (*антигамбитчик, убалтыватель, бензобезумие*); во-вторых, в тех случаях, когда непосредственно составляющие сами по себе являются нейтральными, но, соединяясь в единое целое в соответствии с правилами словообразования, рожают единицу, характеризующуюся образностью, возникающей за счет метафорического переосмысления значения (*лоботряс, пустозвонить, бумаготворчество*); в-третьих, в синтагмах, где один из валентностных

Теоретико-методологические основы сопоставительной мотивологии

Жакупова Айгуль Досжановна
(Кокшетау, Казахстан)

партнеров - эмотив. В отношении последней группы необходимо обратить внимание на то, что сейчас усилилась тенденция подачи информации с субъективной оценкой происходящего, следовательно, увеличилась словообразовательная активность аффиксов, способных ее выражать. Причем эксплицируется преимущественно отрицательное отношение говорящего к содержанию или адресату речи. Такой эффект часто достигается употреблением эмотивно окрашенных деминутивных суффиксов, указывающих на незначительность события, явления, предмета или пренебрежительное отношение к нему: *должностника, новостюшки, невменяшки* (пьяницы), *еврики* (валюта евро).

В связи с этим нужно добавить, что сложившаяся стереотипность отношения социума к тем или иным явлениям действует как пусковой механизм «обнародывания» эмотивности в именуемых их производных словах, которые состоят из нейтральных морфем. Интересно то, что, например, аффикс *-ник* (как и многие другие) в системе языка относится к нейтральным, в речи же при его помощи могут появляться слова, в которых эксплицируются самые различные коннотации, в зависимости от того, какие компоненты значения содержит основа: ср. *державник, заступник, защитник* и *помочник, бутылочник* (собирающий бутылки), *пожизненник* (заключенный).

Таким образом, все сказанное позволяет утверждать, что теория валентности далека от завершения и больше похожа на метод, представляющий собой в широком смысле один из этапов познания глубинных процессов словопроизводства, посредством которого исследуются системные связи в словообразовании, а также ряд других проблем, выходящих за пределы «чистой» лингвистики – в когнитивное, социолингвистическое, функциональное направления, в плоскость культуры.

Литература:

1. Ворт Д.С. Морфотактика и морфофонемика // Актуальные проблемы русского словообразования: Научн. тр. – Самарканд: СамГУ, 1972. – С. 397-402.
2. Степанова М.Д. О «внешней» и «внутренней» валентности слова // Иностранные языки в школе. – М.: Просвещение, 1976. – № 3. – С. 13-19.
3. Шаховский В.И. Значение и эмотивная валентность единиц языка и речи // Вопросы языкознания. – М.: Ин-т яз-ния АН СССР, 1984. – С. 97-103.

На прошедшей в мае 2009 года Международной научно-практической конференции «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. X Юбилейные Кирилло-Мефодиевские чтения» (Вопросы языка и литературы в современных исследованиях) был предложен доклад на тему «Сопоставительная мотивология: предыстория и перспективы», в котором подробно освещались историографические основы появления и развития сопоставительной мотивологии [3].

Настоящая статья органично продолжает развивать идеи сопоставительной мотивологии, раскрывая вопрос о ее теоретико-методологических основах.

Одним из важных является вопрос об определении *сущности* и *металингвистического статуса* науки. По характеру задач и поставленной цели сопоставительная мотивология в наибольшей мере соответствует процедурам типологического и контрастивного анализа. С одной стороны, она выявляет специфику (различия, расхождения, особенности) осмысления мотивированной лексики носителями сопоставляемых языков, устанавливает национально-языковые особенности мотивационных механизмов и мотивационной рефлексии, характерные для представителей разных лингвокультурных сообществ (контрастивная лингвистика); с другой стороны - выявляет общее, типичное в интерпретации плана содержания и плана выражения, определяет единые тенденции в восприятии языковых единиц носителями разных языков, дает материал для типологии. По направленности сопоставительно-мотивологическое исследование придерживается многостороннего метода, направленного на выявление особенностей языков по отношению друг к другу. Сопоставительно-мотивологическое исследование предусматривает соотнесение национальных языков с языком-эталоном – такой независимой ни от одного языка системой, которая представлена в виде специально сконструированной формулы, выражающей универсальные характеристики того или иного слова. В качестве *tertium comparationis* (t.c.) избрана понятийно-терминологическая когнитивная система, состоящая из двух частей: первая представляет собой международное номенклатурное

латинское наименование, сопровождающееся буквальным переводом; латинский термин указывает на свойства объекта в отвлечении от конкретных единиц сопоставляемых языков, является словарным идентификатором и служит исходной точкой отсчёта при правильном подборе эквивалентной лексики сопоставляемых языков; вторая часть т.с представляет собой толкование лексического значения (ЛЗ) слова, являющееся по своей сути инвариантным обозначением объекта, включающее основные его характеристики; сформулированное ЛЗ выступает как понятийный идентификатор, дающий универсальное представление о языковом объекте. *Сопоставительная мотивология – это раздел сопоставительно-типологического исследования лексики, изучающий мотивированные слова и мотивационные отношения как элемент языковой системы и метаязыкового сознания говорящих.*

Какое место занимает сопоставительная мотивология в кругу других лингвистических дисциплин, каковы основные цели, задачи, объект и предмет науки?

Сопоставительная мотивология как наука органично связана с каждым из разделов сопоставительной лексикологии (сопоставительная ономазиология, сопоставительная семасиология) и представляет собой самостоятельное научное направление, имеющее цель, задачи, объект и предмет исследования.

Цель сопоставительной мотивологии - установление общих и специфических особенностей осознания мотивированной лексики носителями разных языков (форм языка, языковых групп) для подтверждения тезиса об универсальности явления мотивации слов и о вариативности его реализации в разных языках.

Задачи сопоставительной мотивологии формулируются в зависимости от целей направлений – психолингвистического, лексикографического, структурно-семантического, лингвокультурологического:

провести массовый широкомасштабный психолингвистический эксперимент (ПЛЭ) на родном языке испытуемых с целью сбора показаний метаязыкового сознания - основного источника сопоставительно-мотивологических исследований;

проанализировать и сопоставить метавысказывания информантов для выявления особенностей мотивационной рефлексии носителей сопоставляемых языков;

провести лексикографическую параметризацию мотивированной лексики сопоставляемых языков с целью их словарной систематизации и формирования концепции многоязычного мотивационно-сопоставительного словаря;

провести сопоставительный анализ мотивированных ЛЕ согласно основным положениям теории мотивации слов для выявления общности и специфики явления мотивации слов в сопоставляемых языках;

осуществить лингвокультурологическое описание языковых единиц с целью выявления особенностей мировосприятия и мировидения носителей разных культур для определения основных черт их национальной ментальности.

Предмет сопоставительной мотивологии составляет лексическое явление мотивации слов (мотивированные слова и мотивационные отношения) в разных языках.

Сопоставительная мотивология направлена на выявление общих и специфических особенностей актуализации мотивационных связей между словами, эксплицированных в показаниях метаязыкового сознания носителей разных языков. Метаязыковая (рефлексивная) деятельность говорящих «выводит на поверхность» особенности восприятия формы и значения знака, способствует выявлению ментальных ориентиров языкового сознания говорящего и его способности рассуждать о языке. В исследовании лексического явления мотивации слов метаязыковая деятельность, являясь обязательным компонентом языковой способности носителя языка, оказывается движущей силой, поскольку именно она участвует в определении мотивированности/немотивированности слова, в характеристике внутренней формы слова, в анализе лексических процессов, связанных с мотивированностью и т.д.

Сопоставительно-мотивологическое исследование направлено на решение общетеоретических проблем языкознания, в числе которых ведущим признан психологический аспект языка, заключающийся в стремлении описать природу универсального и национально-специфического в языке через природу «мыслительных операций», свойственных человеческому сознанию. К одной из таких «мыслительных операций» относится *мотивационная рефлексия* - способность к осознанию рациональной взаимообусловленности звучания и значения, составляющей суть мотивированности языкового знака. Как осуществляется действие мотивационного механизма, какая субстанция поддается осознанию, что именно актуализируется в метаязыковом сознании говорящего? Ответ на эти вопросы можно получить путём проведения мотивационно-сопоставительного анализа (МСА), позволяющего прояснить особенности механизма мышления путём анализа мотивационной рефлексии говорящих на разных языках людей.

Результаты МСА зависят, в первую очередь, от анализа мотивирующих суждений, данных информантами, которые и дают возможность

проследить весь путь и особенности осмысления ими языковых явлений. Если слово, предлагаемое для осмысления, носителю языка известно (т.е. он знает, что оно обозначает, сталкивался с обозначаемым этим словом объектом в действительности), то в его сознании возникает определённый образ (картинка), который он описывает, прибегая к известным ему языковым единицам. В случае с малопонятным словом информант, воспринимая его, сначала акцентирует внимание на внешней (звуковой) стороне слова, пытается «увидеть» в нём знакомые ему сегменты, затем воспроизводит («вытаскивает из памяти») существующие в его ментальном лексиконе языковые знаки, связывает их значение со значением данного слова (сегмента) и после этого соотносит звучание со смыслом, объясняет содержание слова.

Построение концепции сопоставительной мотивологии опирается на методологическое положение о том, что мотивированность / немотивированность языковой единицы определяется только сознанием человека, его способностью к осознанию рациональной связи звучания и значения слова, которая зависит от множества факторов как лингвистического, так и нелингвистического плана, следовательно, *объектом* сопоставительной мотивологии можно считать мотивационную рефлексия носителей сопоставляемых языков.

В основе методологии сопоставительной мотивологии лежат принципы исследования. Основополагающим является *принцип антропоцентризма*, который практически реализуется в привлечении показаний метаязыкового сознания – вербализованных суждений о языке как результате метаязыковой деятельности говорящего. Сопоставительная мотивология направлена на исследование способности человека осмысливать свою языковую деятельность в соответствии с собственными представлениями о языке и об окружающем мире, исходя из своих знаний, личного жизненного опыта, наблюдений, уровня образования, социального положения и т.д. МСА позволяет увидеть, как сам человек представлен в языке (в мотивированных языковых знаках), какие его черты (внешность, характер, поведение) запечатлены в словах, поскольку человек воспринимает мир через взаимоотношение с ним, через призму своего «я» (приём антропометричности).

Принцип системности проявляется в том, что в целом сопоставительно-мотивологическое исследование направлено на изучение мотивационных связей слов как одного из видов системных, эпидигматических, отношений, в результате которых обнаруживается мотивированность как свойство слова, внутренняя форма как

компонент структуры слова и т.д. Принцип системности реализуется в сопоставительно-мотивологическом исследовании с помощью приёма соотносительности: при осмыслении мотивированного слова носитель языка соотносит данное слово либо с языковой, либо с внеязыковой действительностью, системно организованными.

Суть *принципа синхронности* в сопоставительной мотивологии состоит в том, что мотивированные языковые единицы анализируются с точки зрения того, как они осознаются носителями разных языков в настоящий момент времени, независимо от истории номинации слова. Сопоставительно-мотивологическое исследование – это синхроническое описание сходств и различий, устанавливаемых по состоянию языков на данный момент времени.

Особое внимание уделяется разработке методологического инструментария, предопределённого теорией, объектом и предметом анализа, целями и задачами, подходом к исследуемому объекту. Его составляют: метод научного описания (описательный метод) с его приёмами непосредственного наблюдения, интроспекции, классификации, интерпретации; сопоставительный метод (приём словарной идентификации); психолингвистический метод (приём ПЛЭ); метод компонентного анализа лексики (приёмы соотносительности и сегментного наложения); метод ментального описания языка (приёмы концептуального анализа, интроспекции и лингвокультурологического анализа языка); лексикографический метод (приёмы картографирования, лексикографирования, интегрирования данных, дефинирования, моделирования).

Важными в методологическом плане являются разработка и апробация методики анализа, включающей приёмы сбора материала, этапы его подготовки к описанию и сопоставлению, и сама процедура анализа. Методика МСА предусматривает учёт показаний метаязыкового сознания носителей разных языков, строгое соблюдение принципов системности и синхронности, при этом каждый этап анализа (методика анализа ВФС, методика анализа типов мотивированности и др.) характеризуется спецификой исследовательских процедур.

Методологическую базу также составляет понятийно-терминологический инвентарь [2], единицы сопоставления [1].

Анализ мотивированной лексики славянских и тюркских языков позволил обосновать теоретико-методологические положения сопоставительной мотивологии, выявить универсальные и национально-специфические закономерности мотивационной рефлексии, закреплённой в метаязыковом сознании и обусловленной культурными традициями.

Онтология и методология сопоставительной мотивологии, тесно связанные с лингвистической теорией, в значительной степени определяют научные результаты исследования, позволяют рассматривать сопоставительную мотивологию как одну из теоретических концепций современной компаративистики.

Литература:

1. Жакупова А.Д. Единицы сопоставительной мотивологии // Слово в языке и речи (Сборник статей Международной научной конференции, посвященной памяти проф. О.А.Султаньяева). – Кокшетау, 2006. – С. 267-274.

2. Жакупова А.Д. Мотивология: два взгляда, два подхода («диалог» учёных) // Вестник КарГУ. Серия филология. №2 (50). – Караганда, 2008. – С.4-9.

3. Жакупова А.Д. Сопоставительная мотивология: предыстория и перспективы // Материалы Международной научно-практической конференции «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. X Юбилейные Кирилло-Мефодиевские чтения» (Вопросы языка и литературы в современных исследованиях). – Москва, 2009. – С.193-199.

О месте религиозного стиля в системе функциональных стилей русского литературного языка

*Ицкович Татьяна Викторовна
(Первоуральск, Россия)*

Функциональные стили, выделяемые на основе экстралингвистических факторов (социально значимая, исторически сложившаяся сфера общения; вид деятельности, соотносимый с той или иной формой общественного сознания; назначение ее в обществе; целеполагание) [1], в отечественной традиции до последнего времени складывались в следующую классификацию: научный, публицистический, официально-деловой, разговорно-обиходный, художественный.

Рассматривая выделение функциональных стилей в соотношении с определенной сферой деятельности, отметим парадоксальную ситуацию, сложившуюся в отечественной лингвистике: такая сфера общественного сознания, как религия, в силу исторически сложившихся общественных отношений в России 20-го века наличием определенного, присущего ей стиля не характеризовалась. Данный казус – это факт подчинения науки идеологическим установкам времени, поскольку, как и другие стили, язык религиозной жизни общества характеризуется всеми стилиобразующими основаниями: особой формой общественного сознания и видом деятельности, специфическим целеполаганием речевого общения, набором самостоятельных жанров-текстотипов.

Изменение общественной ситуации на постсоветском пространстве в 80-90-е годы 20-го века быстро привело к тому, что стал подниматься вопрос о выделении отдельного стиля, соответствующего религии как форме общественного сознания. Сошлемся на слова Л.П. Крысина, который полагает, что в результате перестройки экономических и социальных отношений в России сложилась ситуация, когда «слово священника звучит ... не только в церковном храме, перед прихожанами, но и по радио, по телевидению; представители духовенства выступают в парламенте, на митингах, на всевозможных презентациях, освящают вновь открывающиеся школы, больницы, дома культуры; в некоторых учебных заведениях слово Божие вводится как учебный предмет; в изобилии печатается и распространяется среди населения религиозная литература. Все эти виды речевой деятельности характеризуются своеобразием в выборе и использовании словесных и синтаксических средств русского языка» [4, с. 136]. Такая ситуация, по мнению ученого, позволяет поставить вопрос о статусе этого вида речевой деятельности: «религиозно-проповеднический стиль должен занять подобающее ему место в функционально-стилистической парадигме современного русского литературного языка и получить соответствующее описание в литературе по стилистике» [4, с. 138].

Выделение религиозного стиля требует, по мнению некоторых исследователей, специальной оговорки, несмотря на наличие всех оснований для его выделения согласно принципу определения и классификации функциональных стилей. Так, М.Н. Кожина полагает, что судьба религиозного стиля «на русской основе» достаточно сложна, а основания для его выделения ограничены (своеобразное двуязычие в религиозной сфере и социально-политические причины недавнего времени), поэтому вопрос о религиозном стиле требует специального

изучения [5, с. 152]. Тем не менее, исследователь отмечает, что в настоящее время религиозный стиль получает права гражданства и все более расширяет сферу применения.

Заслуживает отдельного внимания вопрос о разграничении публицистического и религиозного стиля. Публицистический стиль выполняет двудединую функцию: информационно-содержательную и экспрессивно-воздействующую, что позволяет сформулировать основной конструктивный принцип, лежащий в основе отбора языковых средств данного стиля, принцип чередования экспрессии и стандарта [2]. Следует отметить, что язык религиозной сферы также выполняет эти две функции, что позволяет сближать указанные стили. Тем не менее, различия между стилями более существенны. Так, отмечаются принципиальные отличия в характере воздействия в обоих случаях: в то время как воздействие в религиозном стиле всегда положительное, осуществляемое в духе христианских ценностей, и направлено на эмоциональную сферу адресата, воздействие же в публицистическом стиле далеко не всегда положительное, оно носит характер навязывания определенных взглядов, и направлено прежде всего на разум, а затем уже на эмоции адресата. Сложный характер коммуникативной цели, наличие функции воздействия позволяют говорить об определенном сходстве данных стилей, но «составляющие этой сложной цели и направленность воздействия различны» [3, с. 262].

Также в пользу разграничения публицистического и религиозного стилей говорит существенное отличие в использовании в рамках данных стилей экспрессивной лексики: если в публицистике используются языковые средства, обладающие различной эмоциональной окраской, вплоть до сниженной, то для религиозного стиля характерна архаически-возвышенная, торжественная эмоционально-экспрессивная окраска. Религиозный стиль отличается наличием специфической функционально-стилевой окраски языковых средств, также для него характерна ярко выраженная книжность, проявляющаяся на различных языковых уровнях (лексическом и грамматическом), и наличие единого образа автора как посредника между церковью и народом. Таким образом, можно с уверенностью говорить о правомерности выделения отдельного стиля, соответствующего религиозной сфере общественного сознания.

О.А. Крылова, называя данный стиль церковно-религиозным («термин церковно-религиозный предпочтительнее, так как указывает одновременно и на сферу общественной деятельности, в которой он

функционирует, и на религиозную сферу общественного сознания, и на церковных деятелей как авторов соответствующих текстов, но не ограничивает его реализацию лишь жанром проповеди» [5, с. 613]), рассматривает следующие параметры речевых жанров, создающие системность церковно-религиозного стиля: содержательная сторона, коммуникативная цель, образ автора, характер адресата, система языковых средств и особенности их организации. В результате автор приходит к выводу, что в современном русском литературном языке сформировалась определенная система языковых средств, которая включает в себя, помимо нейтральных, общекнижные языковые ресурсы, а также языковые единицы, имеющие газетно-публицистическую и церковно-религиозную окраску, но из которой полностью исключены сниженные языковые единицы; система средств обладает архаически-возвышенной, торжественной эмоционально-экспрессивной окраской; она выполняет информационно-содержательную и эмоционально-воздействующую (в духе религиозной морали) функции; при этом создается образ автора как посредника между Богом и паствой. «Такую систему языковых средств есть все основания считать церковно-религиозным функциональным стилем современного русского литературного языка» [3, с. 268]. Исследователь отмечает несомненное своеобразие церковно-религиозного стиля, который отличается от других функциональных стилей, в том числе и от публицистического, сочетанием общекнижных элементов с церковно-религиозными и газетно-публицистическими, архаически-торжественной и эмоционально-оценочной окраской [5, с. 616]. Л.П. Крысин, также отмечая отличия данного стиля от публицистического, указывает на многообразие жанров, через которые реализуется данный стиль, – это поучение, молитва, притча, исповедь, проповедь [5, с. 551]. Полностью принимая подход О.А. Крыловой и Л.П. Крысина, убедительно восстановивших полноту функционально-стилевого набора русского литературного языка, предлагаем в качестве же названия использовать термин религиозный стиль [6], на наш взгляд, вполне достаточный для указания и на соответствующую сферу деятельности, и на форму общественного сознания, а также как более экономный.

Литература:

1. Кожина М.Н. О специфике художественной и научной речи в аспекте функциональной стилистики. – Пермь: Перм. ун-т, 1966. – 213 с.
2. Костомаров В.Г. Русский язык на газетной полосе. – М.: Изд-во МГУ, 1971. – 267 с.

3. Крылова О.А. Можно ли считать церковно-религиозный стиль современного русского литературного языка разновидностью газетно-публицистического? // *Стереотипность и творчество в тексте: Межвузовский сборник научных трудов.* – Пермь: Перм. ун-т, 2001. – С. 259-270.

4. Крысин Л.П. Религиозно-проповеднический стиль и его место в функционально-стилистической парадигме современного русского литературного языка // *Поэтика. Стилистика. Язык и культура / Памяти Т.Г.Винокур.* – М.: Наука, 1996. – С. 135-138.

5. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М.Н. Кожинной. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 696 с.

6. Mistrik J. Religiozny stil // *Stilistika – I, Opole*, 1992. – S. 82-90.

Семантические особенности фразеологизмов с компонентом-фаунолексемой (на материале русского и украинского языков)

*Кирилюк Ольга Леонидовна
(Кировоград, Украина)*

На современном этапе развития фразеологической науки прослеживается особое внимание к изучению взаимосвязи фразеологизмов с языковой картиной мира, а также культурами отдельных народов. Не вызывает сомнений утверждение М.Жуковой о том, что “фразеологический фонд является живым архивом этнической памяти, влияющим на наше речевое поведение и формирование гражданской культуры” [2, с. 442].

Значительный массив фразеологических единиц сосредоточен на характеристике людей. Часто внешность человека, его поступки характеризуются при помощи зооморфной семантики, которая возникает вследствие наблюдений над особенностями поведения животных. Этот факт свидетельствует о том, что зооцентризм занимает важное место в построении языковой картины мира. Наличие в общем массиве фразеологизмов значительного количества единиц

с компонентом-фаунолексемой свидетельствует о том, что “человек зооморфно концептуализирует и вербализирует представление о другом человеке” [4, с. 141].

Проблемы изучения зооморфной семантики изложены в работах Г. Россине, О. Рыжкиной, М. Чемерисиной, О. Левченко и др.

Целью предлагаемого научного исследования является изучение главных зооморфных характеристик фразеологизмов с компонентом фаунолексемой (то есть, апелятивами, обозначающими видовые названия фауны). К таким словам относятся: а) зоолексема: *собака, медведь, лис, лев*; б) орнитолексема: *птица, сова*; в) энтомолексема: *муха, пчела, комар*; г) ихтиолексема: *рыба, щука*; д) рептилиолексема: *змея, черепаха, крокодил*; е) амфибиолексема: *жаба, рак*.

К исследуемому массиву фразеологизмов также принадлежат фразеолексема, в которых отсутствует фаунокомпонент, но их общее значение связано с зооморфной семантикой (*держат хвост пистолетом, бегать на задних лапках*).

Главные задачи исследования: 1) определить роль компонента-фаунолексема в формировании целостной семантики фразеологизма; 2) выделить фразеосемантические поля, группы и синонимические ряды фразеологизмов с зооморфной семантикой.

В результате исследования выделены популярные асоциаты, положенные в основу переосмысления: 1) внутренние качества животного, особенности его поведения: *собаки* - верность, преданность (рус. *верный пес* – укр. *вірний пес*), *птицы* – стремление к воле (рус. *биться, как птица в клетке*); *зайца* - страх (укр. *заяча душа*); *лиса* - хитрость, опыт (*старый лис*), 2) функции животного: *вола* – тяжелая работа (рус. *работать как вол* – укр. *працювати як віл*); 3) физические и физиологические качества: *собаки* - нюх (*собачий нюх*); *медведя* - неуклюжесть (рус. *медвежья услуга*); 4) схожесть по внешним признакам: рус. *волком смотреть*, укр. *надутися як сич*; 5) размер: *как слон, как муха* и др.

Результаты исследования свидетельствуют о том, что объектом номинации анализируемых фразеологических единиц становятся внутренние и внешние качества человека, характеристики качеств, действий, процессов и т.д., что дает основания выделить следующие фразеосемантические поля (ФСР): “человек”, “степень, количество”, “отрицание понятия”.

1. Фразеосемантическое поле “человек” репрезентировано такими фразеосемантическими группами (ФСГ) “физические и физиологические качества”, “особенности характера”, “социальный статус”, “отношения между людьми”.

ФСГ “физические и физиологические качества” представлена фразеологизмами, которые в своей семантической структуре актуализируют интегральную сему “размер”, эта группа объединяет два фразеосинонимических ряда: со значением “большой” - рус. *как слон* [5, с. 127], укр. *хоч цуценят бий* [8, с. 23], *собака не перескочить* [8, с. 838], *і конем не об'їдеш* (о толстом человеке), а также со значением “маленький, короткий”: рус. *как муха* [5, с. 67], укр. *як собака (кіт) навсидячки*. Интегральная сема “выражение лица” присутствует в таких фразеологических единицах: рус. *краснеет как рак; надулся как индюк* [3, с. 227], укр. *надувся, як сич (як індик), зіщулювся як собака побитий, як побитий пес* [8, с. 674], *скривився як пес після макогона* [7, с. 500]. Выделено фразеологизмы со значением “общий вид” – рус. *серая мышь* [1, с. 359], *гадкий утенок* [5, с. 42], *лебединая походка* [7, с. 97]; укр. *пуститися на пси* – потерять свой прежний вид [8, с. 723].

ФСГ “особенности характера” представлена фразеосемантическими рядами с интегральными семами “преданность” – рус. *верный пес*, укр. *вірний собака* [8, с. 839], *дивитися собачими очима* [8, с. 594], “злость, раздражение, обида” – рус. *какая муха укусила* [3, с. 180]; *вожжа под хвост попала* [3, с. 180], *надулся как мышь на крупу* [3, с. 227], *как будто муху проглотил* [3, с. 227]; *волком смотреть* [5, с. 39]; укр. *підшитий собаками* [8, с. 641], *пошитися в собачу шкуру* (стать злым) [8, с. 685], *лютий як пес цепний; наче тедзь укусив; визвірився як собака; лається як собака; “лень” рус. голубей гонять* [3, с. 32], *как сонная муха* [5, с. 225], *ловить ворон, считает мух* [3, с. 210], укр. *давати горобцям дулі; ще й кіт не валявся* [8, с. 169]; “бездействие” – рус. *тянуть кота за хвост* [3, с. 354], *не мычит, не телится* [3, с. 354]; укр. *тягти Сірка за хвіст* [8, с. 907], “прислуживаться” – рус. *юлить хвостом* (перед кем-то) [3, с. 62]; *ходить на задних лапках* [3, с. 62]; укр. *лациться як цуцик; як собака в очі заглядає; “коварство” – рус. волк в овечьей шкуре* [3, с. 78]; укр. *потайний собака, потайний Сірко* [8, с. 838]; “глупость” – рус. *глуп как сивый мерин* [5, с. 59]; “трусость” – рус. *заячья душа* [3, с. 167]; укр. *полохливий заєць; “наличие опыта” – рус. стреляный воробей, стреляный зверь, старый волк* [3, с. 347], *собаку съест* [1, с. 369]; *старый конь борозды не портит* [5, с. 180]; укр. *стріляна птиця, собаку з'їсти, бути на коні й під конем; битий собака* [8, с. 838]; “отсутствие опыта” – рус. *желторотый птенец* [5, с. 63], *яйца курицу не учат* [5, с. 54]; “хитрость” – рус. *Лиса Патрикеевна, гусь лапчатый* [3, с. 123]; укр. *старий лис; як лис; хитрий лис; “оптимизм” – рус. держать хвост пистолетом (морковкой)* [1, с. 109], укр. *тримати хвіст пістолетом; “врать” – рус. врет, как сивый мерин* [5,

с. 23], *вертит языком, как корова хвостом* [5, с. 27]; укр. *бреше як Сірко на вітер; брехливий як пес; кидається словами як пес хвостом; язык як у собаки хвіст, меле языком як собака хвостом; бреше як Сірко на прив'язі; “доброта” – рус. мухи не обидит, божся коровка* [3, с. 77]; укр. *мухи не зачепить; “работоспособность” – рус. рабочая пчелка* [1, с. 326], “сбиться с пути” рус. *заблудшая овца* [5, с. 21].

ФСГ “отношения между людьми” репрезентирована фразеосемантическими рядами “жить недружно, ругаться” – рус. *как кошка с собакой* [1, с. 121], *черная кошка пробежала* [1, с. 173]; *два медведя в одной берлоге не уживутся* [5, с. 49], укр. *як кіт з собакою; між нами дохлий Бобик* [6, с. 70]; *чорна кішка пробігла; “сделать что-нибудь неприятное для кого-то” – рус. подложить свинью* [3, с. 293], *наступит на хвост, сесть на хвост* [1, с. 216]; *показать, где раки зимуют* [5, с. 79], укр. *порвати як Тузик кепку, як Сірко куфайку, “отыграться на ком-то” – рус. козел отпущения* [1, 170], *повесить всех собак, “учитывать настроение коллектива” – рус. с волками жить по волчьим выть* [5, с. 73].

ФСГ “социальный статус” представлена единицами с идеограммами “бедность” – рус. *гол как сокол* [3, с. 119], *беден, как церковная мышь* [1, с. 166], *в одном кармане блоха на аркане, а в другом вошь на цепи* [3, с. 58]; укр. *піти собачими стежками, була в Сірка своя хата; “аморальность” – рус. ночная бабочка* [1, с. 27], “высокий уровень социальной иерархии” – рус. *птица высокого полета, важная птица* [3, с. 50]; “низкий уровень социальной иерархии” – рус. *птица низкого полета* [3, с. 214], укр. *птаха низького польоту, “изменения в социальном статусе” – рус. хромая утка* (государственный деятель, утративший свой авторитет) [1, с. 414]; “общая характеристика социального статуса” – рус. *гусь свинье не товарищ* [5, с. 47]; *видать птицу по полету* [5, с. 29]; укр. *знай, козо, своє стійло; знай, кобило, де брикати; зі свинячим писком та в пшеничне тісто* [5, с. 78].

2. Фразеосемантическое поле “степень, количество” объединяет номеныссемойвыражениянаивысшейилинизшейстепениинтенсивности проявления качества в структуре фразеологической семантики. Такие фразеологизмы можно соотнести со словом “очень”. Например, *собачий холод* – очень холодно. Манифестация соответствующей интегральной семы в целостном значении фразеологизмов осуществляется по-разному. Здесь присутствует и коннотативная сема *собачий, волчий*, которая, вместе с именем существительным определяет наивысшее проявление характеристики с негативным значением, и оформление фразеологизма происходит чаще всего по структурно-грамматическим моделям:

“наречие + фаунолексема” – как *собака*, как *волк*, “прилагательное + существительное” – *волчий аппетит*; “глагол + существительное в творительном падеже” – *взвять волком* и др.

ФСП “степень, количество” представлено фразеосемантическими группами с такими идеограммами: “очень медленно” – как *черепаха*; “очень тяжело (работать)” – рус. как *вол*; как *зверь* [3, с. 184]; *вертеться*, как *белка в колесе* [1, с. 153]; укр. як *віл*, *вертітися* як *муха в окропі*; “очень холодно” – рус. *собачий холод*, укр. *хоч собак в'яжи* [8, с. 166], *хоч собак ганяй* [8, с. 188], *змерз, як собака* [8, с. 839], *змерз як цуцик, собаку не вдержити* [8, с. 72]; “очень голоден” – рус. *голодный как волк/собака* [5, с. 44]; укр. *голодний, як вовк, голодний, як собака* [8, с. 839], *собаки виють у животі*; “очень бояться” – рус. *животный страх* [5, с. 73], укр. *боятися як скаженого собаки* [8; 839]; “высокая степень алкогольного опьянения” – рус. как *свинья* [3, с. 193], *на рогах* [1, с. 213]; “большое эмоциональное потрясение” – рус. *взвять волком* [1, с. 61], *реветь белугой* [3, с. 208]; “очень рано” – рус. *с первыми петухами* [3, с. 327]; “очень рад” – рус. *телячий восторг* [1, с. 391]; укр. *радіє, як собака* [8, с. 839], *радий, мов собака, який зірвався з цепу* [8, с. 838]; “очень много” – рус. *куры не клюют* [1, с. 106], *мрут как мухи* (в большом количестве) [1, с. 115]; укр. як *бджілі у вулику*; *ніде курці кліюнути*; як *собак*; як *собак нерізаных* [8, с. 715], *як собак на бойні, і собаки не ідять* [8, с. 839]; “очень мало” – рус. как *кот заплакал* [1, с. 173], *с воробьиный нос* [3, с. 88]; укр. *і котів на сльози нема*; як *у kota сліз*; *на заячий скік*; “стремительно” – рус. как *мухи на мед* [1, с. 159]; “очень далеко” – рус. *куда ворон костей не заносил, куда Макар телят не гонял* [3, с. 203]; укр. *де козам роги вправляють*; “надежность” – рус. *мышь не проскочит* [1, с. 198], *муха не пролетит* [1, с. 197], *комар носа не подточит* [1, с. 171]; “сбежать поспешно” – рус. как *крысы с корабля* [1, с. 159]; “пропасть бесследно” – рус. как *корова языком слизала* [1, с. 158]; укр. *пропасти як Сірко на базарі* (безслідно) [8, с. 17], *як собака на ярмарку* [8, с. 839], *з собаками не піймати* [8, с. 641]; “уделять излишнее внимание” – рус. *носиться как курица с яйцом* [3, с. 186]; “очень злой” – рус. как *с цепи сорвался* [1, с. 164]; укр. *злий як собака* [8, с. 839], *злий як пес санджарівський* [7, с. 500].

3. Особого внимания заслуживает фразеосемантическое поле, в котором выделено единицы со значением “отрицания понятия”. К этому разряду принадлежат названия с идеограммами “не любить”: рус. *любить как собака палку*, укр. як *собака старця*, як *собака кішку*, як *собака стару куфайку*, як *собака камінь*, *скучати як собака за києм*, *шаную як собаку рудую*; “без толку” – рус. как *с козла молока* [5, с. 221];

“ненужный” – рус. как *корове седло* [1, с. 214]; как *собаке пятая нога* [5, с. 153], как *рыбе зонтик* [3, с. 192], *не пришей кобыле хвост* [3, с. 321], как *с собачьего хвоста сито*; укр. як *корові сідло*; як *свині наритники*; *пришиєй кобилі хвіст*; *потрібний як собака в церкві* [8, с. 807]; “не разбираться” – рус. как *свинья в апельсинах* [3, с. 251], укр. як *баран в аптеці*; “никогда” – *когда рак на горе свиснет* [3, с. 200], укр. *коли рак на горі свисне*; “отсутствие чего-либо” – рус. *на рыбьем меху* [1, с. 214].

Результаты проведенного анализа свидетельствуют о том, что в значениях фразеологических единиц отобразилась информация о месте представителей фауны в картине мира русского и украинского народов. Именно фразеологизмы демонстрируют национальный подход к выделению наиболее ярких характеристик животного с целью перенесения их в основу номинации человека или определенных реалий его жизни.

Литература:

1. Жуков А.В. Современный фразеологический словарь русского языка: ок.1600 фразеологических единиц / А.В.Жуков, М.Е.Жукова. – М.: АСТ: Астрель, 2009. – 443 с.
2. Жукова М.Е. Русская фразеология в информационном поле печатных СМИ: ее роль в воспитании речевой и гражданской культуры // Жуков А.В. Современный фразеологический словарь русского языка: ок.1600 фразеологических единиц / А.В.Жуков, М.Е.Жукова. – М.: АСТ: Астрель, 2009. – С.434-443.
3. Жуков В.П. Сидоренко М.И., Шкляр В.Т. Словарь фразеологических синонимов русского языка / Жуков В.П. Сидоренко М.И., Шкляр В.Т. – М.: Рус. яз., 1987. – 448 с.
4. Левченко О. Моделі зооморфної метафори у фразеології // Лінгвістичні дослідження: Збірник наукових праць. – Харків, 2005. – Вип. 16. – С. 139-143.
5. Олійник І.С., Сидоренко М.М. Українсько-російський і російсько-український фразеологічний словник. 2-е вид. – Киев: Рад. школа, 1978. – 446 с.
6. Отин Е. Словарь коннотативных собственных имен. – Донецк: ООО „Юго-Восток, Лтд”, 2004. – 412 с.
7. Словник фразеологізмів української мови / Укл.: В.М.Білоноженко та ін. – К.: Знання, 2003. – 1104 с.
8. Фразеологічний словник української мови / Укл.: В.М. Білоноженко та ін). – К.: Знання, 1999 р. – 984 с.

«Термин» - «терминология» - «терминосистема» - «терминополе» археологического вещеведения.

*Кокорина Юлия Георгиевна
(Москва, Россия)*

Археология как наука включает в себя такую дисциплину, как вещеведение. «Вещеведение – это не только и не столько искусство, биография вещи или интересный рассказ. Вещеведение – это изучение мира вещей, это – наука, объектом которой является древний вещной мир... Вещеведение ставит перед собой задачу представить историю и эволюцию этого мира, последовательное появление вещей, с помощью которых человек мог удовлетворять свои насущные потребности, свой интерес к жизни, свой комфорт, свое стремление к знанию и к прекрасному» [21, с. 12]. Вещеведение в современном понимании – часть археологического источниковедения, на основе которого строятся реконструкции разных сторон жизни древних народов. Называя вещи или их части, ученые-археологи используют термины. Каково же соотношение понятий «термин» - «терминология» - «терминосистема» - «терминополе» применительно к языку для специальных целей, обслуживающему археологическое вещеведение?

В настоящее время в науке существует около ста дефиниций термина.

Слово «термин» (от латинского *terminus*) обозначал у древних римлян пограничный камень, межевой знак, границу, предел, окончание, конец, конечную цель. Римский бог границ и межей также назывался Термином [6, с. 767]. Яркую характеристику истории понятия «термин» и его своеобразную теорию приводит П.А. Флоренский [20].

В лингвистике термин сопоставляется со словом, а иногда противопоставляется ему. А.А. Реформатский определил термины как особые слова: «термины – это слова специальные, ограниченные своим особым назначением, слова, стремящиеся быть однозначными как точное выражение понятий и название вещей» [17, с. 110]. Г.О. Винокур считал, что «Термины – это не особые слова, а только слова в особой функции» [2, с. 5]. Это мнение повторил Р.А. Будагов: «В большинстве случаев термины – это не особые слова, а слова в особой функции. Терминироваться могут самые «обыкновенные» слова» [1, с. 144].

Г.О. Винокур призывал различать термины бытовые и научно-теоретические. «Бытовой термин есть название *вещи* (выделено автором).

Между тем научно-теоретический термин есть название понятия. Для каждой области знания или мастерства отдельно называемая вещь является практическим символом общего понятия, с которым оперирует отвлеченная мысль. Это придает научному термину совершенно особые качества» [2, с. 6]. В лексике археологического вещеведения слова, которые приходят из русского литературного языка – *горшок, лезвие, дно, жилище, серьга* и другие – обозначают группы вещей одинакового назначения, конкретные вещи и их конструктивные элементы, становясь научными понятиями.

Для терминологии археологического вещеведения важно понимание пути создания термина. Основным источником для формирования терминов является представление современных исследователей о функции вещи. Поставщиком терминов является письменная традиция – сохранившиеся документы и надписи на вещах. Таким путем сформирована терминология античной, и – частично – славяно-русской археологии.

Определенную помощь в создании археологической терминологии оказывают исследования этнографов. Например, вертикальные ткацкие станки, известные по этнографическим параллелям, имеют в своем составе глиняные утяжелители, называемые *грузиками*. Предметы похожей формы неизвестного назначения, принадлежащие дьяковской культуре раннего железного века, обнаруженные в Московской области, названы *дьяковскими грузиками*.

«Термин, независимо от того, состоит он из одного слова или из нескольких, является термином лишь в составе определенной терминологической системы» [8, с. 11]. Применение системного подхода к анализу специальных областей человеческой деятельности (в том числе и археологии), позволяет утверждать, что эти системы моделируются системами понятий. Основная логическая функция понятия – выделение общего, что достигается посредством отвлечения от особенностей предметов данного класса [14, с. 1004]. И если «система понятий... представляет собой логическую модель знаний или деятельности, то терминосистема – ее лингвистическую модель» [9, с. 20]. Необходимо определить соотношение понятий терминосистема и терминология.

Имеется пять словарных определений понятия «терминология»:

1) совокупность специальных единиц какого – либо языка; 2) совокупность специальных единиц какой-либо отрасли человеческой деятельности, онтологической сферы или фразеологии отдельного ученого; 3) совокупность только терминов как группы специальных

единиц в оппозиции другим группам специальной лексики; 4) упорядоченная система терминов; 5) научная дисциплина, занимающаяся изучением специальной лексики [19, с. 267].

В науке нет единого мнения по поводу отношения понятий «терминология» и «терминосистема». Так, например, В.А. Татаринев считает эти термины эквивалентными [19, с. 268], а Р.Ю. Кобрин посвящает доказательству их различий специальную работу [7]. С.В. Гринев видит в многозначности определения терминологии наглядный пример необходимости упорядочения специальной лексики [5, с. 13]. Иногда понятия «терминология» и «терминосистема» сближаются: «важное свойство терминологии заключается в систематичности. Терминология определенной науки – это не просто ряд терминов, выражающих понятия этой науки, но система терминов, отражающая в своей взаимосвязи взаимосвязь понятий, появляющихся в процессе развития этой науки» [18, с. 7].

Думается, что слова «терминология» и «терминосистема» передают разные понятия. Существенное отличие терминосистемы от терминологии состоит в ее полноте, законченности и возможной многоуровневости, а также установлении логических связей между специальными понятиями и – соответственно – называющими (выражающими) их терминами [11, с. 26].

В традиционной археологической терминологии существует значительное разнообразие наименований вещей и их частей, при этом авторы, пытаясь назвать вещь или ее элемент, оперируют образными наименованиями, которые часто не понимаются и не принимаются другими исследователями. Это вызвано целостным восприятием вещи, без разделения ее на конструктивные элементы, без осознания конструкции вещи как системы. Можно сказать, что в традиционной археологии имеет место терминология, а не терминосистема, тогда как на необходимость построения терминосистемы указывали отечественные авторы еще в начале XX в.

Выступая на 11-м Археологическом съезде в 1901 году, один из основоположников отечественной археологической науки В.А. Городцов говорил: «Вполне выработанная система должна дать возможность исследователю быстро описывать и характеризовать предметы какой угодно доисторической коллекции не только при кабинетной обстановке, но и в поле, во время раскопок, а по составленным таким образом описаниям – столь же быстро следить за районами распределения тех или иных керамических типов и делать между ними сравнения, не прибегая всякий раз к помощи описываемых вещей или их рисунков» [4, с. 579].

О том, что термины существуют в рамках терминосистем, писали отечественные лингвисты с 30-х годов XX века.

«Между предметным значением терминов одного круга возникают определенные семасиологические связи, и все они в совокупности образуют известную систему, в которой можно установить некоторые закономерности. Правильное название становится условием правильного мышления» [2, с. 9]. А.А. Реформатский указывал на необходимость упорядочения терминологии, и, ссылаясь на Н.В. Юшманова, приводил такую формулу упорядоченной терминологии: «Зная термин, знаешь место в системе, зная место в системе, знаешь термин» [16, с. 124-125].

Свою теорию терминосистемы предложил Б.Н. Головин, выявив внешние и внутренние признаки их структуры [3]. В лингвистике XX в. поставлена задача изучения терминосистемы путем применения методов системного анализа [12], уяснено, что система терминов отражает систему понятий. Как отмечает В.М. Лейчик, «система терминов отражает не просто систему понятий, а систему понятий определенной теории» [10, с. 16]. Археологическая терминология не является четко организованной, что, возможно, вызвано неразвитостью археологической теории в целом.

Ряд авторов рассматривает терминосистему как образование плана выражения, которому в плане содержания соответствует терминополе. Считается, что впервые принципы системного описания лексики были применены к анализу фактического материала немецким ученым Й. Триром, обосновавшим так называемый полевой подход к изучению словарного состава языка. А.А. Реформатский отмечал, что «в своем терминологическом поле термин-слово обретает точность и однозначность» [17, с. 103]. Современные авторы определяют терминополе как «систему научно-технических значений-понятий, организованную по парадигматическому принципу в виде семантической сети. Эта парадигматическая семантическая сеть моделируется в виде древовидного тезаурусного графа» [15, с. 78]. Проблеме терминологического поля посвятила специальную работу Л.А. Морозова [13].

Исследовательница определяет терминополе как унифицированную по системному основанию классификационную структуру, объединяющую термины одной профессиональной деятельности [13, с. 92].

Основу формирования полей составляют *иерархические* связи [13, с. 99]. Применительно к терминологии археологического вещеведения можно предложить следующую иерархию: *вещь – украшение – фибула – фибула славянская – фибула трилистная; вещь – оружие*

- *оружие проникающее* – *меч*; *вещь* – *сосуд* – *сосуд керамический* – *горшок*, и другие. Как видно из перечисленных иерархий, в них входят группы вещей, выделенные по разным принципам: культурно-историческому (*фибула славянская*), функциональному (*оружие проникающее*), материалу изготовления (*сосуд керамический*). Это показывает сложность и неоднозначность построения терминополь в археологической терминологии. Но такова логика науки археологии: украшения могут быть разделены по культурно-историческому принципу при сходстве функции и материала, орудия и оружие – по функциональному при сходстве материала и использовании народами разных культур, а сосуд из стекла или металла вряд ли можно назвать «горшком».

Другой основой формирования терминополь является *патронимическая связь* (часть-целое) [13, с. 100]. Эти отношения отражают связи, характеризующие:

Совокупности объектов, связанных общим функциональным отношением. Таковы группы, в которые объединены термины с разной степенью абстракции: *сосуды, оружие, украшения, жилища, конская упряжь; мечи, кувшины, шейные гривны, стремена, юрты; стремена арочные, стремена с яйцевидным контуром, стремена с петлей для пуплища* и т.п.

Сложное нерасчленимое природное целое. В нашем случае это – конкретные представители той или иной группы вещей и их конструктивные элементы: *кувшин* и его части – *край, венчик, тулово, дно, поддон, ручка, носик* и т.п.

Разработка теории поля, безусловно, представляет интерес. Однако приведенное выше определение терминополь по своей сути перекликается с определением терминосистемы, а семантические поля являются лишь элементом лексической системы. Терминосистема, как и терминополь, может иметь иерархическую структуру, связи внутри ее могут быть заданы отношением «часть-целое», она эволюционирует во времени и т.п. Вполне оправданным представляется высказывание В.М. Лейчика о том, что «понятие терминополь оказывается излишним; единственным преимуществом использования этого понятия является то, что при построении терминосистем не удастся выделить ядро и периферию отраслевой совокупности терминов, что возможно при конструировании терминополь, которое оказывается по сути «участком» терминосистемы, выделяемом (по Й. Триру) в соответствии с предметно-понятийной общностью входящих в него лексических единиц» [11, с. 28].

Литература:

1. Будагов Р.А. Что же такое научный стиль? // Русская речь. 1970. №2. С. 142-146.
2. Винокур Г.О. О некоторых явлениях словообразования в русской технической терминологии // Труды Московского института истории. Философии и литературы. Филологический факультет. – М., 1939. – Т.V. – С. 3-12.
3. Головин Б.Н. Типы терминосистем и основания их различия // Термин и слово. – Горький: ГГУ, 1981. – С. 3-10.
4. Городцов В.А. Русская доисторическая керамика // Археологический съезд, 11-й. Труды. – М., 1901. – Т.1. – С. 570-600.
5. Гринев С.В. Введение в терминоведение / С.В. Гринев, МГУ им. М.В. Ломоносова, Московский педагогический университет. – М.: Московский лицей, 1993. – 309 с.
6. Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь: более 2000000 слов и словосочетаний / И.Х. Дворецкий. – 9-е изд., стереотипное. – М.: Русский язык, 2005. – 843 с.
7. Кобрин Р.Ю. О понятиях «терминология» и «терминологическая система» // Научно-технические исследования. Сер.2. 1981. – №8. – С. 7-10.
8. Краткое методическое пособие по разработке и упорядочению научно-технической терминологии. – М.: Наука, 1979. – 120 с.
9. Лейчик В.М. Применение системного подхода для анализа терминосистем // Терминоведение и профессиональная лингводидактика / Под ред. Татаринова В.А. – М.: Московский лицей, 1993. – С. 19-30.
10. Лейчик В.М. Термин и научная теория // Научный и общественно – политический текст. – М.: Наука, 1991. – С. 20-26.
11. Лейчик В.М. Терминология-терминосистема-терминополь // Научно-техническая терминология. Материалы XII международной конференции «Нормативное и описательное терминоведение». – М., 2007. – Вып. 1. – С. 25-28.
12. Марусенко М.А. Системный подход к научно-технической терминологии // Научно-техническая информация. Сер.2. 1983. – №1. – С. 9-13.
13. Морозова Л.А. Терминоведение: основы и методы / Л.А. Морозова. – М.: Прометей, 2004. – 143 с.
14. Новейший энциклопедический словарь / Под общей ред. В.Е. Кемеров. – М.: Академический проект, 2004. – 1500 с.

15. Пиотровский Р.Г., Арзикулов Х., Леонова Е.М., Попеску А.Н., Хажинская М.С. Термин – терминополь – терминосистема // Структурная и математическая лингвистика. – Киев, 1978. – №6. – С. 5-9.

16. Реформатский А.А. Введение в языковедение / А.А. Реформатский, предисловие В.А. Виноградова. [5-е, уточнен. издание] – М.: Аспект-пресс, 1996. – 536 с.

17. Реформатский А.А. Термин как член лексической системы языка // Проблемы структурной лингвистики. 1967. – М.: Наука, 1968. – С. 103-125.

18. Скороходько Э.Ф. Вопросы перевода английской технической литературы / Э.Ф. Скороходько – Киев: Наукова думка, 1963. – 242 с.

19. Татаринов В.А. Общее терминоведение: Энциклопедический словарь / Российское терминологическое общество РоссТерм. – М.: Московский лицей, 2006. – 528 с.

20. Флоренский П.А. Термин // Вопросы языкознания. – М.: Ин-т языка АН СССР, 1989. – №1 С.121-133, №3. С. 104-117.

21. Щапова Ю.Л. Введение в вещеведение: естественнонаучный подход к изучению древних вещей / Ю.Л. Щапова. – М.: Издательство МГУ, 2000. – 142 с.

Политическая корректность как проявление коммуникативной толерантности

*Кошкарлова Наталья Николаевна
(Челябинск, Россия)*

Термин *политическая корректность* был впервые предложен Карен де Кроу, президентом Американской Национальной организации в защиту прав женщин. Необходимо согласиться с мыслью о том, что содержание и границы данного термина насколько недостаточно определены, настолько и трактуются по-разному теми или иными учеными. Несмотря на возросшую популярность термина, его понимание в различных контекстах отличается от целей и функций употребления. Так, О.Ф. Иванова [4] приводит примеры, когда под политкорректностью понимается либо сдержанность, либо отношение к активной политике.

На наш взгляд, политическая корректность является одним из факторов сокращения (элиминации) случаев агрессивного речевого поведения, выраженного в конфликтном диалоге, который представляет собой языковое и речевое воплощение агрессивного и негативного состояния человека, его отношения к внешнему миру, происходящим в нем событиям, взаимоотношениям в социальной среде. Проблемы вербальной агрессии и связанные с ними задачи кооперативного взаимодействия следует трактовать как задачи по оптимизации эффективности общения в той или иной сфере функционирования языка и совершенствованию реализации его коммуникативной функции, которые относятся к числу центральных вопросов языкознания. По замечанию С.А. Чубай [11], важным при решении указанных проблем и связанных с ними задач является учет социальной сущности языка, которая выявляется в полной мере только через диалогическое взаимодействие, то есть подлинное функционирование в реальной действительности. Л.И. Богомолова [2], Л.Р. Дускаева [3], Л.В. Славгородская [9] и др. приходят к выводу, что диалогичность в широком смысле – это и есть речевое проявление социальной сущности языка, реализуемой при коммуникации. При рассмотрении свойств, присущих диалогу, антропоцентричность занимает одно из главных мест.

Личностная парадигма (или антропоцентрический подход) в прагматическом изучении языка является наиболее адекватной в рассмотрении различных языковых и речевых явлений (в том числе и деструктивных), так как в данном случае все может изучаться с позиций говорящего человека (лексикон, правила использования лексических единиц, различные коммуникативные стратегии и тактики). В процессе становления антропоцентрической лингвистики на первый план выходит комплекс теоретико-практических задач поиска форм результативного и эффективного общения, так как наряду с конфликтными формами поведения ученые различают многочисленные формы «симбиоза, кооперации, содействия, коллективисткой идентификации, сопереживания (сорадования и сострадания), эмпатии, альтруизма как движущих факторов социального взаимодействия» [1]. Эти формы кооперативного взаимодействия являются производными от терпимого отношения к партнерам по межличностному общению, снисходительного взгляда на неприемлемые установки, взгляды, особенности различного рода. Конструктивный выход из конфликтной ситуации может быть охарактеризован как проявление толерантности. В результате решения этих задач становится возможным выработка и внедрение в жизнь моделей толерантного коммуникативного взаимодействия членов

социума. Таким образом, вопрос о взаимоотношении толерантности и политической корректности в рамках настоящего исследования представляется важным для рассмотрения.

При изучении толерантности как коммуникативного феномена эта категория определяется как поведение человека в ситуации конфликта, подчинение стремлению достичь взаимного понимания и согласования разных установок, не прибегая к насилию, к подавлению человеческого достоинства, а используя гуманитарные возможности [5]. О.Б. Скрябина [9] под коммуникативной толерантностью понимает устойчивое личностное состояние, определяющее особый тип взаимодействия индивида с другими людьми, характеризующееся наличием в сознании у субъекта успешного, личностно значимого образца коммуникативного поведения и доминантной направленностью на его выполнение. Е.Ю. Шамсутдинова [12, с. 67] дает следующее определение коммуникативной толерантности: «... речевое воздействие с «благими» по отношению к адресату намерениями, реализованными в корректной форме». В психологическом плане О.А. Михайлова [5] определяет толерантность как всякое душевное качество, способность личности без внутренней агрессии воспринимать другого, имеющего иные/противоположные ценностные установки. Автор указывает, что как социальный феномен толерантность понимается как терпимое, лояльное отношение к другому, сознательно признающее право его существования, терпимое отношение к убеждениям, мнениям и верованиям другого.

О.А. Михайлова [5] считает, что в теории речевой коммуникации толерантность необходимо рассматривать как коммуникативную категорию, поскольку она представляет спектр различных типов поведения, и назначение толерантности сводится к выработке определенной парадигмы поведения человека при выполнении ею регулятивной функции.

Толерантность, будучи одной из коммуникативных категорий, обладает при этом собственными конституирующими признаками, то есть она базируется на когнитивных, прагматических и этических основаниях. По мнению О.А. Михайловой [5], когнитивным основанием толерантности как коммуникативного понятия выступают категории чуждости и идентичности. Общее содержание категории чуждости сводится к оппозиции свой/чужой. Э.В. Чепкина [10] отмечает, что «свой», «свое» (наше) – это сложный концепт, манифестирующий коллективную идентичность. А.В. Олянич [6] указывает, что оппозиция «свой – чужие» представляет собой культурную константу, одно из важнейших противопоставлений в жизни и устройстве общества.

Прагматическое основание категории толерантности О.А. Михайлова [5] определяет как поведение субъектов в процессе общения, собственно деятельность участников коммуникации. Тип этой деятельности можно определить по ее исходу, было ли общение эффективным или неэффективным, достигнута ли коммуникативная цель. При этом тип речевого взаимодействия влияет на мотивационное психическое состояние субъектов общения.

Итак, мотивация составляет суть этического основания категории толерантности. Субъект может руководствоваться разными мотивами и, следовательно, принять решение примириться с конфликтом или агрессивно реагировать на ситуацию. В первом случае реализуется коммуникативная категория толерантности, во втором случае она будет игнорироваться.

На наш взгляд, толерантность как коммуникативная категория находит свое выражение в текстах интервью, где как интервьюер, так и интервьюируемый находят наиболее приемлемый стиль поведения в сложившейся ситуации, выбирают речевые стратегии и тактики для выражения терпимого отношения к собеседнику, регулируют тональность своих высказываний в зависимости от позиции оппонента.

Итак, в наиболее обобщенном виде под толерантностью понимается терпимость к каким-либо отличиям – этническим, национальным, религиозным, расовым и др. И.И. Просвиркина [7] вводит понятие толерантной речевой коммуникации, под которой понимается демонстрация сдержанного отношения к собеседнику в процессе речевого общения, способ проявления интереса и уважения к культуре другого человека, дружелюбие и понимание во взаимном восприятии людей в процессе речевого взаимодействия, в том числе и при восприятии разных этносов. Как видно из приведенного определения, толерантная речевая коммуникация, как и проблемы толерантности в современной лингвистике в целом, рассматриваются в аспекте лингвокультурной коммуникации. Однако толерантная речевая коммуникация важна и актуальна при общении представителей одной культуры, особенно при наличии в том или ном типе общения конфликтогенов, дестабилизирующих факторов, агрессивного потенциала. В этом случае критический диалог становится тем механизмом, который позволит собеседникам достичь взаимопонимания, использовать адекватные коммуникативные стратегии и речеведческие тактики, поможет общающимся найти способы взаимодействия в процессе речевой деятельности. Критический диалог представляет собой единство аффективных и когнитивных элементов. Аффективное содержание

критического диалога составляют такие наиболее важные признаки, как внимание к переживаниям участников взаимодействия и выделение их в качестве предмета анализа, принятие и осознание собственных эмоций и чувств в их многообразии и дифференцированности, принятие и осознание переживаний партнера во всей их сложности и многообразии. Когнитивное содержание критического диалога проявляется в следующих значимых характеристиках:

- осознание личностью того, что оценивается в информации партнера;
- осознание эталонного образа и его составляющих;
- рефлексия реакции партнера на предъявляемые оценки и переживания;
- отношение в корректной форме своей истинной оценки, переживаний;
- вербальные и невербальные действия, направленные на вовлечение партнера в критический диалог.

На наш взгляд, совокупность аффективных и когнитивных элементов, представляющих суть критического диалога, может стать основанием формирования толерантной коммуникативной личности. Понятие *толерантная коммуникативная личность* введен И.И. Просвиркиной [7], которым определяется участник толерантного коммуникативного акта, реально действующий, способный применить во время речевого общения вербальные и невербальные средства, позволяющие достичь взаимопонимания участников данного акта. Толерантная коммуникативная личность должна: 1) обладать определенными качествами человека (образ говорящего); 2) знать предмет речи; 3) понимать силу слова; 4) точно излагать свои мысли; 5) бережно относиться к тому, с кем он вступает в общение; 6) уметь слушать и слышать собеседника; 7) учитывать толерантный опыт общения.

На наш взгляд, этот список качеств толерантной коммуникативной личности можно было бы дополнить следующими качествами, исходя из действий первой в конфликтном типе дискурса:

- 1) владеть психологическими механизмами действий в конфликтной речевой ситуации;
- 2) знать лингвистические механизмы функционирования речевой агрессии в конфликте;
- 3) адекватно использовать коммуникативные стратегии и тактики при возникновении конфликтного диалога (ссоры).

Только личность, обладающая перечисленными выше качествами, способна кооперативно взаимодействовать с партнером по конфликтному

диалогу, то есть сокращать или вообще элиминировать случаи деструктивного коммуникативного поведения, что в текстах интервью (в первую очередь на политические темы) является проявлением политической корректности.

Литература:

1. Асмолов А.Г. Практическая психология и проектирование вариативного образования в России: от парадигмы конфликта – к парадигме толерантности. Психология образования: проблемы и перспективы // Материалы Первой международной научно-практической конференции. Москва, 16-18 декабря 2004 г. – М.: Смысл, 2004. – С. 6-10.
2. Богомолова Л.И. Диалог как историко-педагогический феномен. – Владимир: Владим. гос. пед. ун-т, 2005. – 299 с.
3. Дускаева Л.Р. Диалогическая природа газетных речевых жанров. – Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 2004. – 276 с.
4. Иванова О. Политкорректность в России // URL: <http://www.eavest.ru>
5. Михайлова О.А. Толерантность в речевой коммуникации: когнитивные, прагматические и этические основания // Культурные практики толерантности в речевой коммуникации. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2004. – С.15-26.
6. Олянич А.В. Драматургия политического и военно-политического конфликта в массово-информационном дискурсе (стратегии презентации «своих» и «чужих») // Культурные практики толерантности в речевой коммуникации. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2004. – С.303-322.
7. Просвиркина И.И. Лингводидактический аспект толерантной речевой коммуникации. – Оренбург: ИПК ГОУ ОГУ, 2006. – 247 с.
8. Славгородская Л.В. Научный диалог. – Л.: Наука, 1986. – 166 с.
9. Скрыбина О.Б. Педагогические условия формирования коммуникативной толерантности у старшеклассников: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – Кострома, 2000. – 22 с.
10. Чепкина Э.В. Дискурсивные практики формирования оппозиции «свой – чужой» в районной прессе (на материале газет Пермской области) // Культурные практики толерантности в речевой коммуникации. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2004. – С.287-302.
11. Чубай С.А. Диалогичность современной политической рекламы: дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 2007. – 218 с.
12. Шамсутдинова Е.Ю. Толерантность как коммуникативная категория (лингвистический и лингводидактический аспект): дис. ... канд. филол. наук. – М., 2006. – 261 с.

Условная семантика коррелята ВЕДЬ

Краснова Юлия Сергеевна
(Москва, Россия)

Изучение семантики релятива *ведь*, выполняющего текстообразующую функцию, позволяет выявить у данного коррелята такие значения, как каузальность, уступительность, противительность, обусловленность.

Последние исследования в области семантики предложений обусловленности свидетельствуют о тенденции сближения значений лексемы *ведь*, так как данный коррелят позволяет передавать отношения, возникающие на стыке условной и причинной семантик. Нередко лексема *ведь* выражает противительное и уступительное значения. Поэтому для более полного анализа условной семантики частицы *ведь*, необходимо рассмотреть основные виды отношений, выражаемых данным коррелятом.

Ведь позволяет реализовать каузальные отношения; при оформлении таких отношений лексема *ведь* усиливает значение аргументированности: «Обаяние обломовской атмосферы, образа жизни и привычек простиралось и на Верхлево; ведь оно тоже было некогда Обломовкой» (И. А. Гончаров).

Частица *ведь* указывает на значимость вводимой информации, особенно если говорящий начинает фразу с *ведь*, чтобы преподнести часть предложения как факт: «Да знаете ли вы, стихийный вы человек, за что Николай Артемьевич гневается на меня? Ведь я с ним сегодня целое утро провёл у его немки; ведь мы сегодня втроем пели «Не отходи от меня», вот бы вы послушали!» (И. С. Тургенев).

Для выражения уступительных отношений между предикативными единицами используются союзы или союзные сочетания, среди которых функционирует союзная частица *ведь*. Такие отношения нередко оформляются коррелятами *ведь...а*; *ведь... да*: «Даже самолюбие – на что оно тратилось? Чтоб заказывать платье у известного портного? Чтоб попасть в известный дом? Чтоб князь П. пожал мне руку? А ведь самолюбие – соль жизни!» (И. А. Гончаров).

Коррелят *ведь*, равно как и сочетания с ним, отвечают и за противительный характер связи:

Исследователи, публицисты, авторы мемуаров порой сознательно, порой бессознательно выбирают из сокровищницы мыслей, высказы-

ваний деятеля культуры, о котором идёт речь, только то, что более всего подходит к их заранее заданной концепции. Но ведь в такой сокровищнице обычно живёт столько противоречивых и равно убедительных утверждений (Е. Ф. Книпович).

При характеристике *ведь* обычно указывают на эмоционально-экспрессивный оттенок, однако многими исследователями был отмечен факт использования данного коррелята в конструкциях, основная цель которых – убедить получателя информации в своей правоте, показать очевидность высказываемых аргументов: «Специфика *ведь* ...заключается в том, что он вводит информацию абсолютно объективную и потому используется там, где необходимо сообщить о непреложных, неоспариваемых истинах» [3, с. 53].

Способность коррелята выражать «смысл относительной уверенности» [1, с. 44-46] даёт возможность чётко проследить условную семантику коррелята *ведь*: «Превращение *если* в союз, указывающий на реальность факта, подтверждается близостью риторически осложнённых построений и конструкций с релятивом *ведь*» [2, с. 123].

Попытаемся выяснить, какую роль играет лексема *ведь* в построении условных предложений. Как известно, под условными предложениями понимаются такие конструкции, в которых в условной придаточной части указывается условие, из которого следует событие, названное в главной части предложения [4, с. 128]. Наиболее употребительными союзами, имеющими условную семантику, считаются союзы *если* (для обозначения реального и потенциального условия) и *если бы* (для обозначения ирреального и потенциального условия).

При выражении условных отношений слово *ведь* традиционно либо занимает позицию союза *если* (в придаточной части) [5, с. 75], либо союзного элемента *то* (в главной части) [6, с. 145]: «Похабная квартирка, – думал пёс, но до чего хорошо! А на какого чёрта я ему понадобился? Неужели же жить оставит? Вот чудак! Ведь ему только глазом мигнуть, он таким бы псом обзавёлся, что ахнуть!» (М.С. Булгаков).

«Что ежели, сестрица, при красоте такой и неть ты мастерица, ведь ты б у нас была царь-птица!» (И. А. Крылов).

Лексема *ведь* может использоваться при выражении реального условия в качестве синтаксического синонима союза *если*. В подобных предложениях наряду с тем, что придаточная часть (ситуация-условие) и главная часть (ситуация-следствие) равноценны по своей предикативной значимости, с помощью лексемы *ведь* выражается уверенность говорящего в предмете речи. Таким образом, говорящий пытается

эмоционально убедить собеседника в своей правоте: «*Неохота учить, а надо. Ведь не сдадим экзамен, так потом пересдавать придётся*» (Из живой речи).

Важная особенность таких конструкций заключается в том, что частица *ведь* не только маркирует условие, но и указывает на тесную связь с предыдущим контекстом. И в этом случае условные конструкции с *ведь* приобретают аргументативную функцию, используются прежде всего в ситуации размышления, пояснения.

В конструкциях с *ведь если* условно-гипотетическое значение также может утрачиваться. Сообщаемое в первой части представлено как реальный факт, который служит предметом последующего суждения о нём: «*Последнее определение, в противоположность первому, слишком узкое для религии Достоевского, хотя, может быть, и верное для православия. Ведь если монашество в пору своего расцвета не сумело включить в себя зачаток светской культуры, то нет никакого основания думать, что теперь, в пору своего упадка, оно сумеет включить Исаака Сирина во все необъятные горизонты современного европейского и всемирного просвещения*» (Д. С. Мережковский).

Условная семантика конструкций с *ведь если* может осложняться и причинным оттенком: «*А вы подумали о туалетах? Ведь если вы будете играть главные роли, да ещё в ходовом репертуаре, вам надо быть хорошо, а иногда и шикарно одетой*» (В. Э. Мейерхольд).

Гипотетическое значение *если* ослабевает или утрачивает в случае наличия союзного элемента *то ведь*: «*Если слова «болезненно вял» необходимо понять в том смысле, что Чехов во время болезни становился физически слаб, то ведь это было со всеми больными*» (К. И. Чуковский).

«*А если поэзия, слово, литература есть тоже лекарство, то ведь отчасти есть и мерка*» (Ф. М. Достоевский).

Союзный элемент *то ведь* используется в случае, если отношения обусловленности уже заложены между частями предложений или между автономными единицами, и говорящему важно подчеркнуть аргументированность, очевидность излагаемой информации.

Наблюдения над языковым материалом дают основания утверждать, что лексема *ведь* может выражать условие и в квазиимперативных предложениях, имеющих императивную форму, но не выражающих побуждения. Это такие конструкции, в которых повелительное наклонение выступает в значении условного. Предложение, в котором содержится условие, обычно стоит первым – в начале сложносочинённого предложения:

Ведь умри я сейчас, что с вами будет? (Если я умру...)

Ведь не сдай я экзамен, не поеду домой. (Если не сдам...)

Приведённые иллюстрации не содержат побуждения: вторая часть в этих предложениях (подчиняющая) придаёт гипотетическое значение всему сложному высказыванию, и повелительную форму можно трансформировать в сослагательную.

В предложениях, где значение реального условия передаётся формой императива, а зависимое событие выражено формой будущего времени, частица *ведь* употребляется для придания высказыванию большей убедительности:

Ведь приди ты вовремя, и не надо няню просить. (Из живой речи).

Таким образом, прагматический смысл коррелята *ведь* неоднозначен. Среди его функций можно отметить следующие, организованные по принципу модального контраста: 1) информация, которая содержится в первой части, имеет сему гипотетичности и может выражать предположение, просьбу, пожелание; 2) информация, оформленная во второй части, наоборот, представлена как объективная версия, неопровержимый факт.

Литература:

1. Ильенко С. Г. Сложноподчинённые предложения с придаточными, присоединяемые к главному союзом *если*, в современном русском языке // Учёные записки ЛГПИ им. А. И. Герцена – Л.: ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1962. – Т. 225 – С. 34.
2. Ляпон М. В. Смысловая структура сложного предложения и текст. (К типологии внутритекстовых отношений). – М.: Наука, 1986. – С. 123.
3. Николаева Т. М. Контекстуально–конситуативная обусловленность высказывания и его семантическая цельность. – В кн.: Русский язык. Текст как целое и компоненты текста. – М.: Русский язык, 1971. – С. 53
4. Формановская Н. И. Сложное предложение в современном русском языке. – М.: Русский язык, 1989. – С.128
5. СЛРЯ 1991 – Словарь русского литературного языка / под ред. К. С. Горбачевича. – М.: Рус. яз., – Т. II. – С.75
6. СРЯ 1981 – Словарь русского языка: В 4-х т. / под ред. А. П. Евгеньевой. М.: Рус. яз. – Т. I. – С.145.

Динамическая концептография в контексте развития стилистической системы

Кушнир Ольга Николаевна
(Сыктывкар, Россия)

В русистике принято различение пяти основных стилей, два из которых – обиходно-бытовой и художественный – целесообразно трактовать как семантически и коммуникативно неспециализированные, поскольку они связаны с самыми разнообразными сферами и целями использования языка, три других (официально-деловой, научный, публицистический) – как семантически специализированные.

Тематическая и интенциональная специализация стилей в обобщенной формулировке сводится к следующему:

- официально-деловая речь строится на номинативной (денотативной) основе, ее назначение – регуляция конкретно-практического взаимодействия между людьми, организациями и учреждениями;

- научное речевое мышление строится на понятийной (сигнификативной) основе, его назначение – теоретическое осмысление бытийных феноменов; задача научной речи – информационный обмен;

- публицистическая речь нацелена на информационное воздействие, основывающееся на «коннотативной» (ценностно-эмоциональной) стороне используемых языковых знаков.

Лингвокультурные концепты, определяемые нами как перцептивно-когнитивно-аффективные феномены, находят выражение по преимуществу в неспециализированных стилях – обиходно-бытовом и художественном, однако динамика концептосферы наиболее наглядна и поддается непосредственному наблюдению в публицистической речи.

Публицистика (средства массовой информации) слабо опирается на системы ценностей, фиксируемые текстами иностилевой природы. «Существует значительный разрыв, – справедливо констатирует М.В. Шкондин, – между потенциальной массовой информацией, накопленной в сферах духовной, духовно-практической и практической деятельности, и информацией, которую получают посредством СМИ участники тех или иных социальных процессов» [6, с. 195]. Задача СМИ – не столько трансляция накопленной в культуре информации и связанных с ней устоявшихся систем ценностей, сколько воздействие на общественное мнение в интересах реализации некоего явного или неявного «социального заказа». В силу этого, а также потому, что воздействие как

основная цель публицистики, в отличие от целей официально-деловой и научной речи, имеет неоднозначную, диффузную природу, необходимы специальные разъяснения относительно различных прочтений понятия «информация».

Обиходное значение сущ. *информация* – «передаваемые кем-л. кому-л. сведения». Как это нередко бывает с лингвокультурными концептами (а *Информация*, несомненно, входит в их число), этимологическая внутренняя форма слова, выступающего именованием концепта, оказывается весьма полезной для понимания его сущности.

Мотивирующий по отношению к *informatio* лат. глагол *informare* (с приставкой: *in-formare*) имеет следующий набор значений: 1) придавать вид, форму, формировать, создавать, делать; образовывать, лепить; устраивать, организовывать; 2) обучать, воспитывать; 3) строить, составлять; 4) мыслить, воображать [1, с. 523].

Как видим, в этом наборе отражены различные аспекты человеческой деятельности с общей семой 'созидание': это любое ремесло, любое творческое дело ('создавать, делать'), в том числе труд гончара или искусство скульптора ('лепить'), работа руководителя ('устраивать, организовывать'), деятельность учителя, педагога по формированию ума и личности ученика ('обучать, воспитывать'), труд строителя ('строить, составлять'), размышления ученого или воображение поэта ('мыслить, воображать'). Ряд этот легко продолжить. По сути, он охватывает все сферы человеческой деятельности, требующие «привнесения формы», творческого созидательного усилия, преобразующего исходный материал.

Значения отглагольного существительного *informatio* в латинско-русском словаре охарактеризованы так: 1) разъяснение, изложение, истолкование; 2) представление, понятие; 3) осведомление, просвещение.

Отраженный в словаре набор значений у производного существительного заметно беднее, чем набор значений мотивирующего глагола. Но это несущественно, так как любое из значений исходного глагола так или иначе «просвечивает» (может просвечивать) в значении образованного от него существительного.

Наиболее важное – 'придавать вид, форму'. Именно оно лежит в основе современного общенаучного (лингвистического и философского) понимания феномена информации. Публицистика не просто «воздействует» на общественное и индивидуальное сознание, – она целенаправленно формирует его, прокламируя и внедряя как отдельные

лингвокультурные концепты, так и их комплексы, – причем, по словам профессиональных патриотически настроенных журналистов, нарастает «самоизоляция журналистики», ее нечувствительность к потребностям, интересам и целям российского общества, отмечается тенденция политизации российского информационного пространства, но далеко не в направлении общенациональных интересов России [4, с. 7, 12 и др.]. Вопрос о функциях публицистической речи из академического трансформируется в проблему информационной безопасности.

Калейдоскоп разножанровых текстов СМИ представляется неуправляемым, хаотически-субъективным, неструктурированным лишь на непрофессиональный взгляд. Характерны сетования о. Андрея (Кураева): «...Современный стиль жизни строится на клиповом восприятии. Новостные и рекламные сюжеты, никак не связанные друг с другом, эстрадные номера, не имеющие общей идеи, телепередачи, аннигилирующие друг друга... Человеку не дают возможности вдуматься. Пестрая телелента несется и несется, “зачищая” голову и ничего в ней не оставляя...» [2, с. 235-236]. Напротив, в голове «очень даже остается» – в темной глубине бессознательного или в светлой, но не более внятной сфере «надсознательного» сверх-Я.

Содержание аббревиатуры *СМИ* разрастается, «СМИ» становится лингвокультурным концептом с многозначительным перифрастическим именованием *масс-медиа*, внутренняя форма которого свидетельствует: *СМИ* – не просто «средства массовой информации», но «медиумы», «посредники», в соответствии с латинским этимологом (лат. *medium* ‘середина > нечто среднее, находящееся посреди, занимающее промежуточное положение > центр, средоточие’) – не в поверхностно-обиходном современном прочтении ‘посредник между людьми и миром духов’, а в ощущении «срединного», а скорее – «центрального» положения как в пространстве, так и во времени мироздания – как особой «четвертой власти».

Разные стили имеют дело с различными сферами и целями использования языка, с разными типами информации, которые соответствуют различным способам освоения действительности. Фундаментальные способы освоения действительности соотносятся с тем набором потребностей, который фиксирован в мотивационной «пирамиде Маслоу» [3], однако традиционное различие пяти основных стилей основывается лишь на средней и частично верхней части мотивационной пирамиды (потребности социальные, познавательные, эстетические).

Практически вне поля зрения функциональной стилистики оказываются верхняя и нижняя части пирамиды: с одной, «нижней» стороны, потребности витальные, частично выступающие как объект обиходно-бытового стиля – вечной Золушки стилистики, которой зачастую отказывают даже в семантически нагруженном именовании «обиходно-бытовой стиль», ограничиваясь характеристикой по специфике плана выражения – «разговорная речь» (хотя авторы, разумеется, понимают, что разговорная речь – не стиль, а форма бытования языка, в которой могут реализоваться любые стили в своих специфически устных жанровых разновидностях, вроде переговоров в деловой речи или лекции в речи научной); с другой стороны, «верхней», потребности религиозные, которым в привычных стилистических схемах места не находится вовсе.

В современных условиях бурной экспансии витальности, с одной стороны, и всевозрастающего интереса к духовным практикам – с другой, следует констатировать, что стилистическая система развивается не только «по горизонтали», но и «по вертикали»: во-первых, на основе обогащения и расширения основных пяти стилей литературного языка; во-вторых, за счет формирования в пределах литературного языка новых стилей с условными названиями «бульварный» и «религиозно-публицистический».

Ни бульварный, ни религиозно-публицистический стили как феномены речевой деятельности не являются чем-то принципиально новым, – новизна связана с необходимостью признания факта их существования и вытекающей из этого признания необходимости разработать специфический понятийный аппарат и исследовательский инструментарий. К сожалению, эта необходимость в современной лингвистической русистике не осознана. К примеру, стилистические процессы практически не нашли развернутой характеристики даже в фундаментальной коллективной монографии «Русский язык конца XX столетия» (исключение составляет только одна глава – «Стилистический облик оппозиционной прессы») [5].

Графическая метафора современной стилистической системы, отображающая представления динамической концептографии об основных направлениях ее развития, – многогранник из двух пирамид с вершинами, направленными вверх и вниз, – «стилистическая бипирамида» (рис.).

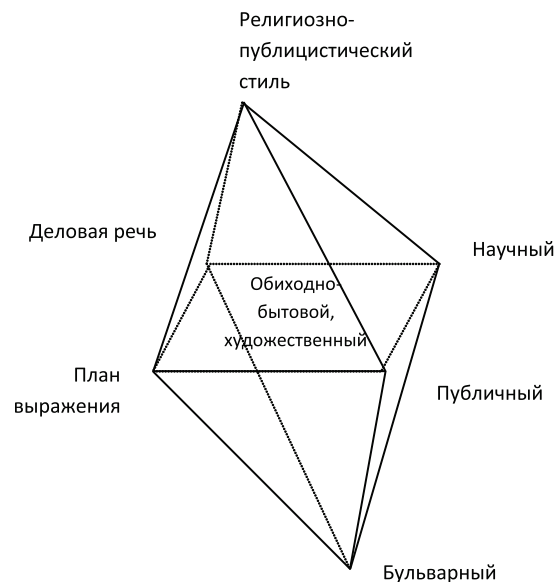


Рис. «Стилистическая бипирамида» динамической концептографии

Лингвоконцептуальная специфика «стилистической бипирамиды» в обобщенной формулировке с позиций динамической концептографии сводится к следующему:

- в рамках каждого из семантически специализированных стилей наличествуют коммуникативно-специфические множества концептов, представляющие собой относительно замкнутую систему, связанную с той или иной сферой и специфическими целями использования языка;
- межстилевое взаимодействие носит как «горизонтальный», так и «вертикальный» характер;
- «горизонтальное» межстилевое взаимодействие основывается на переносе коммуникативно-специфических концептов из одной сферы использования языка в другую без трансформации их семантического ядра;
- «вертикальное» межстилевое взаимодействие основывается, с одной стороны, на сакрализации или ресакрализации концептов (при их включении в сферу религиозно-публицистического стиля), с другой стороны – на профанации концептов (при их использовании в сфере бульварного стиля).

Литература:

1. Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. – М.: Рус. язык, 1976. – 1096 с.
2. Кураев А., диакон. Почему православные такие?.. – М.: Подворье Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2006. – 528 с.
3. Маслоу А. Мотивация и личность. – СПб.: Евразия, 1999. – С. 77-105.
4. Массовая коммуникация в современной России / Под ред. В.Д. Попова. – М.: Изд-во РАГС, 2003. – 159 с.
5. Русский язык конца XX столетия (1985-1995) / Отв. ред. Е.А. Земская. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 478 с.
6. Шкондин М.В. Системные характеристики СМИ // Средства массовой информации России / Под ред. Я.Н. Засурского. – М.: Аспект Пресс, 2006. – 381 с.

Лексико-семантическое поле «Детство»: попытка моделирования

Лебедева Мария Юрьевна
(Москва, Россия)

В современной науке принято говорить, вслед за Т. Куном, о смене так называемых научных парадигм – «признанных всеми научных достижений, которые в течение определенного времени дают научному сообществу модель постановки проблем и их решений» [7, с.17]. В языкознании XXI века утверждаются совершенно новые подходы к языку, которые базируются на некоторых принципиальных установках, отличающих современную лингвистику от так называемой «сосюрковской», или структурной, в своем роде «имманентной» науки, изучающей язык в самом себе и для себя. Е.С. Кубрякова считает отличительными следующие особенности новой парадигмы:

- экспансионизм (связь с другими науками),
- антропоцентризм (изучение языка с целью познания его носителя),

– функционализм (изучение функций языка),
– экспланаторность (стремление не просто описать, но и объяснить языковое явление) [5, с. 52-59].

В работах, посвященных «новой» лингвистике, чаще говорится о кардинальном перевороте в науке, в то время как преемственность с предыдущей парадигмой часто даже не упоминается: «Новая лингвистика рождалась в спорах о способах конструирования предмета лингвистики и метаязыке лингвистического описания. Поколение, начавшее работать в лингвистике в 50-е годы, принимало в этих спорах активное участие. С той пор минуло 40 лет. Мы можем констатировать, что за это время в лингвистике произошла почти полная смена парадигмы. Изменились способы конструирования предмета лингвистического исследования. Кардинально изменился сам подход к выбору общих принципов и методов исследования, не говоря уже о частных моделях». [17, с. 41-42].

Однако очевидно, что современная лингвистика строит свои исследования на «фундаменте» науки XIX – первой половине XX веков. Утверждая новые принципы и методы, современные ученые успешно пользуются достижениями и открытиями «старой» лингвистики, оперируют ее терминами и понятиями. Одним из таких понятий является понятие **поля**.

В последнее десятилетие полевой подход в лингвистике стал особенно актуален в связи с двумя научными идеями. Во-первых, это идея ментального лексикона, или индивидуального тезауруса. «Ментальный лексикон – система, отражающего в языковой способности знания о словах и эквивалентных им единицах, а также выполняющая сложные функции, связанные не только с указанными языковыми единицами, но и стоящими за ними структурами представления экстралингвистического (энциклопедического) знания» [6, с.97]. Иными словами, это хранящаяся в памяти индивида система вербальных знаний о мире, состоящая из подсистем, которые закономерно называть полями.

Во-вторых, это идея моделирования языковой картины мира и изучения культуры через язык и языка через культуру, существующая в рамках концептологии и лингвокультурологии. Семантическое поле рассматривается не как изолированное образование, механически связанное с другими семантическими полями, а как составляющая концептосферы конкретного языка, и, следовательно, конкретной национально-специфической культуры. Будучи представлена как системы полей, концептосфера определенным образом упорядочивается, за счет чего появляется возможность исследовать внутренние

связи между различными концептами, отслеживать культурные изменения, происходящие со временем, более доказательно сравнивать концептосферы разных культур, выявлять сходства и различия.

Как видим, понятие семантического поля, характерное в целом для структурной лингвистики с ее стремлением упорядочить, систематизировать язык, активно задействовано и в научных построениях XXI века. В данной статье предпринимается попытка смоделировать семантическое поле 'Детство', основываясь на вышеизложенных принципах. При выборе конкретного материала для исследования мы руководствовались следующими соображениями: во-первых, детство является одним из наиболее значимых концептов в языке и культуре, так как оно непосредственно входит в жизнь человека как первый – и зачастую самый яркий – период жизни. Но, несмотря на это, поле 'Детство' еще не было последовательно и целостно исследовано в лингвистической литературе. К этому концепту обращались такие исследователи, как И.Н. Арзамасцева, И.А. Калюжная, Г.Е. Крейдлин, Л.В. Балашова, но в их работах представлена только некоторые стороны этого концепта. Это усиливает актуальность исследования.

По данным большинства толковых словарей слово детство моносемично, то есть имеет только один лексико-семантический вариант. Приведем описания значения, представленные в различных словарях:

ДЕТСТВО – ранний, до отрочества, возраст; период жизни в таком возрасте [10].

ДЕТСТВО – детский возраст, детские годы (от младенчества до отрочества) [16].

ДЕТСТВО – детский возраст, детские годы [12].

ДЕТСТВО – детский возраст, детские годы [2].

Как видим, толкование этого слова достаточно однообразно. Только в словаре Ожегова, Шведовой указывается переносное значение слова детство (при этом не выделенное как второй ЛСВ): «Детство человечества (перен.)». А уже в Семантическом словаре под общей редакцией Н.Ю. Шведовой [11] это переносное значение оформляется как второй лексико-семантический вариант и получает собственное толкование:

ДЕТСТВО – 1. Ранний, до отрочества возраст; период жизни в таком возрасте.

2. перен., чего. Начальный период бытия, существования чего-н. Д. человечества. Д. нашей цивилизации. Д. естествознания.

Нам представляется целесообразным выделить второе значение слова *детство*, поэтому ядром лексического поля с соответствующим названием мы будем считать полисемичное слово.

Теперь можно рассмотреть парадигматические связи внутри поля.

Словарь синонимов и сходных по смыслу выражений Н. Абрамова зафиксировано 3 синонима слова *детство*: младенчество, малолетство, отрочество [1]. Кроме того, приводится 4 синонимических фразеологизма к выражению 'с (самого раннего) детства': с малых лет, с мальства, сызмала, сызмальства.

Словарь синонимов русского языка под редакцией А.П. Евгеньевой [13] также предлагает только 3 синонима: младенчество (с пометой преимущ. об очень раннем детстве), ребячество (с пометой разг.), малолетство (с пометой устар.). Слово отрочество, по мнению авторов словаря, не входит в этот синонимический ряд.

На наш взгляд, вопрос о включении слова отрочество в поле детства спорный. Безусловно, в русском языке XVIII-сер. XX вв. это слово не было синонимом детства, а представляло собой его когипоним, точно так же, как и слова юность, зрелость, старость. Однако в современном языке значение слово отрочество стерлось за счет его малоупотребительности: носители языка, как показал небольшой опрос, уже не могут определить границы между детством и отрочеством, отрочеством и юностью. Человека 12-14 лет носители современного языка называют ребенком, возраст 12-14 лет называют детством (в некоторых случаях подростковым периодом), между тем Л.Н. Толстой назвал этот возраст отрочеством. Все это позволяет нам, вслед за Н.Абрамовым, включить слово отрочество, с некоторой долей условности, в синонимический ряд слова детства.

Словарь антонимов русского языка М.Р. Львова [8] называет в качестве антонима слова *детство* лексему старость. Это, очевидно, антонимы комплементарного типа, как жизнь и смерть, черный и белый, и т.п. В словаре М.Р. Львова приводится характерный пример: «У каждого явления есть два полюса, вернее, каждому явлению мы можем подыскать парную противоположность. Противоположны и находятся в паре: тепло и холод, свет и тьма, белое и черное... детство и старость, жизнь и смерть, наконец». (В. Солоухин. Осенние листья) [цит. по 8]

Но, как мы уже сказали выше, антонимы слова *детство* не входят в эту семантическую группу.

Синтагматические отношения слова *детство* зафиксированы в Учебном словаре сочетаемости П.Н. Денисова и В.В. Морковкина [15]

и в Словаре эпитетов русского литературного языка К.С. Горбачевича и Е.П. Хабло [4]. Назовем лишь некоторые из словосочетаний:

Детство раннее, счастливое, радостное, безрадостное, тяжелое, нелегкое, далекое, беспечное, босоное, сиротливое.

Детство прошло, кончилось.

Лишить кого-л. детства.

Годы, пора, воспоминания, впечатление, друг детства.

Детство отца, писателя, героя, Пушкина.

Это наиболее частотные сочетания со словом *детство*, что подтверждается данными Национального корпуса русского языка [9]. Приведем примеры:

Не могу не вспомнить о старом деревянном доме, в котором протекло мое *раннее детство* и который замечателен был уже тем, что главным фасадом выходил в Европу, а противоположной стороной — в Азию. [Д.Н. Мамин-Сибиряк. В горах (1883)].

Счастливое детство становится все счастливее, потому что длится все дольше и скоро уже достигнет средней продолжительности жизни. [Михаил Мишин. Век детей (1980)].

Молодых работников воодушевляла возможность дать *детям радостное детство*, предоставить возможность свободного проявления их активности и инициативы. [История педагогики (1981)].

Цой отлично помнит свое серое, *безрадостное детство* на окраинной улице Гирина, в полуразвалившейся, еле покрытой хижине. [Григорий Адамов. Тайна двух океанов (1939)]

И кто знает, что тому причиной: то ли его *босоное детство*, то ли голоштанная юность, то ли умение наших режиссеров заглянуть в самую душу артиста. [Аркадий Инин. Его знают в лицо (1983)]

Детство их *прошло* среди книг и музыки. [Страна далекого детства // «Трамвай», 1991]. Все мое *детство прошло* под рассказы тех людей, которые приходили к отцу. [Эльвира Савкина. Готов бороться за место под солнцем // «Дело» (Самара), 2002.06.02].

К сожалению, *детство кончилось*, но результат стоил того. [Певница Алсу: «Я еще не решила, где буду жить» // «Мир & Дом. City», 2004]. *Детство кончилось* в 11 лет, когда отец тяжело заболел и большую часть времени проводил не дома, а в психоневрологической лечебнице. [Шуламит Шалит. Молитва Корчака // «Вестник США», 2003.09.17]

Счастливая, счастливая, невозвратимая *пора детства!* [Л.Н. Толстой. Детство (1852)].

А вот ее мама сказала Витману, чтобы он не *лишал* ребенка *детства*, потому что девочка должна играть и бегать, а не просиживать часами со скрипкой. [Анастасия Гулина. О необходимости культурной политики // «Богатей» (Саратов), 2003.10.16]. Дело не в том, что Вы *лишаете* ребенка *детства*», а в том, что заниматься с ребенком надо тем, в чем у него есть потребность. [Наши дети: Дошколята и младшие школьники // Форум на eva.ru, 2005].

Отметим, что в большинстве случаев валентности слова *детство* являются открытыми. Это слово, по данным толковых и фразеологических словарей слово *детство* входит только в одно несвободное сочетание: впадать / впасть в детство – глупеть, вести себя неразумно, несообразно возрасту [3, с. 135].

Эпидигматика слова *детство* довольно обширна: в Словообразовательном словаре А.Н. Тихонова [14] отмечается около 50 дериватов. Среди них: дети, детишки, детушки, детеныш, детище, детина, детский, детдом, по-детски, детный, бездетный, детородный, дитя и др. Но не все однокоренные слова входят в рассматриваемое поле. Критерием для разграничения является семантический признак: наличие в значении слова сем ‘человек’, ‘возраст’, ‘маленький’. Кроме того, наблюдения показывают, что, кроме всех перечисленных семантических признаков, в семантической структуре слова, включенного в поле ‘Детство’, должно имплицитно присутствовать противопоставление старости, старому или взрослому. Поэтому такие слова, как детеныш, детище, детина, детва, детородный, деторождение, многодетный, бездетный, бездетность, не удовлетворяющие этому требованию, не включаются в поле.

На периферии поля ‘Детство’ находятся дериваты этого слова и их синонимы, их синтагматические связи. Перечислим их, опираясь на данные различных словарей:

Детство **младенчество** **малолетство** **ребячество** **отрочество**

Ближняя периферия

Ребенок (ребятёнок, ребеночек) дитя, дитё (дитенок, дитятко), детка (деточка, детенок, детеночек, детеночка), грудник (грудничок), капелька (каплюшка), клоп, кроха (крохотуля, крошка), маленький, малолетка, малолеток, малолетний, малыш (малышка), малютка, малявка, младенец (младенчик), новорожденный, пигалица, подросток, пяти-, шести-, семилеток, чадо, от горшка два вершка, акселерат, бутуз, карапуз, ползунок, пузырь, пупс, шпингалет, дошкольник, недоросль, мальчики, девочки

Дети, детки (деточки, детишки, детушки), детвора, ребятя **Детский**, ребяческий, ребячий, ребячливый, младенческий, грудничковый, инфантильный, незрелый, наивный

Издетства, сыздетства

Детскость, ребячливость, инфантильность, наивность, незрелость.

Детски, по-детски

Дальняя периферия:

Детская, детдом (детский дом), детдомовец, детдомовский, детплощадка, детприемник, детсад, детсадовский, детясли, детясельный, детоубийство, детоубийца, детоустройство.

Именно таким образом, в виде полевой структуры, имеющей центр и периферию, вероятно, имеет смысл представить лексико-семантическое поле ‘Детство’. Эта модель будет полезна для описания концепта ‘Детство’, сделанного в русле актуального сейчас направления в лингвистике – когнитологии.

Литература:

1. Абрамов Н. Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений – М.: Русские словари, 1999.
2. Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С.А. Кузнецов. – СПб.: «Норинт», 2004. – 1536 с.
3. Большой фразеологический словарь русского языка. Значение, употребление, культурологический комментарий. / Под ред. В.Н. Телии. – М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2006. – 784 с.
4. Горбачевич К.С., Хабло Е.П. Словарь эпитетов русского литературного языка. – Л.: Наука, 1979. – 567 с.
5. Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов. М.: Наука, 1996.
6. Кубрякова Е.С. Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века (опыт парадигмального анализа) // Актуальные проблемы современной лингвистики: учеб. пособие / сост. Л.Н. Чурилина. – М.: Флинта: Наука, 2006. – С. 46-59.
7. Кун Т. Структура научных революций // Актуальные проблемы современной лингвистики: учеб. пособие / сост. Л.Н. Чурилина. – М.: Флинта: Наука, 2006. – С. 17-41.
8. Львов М.Р. Словарь антонимов русского языка // URL: <http://www.slovvari.ru/default.aspx?p=358>

9. Национальный корпус русского языка // URL: <http://www.ruscorpora.ru>

10. Ожегов И.С., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М.: Азбуковник, 1997. – 944 с.

11. Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений / Под ред. Н.Ю. Шведовой. Том III: Имена существительные с абстрактным значением: Бытие. Материя, пространство, время. Связи, отношения, зависимости. Духовный мир. Состояние природы, человека. Общество. М.: Азбуковник, 2003. // URL: <http://www.slovari.ru/default.aspx?p=235>

12. Словарь русского языка: В 4-х тт. / Под ред. А. П. Евгеньевой. – М.: Русский язык, 1981–1984.

13. Словарь синонимов русского языка / Под ред. А.П. Евгеньевой. – М.: Астрель, АСТ, 2004. – 684 с.

14. Тихонов А.Н. Словообразовательный словарь русского языка в двух томах: Ок. 145000 слов. – Том 1. – М.: Русский язык, 1985. – 854 с.

15. Учебный словарь сочетаемости слов русского языка // Под ред. П.Н. Денисова, В.В. Морковкина. – М.: Русский язык, 1978. – 688 с

16. Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка – Мультимедиа-издательство «Адепт», 2002.

17. Фрумкина Р.М. Есть ли у современной лингвистики своя эпистемология? // Актуальные проблемы современной лингвистики: учеб. пособие / сост. Л.Н. Чурилина. – М.: Флинта: Наука, 2006. – С. 41-45.

Дискурс и текст

*Лейчик Владимир Моисеевич
(Москва, Россия)*

Наука шла к пониманию и дефинированию концепта «дискурс» несколько десятилетий, если не столетий. Первоначально слово «дискурс» было зафиксировано во французском языке в 1503 г. как результат заимствования позднелатинского *discursus* от глагола

discurrere, «офранцузенного» в форме *discourir* и имевшего значения «бегать туда-сюда; пробегать туда-сюда» [25, с. 188]. Эти прямые значения встречались вплоть до XVI в. В современном французском языке данное слово имеет, по крайней мере, три значения, причем все они относятся к языку/речи: «речь, выступление»; «речь» как синоним слова *la parole* – *discours direct, indirect* «прямая речь, непрякая речь» в противопоставлении слову «язык» и в составе термина *les parties du discours* – «части речи»; «важные высказывания, устные и письменные, относящиеся к определенной области знания в определенную эпоху с точки зрения идеологии и образа мысли» [27, с. 345]. (Интересно, что в общеупотребительном французском языке и в разговорной речи глагол *discourir* имеет значение «болтать, разглагольствовать»).

Будучи заимствованным английским языком из французского, слово *the discourse* означает в общем употреблении «речь или лекция; письменный реферат», а в риторике «разговор, беседа». В качестве глагола *to discourse* имеет пренебрежительное значение «говорить долго и напыщенно». Таким образом, в английском это слово относится уже только к языку / речи. Характерно, что до сих пор в обиходном английском языке слово не устоялось и может произноситься четырьмя разными способами [29, с. 270].

Пережив в конце XIX в. увлечение психологизмом (Г. Штейнталь, критиковавший его В. Вундт и А.А. Потебня, считавший себя их последователем, хотя его филологическая теория далеко выходит за пределы психологической), лингвистика к началу XX в. вплотную подошла к пониманию различия индивидуальных и социальных факторов в языке, к разделению в нем общей системы и способности выражать (обозначать) конкретные мыслительные операции. Наиболее полное и наиболее глубокое воплощение нового взгляда на язык и его реализацию в речи содержится в «Курсе общей лингвистики» Ф. де Соссюра. Нужно подчеркнуть, что вначале лингвистическая теория Соссюра была осознана неполностью: в ней увидели только дихотомию «язык – речь», между тем как у Соссюра используются три термина – *la langue, la parole, le langage*, выражающие в его лингвистической теории три концепта, где третье место занимает то, что было переведено на русский язык не очень точно термином «речевая деятельность». Ф. де Соссюр понимает этот концепт очень широко, ставя его даже выше, чем язык («Язык – только определенная часть – правда, важнейшая часть – речевой деятельности» [22, с. 47].

Теория Соссюра, при ближайшем рассмотрении, оказывается зародышем почти всех современных лингвистических теорий, поскольку

автор во второй главе своего «Курса» показывает место лингвистики среди многих общественных и гуманитарных дисциплин (этнографии, истории древних эпох, антропологии, социологии, социальной психологии, физиологии, филологии...), а в третьей главе определяет язык как социальное явление, показывает место языка в явлениях речевой деятельности (*le langage*) с ее индивидуальными актами речевого общения, в котором он выделяет два лица (сейчас мы говорим о двух участниках диалога), подчеркивает социальный характер языка в отличие от речи как «индивидуального акта воли и разума» [22, с. 52] и предлагает ввести язык в совокупность систем знаков – предмета *науки, изучающей жизнь знаков в рамках жизни общества, – семиологии* (курсив Соссюра! – [22, с. 54]).

Из этого краткого перечня прозрений Соссюра можно увидеть: то, что он называет речевой деятельностью – это, в первом приближении, именно то, что мы сегодня обозначаем термином «дискурс» во всей полноте содержания этого термина: ср. четыре определения дискурса в энциклопедической статье Н.Д. Арутюновой: «связный текст в совокупности с экстралингвистическими – прагматическими, социокультурными, психологическими и др. факторами; текст, взятый в событийном аспекте; речь, рассматриваемая как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизмах их сознания (когнитивных процессах). Д. – это речь, «погруженная в жизнь»» [3, с. 136-137]. Конечно, эти определения базируются на достижениях науки последних десятилетий; конечно, здесь участвуют и современные представления о тексте (лингвистика текста) и когнитивных процессах (когнитология). Но следует со всей откровенностью признать, что, если бы лингвистика не осознала в полной мере трихотомию Соссюра (а это произошло лишь во второй половине XX в.), то понятие дискурса было бы обедненным. Во всяком случае, хотя Соссюр и не называет речевую деятельность как комплексное языковое / речевое явление дискурсом, можно утверждать, что в его теории концепт «речевая деятельность» является провозвестником концепта «дискурс».

Считается, что в нынешнем понимании термин «дискурс» был введен в обиход в 1952 г. американским лингвистом З. Харрисом, а наиболее широкое распространение он получил с конца 70-х – начала 80-х гг. XX века. Потребность во введении нового концепта, относящегося к комплексу процессов и фактов языка и речи в сочетании со всеми сопутствующими явлениями и факторами, определялась тем, что ни

совокупность наук, имеющих в качестве главного предмета язык и его использование - речь (функционирование), ни совокупность так называемых речеведческих дисциплин (М.Н. Кожина) не охватывали в целом всех аспектов важнейшего для человеческого общества процесса коммуникации [подробнее: 13, с. 106-110].

Термин «дискурс» используется уже в трудах французского ученого Э. Бенвениста, слова которого: дискурс – «речь, погруженная в жизнь», с легкой руки Н.Д. Арутюновой, стали визитной карточкой этого важного элемента любой современной лингвистической теории. Впервые подробно дискурс рассмотрен в трудах нидерландского лингвиста Т.А. ван Дейка, в частности, в его книге «Некоторые аспекты грамматики текста» (1972), где текст рассматривается как основная лингвистическая единица, манифестирующаяся в виде дискурса, причем текст представляет собой не просто упорядоченную последовательность предложений, а отрезок связного дискурса [7]. Впоследствии ван Дейк развил эти положения в книге «Дискурс как структура и процесс» [26]. Таким образом, концепт дискурса первоначально описывался в современной науке в рамках теории текста (лингвистики текста), что накрепко связало эти два явления.

Однако уже вскоре данный концепт начал изучаться (еще в сфере наук о языке / речи) в более широком плане, поскольку стало ясно, что изучение дискурса не укладывается в традиционные рамки любого вида лингвистического анализа, ибо он испытывает воздействие самых разных сфер человеческой деятельности, самых разных аспектов человеческого сознания. Естественно, при анализе этого процесса нужно было исчерпывающим образом применить достижения современной лингвистики и пограничных с лингвистикой областей знания: социолингвистический, психолингвистический, этнолингвистический, прагматический анализ; достижения комплекса упомянутых речеведческих дисциплин и теорий (теория речевых актов, концепция речевых событий и речевых ситуаций); категории и концепты когнитивной лингвистики как важнейшего раздела когнитологии. Вкратце эти языковые и речевые аспекты дискурса и факторы, воздействующие на реализацию дискурса, перечислены в словарной статье Н.Д. Арутюновой [3, с. 137].

Но и этого оказалось мало. Изучение дискурса (несмотря на то, что этот процесс основан на языке / речи) вышло за пределы лингвистики и стало предметом более широкой, чем лингвистика, комплексной науки – теории коммуникации, включающей как лингвистическую

составляющую (вспомним слова Соссюра о том, что имеют место не только языковые знаки), так и информационную и компьютерно-технологическую составляющие. Перечень наук, научных дисциплин и сфер деятельности, концепты которых необходимы при изучении дискурса, растет с каждым днем: это и культурология, и социология, и психология, и прагматика, и информатика, и семиотика, и этнология, и политика, и деловое общение, и судопроизводство, и рекламная деятельность и др. Коротко говоря, для изучения дискурса начали использовать достижения всех наук, занимающихся и собственно языком/речью, и деятельностью, в которой речь выступает в качестве основного или сопутствующего материала (среди последних: художественная литература, ораторско-пропагандистская речь, судебная речь, риторика и т. п.).

В результате применения всех этих подходов к дискурсу, с одной стороны, его понимание стало очень расплывчатым, а, с другой стороны, особенности разных видов дискурса и соответствующих им признаков дискурса в целом и каждого вида в отдельности были изучены достаточно глубоко. Прежде чем перечислить виды дискурса (дискурсов?), напомним, что в настоящее время мы располагаем и книгами по данному вопросу, и обзорными статьями, среди которых в российской науке следует снова назвать статью Н.Д. Арутюновой, а также обзорно-аналитическую статью ставропольского лингвиста Г.Н. Манаенко [15], где критически рассмотрены взгляды на дискурс ведущих российских и западных исследователей (лингвистов и неллингвистов), в том числе тех, кто признает и не признает связь и взаимозависимость концептов «язык», «речь», «текст», «речевая деятельность»: П. Серио, М. Пеше, Т.А. ван Дейка, А.Е. Кибрика, Ю.С. Степанова, А.К. Михальской, А.И. Варшавской, Н.Ф. Алефиренко, В.И. Карасика и их предшественников: М.М. Бахтина, Л.В. Щербы, Л.С. Выготского, А.А. Леонтьева, которые еще не применяли этот термин, но подготавливали своими трудами появление данного концепта.

В статье Г.Н. Манаенко подробно показано, как из многих определений дискурса «исчез» термин «текст», столь важный для психолого-педагогических пониманий дискурса как речевой деятельности, речевого общения, речевого события. Автор указанной статьи считает это исчезновение неслучайным, поскольку он признает дискурс процессом, видом деятельности (имеющей ту или иную цель). Он присоединяется к точке зрения тех лингвистов, которые говорят, что дискурс – это процесс, а текст – его результат, который отражает не столько специфику видов речевой деятельности (говорения, письма,

слушания, чтения), сколько речемыслительное творчество говорящего. Соответственно, «язык рассматривается как функционирующая, действующая система... вербальное оформление и осуществление мысли есть процесс... С этих позиций мы определяем дискурс как способ рациональной подачи знания в процессе языкового общения, а текст как форму языкового бытия дискурса, что позволяет говорить о единстве двух сторон одного явления – дискурса-текста» [Цит. по: 15, с. 56].

Такое понимание соотношения дискурса и текста может быть уточнено при строгом подходе к дискурсу как сложному, многоаспектному, многофакторному процессу, а к тексту – как языковому/речевому воплощению промежуточных и окончательных результатов реализации этого процесса. Если дискурс метафорически представить в качестве пути (пути развертывания мысли, знания, познания, накопления и применения информации/знания...), то тексты могут быть названы станциями на этом трудном пути, где человек останавливается, чтобы осмыслить пройденную часть пути, сделать выводы и, будучи обогащенным, двигаться дальше (окончательная цель движения не достижима, поскольку бесконечен процесс познания мира, о чем говорят уже давно философы разных направлений).

Коротко говоря, в настоящее время имеют место, по крайней мере, три теории дискурса: лингвоцентрическая (точнее: речесцентрическая), текстоцентрическая и антропоцентрическая (учитывающая все сопутствующие собственно речи условия и факторы).

Наиболее последовательно разведение концептов «дискурс» и «текст» выполнено в двух совместных статьях Е.С. Кубряковой и О.В. Александровой и в позднее вышедшей книге Е.С. Кубряковой «Язык и знание...» (2004), где эта мысль раскрыта очень подробно, где эти концепты **различаются**, а не **противопоставляются** [шрифтовое выделение Е.С.Кубряковой! – В.Л.], поскольку автор пишет о том, что текст – это особый результат процесса речи, и в этом смысле завершенное произведение, рожденное в ходе дискурса. «В принципе противопоставление текста и дискурса кажется лишенным основания... С когнитивной и языковой точек зрения понятия дискурса и текста связаны, помимо прочего, причинно-следственной связью: текст создается в дискурсе и является его детищем. Различен, однако, **ракурс** их рассмотрения, ибо дискурс... требует при подходе к нему обязательного учета всех социальных параметров происходящего, всех прагматических факторов его осуществления. Нельзя изучать дискурсивную деятельность вне культурологических и социально-истори-

ческих данных, вне сведений о том, кто проводил дискурсивную деятельность, для чего, при каких условиях, с каких позиций и т. д. Но текст можно анализировать и абстрагируясь от многого из указанного перечня, т. е. довольствуясь тем, что можно извлечь из текста как такового и изучая его как завершенное языковое произведение» [12, с. 516].

Можно, правда, думать, что при всей близости концептов «дискурс» и «текст» они существенно различаются, и дело не просто в разнице ракурса их рассмотрения, а в том, что они, при развитии теории Соссюра, должны быть вписаны в две разные парадигмы: «язык – речь – речевая деятельность (дискурс)» и «речь – текст (результат речевой деятельности)».

С учетом того, что было сказано о многофакторности дискурса, о том, что этот концепт является скорее принадлежностью теории коммуникации, а не лингвистики при узком понимании этой науки, с учетом всех сопутствующих воздействий и факторов, названных выше, в том числе, перечисленных Н.Д. Арутюновой и Е.С. Кубряковой, можно расчленив проанализировать отдельные, используемые в современном обществе виды дискурса, подчеркивая их специфические признаки, зависящие от сферы употребления. Есть основания полагать, что в разных случаях мы имеем дело с разными дискурсами, и объединяет их лишь тот факт, что они реализуются в речи (и то в форме устной и письменной речи) и что они имеют на выходе текст (опять-таки устный или письменный текст), однако в каждом случае с разными «довесками». Г.Н. Манаенко справедливо утверждает, что имеют место разные классификации дискурсов: по признакам институциональности, интенциональности, по виду личности, по совокупности порожденных текстов, по эпохе реализации и др. Рассмотрим классификацию дискурсов по первому основанию (признаку).

Самым распространенным является общеупотребительный, бытовой, неспециальный дискурс. Исследовательница немецкого языка Р.И. Бабаева называет этот вид деятельности **обиходным** дискурсом и сосредоточивает свое внимание на незначительной лексике, используемой в различных его жанрах. Автор подчеркивает диалогический характер обиходного дискурса, наличие в нем субъективных оценок, эмоциональности, спонтанности, имплицитности некоторых аспектов диалогических реплик, разнообразных функций незначительных слов и выражений (докторская диссертация - [5] и две ее монографии, в том числе: [4]). Добавим к этому, что бытовой дискурс характеризуется непринужденностью поведения и речи, широким

использованием паралингвистических средств (мимика, жесты, телодвижения), разнообразием ситуаций и условий коммуникации, влияющих на выбор языковых / речевых средств, индивидуальной манерой поведения адресанта и его воздействия на собеседника.

Близок бытовому дискурсу и поэтический (шире – **художественный**) дискурс (докторская диссертация Е.А. Горло – [6]). Отличительными его особенностями являются эксплицитная антропоцентричность деятельности, обладающей лингвистическим, лингвокогнитивным и лингвопрагматическим планами; перформативность, которая может быть разделена на прямую, косвенную и скрытую; иллюкутивность, которая служит для выражения предположения, желания или замысла автора; медийность как свойство универсальной антропоцентрической модели поэтического дискурса выражаться в способности репрезентировать стереотипное речевое поведение отправителя художественного текста; выявление языковой личности – национальной и универсальной - в речевом портрете автора [6, с. 7-13]. Поэтический дискурс реализуется в устной и письменной формах речи, в частности, в письменных, как правило, текстах.

Художественному дискурсу сопоставляется и противопоставляется **публицистический** дискурс (дискурс средств массовой информации), который существует в целом ряде разновидностей, реализуемых в разновидностях СМИ, перечень которых постоянно растет в последнее время: это пресса, радио, телевидение, в известной степени Интернет. По этой проблеме имеется огромная литература. Из рассмотрения многих работ можно вывести характеристики публицистического дискурса с его ярко выраженной прагматической (в том числе, оценочной и фатической) направленностью, с его насыщенностью экспрессивно-эмоциональными компонентами (как собственно в языковых/речевых средствах, так и в сопутствующих поведенческих проявлениях) (см. сборник: [17]). Различия в разновидностях публицистического дискурса определяются видом СМИ: в печатных СМИ предпочтение отдается лингвистическим средствам, в радиодискурсе – звуковым, в теледискурсе – зрительным в сочетании со звуковыми, а в Интернете – всему комплексу способов сопровождения собственно речи (parole), доступных на современном этапе.

Особое внимание следует уделить рекламе, которая в известной степени выросла из публицистической речи. В настоящее время рекламная деятельность с полным основанием рассматривается как вид дискурса (см. раздел «Реклама как дискурс» в учебном пособии

«Реклама: язык, речь, общение» - [19, с. 18-40]). **Рекламный** дискурс является, пожалуй, самым богатым и многоаспектным вариантом дискурса, что зависит от обилия средств, применяемых рекламой, большого количества видов рекламы (печатная, теле- и радио-, наружная и др.) и разнообразия функций (коммерческой и политической) рекламы. Рекламную деятельность можно описывать по отдельным блокам, участвующим в ее реализации: это прагматический блок; коммуникационный блок; информационный блок; семиотический блок; самый развернутый лингвистический блок [19].

С рекламным дискурсом тесно переплетен **экономический** дискурс; можно даже утверждать, что рекламный дискурс является маркетинговым ответвлением экономического дискурса. Правда, последний имеет и ряд других вариантов, в том числе в форме делового общения. Нет сомнения в том, что деловое общение (письменное и устное, речевое и наглядное – в виде выставочных экспонатов) - это «очень современный» дискурс. Существуют жесткие правила этого типа коммуникации. В частности, они описаны в учебном пособии М.В. Колтуновой [11]. Наличие различных компонентов многоаспектного и многофакторного дискурса, проявляющихся в каждом виде и жанре деловых документов и в устных формах делового общения, еще раз подтверждает мысль о том, что современная наука и практика не могут обойтись без привлечения и объяснения этого сложного концепта теории коммуникации, включающего как когнитивные, так и информационные и прагматические элементы.

О том же говорят и три других вида публичного дискурса. В **юридический** дискурс входят в современную эпоху несколько разновидностей (законодательный, судебный, административный, дискурсы юридических актов и доктринальный) [24, с. 6], из которых первое место по употребительности занимает судебный. Анализ законодательного дискурса показывает специфику его языковых средств (на уровне текста) и дейктических элементов (на микроуровне), особенности использования языковых процедур и конструкций в текстовой последовательности юридического документа: дескриптивно-перформативные пропозиции, пропозиции обязывания, пропозиции дозволения, пропозиции условия или исключения [24, с. 9].

Политический дискурс также представляет собой разновидность публичного дискурса, в котором неизменным компонентом служит речевая составляющая (в письменной или устной форме), направленная на убеждение, пропаганду, призыв к действию (в виде иллюкативных высказываний) или участие в действии (перформативные

высказывания). Политическая речь на броневике или на танке (и даже в зале заседаний) немислима без использования паралингвистических средств. Воздействуют на политический дискурс и другие социальные и личностные факторы.

Особняком стоит публичный **религиозный** дискурс. Он является, пожалуй, одним из самых сложных по составу используемых средств. Его языковая / речевая составляющая имеет важное значение, но на первое место выдвигается убеждающая (воздействующая, фатическая) функция, выполнению которой подчинены все компоненты дискурса. Ритуальные действия только сопровождаются речью, часто в форме песнопений. Молитвы, заклинания содержат речь. Дискурсивную роль исполняет и церковная архитектура с ее знаками-символами. Такую же роль играют и религиозная живопись и скульптура (начиная с изображения богов в Египте, Древней Греции и Риме и запрета на изображение людей в мусульманстве).

Наиболее наглядным примером межличностного дискурса является дискурс **научный**. Несмотря на то, что научный текст может быть адресован значительному количеству лиц, научному дискурсу в значительной мере присущ признак диалогичности – направленности в основном на узкий круг получателей – специалистов в данной научной сфере. Известно, что научные произведения (тексты) и научные дискуссии характеризуются стремлением к объективированности, опоре на научное знание и научную информацию. Устная научная речь сопровождается сдержанными жестами, отличается логичностью построения высказываний, письменная научная речь также максимально логична и аргументированна. В то же время, как свидетельствует анализ современного научного дискурса, в нем всё в большей степени проявляется признак экспрессивности [см. 21].

Из многочисленных видов специализированного дискурса упомянем еще **медицинский**. Этому виду присущи в полной мере те же черты диалогичности и прагматичности. В его осуществлении участвуют разнообразные невербальные средства, он испытывает влияние конкретно-исторической и социальной ситуации. Для реализации данного вида дискурса создана специфическая научная дисциплина – деонтология.

Все вышесказанное позволяет прийти к выводу о том, что дискурс в его разнообразных реализациях - процесс не собственно лингвистический, а лишь базирующийся в своих основных проявлениях на языке/речи. Точно так же концепт дискурса – не лингвистический, а междисциплинарный, комплексный концепт, тяготеющий к концептосфере теории

коммуникации со всей совокупностью присущей этой сфере признаков: информационных, когнитивных, психологических, социологических, технико-технологических, предметно-научных. Эти же признаки характерны и для самого дискурса. Поэтому можно примкнуть к тем дефинициям дискурса, которые отходят от узколингвистических.

Прежде всего, вернемся к когнитологическим идеям Е.С.Кубряковой, которая подчеркивает, ссылаясь на Г.Брауна и Г.Юла, что «дискурс – это особая форма **использования языка**», что использование языка есть 1) **процессуальная деятельность**, у которой имеются все динамические характеристики деятельности как таковой, есть 2) **средства** ее осуществления, есть 3) **результат** (текст), но главное – это 4) **исполнители и их цели**. Отсюда выводятся характеристики дискурса: **интеракциональность, интенциональность, целеполагание, адресность, обязательность инференции**, то есть выводного знания, система **воздействия** на человека [12, с. 519-531] (везде шрифтовое выделение Е.С. Кубряковой. – В.Л.).

Далее, упомянем положения информационно-дискурсивного подхода к анализу определенных языковых явлений в книге и статьях Г.Н. Манаенко, который подчеркивает в этих явлениях факты интеграции достижений различных областей (гуманитарного) знания, соотношение «язык – дискурс», соотношение «дискурс – информационное пространство», важность антропоцентризма и когнитивизма для изучения публицистических текстов, в том числе, соотношения семантического уровня, внутренней речи и ментального лексикона человека [16].

Если попытаться определить составные элементы дискурса, то необходимо сказать, что в нем участвуют: адресант процесса, адресат, окружение (ситуация общения, условия общения). Г.Н. Манаенко видит в структуре дискурса четыре компонента: среду (социальное событие, социально-идеологические условия, обстановку); социальный субъект (социальный статус, ролевые отношения, личные отношения участников процесса); содержание (интенции и цели в коммуникации, мировоззренческие позиции, общий фонд знаний, знание правил, норм и стереотипов коммуникации); текст (тема речевого общения, отнесенность текста к какому-либо речевому жанру, композиционное построение высказываний и последовательность коммуникативных операций и речевых актов, специфика отбираемых языковых средств для речевого взаимодействия [15, с. 59].

Если, в то же время, представить реализацию этого процесса, то следует подчеркнуть, что он является диалогическим или

полилогическим (эксплицитно или имплицитно), что в нем обязательна обратная связь между участниками, что он включает в себя передачу информации (знания), а также достижение определенной цели (открыто прагматической или подразумеваемой).

В современных условиях можно с уверенностью говорить о том, что уже формируется целое направление комплексного изучения дискурса, которое допустимо называть теорией дискурса; иначе это направление называют анализом дискурса, дискурс-анализом, и эти наименования можно встретить практически во всех работах, в которых рассматривается данная сложная и актуальная проблема.

Характеристика существующих теорий дискурса не является предметом данной статьи: эти теории описаны в ряде работ, в том числе, названных выше (диссертации Р.И. Бабаевой, И.А. Скрипак, статьи Н.Д. Арутюновой (1990), Г.Н. Манаенко (2008) и др.). Следует упомянуть и некоторых национальные школы дискурса: французскую школу Анализа дискурса ([20; 28], М.Пеше (см. [15, с. 60]), Г.Отье-Ревю [18]; англо-саксонскую (англо-американскую) теорию дискурса, к которой можно условно отнести и Т.А. ван Дейка [7, с. 26]. К классикам данной теории относятся Ч.Филлмор, З.Харрис и десятки крупных ученых. Европы и Америки. Истоки теории дискурса Н.Д. Арутюнова находит в немецких исследованиях языкового употребления (школа П. Хартмана, П. Вундерлиха и др.), ее развитие мы видим в трудах немецких ученых Ю. Хабермаса, Х. Вайнриха, К. Кляйна, З. Егера, Ю. Линка.

Что касается российских ученых, занимающихся изучением дискурса и разрабатывающих его теорию, то большая их часть уже была названа в настоящей статье. Следует напомнить о концепциях Н.Д. Арутюновой, Е.С. Кубряковой, Г.Н. Манаенко, А.А. Кибрика [10], Ю.С. Степанова [23, с. 44-45], В.З. Демьянкова [8, с. 7], Н.Ф.Алефиренко [1; 2].

Во многих из перечисленных концепций дискурса упор делается не на его соотношение с текстом, а на культурно-когнитивные и коммуникативные, иначе говоря, деятельностные его особенности. Свообразно реализуются в каждом виде дискурса признаки стереотипности (стандартности) и творчества (подробнее: [14]).

В качестве вывода можно утверждать, что появление и углубленное исследование междисциплинарного концепта дискурса обогатили современную науку, позволив ей связать традиционные лингвистические знания и навыки с современными достижениями когнитологии, культурологии, теории коммуникации и других современных наук и научных дисциплин.

Литература:

1. Алефиренко Н.Ф. Поэтическая энергия слова. //Алефиренко Н.Ф. Синергетика языка, сознания, культуры. – М.: Academia, 2002. – 394 с.
2. Алефиренко Н.Ф. Семиологический потенциал слова // Язык. Текст. Дискурс: Научный альманах, вып. 5. – Ставрополь–Пятигорск: ПГЛУ, 2007. – С. 31-38.
3. Арутюнова Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь/Гл. ред. В.Н.Ярцева. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – С. 136-137.
4. Бабаева Р.И. Дискурсивные слова и коммуникативные клише немецкоязычного повседневного общения. Монография. – М. – Иваново, 2008. – 183 с.
5. Бабаева Р.И. Незнаменательная лексика в немецком обиходном дискурсе (прагматический аспект): Автореф. дис... д-ра филол. наук. – М., 2008.
6. Горло Е.А. Универсальная антропоцентрическая модель поэтического дискурса. Автореф. дис... д-ра филол. наук. – Ростов-на-Дону, 2007.
7. Дейк Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация. – М.: Прогресс, 1989. – 312 с.
8. Демьянков В.З. Англо-русские термины по прикладной лингвистике и автоматической переработке текста. Методы анализа текста, вып. 2 // Тетради новых терминов, 39. – М., 1982. – 288 с.
9. Диалектика текста. В 2-х т. Т. 1 / Под ред. А.И.Варшавской. – СПб, 1999.
10. Кибрик А.А. Анализ дискурса в когнитивной перспективе: Диссертация в виде научного доклада...на соискание ученой степени д-ра филол. наук. – М., 2003.
11. Колтунова М.В. Язык и деловое общение. Нормы, риторика, этикет: Учеб. пособие для вузов. – М.: «Экономическая литература», 2002. – 287 с.
12. Кубрякова Е.С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. – М.: Языки славянской культуры, 2004 . – 555 с.
13. Лейчик В.М. Дискурс – речь – текст // Международная конференция «М.В.Ломоносов и развитие русской риторики: Научное издание. Москва, 24 ноября 2004 г. – М., 2004. – С. 106-110.
14. Лейчик В.М. Стереотипность и творчество в дискурсе (Рапсодия в стиле «дискурс» // Стереотипность и творчество в тексте, – вып. 13.

Межвуз. сб. науч. трудов / Под ред. Е.А.Баженовой. – Пермь: Пермский гос. ун-т., 2009. – С. 64-73.

15. Манаенко Г.Н. Дискурс в его отношении к речи, тексту и языку // Стереотипность и творчество в тексте: Межвуз. сб. науч. трудов, вып. 12. – Пермь: Пермский гос. ун-т., 2008. – С. 48-61.

16. Манаенко Г.Н. Информационно-дискурсивный подход к анализу осложненного предложения. – Ставрополь: Изд-во, 2006. – 263 с.

17. Массовая культура на рубеже XX-XXI веков: Человек и его дискурс. Сб. науч. трудов / Под ред. Ю.А.Сорокина, М.Р.Желтухиной. – М.: Азбуковник, 2003. – 368 с.

18. Отье-Ревю Ж. Явная и конститутивная неоднородность: к проблеме другого в дискурсе // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. – М.: Прогресс, 1999. – С. 95-104.

19. Реклама: язык, речь, общение. Учеб. пособие / Под ред. О.Я.Гойхмана, В.М.Лейчика. М.: ИНФРА-М, 2008. – 288 с.

20. Серю П. Анализ дискурса во Французской школе (Дискурс и интердискурс) // Семантика: Антология. – М.: Академический проект; – Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – 704 с.

21. Скрипак И.А. Языковое выражение экспрессивности как способа речевого воздействия в современном научном дискурсе (на материале статей лингвистического профиля на русском и английском языках): Автореф. дис... канд. филол. наук. – Ставрополь, 2008.

22. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики// Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 1977. – С. 31-285.

23. Степанов Ю.С. Альтернативный мир, Дискурс, Факт и Принцип причинности // Язык и наука конца 20 века: сб. статей. – М.: РГГУ, 1995. – 432 с.

24. Телешев А.А. Лингвопрагматические особенности французского законодательного дискурса: Автореф. дис... канд. филол. наук. – М., 2004.

25. Bloch O. et Wartburg W. von, 1950, Dictionnaire étymologique de la langue française. 2-me éd. Paris: Presses universitaires de France, 1950.

26. Dijk T.A. van. Discourse as Structure and Process. New York: Sage Publications, 1997. – 368 с.

27. Le petit Larousse en couleurs, nouvelle édition. Paris, 1995. – P. 1218.

28. Sériot P. Analyse du discours politique soviétique. Paris: éd. I.E.S., 1985.

29. The new lexicon. Webster's Encyclopedic Dictionary of the English Language. Canadian edition. – New York, 1988.

Косвенная номинация по функции в народной речи (на материале речений, собранных В.И.Далем)

Правда Елена Александровна
(Воронеж, Россия)

В русском языке на выражении косвенной номинации по функции специализируются так называемые односоставные фнктивные предложения (ОПФ) – конструкции типа *Некогда разговаривать, Нечего было делать, Будет кого спросить* и под. [6]. Реалии интерпретируются в этих предложениях как предельно обобщённые предметы или обстоятельства, характеризующиеся по отношению к потенциальному действию. ОПФ строятся на основе сочетания инфинитива с местоименным словом (ср.: *некогда разговаривать, нечего делать, кого спросить*). Отличительной чертой ОПФ является „органически” присущая им модальность [6, с. 264; 4, с. 370].

Косвенная номинация по функции является характерной чертой разговорной речи. Поэтому для выяснения особенностей ОПФ целесообразно обратиться к народным речениям, собранным В.И.Далем [2].

Аналогично другим односоставным предложениям, ОПФ в народных речениях могут выступать либо самостоятельно, либо как часть сложной синтаксической конструкции. В первом случае они формируют законченные речевые произведения – пословицы или поговорки: *Глухому с немым нечего толковать* (раздел „Человек”); *Тут есть над чем призадуматься* („Горе – беда”); *От правды некуда деваться* („Правда – кривда”) и др. Во втором случае ОПФ выступают как часть пословицы или другого речения; напр.: *Ума-разума много, а рук приложить не к чему* („Ум – глупость”); *Говорить не устать, было бы что сказать* („Язык – речь”); *Коли богатый заговорит, так есть кому послушать* („Богатство – убожество”).

Местоименные слова в составе ОПФ могут быть соотнесены с теми или иными членами предложений других типов; ср.: *Все мы говорим, да слушать-то некому* („Ум – глупость”) – *Никто не слушает* (подлежащее двусоставного предложения); *Журить, бранить есть кому, а жаловаться некому* („Счастье – удача”) – *Я жалуюсь брату* (дополнение). На наличие таких соотношений справедливо указывают исследователи, утверждая, что ОПФ могут расцениваться как результат прономинализации

компонентов предложений других типов [6, с. 263-264; 5, с. 60]. Опираясь на эти соотношения и учитывая, что с помощью соответствующих местоимений передаётся значение субъекта, объекта или обстоятельства, можно выделить типовые значения ОПФ в народных речениях:

1) наличие/отсутствие субъекта потенциального действия; передаётся с использованием местоимений-существительных в Д.п. без предлога; напр.: *Все мы говорим, да слушать-то некому* („Ум – глупость”); *Бить-бранить есть кому, кормить некому* („Кара – гроза”);

2) наличие/отсутствие адресата потенциального действия; передаётся с использованием местоимений-существительных в Д.п. без предлога; напр.: *Журить, бранить есть кому, а жаловаться некому* („Счастье – удача”);

3) наличие/отсутствие субъекта, способного сопровождать кого-либо при осуществлении потенциального действия, быть соучастником этого действия; передаётся с использованием местоимений-существительных в форме Т.п. с предлогом *с*; напр.: *Здравствуй, женившись, да не с кем жить!* („Одиночество – женитьба”); *К чему бело умытьяся, коли не с кем целоваться?* („Толк – бестолочь”);

4) наличие/отсутствие объекта потенциального действия; передаётся с использованием местоимений-существительных без предлогов в формах: В.п. – при утверждении, Р.п. – при отрицании; напр.: *Есть что слушать, да нечего кушать* („Язык – речь”);

5) наличие/отсутствие орудия потенциального действия; передаётся с использованием местоимений-существительных в форме Т.п. без предлога или в форме П.п. с предлогом *на*; напр.: *Такая голь, что парня нечем высечь* („Родина – чужбина”); *Санник да тележник, а выехать не на чем* („Русь – родина”);

6) наличие/отсутствие средства осуществления потенциального действия; передаётся с использованием местоимений-существительных в форме В.п. с предлогом *на*; напр.: *Что за город: и калача купить не на что* („Достаток – убожество”);

7) наличие/отсутствие места потенциального действия или предмета, определяющего место совершения потенциального действия; передаётся с использованием местоимений-наречий *где* и *негде*, а также сочетаний местоимений-существительных с предлогами *у*, *на*, *в*; напр.: *Не хитро с насести слететь, было бы где сесть* („Начало – конец”); *Сердце яро, место мало, расходиться негде* („Добро – милость – зло”); *Родных много, а пообедать не у кого* („Семья – родня”);

8) наличие/ отсутствие места или предмета, откуда может быть направлено потенциальное движение или действие; передаётся с использованием местоимений-существительных в форме Р.п. с предлогом *с*; напр.: *Лыкодёры есть, да не с чего драть* („Родина – чужбина”);

9) наличие/ отсутствие места (или предмета), на которое может быть нацелено потенциальное действие; передаётся с использованием местоимения-наречия *куда* с отрицанием, а также местоимений-существительных в форме Д.п. с предлогом *к* или в форме В.п. с предлогами *в* или *на*; напр.: *Некуда приклонить буйной головушки* („Счастье – удача”); *Ума-разума много, а рук приложить не к чему* („Ум – глупость”); *Денег-то много, да не во что класть* („Причина – отговорка”); *Солгать – ничего, было б на кого* („Клевета – напраслина”);

10) наличие/ отсутствие причины потенциального действия или вызывающего его „предмета”; передаётся с использованием местоимений-существительных в форме В.п. с предлогом *за* или в форме П.п. с предлогами *о* или *по*; напр.: *Дать бы ничто, да было бы за что* („Проступок – грех”); *О чём тому тужить, коли есть чем жить* („Богатство – убожество”); *Не по чем барской барыне плакать* („Горе – утешение”);

11) наличие/ отсутствие объекта размышления, интереса; передаётся с использованием местоимений-существительных в форме Т.п. с предлогом *над*; напр.: *Тут есть над чем призадуматься* (*Горе – беда*).

Особую группу ОПФ составляют предложения типа *Глухому с немым нечего толковать* („Человек”); *Короткие речи и слушать неча* („Язык – речь”). По смыслу такие ОПФ близки предложениям со словами *не следует, не стоит, не надо, не нужно* и двусоставным предложениям со сказуемым в форме повелительного наклонения [8, с. 11]; напр.: *Нам нечего ссориться, наследства не делить* („Мир – ссора – спор”) – *Нам не стоит ссориться; Бить так бить; а не бить, так нечего и рук марать* („Оплошность – расторопность”) – ср.: *Не марай рук!* Употребляемое в этом варианте ОПФ слово *нечего* (*неча*) восходит к неодушевлённым местоимениям-существительным, однако в ОПФ оно оказывается переосмысленным: используется не для указания на неживой объект, а для передачи модального значения нецелесообразности действия. Это отмечается, например, в „Большом толковом словаре русского языка”, где слову *нечего* в данном значении посвящена отдельная словарная статья [1, с. 647].

Значение нецелесообразности потенциального действия передают и ОПФ с сочетанием не + по + что: *Не по что дуться, не отдуешься* („Горе – утешение”) – ср.: *Нет смысла дуться*.

В ОПФ с отрицанием возможна двоякая орфография местоимения-существительного: если оно употреблено без предлога, то частица *не* пишется с ним слитно; если же при местоимении-существительном есть предлог, то отрицательная частица помещается перед предлогом, и все три компонента пишутся отдельно [7, с. 52-53]. Однако у В.И. Даля в речениях с ОПФ иногда встречается и слитное написание подобных предложно-падежных сочетаний; напр.: *Денег девать некуда – кошель купить **нечасто*** [3, с. 521]. Слитно пишется и наречие *почто*, однако примеров его употребления в утвердительных ОПФ нам не встретилось.

Если число местоименных слов, возможных в ОПФ, невелико, то круг используемых в них инфинитивов довольно широк и представляется неограниченным. В ОПФ употребляются инфинитивы как совершенного, так и несовершенного вида. Напр.: *Жить весело, и **помирать** не с чего* („Достаток – убожество”); *Есть чем **звякнуть**, так можно и **крякнуть*** („Богатство – убожество”).

Анализ лексической семантики слов, формирующих номинативный центр ОПФ в составе народных речений, и прежде всего семантики используемых в них инфинитивов, помогает понять особенности быта создававших речения простых людей – крестьян, солдат, семинаристов, мелких служащих. Ведь в устойчивых выражениях, построенных на основе ОПФ, закрепились представления о наиболее важных в повседневной жизни людей реалиях и их типичных функциях.

Простой подсчёт показывает, что в речениях-ОПФ наиболее частотны глаголы и синонимичные устойчивые сочетания тематической группы „приём пищи”: *есть, жевать, кормить, кушать, лопать, перекусить, пить, поест, поить, покушать, пообедать, поужинать, хлебать; положить на зуб*. Напр.: *На что и жить, коли нечего ни **есть**, ни **пить*** („Достаток – убожество”); *Было бы кому до смерти **поить, кормить да глаза прикрыть*** („Семья – родня”). К пище, еде имеют отношение и ситуации, передаваемые в ОПФ с глаголами других тематических групп: *Хлеба купить не на что: с горя чайк попиваем...* („Голк – бестолочь”); *Что за город: калача купить не на что* („Достаток – убожество”); *Сделал бы помочь – так нечего дать и нечего жать* („Достаток – убожество”). Очевидно, что именно наличие/ отсутствие еды, пищи воспринималось простыми людьми как самая важная жизненная ситуация, и повышенное внимание к ней обуславливали тяжелые условия их жизни, необходимость постоянной борьбы за выживание, за „хлеб насущный”.

Речения, построенные на основе ОПФ, содержат и характерные для малых фольклорных форм средства художественной выразительности. Так, явления синтаксического и смыслового параллелизма наблюдаются в сложных синтаксических конструкциях, в рамках которых может оказаться: а) не-сколько ОПФ – напр.: *Деньги девать некуда, кошелек купить не на что* („Толк – бестолочь”); б) комбинация ОПФ с предложениями других типов – напр.: *Сколько ни вертеться, а некуда деться: на небо высоко, в воду глубоко* („Терпение – надежда”). Что касается рифмы, то в её образовании в речениях с ОПФ могут участвовать: а) местоименные слова – напр.: *Дать-то бы ничто, да было бы за что* („Кара – милость”); б) инфинитивы: *Нечем хвалиться, как всё из рук валится* („Ученье – неученье”).

Таковы основные особенности косвенной номинации в рамках ОПФ, которые нам удалось выявить при анализе русских народных речений, собранных В.И. Далем. Развитие данной темы видится, в частности, в изучении употребления ОПФ в современной устной речи – в диалектах, просторечии, жаргонах, обиходно-бытовом стиле литературного языка.

Литература:

1. Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. – СПб: Норинт, 2001. – 1536 с.
2. Даль В.И. Пословицы русского народа. – М.: Эксмо, ННН, 2005. – 616 с.
3. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Т. 2. И – О. – М.: Рус. яз., 1981. – 779 с.
4. Исаченко А.В. Грамматический строй русского языка в сопоставлении с словацким. Морфология. Ч. I. – Братислава: САН, 1954. – 386 с.
5. Копров В.Ю. Сопоставительная типология предложения. – Воронеж: ВГУ, 2000. – 192 с.
6. Ломов А.М. Типология русского предложения. – Воронеж: ВГУ, 1994. – 280 с.
7. Розенталь Д.Э., Джанджакова Е.В., Кабанова Н.П. Справочник по правописанию, произношению, литературному редактированию. – М.: ЧеРо, 2001. – 400 с.
8. Силкина З.А. Синтаксическая синонимика. Часть I. Простое предложение. Учебно-методическое пособие. – Воронеж: ВГУ, 2003. – 14 с.

Контрастивный семемный анализ в лексической системе русского и белорусского языков

Федунова Татьяна Вячеславовна

(Минск, Беларусь)

Цель нашего исследования состоит в освещении методики контрастивного анализа, применимой в рамках нашей статьи в сфере лексической системы русского и белорусского языков и реализуемой на семемном уровне. Заявленная цель осуществляется посредством дефиниционного анализа как своеобразном семантико-логическом способе определения характера семантических связей и взаимоотношений внутри межъязыковой лексической пары.

Контрастивная лингвистика, дающая исследователю уникальный инструментарий в виде метода контрастивного анализа, способствует выявлению как сходств, так и различий языковых структур сопоставляемых языков, что обусловлено самой системой логики: выявление контрастов тесным образом сопряжено с рассмотрением тождественных явлений и их органичному противопоставлению.

Достижения контрастивной лексикологии позволяют репрезентировать семантику разных языков как результат неодинакового преломления многовековых тенденций внимания человечества, избирательного подхода к восприятию действительности. Имеющиеся различия между семантическими системами тех или иных языков объясняются тем, что в основу наименования тех или иных объектов кладутся различные признаки, по-разному происходит группировка признаков в семантике слова при общности основного набора признаков окружающей реальности.

Анализ одного языка в зеркале другого позволяет манифестировать все то характерное, отличительное и уникальное, что составляет ядро каждого из сопоставляемых языков. “Такой анализ, вскрывая отличительные особенности в словах сопоставляемых языков, давая возможность увидеть невидимое, в то же время позволяет по-новому оценить лексико-семантические особенности каждого из языков, полнее узнать родной и взаимодействующий с ним другой язык” [1, с. 300-301].

Обращение к семантико-содержательному аспекту лексических единиц двух языков, близкородственных или отдаленных друг от друга, позволяет определить и репрезентировать степень оригинальности и самодостаточности каждой отдельно взятой лексической системы. По

словам В.Д. Уитни, “каждый язык имеет свойственную только ему систему устоявшихся различий, свои способы формирования мысли, в соответствии с которыми преобразуются содержание и результаты мыслительной деятельности человека ... весь запас его впечатлений, в том числе индивидуально приобретенных, его опыт и знания мира” [4, с. 21-22].

Проблема контрастивного исследования лексической системы в сфере родственных и близкородственных языков имеет свою специфику и сложность по сравнению с проведением сопоставительных исследований в сфере языковых систем, не имеющих между собой родственных связей. Очевидно, что сложность сопоставления обусловлена чрезмерно близкими отношениями этих языков, единством их исторического пути развития, ведь, как известно, “найти и оценить важность различий гораздо сложнее там, где их меньше или почти нет. Но именно эти почти или чуть-чуть и являются тем, что отличает один язык от другого на всех уровнях. Знать эти различия – значит знать эти языки” [1, с. 9].

В научной литературе активно представлено освещение проблем сопоставительного исследования лексических систем разных языков, проводимого на базе бинарного контрастивного анализа, например, болгарского и русского, английского и башкирского, французского и молдавского, русского и немецкого языков. Отметим и процедуру полиарного сопоставительного исследования лексических систем на материале английского, русского и французского языков. Однако, как видим, контрастивный анализ проводится в сфере далеко не родственных языков, когда многие сходства и различия лежат на поверхности. Другое дело – сопоставление двух близкородственных языков, в которых значительно сложнее обнаружить контрастивные грани на фоне их близкого родства. Однако при переводе обнаруживается, что даже сходные по смыслу слова близкородственных языков далеко не всегда совпадают в своем семантическом объеме, имеют присущее только каждому из них особое семантическое строение.

Факт близкого родства двух языковых систем отнюдь не означает, что слова двух названных языков находятся в отношениях полной эквивалентности, за исключением терминологической лексики. По наблюдениям А.Е. Супруна, в русском и белорусском языках до половины слов нетерминологического характера “имеют различный объем или различные оттенки значения, независимо от того, совпадают или не совпадают эти слова по форме” [3, с. 30]. По справедливому замечанию О.Г. Скворцова, это обусловлено тем, что “объем и система соотносительных значений в разных языках различны, прежде

всего, в связи с расхождениями в объеме обозначаемого понятия, из-за избирательного фиксирования признаков, которые кладутся в основу формирования понятия о предмете или явлении реальной действительности. Это закономерно, поскольку понятия находятся в постоянной динамике, взаимопересекаются, в противном случае они не отражали бы наше бытие” [2, с. 7].

Контрастивный анализ межъязыковой русско-белорусской лексической пары предполагает проведение сопоставительного исследования по двум направлениям – *семемном* и *семном*, что позволяет во всей полноте определить грани специфического и тождественного в сопоставляемых лексических системах. В данной статье мы ограничимся рассмотрением одного из направлений – контрастивным анализом на уровне семемы.

Анализ на уровне семемы предусматривает 2 аспектуальных плана – 1) *собственно семантический* с установлением характера отношения эквивалентности между русской и белорусской лексемами (тождества, включения или пересечения); 2) *семантико-лексический*, заключающийся в выявлении у лексической единицы одного языка ее переводных соответствий в другом и позволяющий выделить 2 основных типа соответствия – семантически полностью эквивалентную лексическую пару (СПЭЛП) и поле соответствия (ПС).

Оба аспектуальных плана в рамках семемного анализа органично пересекаются и взаимодействуют, позволяя репрезентировать характер взаимодействия лексических единиц:

1. При совпадении семемных структур обеих лексем в лексической русско-белорусской паре устанавливаются отношения тождества $P \cong B$. При этом межъязыковая лексическая пара идентифицируется как полностью семантически эквивалентная (СПЭЛП), что, в свою очередь, представляет собой соответствие одной лексической единицы одного языка одной лексической единице другого. Рассмотрим примеры:

Абажур – абажур

$P / S_1 - B / S_1$, где P и B – лексемы русского и белорусского языков соответственно, S – семема, нижний индекс указывает на количество семем лексемы русского или белорусского языков.

Колпак, надеваемый на лампу для сосредоточения и отражения света, а также для защиты глаз от света.	Каўпак, які надзяецца на лампу, каб засцерагчы вочы ад моцнага святла або каб прыдаць святлу пэўную афарбоўку.
---	--

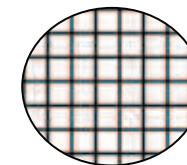
$P / S_1, S_2, S_3, S_4, S_5, S_6 - B / S_1, S_2, S_3, S_4, S_5, S_6$.

Время – час

<p>1. Длительность существования всего происходящего, всех явлений и предметов, измеряемая веками, годами, часами, минутами и т.п. // Мера длительности всего происходящего, существующего. // Последовательная смена минут, часов, дней, лет и т.п.</p> <p>2. Какой-то отрезок, промежуток в последовательной смене часов, дней, лет и т.п. // Пора дня, недели, года и т.д., характеризуемая чем-л., или в которую что-л. происходит. // Свободные от обычных занятий часы, дни и т.п., досуг.</p> <p>3. Определенный, известный момент в последовательной смене часов, месяцев, лет и т.п. // Благоприятная пора, подходящий момент для чего-л.</p> <p>4. (мн.ч.) Период, эпоха (в жизни человечества, к.-л. народа, государства, общества и т.п.).</p> <p>5. Филос. Всеобщая, объективная форма существования материи, проявляющаяся в длительности и последовательности, неотъемлемо от движения.</p> <p>6. Грамм. Форма глагола, выражающая отношение действительности или состояния к моменту речи или к.-л. другому моменту.</p>	<p>1. Працягласць існавання ўсіх з'яў рэчаіснасці, якая вымяраецца вякамі, гадамі, гадзінамі, мінутамі і пад. // Мера працягласці ўсяго, што існуе ці адбываецца. // Паслядоўная змена мінут, гадзін, дзён і пад.</p> <p>2. Больш-менш поўны прамежак у паслядоўнай змене гадзін, дзён, гадоў і пад., у які што-н. адбываецца. // Пара года, месяца, дня і пад.</p> <p>3. Вольныя ад асноўнага занятку гадзіны, дні, якія можна прысвяціць якой-н. іншай справе.</p> <p>3. Нейкі пэўны момант у паслядоўнай змене гадзін, дзён, гадоў і пад.</p> <p>4. Адпаведны момант, спрыяльная пара для якіх-н. дзеянняў, для разгортвання чыей-н. дзейнасці.</p> <p>4. Перыяд, эпоха, пэўная колькасць гадоў у жыцці чалавецтва, дзяржавы, народа і пад.</p> <p>5. У філасофіі – усеагульная аб'ектыўная форма існавання матэрыі, якая працяглася ў працягласці і паслядоўнасці, неад'емна ад руху.</p> <p>6. У лінгвістыцы – форма дзеяслова, якая выражае адносіны дзеяння або стану да моманту гаворкі або якога-н. іншага моманту.</p>
---	---

Данные положения находят свое отражение в *схеме 1*:

Схема 1



Р* ⊆ *Б (Отношения тождества U СПЭЛП)

2. Лексема одного языка имеет несколько переводных эквивалентов в другом. В таком случае для межъязыковой лексической пары характерно отношение включения с выделением поля соответствия (ПС), представляющего собой такой тип соответствия, когда одной лексической единице русского (белорусского) языка соответствует больше одной лексемы в белорусском (русском) языке. Суть отношения включения Р Б или Р Б состоит в том, что у русской и белорусской лексемы есть общее (общие) для них значение (-я), но, кроме того, одна из этих лексических единиц имеет значение (-я), которого (-ых) нет у другой.

В зависимости от того, в каком направлении (от русского языка к белорусскому или от белорусского языка к русскому) проводится сопоставительный анализ, рассмотрим несколько случаев отношений в межъязыковой лексической паре.

А. Белорусская лексема включает русскую лексему ***Р* ⊆ *Б***:

$P / S_1, S_2, S_{3уст.}$ $B / S_1, S_2, S_3$

Ласка – ласка

<p>1. Выражение любви нежным прикосновением, поцелуями и т.п.;</p> <p>2. Доброжелательное, приветливое отношение, обращение;</p> <p>3. устар. Милость, благодеяние.</p>	<p>1. Выражэнне любві, пяшчоты; мяккасць, пяшчота, лагоднасць;</p> <p>2. Спачувальныя, прыхільныя адносіны, прыветлівае абыходжанне;</p> <p>3. Міласць, паблажка, спагада (прасіць ч.-н. ласкі).</p>
--	--

ласка — ласка
милость —

Б. Русская лексема включает белорусскую лексему: ***Р* ⊆ *Б***

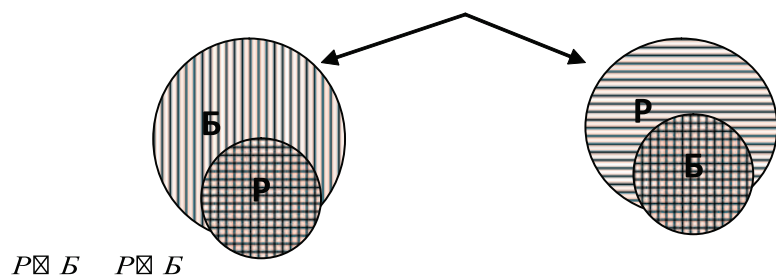
Платье – адзенне (‘одежда вообще’), вопратка (‘верхнее’), сукенка (‘женское’).

<p>Вопратка</p> <p>Верхняе адзенне.</p>	<p>Адзенне</p> <p>Сукупнасць прадметаў з тканіны або футра, якія надзяваюць і носяць на сабе.</p>
<p>Сукенка</p> <p>Жаночае адзенне, верхняя частка якога, што адпавядае кофце, складае адзінае цэлае з ніжняй часткай, што адпавядае спадніцы.</p>	<p>Платье</p> <p>1. собир. Всякая одежда, носимая поверх белья. 2. Женская одежда, верхняя часть которой соответствующая кофте, составляет одно целое с нижней частью, соответствующей юбке.</p>

платье_{1,2} адзенне₁, вопратка₁, сукенка₁

Реализация отношения включения с выделением поля соответствия в семантике исходных русской и белорусской лексем отражена в *схеме 2*:

Схема 2

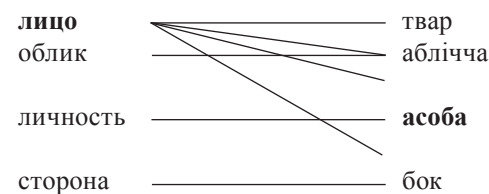


3. Семемные структуры двух лексем частично совпадают, частично различаются. Как частное проявление – в лексемах совпадает только одно значение, т.е. многозначное слово одного языка имеет в другом языке слова-эквиваленты либо описательные выражения для каждого значения. Отношения в межъязыковой лексической паре представлены отношениями пересечения с выделением поля соответствия (ПС). Суть

отношения пересечения заключается в том, что у русской и белорусской лексем есть общее для них значение (по крайней мере, одно) и, кроме того, и русская, и белорусская лексические единицы обладают свойственным только им значением (по крайней мере, одним).

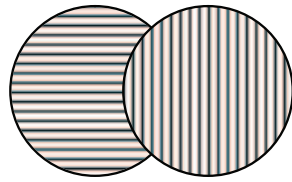
Лицо – асоба

Лицо	Асоба
1. Передняя часть головы человека. 2. перен. Индивидуальный облик, отличительные черты к.-л., ч.-л. // То, что составляет характерные, отличительные особенности, сущность ч.-л. 3. Отдельный человек в обществе; индивидум. // Человек с точки зрения черт его характера, поведения; личность. 4. Передняя сторона дома, строения, сооружения и т.п.; фасад. 5. Обращенная наружу (лицевая) сторона ч.-л. (ткани, одежды и т.п.); противоположное изнанке. 6. грам. Грамматическая категория, показывающая отношения действия к говорящему и выражаемая изменением глаголов в соответствующих формах спряжения, а также особой группой местоимений.	1. Сукупнасць уласцівасцей пэўнага чалавека, якія складаюць яго індывідуальнасць. // Чалавек з пункту погляду яго характару, паводзін, становішча. 2. Асобны чалавек у грамадстве, ідывідуум. 3. (з адценнем іроніі). Чалавек, які трымае сябе важна, ганарліва; персана. // У спалучэнні з ускоснымі склонамі займенніка “свой” або прыметніка “уласны” азначае: самога сябе, самому сабе і г.д. 4. Пра чалавека (часцей жаночага полу), калі не хочучь назваць яго імя. 5. Граматычная катэгорыя, якая паказвае адносіны дзеяння да таго, хто гаворыць; адзначаецца як формай дзеяслова, так і пэўнай групай займеннікаў.



Реализация отношения пересечения с выделением поля соответствия в семантике межъязыковой русско-белорусской лексической пары отражена в *схеме 3*:

Схема 3



Р ∩ Б

Таким образом, контрастивный анализ позволяет последовательно провести установление общего и различного в изучаемых языках, выявить особенности одного языка по сравнению с другим, те черты, которые обычно остаются незамеченными при исследовании языковой системы, взятой в отдельности.

Литература:

1. Манакин В.Н. Сопоставительная лексикология. – Киев: Знання, 2004. – 326 с.
2. Скворцов О.Г. Методы исследования лексических систем. – Екатеринбург: Издательство АМБ, 2001. – 142 с.
3. Супрун А.Е. Лексическая типология славянских языков. – Минск: Изд-во БГУ, 1983. – 47 с.

Словосочетание имя-фамилия в русском и хорватском языках

*Чэлич Желька Милановна
(Загреб, Хорватия)*

I Личные мужские имена

Склонение имен собственных и имен нарицательных является закономерным для русского и хорватского языков. Мужские личные имена, принадлежащие к русской культурно-исторической сфере,

склоняются. В том числе, имена со славянским корнем, напр., Владимир – в светской форме: *Выступление Владимира Путина перед доверенными лицами*. [16], и церковной: *Святого равноапостольного великого князя Владимира*. [23, с. 412]. Склоняются и христианские имена, чаще всего с греческим и латинским корнями, традиционно являющиеся частью русского мира: *В X веке в связи с принятием христианства, получившего в Киевском государстве значение государственной религии, у восточных славян появляются новые имена, ближайшим образом греческого происхождения. ... Восточнославянские личные имена эпохи язычества были заменены в свое время греческими именами*. [28, с. 11, 115]. Христианские имена морфологически адаптированы: подлинный корень встречается в комбинации со славянскими окончаниями: напр. имена Дмитрий (Δημήτριος) или Александр (Ἀλέξανδρος): *Для Дмитрия Медведева сыграли на тамтамах; Святого благоверного князя Александра Невского*. [18]; или фонологически, см. отношение личного имени Иван и новозаветного варианта Иоанн: *Вышла в свет книга Ивана Шихатова «Почетные омичи; От Иоанна [святое благовествование]; Усекновение главы Иоанна Предтечи*. [18; 18, с. 70; 18, с. 413]. Мужские имена, традиционно не принадлежащие к русскому ономастическому корпусу, чаще всего склоняются, как, например, имена *Quinton, Michael: первый бой Куинтона Джексона в UFC; Место и сроки похорон Майкла Джексона до сих пор не известны*. [24]; хотя орфографически не всегда упорядочены: *У Дэвида Бекхама отличная фигура; Сегодня был не день Дэвида Бекхама; Гол Дэвида Бекхэма с пенальти в матче между LA Galaxy. Я был удивлён!* [11]. Мужские иностранные личные имена на гласные -и, -е, -о не склоняются: *Информация о книгах и фильмах о Гарри Поттере; Друг Гарри Поттера переболел свиным гриппом; Прошло всё, кроме Анди Роддика; „Надя” Андре Бретона; Сборная Аргентины Диего Марадоны «опозорилась» в Боливии*. [29]. Непрямое подтверждение этого находим и в «Справочнике» Розенталя: *Нерусские фамилии на неударяемые -а, -я (в основном славянские и романские) склоняются ...: ... стихи Пабло Неруды* [19, с. 2].

Норма хорватского литературного языка предполагает склонение всех личных мужских имен, несмотря на их происхождение или окончание (гласный / согласный звук). Имена на гласные -е, -о, -и являются составной частью хорватского ономастикона и, в отличие от русского языка, склоняются. Ср. пример *Иво: Izjava predsjednika Vlade dr.sc. Ive Sanadera; Концерт Ive Pogorelića za Muzičku akademiju 10. svibnja. ... Пример: [6]. Аналогично склоняется и имя Франьо,*

Марко, Тони. Имена, например, *Стине* или *Анте* в литературном языке склоняются одним и тем же способом, с той разницей, что в родительном падеже единственного числа отношение к именительному падежу осуществляется благодаря музыкальному ударению, в данном случае – долготу нисходящему.

II Фамилии

Фамилии, носителями которых являются osoby мужского пола, и которые образуют русский национальный корпус, склоняются: *Процесс образования фамилий в русском литературном языке к началу XVIII века закончился. Он закончился вместе с прекращением именоваться прозвищами. ... Получает распространение форма «Долгорукой». ... Так и в именовании других лиц: «господин Долгорукой» ...; родительный падеж: «Юрья Долгорукова»* [28, с. 124]. Не склоняются фамилии с неизменяемыми морфемами -аго, -ако, -яго, -ых, -ово – см. [20]. Фамилии, образование которых исторически не связано с национальным корпусом, а оканчиваются на согласный, склоняются: *Русские иноязычные фамилии, оканчивающиеся на согласный звук, склоняются, если относятся к мужчинам, и не склоняются, если относятся к женщинам.* [20]. Фамилии с суффиксами - [ен]к- и окончанием -о не склоняются – в настоящее время [20]: *Стихи о любви Тараса Шевченко; Биография Тараса Шевченко; Гол Ивана Саенко; Политика Виктора Ющенко, направленная на разжигание.* Когда-то склонялись, *ibid*: *Украинские фамилии на -ко (-енко) в художественной литературе обычно склоняются, хотя по разному типу склонения.* В хорватском языке фамилии склоняются, несмотря на их происхождение, с помощью окончаний или ударения (ср. И. п., ед. ч. – *Мате Храсте*, Р. п., ед. ч. – *Мате Храсте*).

III Связь имени и фамилии или словосочетание имя-фамилия?

Связь имени и фамилии русская ономастика называет «наименование», т. е. «состав наименования», при чем официальным является «трехчленное наименование», [28, с. 69]. Хорватская ономастика использует термин формулы личного имени и фамилии: Osobno ime – jednoimenska, (osobnoimenska) formula ... Nasljedno prezime – dvoimenska, (osobno)imensko-prezimenska formula, [25, с. 12-13]. В обоих языках все компоненты склоняются. Связь имени и фамилии предполагает склонение обеих частей: U rečenici se sklanjaju svi dijelovi kojima se imenuju muške osobe, tj. imena i prezimena: djela Ivana Gundulića, knjiga o Hanibalu Luciću [10, с. 70]. Под иностранными мужскими именами в русском языке подразумеваются также в виду

и хорватские имена на гласные -е (... *сообщили, что президенту Хорватии и верховному командующему ВС Хорватии Стине Месичу будет предложено ввести новые медали за участие в военных акциях.* [21]), -о (*По сообщению из Загреба, хорватский парламент в четверг решил принять прошение премьер-министра Иво Санадера об отставке,* [13]), -и («*Сатурн*» *подписал племянника Тони Кукоча.* [12]), что отвечает норме литературного русского языка. В хорватском языке несклоняемость мужских личных имен (преимущественно неславянского происхождения) осуществляется в разговорной речи и недостаточно нормированном литературном языке. Несклоняемые личные мужские имена в русском языке имеют разное происхождение и оканчиваются на гласные и согласные. Русский и хорватский языки родственные, флективные. Орфографические справочники и нормы подтверждают склонение и имен, и фамилий как отдельных элементов. Хорватские личные имена на гласные в русском языке функционируют как иностранные имена (см. выше), а на согласный – как русские: *Иностранные имена на согласный звук склоняются независимо от того, употребляются ли они самостоятельно или вместе с фамилией, например: романы Жюль Верна (не “Жюль Верна”), рассказы Марка Твена ... Пример: [20]. Хотя совет по русскому языку указывает и на неабсолютное исполнение этого правила (Здесь обобщение идет в другом направлении: обобщается именительный падеж и на имена деда. Описанное влияние было господствующим: оно привело к тому, что в позднейшее время все элементы именованья согласовывались с личным именем. Пример [28, с. 116]): Местные инородческие племена – для Жюль Верна почти все они «татары» ... Пример [27]; Чему учит книга Жюль Верна «20000 лье под водой»? Пример [15]. Данные примеры показывают, что в русском языке существует такое же явление как и в хорватском, см. примеры хорватского государственного телевидения, радио и газет: *Imali smo [na jahti Christina O] Bruce Willisa, Mike Tysona, Пример [8]; Dva stiha Andre Bretona, Пример [26]; Hugh Jackmanov novi film ..., Пример [2]; Bill Gatesova pravila za uspjeh. Пример [14, с. 15]; Čujmo, dakle, Bono Voxa. Пример [9]; Tenkovi s plaža uklanjaju pola milijuna Enver Hoxhinih bunkera. Пример [3, с. 34]. Особенно выразительным является употребление одного и того же имени одной и той же личности в одном и том же тексте: когда личное имя употребляется самостоятельно, склоняется: *Chuckove čizme*, но вместе с фамилией – нет: *Chuck Norrisove kaubojske čizme su napravljene od kauboja, Пример [4]. И в русском, и в хорватском языках в этих примерах связь имени и фамилии***

функционирует как бинарное словосочетание с двумя членами, где фамилия является главным членом, который и склоняется: *Binarna ili dvočlana sintagma – prema Ballyu, Saussureu, Reformatskom i dr. svaka je sintagma binarna, tj. Ona se sastoji od dva elementa koji su međusobno zavisni i stoga je čitava sintagma subordinativna (zavisna)...Пример [22, с. 384]; *Общепризнано, что к словосочетаниям относятся соединения слов на основе подчинительной связи (связи главного и зависимого членов). Пример [19].* В конкретном типе словосочетания имя является членом, зависящим от фамилии, ибо не пользуется отдельным окончанием, а окончанием второго, главного члена словосочетания: *[Baudouin de Courtenay] ... proširena [sintagma] se sastoji od niza riječi od kojih je jedna pretežita, glavna, središte cijelog izraza. Пример [19, с. 382].**

IV Словосочетание имя-фамилия как результат влияния английского языка? Бинарное словосочетание – аналитизм в русском и хорватском языках?

Если предположить, что связь имени и фамилии является бинарным словосочетанием, в котором личное имя зависимый, несклоняющийся член, тогда эти примеры можно сравнить с выражениями саксонского родительного в английском языке. В русском и хорватском языках эти словосочетания формируются по английской модели, см. *Matt James' Eco Garden. Log in to view Hugh Laurie's full profile.* Связь имени и фамилии особ мужского пола становится бинарным словосочетанием – с двумя членами: именем и фамилией, причем имя является зависимым, несклоняющимся членом, под влиянием английского языка. Здесь можно говорить о варианте аналитизма (тенденции аналитизма) в славянских языках: *общим признаком которых является тенденция языков к аналитизму, т. е. упрощению морфологических форм и соответственно возрастанию роли синтаксического порядка в построении фразы. Пример: [7]; Аналитизм обнаруживается: 1) в сокращении числа падежей; 2) в росте класса несклоняемых имен (существительных, прилагательных, числительных) Пример: [1].*

Подтверждение аналитизма на основе бинарного словосочетания можно видеть также на примере хорватского двухчленного наименования, см. *Mogu Denis Latina doživjeti danas. Пример: [29], вместо Denisa Latina.*

Литература:

1. Валгина Н.С., <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook050/01/index.html>
2. Večernji list, 06-ое мая 2009
3. Večernji list, 18-ое июля 2009

4. Večernji list, 28-ое мая 2009
5. <http://www.vesti.ru;>
6. Толковый молитвослов. – М.: Молодая гвардия, 2005. – С. 432.
7. http://www.vlada.hr/en/naslovnica/novosti_i_najave/2009/lipanj/
8. <http://diction.chat.ru/analitizm.html>
9. Dnevnik HRT 1, 05-ое августа 2009
10. Dnevnik HRT 1, 09-ое августа 2009
11. Дулчич, М. Govorimo hrvatski. Jezični savjeti. – Загреб: Hrvatski radio, Naklada Naprijed d. d., 1997. – С. 510.
12. [www.liveinternet.ru; kibenish7.diary.ru/p42990679.htm;](http://www.liveinternet.ru; kibenish7.diary.ru/p42990679.htm)
13. www.beckhamsource.com
14. <http://www.index.hr/vijesti/clanak/koncert-ive-pogorelica-za-muzicku-akademiju-10-svibnja/>
15. <http://news.liveinternet.ru/>
16. <http://news.yandex.ru>
17. Osmosmjerka specijal br. 13 / 2009
18. otvet.mail.ru/question/17228173/
19. <http://www.putin2004.ru>
20. Radio 101, 07-ое октября 2009
21. <http://rmx.ru/news;>
22. Библия. – Иерусалим: The Bible Society in Israel., 1991. – С. 204; Толковый молитвослов. – М.: Молодая гвардия., 2005. – С. 432.
23. Розенталь Д. Э. и др. Словарь лингвистических терминов, http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/DicTermin/s_3.php
24. Розенталь Д.Э. *Справочник по правописанию, произношению, литературному редактированию.* – М.: ЧеПо.
25. <http://www.spelling.spb.ru/rosenthal/alpha/r149.htm>
26. <http://www.rusk.ru>
27. Симеон, Р. *Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva, II.* – Загреб: Matica hrvatska, 1969. – С. 926.
28. Толковый молитвослов. – М.: Молодая гвардия., 2005. – С. 432.
29. [torrents.ru/forum; http://www.vesti.ru.](http://torrents.ru/forum; http://www.vesti.ru)
30. Франчич, А. *Međimurska prezimena.* – Загреб: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, 2002. – С. 746.
31. HRT 2, 07-ое августа 2009
32. <http://www.cbs.irkutsk.ru/statya75.htm>
33. Чичагов, В. К. Из истории русских имен отчеств и фамилий. – М.: ГУПИ Министерства просвещения РСФСР, 1959. – С. 127.
34. [www.yarik.com; WWW.ФОНТАНКА.РУ; www.footie.by; http://zhurnal.lib.ru; www.rg.ru.](http://www.yarik.com; WWW.ФОНТАНКА.РУ; www.footie.by; http://zhurnal.lib.ru; www.rg.ru)

ЯЗЫК – КУЛЬТУРА – ОБЩЕСТВО

Из истории молодежного социолекта: лицейская словесность XIX века

*Анищенко Ольга Александровна
(Кокшетау, Казахстан)*

Социолингвистические портреты учащихся различных учебных заведений дореволюционной России отличаются специфическими чертами, обусловленными как социальным происхождением юношей и девушек, так и условиями обучения, воспитания. Тип учебного заведения (духовная семинария, кадетский корпус, институт благородных девиц, гимназия, лицей, университет...), цель его создания, задачи преподавания, закрытый или открытый характер школы, ее атмосфера, нравственный дух, формы досуга – все это накладывало определенный отпечаток на воспитанников, их субкультуру, влияло на особенности их речевого общения.

Лицей как особый тип учебного заведения начинает свою историю в России с открытия 19 октября 1811 года Царскосельского Лицея, цель которого - «образование юношества, особенно предназначенного к важным частям службы Государственной» [4, с. 208]. В лицействах воспитывали гуманизм, уважение к личности. В Лицее царил особый дух товарищества, сплоченности, лицейского братства, не было оппозиции «новичков-старичков» и не существовали обозначения различного вида испытаний, потасовок, ударов, щелчков, толчков (чем были так богаты другие учебные заведения начала [1]).

Свою одинаковость лицеисты подчеркивали наименованиями: *лицейские, синие мундиры с красными воротниками, нули, трубадуры, скотобратия, скотобратцы, номера №1 (№2.....№13)*. Так, например, по номерам (номер над дверью занимаемой комнаты: **№ 6** Юдин, **7** Малиновский, **8** Корф, **9** Ржевский, **10** Стевен, **11** Вольховский, **12** Матюшкин, **13** Пушин, **14** Пушкин....) они нередко обращались к друг другу, номерами подписывали дружеские послания. А.С. Пушкин подписывает лицейским номером некоторые свои письма и много лет спустя: «*Ведь у тебя празднуем мы годовщину? Не правда ли? №14. Пушкин – М.Л. Яковлеву. 19 октября 1834.*»; «*Я согласен с мнением 39 №. Нечего для*

двадцатипятилетнего юбилея изменять старинные обычаи Лицея. Это было бы худо предзнаменование. Сказано, что и последний лицеист один будет праздновать 19 октября. Об этом не худо напомнить. №14. Пушкин – М.Л. Яковлеву. Октябрь 1836» [3, Т.1., с. 313].

Закрепленный за каждым лицеистом номер комнаты служил своеобразным прозвищем. Наряду с ним, почти у всех воспитанников было еще одно (а нередко и два!) принятое в Лицее обозначение. Как справедливо отмечено в исследовании Н.Я. Эйдельмана, «с прозвищ начинается «лицейская словесность». Она отражает и характер воспитанников (их отличительные черты), и отношение к ним одноклассников, и своеобразную языковую игру (на основе имени или фамилии учащихся): Александр Пушкин - *Егоза, Француз*, Александр Горчаков – *Франт*, Николай Ржевский – *Дитя, Кис*, Иван Пушин – *Жан, Жанно, Иван Великий* или *Большой Жанно*, Алексей Илличевский – *Олосенька*, Антон Дельвиг – *Тося, Тосинька*, Модест Корф – *Модинька, Дьячок Мордан*, Вильгельм Кюхельбекер – *Кюхель, Кюхля, Бекеркюхель* и др. [5, с. 44].

Федора Матюшкина, родившего в Штутгарте, называли ласково *Федернелъке* (переименовав на немецкий лад русское имя Феденька); носил он и прозвище *Плыть хочется* за мечту о морских странствиях. *Паяс двухсот номеров* - так в кругу лицеистов называли Михаила Яковлева, любившего изображать своих товарищей, их родителей, а также посещавших Лицей знатных особ, преподавателей и даже явления природы, исторические события. В лицейском фольклоре сохранилась эпиграмма в адрес самого *паяса*: «*Мишук не устает смешить,/ Что день, то новое проказит./ Теперь затеял умным быть.../ Не правда ль, мастерски паясит?*» [3, Т.1., с. 304].

Лицейские прозвища попадают вскоре и на бумагу. А.С.Пушкин запечатлел сцену на уроке, где действующие лица *кис* (Николай Ржевский) и *казак* (Иван Малиновский): «*С игрушкой кис/Кричит: ленись!/Я не хочу учиться;/Сосед казак,/Задав кулак,/Другим еще грозится*» [5, с. 76]. В эпиграмме Алексея Илличевского – *Черняк* (преподаватель математики Карцов): «*Могу тебя измерить разом,/Мой друг Черняк!/Ты математик – минус разум,/ Ты злой насмешник – плюс дурак*» [5, с. 39].

Словотворчество, стихи, басни, эпиграммы, сказки – различные формы самовыражения воспитанников Лицея – обусловили появление рукописных литературных журналов. «Царскосельская газета», «Неопытное перо», «Сверчок», «Лицейский мудрец» – ученические

издания первых лет существования Царскосельского Лицея. В четвертом номере «Лицейского мудреца» (в 1816 г.) был помещен рассказ о происшествии в государстве «Индостан», придуманном самими воспитанниками. Обращаясь к лицейскому мудрецу, корреспондент сообщает: «На днях произошла величайшая борьба между двумя монархиями. Тебе известно, что в соседстве у нас находится длинная полоса земли, называемая **Бехелькюкериадою**, производящая великий торг мерзейшими стихами, и что еще страшнее, имеющая страшнейшую артиллерию. В соседстве сей монархии, находилось государство, называемое **Осло-Домясомев**, которое известно по значительному торгу лорнетами, париками, цепочками... Последняя монархия, желая унижить первую, напала с великими криками на провинцию **Бехелькюкериады**, называемую глухое ухо, которая была разграблена; но за то сия последняя отомстила ужаснейшим образом: она преследовала неприятеля и, несмотря на все усилия королевства **Рейема**, разбила совершенно при местечках Щек, Спин и проч., проч. И т.д. Присовокупляю при сем рисунок, в котором каждая монархия является со своими атрибутами» [2, с. 265-266].

Рассказ этот имел смысл и значение только для кружка своих, «лицейских». И лицейский читатель легко разгадывал нехитрый шифр: из **Бехелькюкериады** получался Кюхельбекер, **Осло-Домясомева** – воспитанник Мясоедов, королевства **Рейема** – гувернер Мейер, разнимавший драчунов.

Особо популярным в журнале «Лицейский мудрец» был раздел «Смесь», в который воспитанники помещали дружеские поздравления, лицейские выражения, поговорки, шутки, прибаутки и т.д. Например, белый жилет - «неуместно вставленное в разговор слово», **вы (ты) никогда внутренних происшествий не знаете (не знаешь)** - «лицейская шутка по отношению к человеку, который надоедает своими расспросами», «**Ах, братец, если бы ты был столь же умен, насколько глуп, - мудрее тебя, братец, не найти на целом свете**» - лицейская прибаутка [3, Т.1, с.137].

«Для сегодняшнего номера, - пишут лицеисты в одном из выпусков ж. «Лицейский мудрец», - мы сделаем краткое обозрение тех приговорок, которые были несколько дней пред сим в моде. **Вы никогда внутренних происшествий не знаете.** Выражение новейших времен, происшедшее от того, что господин мохнатый остроум, который живет уединенно, чрезвычайно не сведущ в том, что до него касается. Сертуки ли мерять, он последний об них узнает; вообще он все знает, все хорошо

представляет, кроме себя. – Наскучивши его вопросами, некто ему сказал: «Ты никогда внутренних происшествий не знаешь», он сказал, - это слово было принято, и теперь всякий, кто не зная, что случилось, что говорят, докучливыми вопросами досаждают другим, получает в ответ: «**Ты никогда внутренних происшествий не знаешь**» [2, с. 331].

О лицейском выражении **белый жилет** было сказано как о сочетании, победившем все другие синонимичные обозначения. «**Белый жилет** значит то, что кто-нибудь не кстати – или вмешался в разговор, или заговорил о том, о чем в компании и не думали говорить. Было сперва другое выражение для означения всякого слова некстати, это было З...а мороженое, потому что он однажды осенью, в вечерний холодок, когда уже и без того тряслись, велел подать мороженое, что, как читатель может легко понять, было чрезвычайно не кстати. – Впрочем, сие слово не долго удержалось в разговоре, а на место его поступил **белый жилет**. Многие покушались заменить его другими словами, как например жилет не в талию, малиновые штаны и пр., но напрасно; **«белый жилет»** удержался в блеске величия своего и посрамил всех противников» [2, с. 331].

Плоды коллективного юношеского сочинительства (где видную роль играют песни, к которым примыкают эпиграммы, эпиграфы, акростихи, пословицы, прибаутки) называли в Лицее **национальными песнями**. Они сочинялись по поводу школьных событий, в них описывались забавные ситуации, осмеивались слабости и недостатки как лицеистов, так и их наставников. ***Этот список сущи бредни,/Кто тут первый, кто последний,/Все нули, все нули/Ай люли, люли, люли. ***Пусть от нас заводят споры/С Энгельгардом Профессоры,/И они ведь нули,/Ай люли etc [2, с. 266].

Национальные песни пользовались у лицеистов огромной популярностью. Что касается их названия («национальные»), то, по мнению К.Грота, «его всего вероятнее объяснить тем, что у воспитанников Лицея того времени было в большом ходу изображать свой Лицей (в его описаниях) в виде как бы **государства** (республики) или города, подразделяя их еще на кварталы, а обитателей (воспитанников) на **нации** и т.п., откуда их песни-импровизации получили кличку «**национальных**» [2, с. 254].

Восприятие Лицея как отдельного государства объясняется не только закрытым характером учебного заведения (лицеистам «возбраняется выезжать из Лицея», родным «дозволено посещать их по праздникам»), но и необычными условиями воспитания, обучения. «...в Лицее были

соединены все удобства домашнего быта с требованиями общественного учебного заведения» [6, с. 40]. Здесь не применяли телесных наказаний, не подвергали воспитанников физическому унижению: провинившегося оставляли одного для того, чтобы он подумал о своем проступке, или смещали его на последнее место за обеденным столом. Так, в черновом варианте стихотворения «19 октября» (1825) Пушкин, восстанавливая в памяти лицейские годы, упоминает о применяемом в школе наказании - черном столе: *Златые дни! Уроки и забавы / И черный стол, и бунты вечеров* [3, Т. 1. с. 225].

Лицейсты воспитывались в атмосфере понимания, доверия, свободного общения преподавателей и воспитанников. *Несмотря на закрытый характер учебного заведения, каждый из воспитанников воспринимал себя причастным к происходящим в России событиям, что ускорило процесс формирования исторического сознания лицейстов.* «Жизнь наша лицейская, - писал И.И. Пущин, - сливается с политической эпохой народной жизни русской: приготовлялась гроза 1812 года. Эти события сильно отразились на нашем детстве» [6, с. 42].

Особый «лицейский дух», сформировавшийся в период войны 1812 года, царящая в Лицее свобода, высокое понимание чувства человеческого достоинства и чести, культ дружбы, идеи просвещения составляли своеобразие культурной среды, которая формировала взгляды лицейских юношей. Один из современников заметит о первых выпускниках: «...в то время, как питомцы прочих высших заведений, наполовину разночинцы, по выходе из заведений стушевывались в общественных массах, лицейсты были на виду и мозолили глаза своим фрондерством...» [4, с. 159].

*Воспитанные в свобододлюбивом духе просвещенными профессорами, лицейсты всегда оставались верными идеям Лицея, «святому братству». Бережно хранили они чугунные кольца, которые при выпуске подарил им директор Царскосельского Лицея Е.А. Энгельгардт. Называли друг друга по-лицейски - **чугунниками**. «Скажите что-нибудь о наших чугуниках, об иных я кой-что знаю из газет и по письмам сестер, но этого для меня как-то мало»* [6, с. 100]. *«В день воспоминаний лицейских я получил письмо твое от 8 апреля, любезный друг Малиновский; ты, верно, не забыл 9 июня и, глядя на чугунное кольцо, которому минуло 21 год, мысленно соединился со всеми товарищами, друзьями нашей юности. Прошу тебя на досуге поговорить побольше и поподробнее о наших чугуниках»* [6, с. 113].

Чугунники поклялись не забывать День создания Лицея: «и последний лицейст один будет праздновать 19 октября». Из протокола лицейской

годовщины (19 октября 1828 года), написанного А.С. Пушкиным: «Собрались на пепелище **скотобратца Курнофеуса** Тыркова (по прозвищу **Кирпичного Бруса**) 8 человек **скотобратцев**, а именно: Дельвиг – **Тося**, Илличевский – **Олосенька**, Яковлев – **паяс**, Корф – **дьячок Мордан**, Стевен – **Швед**, Тырков – (смотри выше), Комовский – **лиса**, Пушкин – **француз (смесь обезьяны с тигром)**. а) пели известный лицейский пэан л е т о з н о й н а...; в) вели беседу...» [5, с. 180]. В тексте протокола - принятые в кругу **скотобратцев** прозвища, самобытные, понятные только посвященным слова и выражения, имеющие для **чугунников** особый смысл и переносящие их в счастливые лицейские годы.

Таким образом, Лицей заметно отличался на фоне учебных заведений России того времени. Не только «необычностью цели, которой было подчинено воспитание и образование юношества в его стенах, но и своей независимостью, сохранением особенного, присущего только ему характера» [4, с. 21], а также своим специфическим словотворчеством, лицейской словесностью, которая является важной страницей в истории русского молодежного социолекта.

Литература:

1. Анищенко О.А. Словарь русского школьного жаргона XIX века. – М.: ООО «Издательство ЭЛПИС», 2007. – 368 с.
2. Грот К.Я. Пушкинский лицей. – СПб., 1998. – С. 265-266, 331, 226, 254
3. Друзья Пушкина: Переписка; Воспоминания; Дневники. В 2-х т. Т.1 /Сост., биографические очерки и прим. В.В. Кунина. – М.: Правда, 1986. Т.1. – С. 313, 304, 137, 225.
4. Михайлова Л.Б. Царскосельский Лицей и традиции русского просвещения. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2006. – С. 208, 159, 21.
5. «Прекрасен наш союз...» / Сост. и сопроводительный текст Н.Я.Эйдельмана. – М.: Мол. гвардия, 1979. – С. 44, 76, 39, 180.
6. Пущин И.И. Записки о Пушкине. Письма. – М.: Правда, 1989. – С. 42, 100, 113.

Концепт «ТЕРПЕНИЕ»: системно-языковые и контекстные экспликации

Барилловская Анна Александровна
(Красноярск, Россия)

Системно-языковые смыслы могут быть выявлены в ходе анализа парадигматических связей слова, предполагающего изучение его синонимических и антонимических рядов, а также семантических соотношений в словообразовательном гнезде.

Особый интерес вызывает в этом аспекте изучение вариантов вербализации концептов, ключевых для русской национальной ментальности; например, концепта «терпение».

По лексикографическим данным *терпение* представлено, в частности, в синонимических рядах слов: *терпеливость, долготерпение; многотерпеливость* - маркировано обычно как *устар.*

Так, глагол *терпеть* по лексикографическим данным представлен в следующих синонимических рядах: вооружиться (или запастись) терпением, выносить, сносить, переносить, выдерживать, нести (свой) крест /оскорбление: глотать, проглатывать (*разг.*); переносить, сдерживаться, испытывать, терпеть неудачу, терпеть крах, терпеть фиаско (*книжн.*), допускать, снисходить, послаблять, потворствовать, смолчать, промолчать, удерживаться, воздерживаться. Терпеть поражение, проигрывать, быть побежденным (или разбитым); быть под конем, возвращаться на шите (*высок.*). Терпимо – удовлетворительно; снисходительно.

Семантические различия между приведенными синонимами наблюдаются по признаку близости к тому или иному осмыслению концепта «терпение».

1. Основную группу составляют экспликации значения 'переносить – быть стойким перед большим количеством неприятностей или несчастий, находить силу жить в тяжелое время: выдерживать, выносить, сносить, переносить, испытывать, переживать, нуждаться, страдать, держаться, нести свой крест, крепиться'.

2. Следующая группа относится к значению 'мириться – быть сдержанным при огорчениях и сильных волнениях: сдерживаться, стерпеть, смолчать, промолчать, удерживаться, воздерживаться, молча сносить обиды'.

3. 'Снисходительно относиться – допускать, снисходить, послаблять, потворствовать'.

Итак, в современном русском литературном языке слово *терпеть* имеет синонимические параллели применительно к различным семантическим вариантам.

В «Словообразовательном словаре русского языка» А.Н. Тихонова [11, с. 224] глагол *терпеть* представлен и как непроемный, и как производящий; от него образуется 69 слов различных частей речи. Это словообразовательное гнездо относится к полному структурному типу. Глагол *терпеть* образует 13-тиступенчатую словообразовательную парадигму, которая является гетерогенной (образуются слова различных частей речи).

Способы образования новых слов здесь различны: префиксальный, суффиксальный, префиксально-постфиксальный. Анализ словообразовательного гнезда выявляет активность приставочных глагольных образований (вы-терпеть, до-терпеть, с-терпеть, у-терпеть, пре-терпеть, по-терпеть), которая указывает на наличие семы

Активны также и атрибутивы *терпеливый, нетерпеливый, долготерпеливый* и т.д. с общим признаком 'имеющий состояние, обозначенное мотивирующим словом', указывающие на то, что терпение – это состояние, но следует иметь в виду, что *терпение* ещё и процесс (отглагольное).

Словообразовательные гнезда слов *терпение / терпеть* показывают, что оно обладает хорошими словообразовательными потенциалами, а потому продолжает пополняться новыми единицами, т.е. развивается. Однако стоит отметить, что в него не включены известные нам по более ранним эпохам слова *терпеливодушный, терпеливомудренный, терпеливоострастный, многотерпеливый*. Древние же слова *долготерпение* и *страстотерпец* и сегодня присутствуют в языке.

В контексте слово каждый раз раскрывает один из своих парадигматических признаков. Конкретные синтагматические связи предопределяются парадигматическими, однако речевое употребление лексических единиц обусловлено не только факторами выбора, но и возможностями лексического и синтаксического соединения одного слова с другим [8, с. 68].

В лингвистике стало общепринятым положение о том, что особенности сочетаемости слова находят отражение в его семантической структуре. По мнению исследователей [1; 2; 3; 4; 10; 12 и др.], при «семантической синтагматике» (В. Г. Гак) учитываются не только формально выраженные, но и скрытые в значении семантические компоненты. В речевом употреблении происходит актуализация

значения и формируется речевая семантика, отличающаяся бесконечным многообразием.

Контекстная сочетаемость слов *терпение/терпеть* анализируется нами на материале иллюстраций к лексикографическим толкованиям в различных словарях; при этом обращается внимание на жанрово-стилистический характер источника (художественная литература, публицистика, разговорная речь, пословицы и поговорки).

У слов с корнем -терп- наблюдаются различные варианты сочетаемости: *терпеливый кто (человек, больной, ученик), терпелив в чем-то (в несчастии), терпеливый по чему(по характеру, по натуре), с наречием очень, исключительно терпеливый; быть, казаться, стать терпеливым; терпеливо переносить что-л., ждать, выслушивать; терпеть что-то (боль, обиду); терпеть как-долго, кого-либо, могу –не могу терпеть, терпеть кому и др.*

Словарь Даля дает возможность выявить, как концепт «терпение», будучи представленным в паремиях закреплен в народном сознании. Представленный материал можно разделить на несколько групп.

Терпенье и труд все перетрут; терпи, казак, атаманом будешь; терпя, в люди выходят; обтерпимся, и мы люди будем; терпенье дает уменьье. В данных пословицах отражается представление о том, что *терпение* – это качество, которое помогает человеку, позволяет ему двигаться вперед, совершенствоваться. В данном контексте терпению родственны семы «упорство, настойчивость, трудолюбие».

Терпение является одной из основных добродетелей религиозного сознания русского народа. Это подтверждают следующие выражения: за терпенье Бог дает спасенье; терпению - спасенье; без терпенья нет спасенья; терпенье лучше спасенья. В таком понимании *терпению* присуща сема «смиренье». Пословицы отсылают к евангельским сюжетам о *терпении* Спасителя.

Однако *терпенье* – это очень тяжелое испытание: терпя, и камень треснет; терпя, и горшок надсядется. Не каждый готов к *долготерпению* – данная репрезентация концепта активно используется как в сакральной, так и в профанной, бытовой сферах. Поэтому *терпенье* бывает разным, имеет предел, ресурс терпения может иссякнуть: истерпелись мы, не стало терпения; дотерпелись донельзя; всякому терпению мера; никакого терпенья нет, нельзя терпеть. Но терпению можно и нужно научиться, привыкнуть к такому состоянию: во все втерпишься; обтерпишься, и в аду ничего; у кузнеца рука к огню притерпелась; стерпится, слюбится. Встречаются высказывания, где *терпение* сопоставляется с

любовью: стерпится, слюбится; от того терплю, кого люблю. Здесь оно выступает как умение прощать, принять другого человека. *Терпение* противопоставляется желаниям человека, из чего следует, что это вынужденное состояние: на хотенье есть терпенье. Но: терпеть это не беда, было бы чего ждать. И: лучше самому терпеть, чем других обижать. Подобные высказывания характеризуют особое восприятие действительности русскими людьми, сбалансированную жизненную позицию, основанную, с одной стороны, на смирении, безропотном перенесении невзгод, но, с другой стороны, присутствуют настойчивость, упорство, стремление добиваться цели, надежда на лучшее.

В иллюстрациях активно используется концепт «терпение». *Терпение* в основном имеет положительные коннотативные признаки, оно бывает: удивительным, гордым, большим, необыкновенным, поразительным, похвальным. Бывает терпеливая любовь, терпеливые заботы, терпеливая работа.

Терпеть приходится дураков, голод и холод, гоненье, фиаско, крушение, наказание, притеснение, участь гордую, стыд и зло, лишения, нужду.

Основные значения концепта, репрезентируемые в контексте русской классической литературы:

- 1) способность переносить нужду, боль, неприятности;
- 2) упорно делать что-то;
- 3) ждать без ропота;
- 4) мириться с наличием кого-, чего-либо;
- 5) очень не любить кого-то, что-то;
- 6) не допускать наличия чего-либо. Служенье муз не терпит суеты!

(Пушкин).

В лексикографических цитациях разговорной речи наиболее часто встречаются следующие сочетания: терпеть боль, насмешки. Не терпится, выйти из терпения, вывести из терпения. Минутку терпения, не терпеть, терпеть не могу, терпеть от холода, от золовки, терпеть убытки, терпеть от наводнений, терпеть не люблю, терпеть ненавижу. Таким образом, актуальны значения, связанные с физической болью, с материальным ущербом, широко используется *терпеть* с отрицанием *не*.

Мы отметили особенности концепта «терпение», свойственные русскому народу, определили его специфическое восприятие и переживание данного концепта, даже на уровне анализа иллюстраций к словарным статьям нами были выявлены разноаспектные оценки терпения. Каждая эпоха выбирает своё доминирующее значение, вербализуя его в текстах и речи (например, ср. словари древнерусского языка и словари советской эпохи).

Таким образом, проанализировав состав синонимических и антонимических рядов слова *терпеть*, мы выявили, что слово *терпеть* в парадигматических рядах имеет многочисленные словодериваты. Это указывает на его укорененность и востребованность в русской лексической системе, очевидно предопределённые нашей ментальностью.

Литература:

1. Апресян Ю.Д. Лексическая семантика. Синонимические средства языка. – М.: «Наука», 1974. – 367 с.
2. Арутюнова Н.Д. Понятие пресуппозиции в лингвистике // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз, 1973. – Т. 32, № 1. – 84-89 с.
3. Арутюнова Н.Д. Предложение и его смысл: Логико-семантические проблемы / АН СССР. Ин-т языкознания. – М.: «Наука», 1976. – 383 с.
4. Гак В.Г. К проблеме семантической синтагматики // Проблемы структурной лингвистики 1971. – М.: Наука, 1972. – С. 367-395.
5. Гак В.Г. Проблема создания универсального словаря (энциклопедический, культурно-исторический и этнолингвистический аспекты) // Национальная специфика языка и ее отражение в нормативном словаре: Сб. ст. – М.: Ин-т рус. яз. РАН, 1988. – С. 119-126.
6. Котелова Н.З. Значение слова и его сочетаемость. Л.: Наука, 1975. – 70 с.
7. Львов М.Р. Словарь антонимов русского языка. М.: Русский язык, 1984.
8. Медникова Э. М. Значение слова и методы его описания. М.: высшая школа, 1974. – 68 с.
9. Словарь антонимов. Серия «Словари». М., 2005. – 179-180 с.
10. Телия В.Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. – М.: Наука, 1986. – 184 с.
11. Тихонов А. Н. Словообразовательный словарь русского языка. М.: Русский язык, 1985. – 224 с.
12. Шмелев Д. Н. Проблема семантического анализа лексики (на материале русского языка). – М.: наука, 1973. – 280 с.

К вопросу об уточнении сущности понятия «цитата» с точки зрения речеведения

Вершинина Наталья Викторовна
(Саранск, Россия)

Проблема функционирования цитаты в контексте речи является одной из самых интересных не только с позиций лингвистики или литературоведения, но и с позиций риторики, речеведения, поскольку осознание сущности цитаты, ее роли в тексте помогает моделировать новое высказывание, решать коммуникативные, риторические задачи. Цель данной статьи: дать определение термину цитата с позиций речеведения, выявив отличительные признаки цитаты, обозначить границы понятия цитата и прецедентный текст, смежных явлений (пословицы, поговорки, крылатые выражения и т.п.).

В современной науке наиболее распространенная и общепризнанная дефиниция понятия «цитата» – это точно воспроизведенный отрезок определенной длины, принадлежащий другому автору. При таком понимании цитатой можно назвать аллюзии, реминисценции, фразеологизмы, крылатые выражения и т.п. Ясно, что в рамках речевой практики следует разграничивать цитату и перечисленные явления, поэтому необходимо, выявив сходства и различия названных понятий, дать четкое определение цитате как структурному элементу речи, т.е. конкретного высказывания. Изучение цитаты в контексте речи (на примере учебно-научной речи учителей литературы), анализ научных источников по смежным вопросам позволили сделать вывод о том, что данное явление имеет отличительные признаки. Данные признаки позволяют отделять ее от аллюзий, реминисценций, крылатых выражений и т. п., то есть тех фактов, которые нередко смешивают с цитатой. Посредством данного отграничения возможно уточнение в определении самого термина цитата. Следует отметить, что такое отграничение и уточнение необходимо именно с позиции речи, особенно с позиции устного высказывания.

В качестве отличительных признаков данного понятия можно выделить *семантические* и *семиотические*.

К семантическим признакам относятся: 1. Осознание цитаты как чужого текста для автора и реципиента. 2. Вторичность употребления. 3. Точность отрезка воспроизводимого в новом тексте. 4. Дискретность по отношению к структуре всего текста, в который входит цитата. 5. Наличие или отсутствие адресанта.

Семиотические признаки обуславливаются принадлежностью цитаты к семиотическим единицам. Второй признак связан с влиянием общего контекста на понимание цитаты: ее принадлежность к диахронной структуре. Этот признак тесно связан с предыдущим. Кроме того, цитата может влиять на изменение семантики цитирующего текста.

Перечисленные признаки являются внешними, внутренние признаки выявляются при отграничении цитаты от сходных с ними явлений нецитатного характера, для которых также характерно вторичное употребление, что и обуславливает их ошибочное отнесение к цитатам. Среди таких сходных семиотических явлений выделяются пословицы, поговорки, штампы, крылатые выражения, аллюзивные цитаты, цитатные устойчивые фразы (Б. Шварцкопф, Г.М. Чумаков и др.). Рассмотрим, в чём состоит сходство и различие между собственно цитатой и перечисленными явлениями.

Главным внешним отличительным признаком является то, что в письменной речи пословично-поговорочная речь, крылатые выражения *нередко употребляются без формальных маркеров несобственности: кавычек, курсива, разрядки и т.п.*, тогда как собственно цитаты (если они не являются прецедентными текстами) без подобных знаков не употребляются.

В устной речи их главное отличие от цитат коренится в частотности - неоднократности воспроизведения, а также в их особой узнаваемости.

Одним из отличий пословицы и поговорки от собственно цитат является такой признак, как *отсутствие/наличие автора*. Отсутствие у данного выражения конкретного автора (автор – народ) позволяет делать вывод о том, что данное выражение принадлежит к пословично-поговорочной речи. Пословицы и поговорки в отличие от цитат относятся к единицам языка, поскольку «воспроизведение единиц языка никогда не носит характера цитирования: эти единицы применяются и используются как принципиально не имеющие автора, как общее достояние народа, неразрывно связанное с ним. Как только какое-либо слово повторяется как чье-либо, то оно уже приобретает характер своеобразного речевого произведения, обособляется от системы языка: для полного включения в эту систему, требуется утрата каких бы то ни было авторских прав на него» [6, с. 511].

Следующей отличительной чертой цитаты и явлений, сходных с нею, можно назвать *неизвестность/общеизвестность*. Крылатые выражения, аллюзивные цитаты, цитатные устойчивые фразы, как и собственно цитаты, имеют конкретного автора. Основанием для

их отграничения от собственно цитат и является данный признак. «Единичное употребление» цитат С.И.Ожегов противопоставляет «выражениям, получившим действительно широкое хождение» [3, с. 221], т.е. крылатым выражениям. Общеизвестными могут считаться такие выражения, знание которых предполагает опыт носителей языка (это могут быть цитаты из произведений, получившие широкое хождение. Так, о крылатых выражениях Ю.Е. Прохоров пишет, что их присутствие «в фоновом знании носителей языка и отсутствие в нем цитат свидетельствует о том, что распространенность, общеизвестность является релевантным свойством, которое и отличает крылатое выражение от других типов использования отрезков литературного контекста в речи» [4, с. 42]. Следовательно, к основным свойствам крылатых выражений, аллюзивных цитат, цитатных устойчивых фраз относятся их связь с источником, распространенность и устойчивость, между собой они различаются «по степени распространенности и устойчивости» [2, с. 147]. Распространенность обеспечивает широкое хождение. Иногда автор создаваемого текста забывает или не знает, источника цитаты.

По признаку неизвестность/общеизвестность отличаются от собственно цитат и «простые цитаты» (термин В.П. Беркова), «которые описывают весьма простые ситуации, не обладают особой экспрессивностью и не имеют афористического характера» [1, с. 155]. По его мнению, «это большей частью цитаты из статей или прозаических отрывков, которые учатся в школе наизусть, из популярных кинофильмов, пьес, анекдотов и т.п. Употребление простых цитат особенно характерно для непринужденного разговорного стиля речи, и они по большей части употребляются для достижения комического эффекта, но не обязательно с этой целью» [1, с. 155]. Следует, однако, не согласиться с тем, что «простые цитаты» «не обладают особой экспрессивностью и не имеют афористического характера» [1, с. 155], поскольку они, хотя и «описывают весьма простые ситуации», зачастую и экспрессивны – «придают речи выразительность за счет взаимодействия в содержательной стороне высказывания, оценочного и эмоционального отношения субъекта речи к тому, что происходит во внешнем или внутреннем для него мире» [5, с. 637], и афористичны – являются «мыслью, выраженной в предельно краткой, лаконической форме» [7, с. 60].

Таким образом, мы склонны к разграничению цитат и явлений смежных с ними (пословиц, поговорок, крылатых выражений, аллюзивных цитат, цитатных устойчивых фраз), поскольку цитаты имеют индивидуальные отличительные признаки:

Речевая культура сибиряков: проблемы её формирования (к вопросу о языке текстов делопроизводства г. Тобольска XVIII в.)

*Выхрыстюк Маргарита Степановна
(Тобольск, Россия)*

1. Цитаты являются частью, отрывком, отрезком исходного произведения (само произведение целиком употребляться не может), это всегда – фрагмент какого-то текста.

2. Цитатой может считаться только вербально оформленное выражение (цифровые ссылки, например, нельзя считать цитатой).

3. Для цитат характерно прямое употребление.

4. В отличие от пословиц и поговорок у цитат есть конкретный источник. Он обязательно должен упоминаться при письменном и устном цитировании (если цитата – не прецедентный текст).

5. В письменной речи обязательно выделение цитат с помощью кавычек, другого шрифта, разрядки и т. п., в устной – интонационно или с помощью других невербальных средств.

Итак, мы ограничиваем понятие цитата от смежных с ней явлений, поскольку, несмотря на некоторое их сходство, цитата в контексте речи, как ее структурный элемент, имеет ярко выраженные отличительные признаки. Суммируя вышесказанное, предлагаем следующее определение цитаты с позиций речи: **цитата – это точное, вербально – оформленное воспроизведение (устное или письменное) фрагмента какого-либо текста, имеющее источник и автора.**

Литература:

1. Берков В. П. Вопросы двуязычной лексикографии. – Л.: изд-во ЛГУ, 1973. – 135 с.

2. Мамаева А. Г. Лингвистическая природа и стилистические функции аллюзии: Дис. ... канд. филол. наук. – М., 1977. – 199 с.

3. Ожегов С.И. Лексикология. Лексикография. Культура речи. – М.: Высшая школа, 1974. – 352 с.

4. Прохоров Ю.Е. Национальные социокультурные стереотипы речевого общения и их роль в обучении русскому языку иностранцев. – М.: Педагогика-Пресс, 1996, – 211 с.

5. Русский язык. Энциклопедия. Изд. 2-е. Перераб. и доп. / Под ред Ю.Н. Караулова. – М.: Большая Российская энциклопедия; Дрофа, 1998. – 703 с.

6. Современный русский язык. Ч.2. / Под ред. Галкиной Е. М. - Федорук (Раздел « Чужая речь»). – М.: Издательство МГУ, 1964. – 560 с.

7. Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т., Т.2, – 3-е изд., стереотип. – М.: Русский язык, 2000. – 382 с.

Исследование памятников письменности XVIII в., хранящихся в архивах разных городов, имеют огромное значение для создания объективной картины состояния и уровня нормирования языка в столице и на периферии в период формирования русской нации. Они отражают различные сферы человеческой деятельности, от общегосударственных до частно-бытовых, расширяют знания по истории города и края.

Тобольск в XVIII в. был столицей огромной губернии, центром науки, культуры, торговли. Памятники письменности её бывшей столицы характеризуются прежде всего тем, что они создавались в период культурного расцвета города. Они мало изучены, хотя могли бы значительно расширить и углубить базу лингвистического исследования на разном языковом уровне. В фондах ГУТО «Государственный архив в г. Тобольске» находятся документы, отражающие деятельность Тобольской духовной консистории (Ф И-156) г. Тобольска и Тобольской губернии XVII–XIX вв.

Формы этикета, в том числе и речевого, возникали и развивались исторически, поэтому закономерен интерес к истории русского речевого этикета, в том числе этикета деловых бумаг отдаленной от российского центра территории, каким являлся г. Тобольск. Способ оформления той или иной разновидности актовых источников, складывавшийся на протяжении длительного времени, определяется различными факторами, в том числе его содержанием и целевой установкой. Писец при составлении документа отбирает из того набора устойчивых формул и клише, которыми он располагает, те, которые в наибольшей степени, могут способствовать решению поставленных задач. Поэтому те или иные варианты в структуре документа являются показательными и отражают устремления автора. Так, писец, имея своей целью добиться выполнения заявленной просьбы, при составлении документа ставит задачей воздействовать на чувства того лица, к которому он обращается с **жалобой и просьбой**. Поэтому эмоциональная задача автора находит свое выражение и в самой структуре документа.

В текстах, содержащих прошения, в основной части документа часть с описанием обстоятельств дела может отсутствовать. Это обусловлено тем, что основная цель автора – добиться выполнения своей просьбы, поэтому просительная часть документа становится центральной. Кроме того, может не быть необходимости в подробном изложении обстоятельств дела. Сама ситуация, должно быть, уже известна адресату, поэтому автор после начального протокола непосредственно приступает к содержанию своей просьбы. Например, прошение архиерейского хлебника Ивашки Лаврентьева архиепископу Афанасию о выдаче денежного жалования выглядит так: *«Гсдрю преосщенному и первопрестолному Афанасию архиепску Колмогорскому и Важескому бьет челом твой архиерейской домовоу хлѢбникъ Ивашко Лаврентьевъ. Млствый гсдрь преосщенный и первопрестолный Афонасий архиепскъ Колмогорский и Важской пожалуй меня сироту своего вели гсдрь мнѢ выдать из своей архиерейской казны денежное жалованье. Гсдрь свѣтитель смилуйся»* (И-156-21-140). Автор, документа, считает, что факт нахождения его на службе и учиненный оклад уже известны адресату и поэтому не видит необходимости сообщать ему об этом.

Часто причастный оборот несет в себе ту информацию, которую необходимо сообщить писцам и которая должна бы содержаться в казусной части. Сравним с традиционно оформленным для того времени документом: *«Гсдрю преосщенному Афанасию ахиеспкпу Тоболскому и Тюменскому бьет челомъ сирота твой стаго твоего дому, конюх Афонка Лукин сынъ. В нѣшнем гсдрь въ ... году по твоему архиерейскому указу велено мнѢ быть в твоёмъ архиерейском домѢ конюхом а окладу денежного не учинено. Млстивый гсдрь преосщенный Аванасий архиепскъ Тоболский и Тюменский пожалуй меня сироту своего вели гсдрь учинит мнѢ сиротѢ оклад своего архиерейского денежного и хлѢбного жалованя. Гсдрь свѣтъ смилуйся»* (И-156-19-14). В других документах конкретизация дается уже в начальном императиве. Так, в указе Тобольского митрополита Варлаама сыну боярскому Нехорошему Гаврилову об отводе боярскому сыну Якову Ракову поместья из оклада умершего отца его и о выделе онога из участков братьев его Пиная и Ивана Раковых формулы с условным наклоном выглядят так: *«И вам бы его пожаловати, жзъ отца его поместья съ братьею съ его Пинаемъ да съ Иваном указ учинити...»* (И-156-28-50). Далее читаем: *«И, мы Якуша Ракова пожаловали, изъ отца его поместья въ усадище ему дали треть, обжу, а Пинаю да Ивану двѢ доли, двѢ обжи...»* (И-156-28-51). Здесь же излагается по сути содержание указа - кому какая доля предназначается.

И в следующей за тем формуле *«...какъ къ тебѢ ся наша грамота придетъ»* дается конкретное указание тому лицу, которому адресована грамота, что ему необходимо сделать относительно этого вопроса: *«... И ты бѣ отдѣлилъ тому Якушу Ракову изъ отца его поместья, у братьи его у Пиная да у Ивана т усадище обжу...»* (И-156-28-51).

В ряде документов используется еще одна формула, которая подтверждает достоверность полученной информации. Находится она после подробного пересказа изложения полученной жалобы или просьбы и начинается словами: *«И будетъ такъ, какъ намъ билъ челомъ...»*, после чего следует перечисление высказанных основных положений в сочетании с глаголом *“будет”*. Так с жалобой обращался архимандрит Феодосий с братьею, где он писал о том, что приказчик Семен Губарев хотел вывозить крестьян из деревень монастырской вотчины в деревню Давыково: *«А сказываютъ де Давыдовского села крестьяне, что тѢ крестьяне, которые въ сей нашей грамоте имяны писаны, села Давыдова старожилцы. А тѢ де села Давыдова и деревни за монастырь достались съ тѢми крестьяны... И далее 1. И будетъ такъ, какъ намъ Спасского монастыря архимандритъ Феодосей съ братьею билъ челом. 2. и тѢ будетъ крестьяне въ монастырскихъ селехъ и въ деревняхъ старожилцы, и за монастырь будетъ ДавыдовѢ тѢ села и деревни съ тѢми крестьяны, а въ селѢ будетъ ДавыдовѢ тѢ крестьяне не живали»* (И-156-21-140).

Указание определено следующим образом: *«И какъ къ тебѢ ся наша грамота придетъ, и ты бѣ про тѢхъ крестьянъ обыскалъ тутошными и стороннихъ волостей игумены к попы и дьяконы...: тѢ крестьяне преже сего въ селѢ ДавыдовѢ живали ли, и будетъ живали, и сколько давно вышли... Да кто что про тѢхъ людей крестьянъ въ обыску скажетъ и ты бѣ тѢхъ людей имена и рѢчи велѢль написати...»* (И-156-21-140). В спорных же вопросах формула *«и будетъ такъ»* выражает позиции администрации, чью сторону она признает правой.

Проведенные наблюдения показывают, что выбор автором той или иной формулы, внесения каких-либо изменений и дополнений обусловлено стремлением автора добиться поставленной цели. В прошениях просьба о снисхождении и милосердии приводит к использованию определений *«милостивый»*, *«милосердный»* и др., а также наряду с традиционными *«пожалуй меня»* ряд других: *«смилуйтесь»*, *«умилосердитесь»* и т. п., а также обуславливает введение дополнительных формул *«возри на наши слезы милостиво»*, *«по своему милостивому рассмотрению»* и др., что усиливает эмоционально-экспрессивное воздействие на

адресата и способствует достижению цели. Спецификой документов разных жанров определяется и устойчивость формул, их частотность и возможность варьирования. Помимо этого, существенную роль играет социальный фактор (социальный статус адресата и адресанта), а также чисто психологический момент, связанный с целевой установкой автора. Значительным фактором, проявляющимся в документах всех разновидностей, является и юридический (нормативный).

Анализ формул начального, конечного и среднего блоков позволяет сделать вывод о сложном характере языка документов, включающих в себя переплетение строгих канцелярских штампов, элементов высокой книжности, стилистически сниженной народно-разговорной речи на нейтральной стилистически немаркированной языковой основе. Наиболее выдержаны зачин и концовка скорописных документов. В своей структуре и имеют регулярно повторяющиеся формулы. Степень их варьирования незначительна. Варианты речевых формул по видам текстов и внутри видов находились в зависимости от жанра документа и его содержания, а также от целевой установки и некоторых других факторов.

Особое место занимают и индивидуально-авторские новации, вплоть до употребления народно-разговорных выражений, в том числе и в составе прямой речи. Индивидуально-авторские «вольности» были, однако, ограничены более или менее строгими пределами норм речевого этикета, не допускавшими невежливых форм (даже в отношении третьих лиц в явочных челобитных), не говоря уже об угрозах и бранных словах. Существенным оказывается влияние и заказчика (заказчиков) на составление текста документа. Оно проявляется в расширении формул, во введении дополнительных частей, в их перестановке и других явлениях.

Этикетные формулы XVI–XVII вв. нашли известное продолжение в деловых, а также эпистолярных текстах и последующих столетиях. Особенно ярко это проявилось в XVIII в. и первой половине XIX в. В настоящее время в жанрах деловой речи этикетные формулы минимальны, однако они и сейчас необходимы.

Источник:

Фонд И-156 Тобольская духовная консистория.

Литература:

1. Глинкина Л.А. О статусе деловой письменности XVIII века в системе русского национального языка // Международная юбилейная сессия, посвященная 100-летию со дня рождения академика В.В.Виноградова: Тезисы докладов. РАН, МГУ. – М., 1995.

2. Новоселова Н.А. Складывание норм русского делового письма // Русский язык для делового общения. – Челябинск, 1996.

3. Трофимова О.В. Памятники Тюменской деловой письменности 1762-1796 гг. – Тюмень: ТГУ, 2002.

Роль русского в развитии полилингвального общества

Гасанова Сапият Хайбулаевна

(Махачкала, Россия)

Вопрос о месте и роли русского и родных языков в поликультурном пространстве решается на основе принципа свободного овладения родными и русским языками. Невсеместные языки выполняют одинаковые социальные функции. Различные языки занимают, соответственно, различные места в функциональной их классификации.

Вопросы двуязычия и многоязычия в республике приобретают особый характер.

Национально-русское двуязычие в силу исторических причин стало жизненной необходимостью для большинства людей многих национальностей Дагестана. Русский язык для нас давно стал вторым родным языком, оказал огромное влияние на развитие образования, культуры всех народов нашей республики и их языки.

Основными тенденциями современной языковой жизни являются:

1) возрождение интереса к национальным языкам и национальным культурам;

2) стремление расширить социальные функции национальных языков в разных сферах;

3) языковая толерантность, выражающаяся в высоком уважении к иным языкам, как к своему родному;

4) высокий уровень развития национально-русского двуязычия.

Но именно русский язык в современном мире приобрел международное признание, стал одним из официальных языков ООН, что обусловлено его высокой информативной ценностью.

На русском языке общаются не только русские с нерусскими, но и представители разных национальностей РФ между собой. Выбор русского языка в качестве средства межнационального общения объясняется не только огромной ролью, которую сыграл русский народ в общественно-политической жизни страны в XX веке. Этому способствовали и его внутренние качества: сила и образность русского слова, афористичность и способность его в кратком выражении передать большое чувство, глубокую мысль. Как отмечал Ф. Энгельс, русский язык «всемерно заслуживает изучения» не только из-за того, что это один из самых сильных и богатых языков, но и ради раскрываемой им литературы.

В Республике Дагестан роль русского языка особенно велика. Как и в других регионах РФ, в Дагестане русский язык успешно выполняет функцию языка межнационального общения. В условиях многоязычного Дагестана он стал своеобразным мостом, соединяющим между собой национальные культуры и открывающим им выход на мировую арену. В русском языке отражается ныне уровень совокупной национальной культуры всех народов РФ, что свидетельствует о его глубоком демократизме. Недаром А.С. Пушкин охарактеризовал русский язык как «приимчивый и общежительный в своих отношениях к чужим языкам».

Русский язык как учебный предмет в дагестанской национальной школе является могучим средством интернационального и патриотического воспитания учащихся. Одним из главных вопросов повышения уровня практической подготовки учащихся следует считать воспитание у них интереса к русскому языку. В известной мере этому способствуют сложившиеся традиции, связанные с отношением родителей, старшего поколения к изучению русского языка и оценке его роли в повседневной жизни дагестанцев.

К обучению русскому языку в дагестанской национальной школе предъявляются высокие требования, поскольку в качестве учебного предмета он позволяет реализовать в ходе обучения учащихся-дагестанцев воспитательные, коммуникативные и образовательные цели в неразрывном единстве. В раскрытии воспитательного потенциала русского языка в школьных условиях большое значение имеет учебная мотивация, благодаря чему овладение русским языком приобретает личностный смысл, становится внутренней потребностью учащихся.

Учащиеся-дагестанцы знакомятся с высказываниями выдающихся писателей, педагогов, общественных деятелей о роли и значении

русского языка, убеждаются в том, что знание русского языка приобщает их к достижениям отечественной и мировой науки, техники и культуры. Известный дагестанский писатель Э. Капиев, восхищаясь богатством и красотой русского языка, так определил его место и значение: «О великий русский язык! Без тебя нет и не было бы будущего, с тобой мы воистину всеильны!» Расул Гамзатов называет русский язык вторым родным, выведшим его по горным тропинкам на простор земли. Великий просветитель казахского народа А. Кунанбаев в «Назиданиях» писал, что русский язык помогает достичь добра и избежать пороков.

Использование подобных высказываний способствует повышению интереса учащихся к русскому языку, воспитанию у них любви к нему, стремления овладеть им в совершенстве.

Особенностью системы воспитания учащихся-дагестанцев на уроках русского языка является синтез воспитательных и коммуникативных целей обучения.

В Дагестане русский язык, наряду с родными языками, широко применяется в общественно-политической, экономической, научной и культурной жизни. Овладению русским языком, его лексическим богатством способствуют такие социолингвистические факторы, как кино, радио, телевидение, служба в армии, совместная работа с русскими и т.д.

Образовательная цель обучения русскому языку в национальной школе достигается в процессе решения воспитательной и коммуникативной задач. Овладевая русским языком, нерусские учащиеся повышают свою общую культуру, расширяют знания о стране, культуре и литературе носителей русского языка. Следует иметь в виду, что овладеть русской речью в школе - это не столько усвоение готовых образцов, сколько умение применять на практике усвоенный языковой материал, что связано с осознанием определенных закономерностей данного языка, познанием его правил и законов, усвоением определенной суммы знаний, на основе которых формируются соответствующие умения и навыки русской речи.

Большое значение имеет изучение русского языка и для познания родного языка учащихся. Изучая его, учащиеся узнают о фактах и законах, общих для родных языков или присущих только одному из контактирующих. У них формируются понятия о языках с разными способами выражения мысли; они глубже оценивают богатства и выразительные возможности родного языка и, как отмечал академик Л.В. Щерба, «всем ходом занятий приучаются не скользить по привычным им явлениям родного языка, а подмечать разные оттенки

мысли, до тех пор не замеченные ими в родном языке». На уроках русского языка расширяются знания учащихся и по другим предметам, например по истории, географии, литературе и т.д. Изучение русского языка способствует общему развитию учащихся, формированию у них способностей анализировать, сравнивать, обобщать языковые факты и явления, логически строить свои высказывания на русском языке.

Реализация практической цели занимает ведущее место в обучении русскому языку в национальной школе. Однако это не означает, что другие цели (воспитательные и образовательные) утрачивают свою важность. Воспитательные и образовательные цели русского языка могут быть успешно осуществлены в учебном процессе только во взаимосвязи и на основе коммуникативной цели, которая является в национальной школе определяющей.

Преподавание русского языка ставит задачей формирование мировоззрения учащихся, их личности, гармонически развитой, общественно активной, сочетающей в себе духовное богатство, моральную чистоту и физическое совершенство.

Знание наряду с родным языком русского как средства межнационального общения, развитие активного национально-русского двуязычия приобретает все большее и большее социальное, народно-хозяйственное и культурное значение. В связи с этим повышается ответственность методистов и языковедов за улучшение преподавания русского языка в национальной школе. Основная стратегическая цель русской лингводидактики - дальнейшее совершенствование содержания и методов обучения русскому языку нерусских, создание эффективной системы его преподавания. В связи с этим крайне необходимо монолингвальное и билингвальное описание русского языка в учебных целях. Монолингвальное описание позволяет на основе объективного, строго научного анализа определить базисный русский язык как предмет преподавания в национальной школе и одновременно выполняет четыре функции: систематизирующую, справочную, нормативную и учебную. По содержанию оно включает в себя: 1) анализ в учебных целях каждого уровня, 2) лингвистические операции по определению содержания и структуры соответствующего раздела в школьном курсе русского языка, 3) языковые заготовки для учебника, учебных пособий и словарей, 4) определение и описание в учебных целях минимума теоретических сведений для изучения.

Всестороннее и тщательное монолингвальное описание русского языка в учебных целях создает прочную лингвистическую основу для

построения адекватного языковой действительности нормативного курса русского языка в национальной школе. Билингвальное же описание его дает знание о конкретных фактах сходства и различия между русским и родным языками, определяющихся путем бинарного сопоставления языков, проводимого на различных языковых уровнях. Монолингвальное и билингвальное описание русского языка в учебных целях дает возможность построить методику преподавания его в национальной школе с учетом специфики русского и особенностей родного языка.

Акцентная стратификация южнорусского фоноварианта

*Гончарова Оксана Владимировна
(Пятигорск, Россия)*

Начнем с простого примера. Двое разговаривают. Один произносит: нису, у тибя, лисник, билеет – он икает. Другой произносит: нясу, у тябя, лясник, бялеет – он якает. Первый все время замечает яканье собеседника, оно постоянно отвлекает его внимание от содержания разговора. Это раздражает. Но такое же раздражение чувствует и якальщик: нормы собеседника для него – чужие, они тоже занимают его внимание в ущерб содержанию.

Икальщик и якальщик, разговаривая друг с другом, чувствуют речевое неудобство. Оба принуждены часть своего внимания отрывать от содержания. Оба занимаются «переводом» (он сказал нясу – это мое нису)

Неудобства нет, если икальщик говорит с икальщиком. У них одни и те же произносительные нормы. «Перевод» не нужен. Все внимание приковано к смыслу речи. Вывод, который неизбежно сделает икальщик: «Мое произношение – лучше, чем яканье; при яканье слушать и понимать труднее». Однако якальщик сделает вывод в пользу своих произносительных норм — на тех же основаниях: ему легче разговаривать с якальщиком [1, с. 195].

Из сказанного становится ясно, что проблема диалектов и фоновариантов языка – не только научно-языковедческая, но и социальная, и,

какой-то мере, культурная. Когда слышишь, что собеседник произносит что то «не так», что общение не идет гладко – и хочется всю вину возложить на собеседника. В этом случае стоит задуматься – кому же менять произносительные нормы? Или может быть никому?

Ведь в любой удаленности друг от друга русские говоры, в отличие от, например, итальянских, где региональная речь настолько отличается от официального итальянского языка, что сами итальянцы из других регионов, нередко, ничего не понимают на диалекте не то что соседнего, но и своего родного региона, сохраняют значительное единство тех фундаментальных особенностей, которые делают их диалектами одного языка. Поэтому, сегодня наша с Вами цель - выяснить, в какой же степени диалекты, в частности южнорусский, способны изменить нормы русского языка и насколько эти изменения могут затруднять или облегчать взаимопонимание собеседников.

Общеизвестно, что в каждой стране мира существует национальный стандарт произношения – орфоэпическая норма литературного языка и региональные стандарты – диалекты – речь людей, проживающих в регионах, которые по той или иной причине частично модифицируют произношение.

Начнем с одной из центральных проблем диалектологии вообще – отсутствия терминов, которые имели бы определенный, устоявшийся смысл.

Едва ли не единственным термином, который употребляется в одном и том же значении, является термин «наречие». Так называют два самых больших противопоставленных друг другу диалектных объединения - севернорусское наречие и южнорусское наречие. Промежуточная полоса между ними называется «среднерусскими говорами», а не наречием, из-за большой разнородности говоров на этих территориях. Более мелкие объединения в составе севернорусского и южнорусского наречий называют иногда «группой», а иногда просто «говорами».

Слова «говор» и «диалект» не имеют точного терминологического значения и могут употребляться как синонимы. Однако, на практике «говором » называют речь определенного языкового коллектива (например, говор деревни Саблинское). Слово диалект чаще употребляется как альтернатива термину «литературная речь» [2, с. 12].

На диалектов русского языка, построенную на основе сегментных признаков–звуков речи, мы можем видеть два противопоставленных друг другу наречия - северное—«окающее» - различающее гласные фонемы не под ударением [вОдá], [мОлокò] - оканье тем самым были признано

важнейшей различительной особенностью севе́ровеликорусского наречия и южное - «акающее», неразличающее гласные фонемы не под ударением и объединяющее /a/ и /o/: [вАдá], [мАлокò], между которыми полосой пролегают среднерусские говоры - в них совмещаются северные и южные черты. Среднерусские говоры географически связаны с Центральной Россией – Московской, Псковской, Ивановской, Владимирской и Нижегородской областями, разделяются на западные и восточные, окающие и акающие.

В нашей стране национальной нормой произношения является среднерусский вариант, или говоры, окружавшие Москву, речь южан – региональный стандарт. Фонетические дифференциации этих типов речи улавливаются даже обывательским ухом и позволяют четко определить «чужого» - человека, не принадлежащего к данной группе или социуму, и часто, занимают внимание собеседников в ущерб содержанию. Тем не менее, вне речевого акта южане и жители центральной России уверены, что говорят на одном «языке».

На диалектологической карте русского языка в Европе южнорусское наречие разделено на три группы – А, Б, и В. А – Южная, Б – Тульская (ее часто называют Северно-западной), В – Восточная (ее называют также Рязанской). Эти группы отличаются друг от друга, прежде всего, типом *яканья*, который стал здесь главным критерием членения.

Группа А – это говоры с диссимилятивным *яканьем* – когда звук /я/ появляется после мягкого согласного предударном слоге на месте гласных /e/ /o/ /a/, если под ударением гласный /и/ или /ы/ - [бЯри], [цвЯты] ; Б – с умеренным *яканьем* – при котором гласный предударного слога зависит от качества следующего согласного - /я/ произносится только перед твердыми согласными – [вЯсна]; группа В – говоры с сильным *яканьем* – когда в предударном слоге на месте /e/ /o/ /a/ всюду является /я/, независимо от каких либо условий - [бЯри], [цвЯты], [вЯсна].

Нас, жителей Северного Кавказа интересует прежде всего группа А – значительная часть которой располагается на территории Ростовской и Волгоградских областей, Ставропольского края, Северной Осетии, северных районов Ингушетии, Чечни и Дагестана.

Однако в данном случае несправедливо было бы заострять внимание только на звуковой или сегментной стороне речи. Как известно, затруднения в понимании могут вызывать не только звуковые дифференциации. Иногда интонация выступает в роли единственного дистинктора значений. Достаточно вспомнить хорошо известное этому подтверждение во фразах:

Казнить нельзя, помиловать.

Казнить, нельзя помиловать.

Прежде всего, говоря об интонации южнорусской группы А, надо знать, что южнорусский фоновариант в «чистом» виде сформировался под влиянием украинского языка – в результате передвижения запорожских казаков вниз по Днепру, на Дон и южнее. Южнорусская просодия является ядерным фоновариантом на Северном Кавказе.

Это русская речь славян на европейском юге бывшего СССР – в Крыму, Одесской, Николаевской и Херсонской областях, в Краснодарском и Ставропольском краях, а также в прилегающих к ним районах, включая Ростов-на-Дону (в регионе Астрахани наблюдается иная просодия; собственно, он не относится к Северному Кавказу) [3, с. 9].

С просодической точки зрения южнорусский фоновариант (ЮРФ) представляется слаборасчлененным речевым континуумом, в котором преобладают плюсдиеремное соединение звуков в слоге, их минимальная редукция, послоговая артикуляция, синтагматическая дробность, сопоставительно с русским (среднерусским), ЮРФ характеризуется резким тональным всплеском на первом проминантном слоге фразы или на начальном слоге слова, общей темпоральной замедленностью – особенно к концу фразы, меньшей крутизной и скоростью реализации положительных и отрицательных интервалов, контрастной сглаженностью между проминантным и непроминантным слогами [3, с. 9].

После того как мы отметили некоторые просодические черты, создающие модификацию ЮРФ на фоне среднерусского фоноварианта, перед нами встает другой вопрос – ограничивается ли данные акцентные характеристики только планом выражения? Или просодические вариации настолько существенны, что затрагивают и план содержания?

Ответ на этот вопрос – цель данного доклада.

Решение поставленной задачи осуществлялось в ходе проведенного экспериментально-фонетического исследования. Для анализа были выбраны реплики из живой речи непринужденного характера в полевых условиях. Затем эти же фразы были начитаны квазиспонтанно. В качестве дикторов выступили 30 мужчин и женщин в возрасте от 18 до 45 лет и дети в возрасте от 5 до 10 лет носители среднерусского и южнорусского фоновариантов русского языка.

Среднерусский стандарт географически связан с Центральной Россией – Московской, Псковской, Ивановской, Владимирской и Нижегородской областями. Поэтому, для целей нашего исследования, нами были выбраны дикторы–монолингвы, проживающие в данном

регионе. Дикторы–носители южнорусского фоноварианта – русские жители городов Северного Кавказа – Пятигорска, Ставрополя, Армавира, Краснодара и др.

Первое впечатление auditors, носителей среднерусского стандарта, при прослушивании реплик – модальность раздражения (которая является результатом указанных просодических модификаций – резкого тонального всплеска на первом проминантном слоге фразы с последующим падением тона до низкого высотного уровня, слаборасчлененности звуков, темпоральной замедленности).

Далее, чтобы уменьшить степень неубедительности, было решено записать фразы–эталоны экспликации «среднерусского» раздражения – парами в произвольной очередности с южнорусскими реализациями. Препарированный таким образом материал предъявлялся для прослушивания информантам–носителям среднерусского фоноварианта, в задачу которых входило констатировать сходство/различие между двумя конкретными фразами.

Несмотря на некоторые затруднения, экспликация раздражения была опознана аудиторами в 26% «взрослых реализаций». В детской речи аудиторам чаще слышались ноты раздражения – в 34% случаев (ср. детскую капризную просьбу, граничащую с ворчанием в реплике типа *Мороженого хочу!*). Но когда мы слышим реплику типа *Какой кайф! Давай попробуем еще раз!* в ситуации выражения удовольствия, то это впечатление пропадает [3, с. 9].

То есть, южнорусским реализациям, присущ не только собственный план выражения – то, как мы произносим («яканье»), в котором естественно больше перекрещивающихся со среднерусским вариантом, черт, но и некоторые модификации плана содержания – то, что мы имеем в виду, которые заключаются в появлении модальности раздражения.

Вновь появившийся оттенок значения может затруднять коммуникацию и привести к большей коммуникативной неудаче и непониманию гораздо больше, чем «оканье» или «аканье». Недаром, американцы и англичане, когда их спрашивали, какой недостаток речи иностранца они воспримут с большим пониманием, респонденты отвечали, что ошибки в звуках воспринимаются с меньшим вниманием, чем ошибки в интонации, способные кардинально изменить смысл.

Литература:

1. Панов М.В. Современный русский язык. Фонетика: Учебник для ун-тов. – М.: Высш. школа, 1979. – 256 с.

2. Пожарицкая С.К. Русская диалектология: Учебник. – М.: Академический Проект: Парадигма 2005. – 256 с.

3. Русская просодия на Северном Кавказе. Часть 1. Монография. / Под общей ред. проф. Ю.А. Дубовского. – Пятигорск: ПГЛУ, 2008. – 552 с.

Русский язык средств массовой информации (СМИ) – важнейший фактор формирования речевой культуры общества

*Егошина Нина Борисовна
(Иваново, Россия)*

Культура речи всегда была в центре внимания общества в любые времена, а одним из ее важнейших компонентов является соблюдение языковых норм. По существу, норма отражает объективно существующие в данном обществе тенденции к совершенствованию речевой культуры. Как известно, ведущая форма реализации языка – литературная речь, нормы которой кодифицируются как образцовые. Для русского языка середины и в особенности второй половины XX века стал характерен процесс “размывания” границ между подсистемами, в совокупности составляющими систему национального языка: в литературный язык влились элементы просторечия и местных говоров; сами местные говоры стали испытывать сильнейшее влияние литературного языка, в первую очередь через средства массовой информации (СМИ) – радио, телевидение, прессу; социальные и профессиональные жаргоны утратили свою былую замкнутость и начали “поставлять” в общий речевой обиход слова и выражения типа туфта, разборки, наехать, вешать лапшу на уши, крыша поехала и т.п. Причины этого коренились в социальных и демографических процессах, происходящих в обществе [3].

Электронные средства массовой информации, войдя буквально в каждый дом, изменили характер речевого взаимодействия в обществе. Ведь слушание – это одна из сторон такого взаимодействия. И оно стало качественно иным. Радио и телевидение охватили жизнь общества без поправок на расстояния, социально-возрастную и

профессиональную стратификацию. Мы слушаем без конца и своей реакцией взаимодействуем с услышанным. А те, кого мы слушаем, делятся, по меньшей мере, на две категории: речевых профессионалов и непрофессионалов. Но даже у профессионалов – дикторов, ведущих, комментаторов, обозревателей, корреспондентов, тележурналистов и артистов – речевой “продукт” всегда был неодинаков [5].

Для конца XX – начала XXI веков характерна не столько демократизация состава носителей литературного языка, сколько вхождение в общественную жизнь таких слоев и групп, представители которых связаны с разного рода жаргонами и другими формами некодифицированной, нелитературной речи. Демократизация как общественно-политической и экономической сфер, так и человеческих отношений, сказалась на оценках некоторых языковых фактов и процессов: то, что раньше считалось принадлежностью социально непрестижной сферы (преступной, мафиозной, просто малокультурной), приобретает “права гражданства” наряду с традиционными средствами литературного языка. Это ощущают все, не только лингвисты. Демократизация языка в сочетании с отменой цензуры привела к тому, что потоки сниженной, жаргонной, а нередко и нецензурной лексики, вышли за пределы устной бытовой речи и буквально затопили все жанры, требующие экспрессии: газетные и телевизионные репортажи, публицистические выступления, политические дебаты, официальные речи. Из уст первых лиц государства с телеэкрана мы слышим слова «мочить», «мерзавцы», «подонки» и т.п. На этом фоне жаргонизмы типа «тусовка», «беспредел», «отстегнуть» и другие кажутся уже совсем безобидными. Поэтому и воспринимают как должное радиослушатели в известной и любимой многими передаче “Диалоги о культуре” такие изречения популярного журналиста Людмилы Борзяк в ее рассказе о новой балетной постановке Юрия Григоровича в Большом театре: “Простите меня за сленг, но это было не тусовочно, не халявно” [6]. Даже сами англоговорящие не могут определить понятие “сленг”, хотя очень часто пользуются сленгизмами, тем более это относится к не носителям английского языка. Вряд ли думала Л. Борзяк о значениях термина “сленг” и жаргонизмов “тусовочно”, “халявно” в своем рассказе о культурном событии. Просто эти слова стали настолько популярными, что считаются вполне “уместными” в кругах представителей культуры и СМИ. Журналист местного регионального радиоканала в прямом эфире, как сейчас называют – в интерактивном режиме – приглашает слушателей поделиться своими интересными

историями из жизни, по сравнению с которыми голливудские фильмы “будут отдыхать” [7]. Подобным образом, выражение “зачистка территории от чеченских бандитов”, вызывавшая вначале недоумение у миллионов теле- и радиослушателей, после многократного, ежедневного употребления из репортажа в репортаж и в информационных выпусках стало в последствии восприниматься как нормализованное клише.

Основные изменения в сфере языка СМИ обусловлены теми глубокими преобразованиями, которые происходят в экономической и политической жизни общества. Ситуация в социальной и речевой вседозволенности в обществе не могла не отразиться на состоянии языка СМИ. Обилие ошибок, в том числе и грубых, обусловлены не только расширением круга автора, увеличением числа непрофессионалов в этой области. Дело порой и в низком уровне речевой культуры самих журналистов. Показателен также процесс вульгаризации языка СМИ, отражающий нравственную люмпенизацию общества и в значительной степени способствующий ей. “Как это ни парадоксально, но возможность свободно выражать свое мнение в печати, на радио и телевидении выявило чудовищную и одновременно унижительную скудость языка многих наших сограждан, приверженность к речевым штампам, косноязычие, безграмотность, неумение говорить и писать грамотно и литературно на своем родном языке. К многомиллионной аудитории нередко обращаются люди, исповедующие очень простой принцип: “Как могу, так и говорю (или пишу)”. А ведь большая часть слушателей (и читателей) привыкли считать письменную и устную речь в средствах массовой информации эталоном русского литературного языка”. [1]. “Когда-то работников печати, радио и телевидения регулярно консультировали специалисты по русскому языку, в том числе такие замечательные лингвисты, как С.И. Ожегов и Р.И. Аванесов”, - с сожалением констатировал факт один из разработчиков проекта Федерального Закона о русском языке как государственном языке Российской Федерации Б.Н. Белоусов. “Ныне же на смену профессиональным дикторам пришли комментаторы и ведущие. Молодые, красивые и обаятельные, они смело “обогащают” русский язык новой лексикой и фразеологией, произношением и ударением, интонацией. И не важно, что лексика – просторечная, жаргонная или нецензурная, произношение – нелитературное, ударение – неправильное, а интонация – чуждая русскому языку” [1].

Из всех процессов, происходящих как в целом в современном русском языке, так и языке СМИ, в частности, все исследователи отмечают два наиболее характерных – жаргонизация, вульгаризация литературной и

разговорной речи и усиление процесса заимствования иноязычных слов. Что касается второго процесса, то некоторые ученые видят причину этого в подавлении долгие годы естественного взаимодействия нашей культуры с мировой, что привело, на их взгляд, к тому, что это подавление “приобрело уродливую форму копирования или калькирования, что в сфере языка породило безобразный феномен американизированного молодежного сленга...” [1].

В XXI веке решающим фактором во всех сферах человеческой жизни стала информация. Новые информационные технологии вносят радикальные изменения в существующую картину мира. Такие СМИ, как пресса, радио, кино, телевидение, реклама, и всё больше Интернет и сотовая связь являются неотъемлемым элементом социального бытия современного человека, основным способом его приобщения к событиям окружающего мира, посредником формирования культуры. Информация, язык и культура – взаимозависимые понятия, непосредственно связанные с проблемой существования и развития современного общества, проблемой духовной и социальной экологии.

Невозможно переоценить роль СМИ в образовании стереотипов, формирующих общественное и языковое сознание. К основным чертам, характерным для языка СМИ сегодня, относят: усложнение сфер речевой коммуникации, прежде всего с помощью Интернета, где развиваются новые виды текста и диалогических форм; разнообразие норм речевого поведения отдельных социальных групп, что выражается в экспансии некодифицированных пластов языка – просторечия, жаргона, арго, вульгаризмов, нецензурной лексики; демократизация публицистического стиля и расширение нормативных границ языка массовой коммуникации; перенасыщение языка СМИ заимствованиями, в первую очередь, англицизмами и американизмами; следование речевой моде. Из всех сфер человеческой деятельности экономика и политика подверглись наиболее коренной перестройке в последние годы. Поэтому в различных СМИ, в первую очередь в Интернете, соответствующие данным сферам деятельности слои языка испытали наибольший наплыв англо-американских заимствований, таких как: спикер, сенатор, топ-менеджер, консалтинг, дефолт, ноу-хау. Обогатился заимствованиями и калькированными выражениями словарь журналистики: брифинг, пресс-релиз, пиар, эксклюзив, саунд-продюсер, римейк, джингл, микшер, микшировать, трэк, хэдлайн, авторский канал, прямой эфир, контактный телефон и т. д. Языковая ситуация продолжает развиваться таким образом, что всё больше возрастает влияние СМИ на русский

язык как систему, на владение языком. Формирование представлений о языковой норме и речевой культуре происходит на основе устной речи, образцом которой становится язык СМИ. В связи с этим особенно остро встаёт вопрос о формировании высокой информационно-языковой культуры, о сохранении национальных языковых традиций и культуры речи.

Изменения в сфере языка СМИ на исходе 1-го десятилетия XXI века продолжают носить кризисный характер. На смену долго формировавшейся и сложившейся в саморегулирующуюся систему московской литературной нормы языка, которую так ценили русские классики и театральные деятели и на которую волей-неволей ориентировались теле- и радиодикторы, приходит нечто среднее, обильно снабжённое южнорусским “гхэканьем” вперемешку с “шоканьем” и прочими изысками, так как “на топе” сейчас в столице находится менеджмент высшего и среднего звена не всегда московского происхождения [4]. Поэтому как норма всё чаще звучит в радио- и телеэфире, даже в информационных выпусках, договора, бухгалтера, отраслей, в двести пятидесяти городах России, дешёвые и дорогие цены.

Действительным авангардом языка в наше время стал молодёжный сленг. В нём обкатывается то, что завтра может попасть в общий словарь. Этот особый язык молодёжи напрямую зависит от современных реалий. Появились компьютеры – он воспринял особенности компьютерного языка, появился Интернет – он развернулся в его сторону. Пока не известно, что будет модно и актуально завтра, но это наверняка будет отражено в словаре молодёжи [2]. Компьютеры, мобильная связь, средства коммуникации, заполнившие мир на переходе веков, переписали молодёжный словарь практически начисто. И человек старше среднего возраста может уже просто не понять, о чём говорят, и спрашивать сегодня у представителей молодого поколения, чем гаджет отличается от тачпада – примерно то же самое, как полвека назад – чем шузы отличаются от флэта. Язык обновляется слишком быстро [8].

Некоторые учёные прогнозируют в не очень отдалённом будущем великую языковую революцию. И произойдёт она, по их мнению, не потому, что последующие поколения не захотят воспользоваться всем богатством прекрасного, великого и могучего русского языка. Их к этому приведут объективные факторы – компьютер, Интернет и сотовый телефон. Именно они формируют в наше время особенности молодёжного сленга и жаргона: информируй как можно быстрее и короче, используй телеграфный стиль в SMS-ках, обрезай концы слов, придумывай краткие смысловые символы. Зарождаюсь в виртуальных

сетях Интернета в комментариях к блогам, в чатах, Интернет-форумах, это словотворчество сразу же проникает в повседневную жизнь [9]. Успокаивает тот факт, что большинство исследователей-лингвистов едины во мнении о том, язык – это живое существо, которое меняется каждый день. Сегодня он не похож на себя вчерашнего, а завтра изменится вновь. Но он сам отбирает жизнеспособные формы и отвергает попытки привнести что-то насильственным путём [2].

Вопрос о роли СМИ в нравственной жизни общества – один из самых актуальных. СМИ, особенно электронные – телевидение, радио, а в последние годы Интернет и мобильная связь, представляют собой не столько способ информации и коммуникации, не просто один из видов искусства, но являются в наше время определяющей сферой культуры общества, несущей перед ним огромную ответственность.

Литература:

1. Белоусов В.Н. Новый «Пигмалион», или Русская речь в российских средствах массовой информации // www.gramota.ru 14.03.2001.
2. Камский Г. Язык сам выберет, что ему нужно // Комсомольская правда, 4-11 сентября, 2008.
3. Крысин Л.П. Русский литературный язык на рубеже веков // Русская речь. – М., 2000, – № 1.
4. Кудряшов К. Пройдёт ли московский «доЩЩь»? // Аргументы и факты, – № 12, 2007.
5. Лаптева О.А. Слушаем радио и телевизор // Русская речь. – М., 1996, – №4.
6. Передача «Диалоги о культуре. Мой большой театр» // Канал «Радио России». 03.03.2001.
7. Передача «С добрым утром, ивановцы!» // Канал «Радио России-Иваново». 16.02.2009.
8. Смирнов Д. Отцы звали чувих на хазу, а дети – пелоток на метраж // Комсомольская правда, 4-11 сентября, 2008.
9. Смирнов С. Книга, Интернет, русский язык... // Рабочий край, Иваново, 8 июля, – № 126, 2009.

Лингвокультурная парадигма летописного текста как отражение категорий средневекового мировоззрения

Ерофеева Ирина Валерьевна
(Казань, Россия)

Важной частью лингвокультурного анализа произведений словесного творчества является рассмотрение языковых средств организации текста. Особое значение при таком подходе имеет анализ ключевых концептов культуры, отраженных в средневековом сознании и выраженных посредством языка, благодаря которому формулируются понятия и создается связная картина мира. Исследование культурных универсалий, представленных в летописном тексте, позволяет определить особенности культурной маркированности данного типа дискурса.

Исследование русской культуры средневековья невозможно без обращения к оригинальным памятникам древнерусской литературы, к которым относятся прежде всего летописи. Они содержат значительный материал для изучения не только русского языка и литературы, но и русской общественной мысли и русской культуры в целом. Средневековье является важным этапом развития народа, периодом, когда складывались многие культурные ценности, которые легли в основу цивилизации. «Для того чтобы понять жизнь, поведение и культуру людей средних веков, важно было бы попытаться восстановить присущие им представления и ценности. Нужно выявить «привычки сознания» этих людей, способ оценки ими действительности, особенности их видения мира» [3, с. 29-30]. Летописные своды, как наиболее древние памятники письменности, дают богатый материал для исследования ценностных представлений средневекового человека и позволяют реконструировать особенности его языкового сознания через анализ категорий национальной культуры, представленных в тексте.

Изучение древнейших текстов позволяет пронаблюдать за формированием русского национального языка, а также его концептосферы, отражающей потенциальные возможности словарного запаса. По мнению Д.С. Лихачева, «концептосфера национального языка тем богаче, чем богаче вся культура нации..., она соотносима со всем историческим опытом нации и религией особенно» [6, с. 282].

Для культурологического исследования летопись как разножанровое произведение, имеющее как светские, так и церковные источники,

представляет особый интерес, так как позволяет проанализировать систему значений отдельного слова, а также связанных с этими значениями концептов в разных по содержанию и стилистической окраске фрагментах. В древнерусском языке значения слова представляли определенную иерархию, отражавшую специфику средневекового сознания и систему ценностных представлений того времени. В летописях представлен целый ряд форм, реализующих светскую или религиозную семантику в зависимости от контекста. Чаще всего богатство значений и богатство концептов этих значений характерно для слов, обозначающих общие, отвлеченные понятия.

Средневековое мировоззрение отражает контрасты и противоречия времени. С одной стороны, оно отличается стремлением к системности, отраженным в застывших формулах, диктуемых религиозной традицией, связанной с богословием и церковностью. С другой стороны, средневековая культура испытывает на себе влияние реальной действительности, отражая политические идеи и настроения своего времени. Эти противоречия находят отражения в языке, поскольку именно языковые формы отражают этнически, социально, исторически и т.д. детерминированные категории мировоззрения. Они создают лингвокультурную парадигму, объединяющую концепты, отражающие значимые представления народного сознания.

В состав летописей вошли произведения самого разного содержания: религиозные сказания и жития, фольклорные предания и легенды, погодные записи исторического и военного характера, тексты договоров. Подобный синкретический характер летописания сохраняется на протяжении всего времени его существования, определяя общие черты различных летописных сводов. В то же время летописи не являлись на протяжении веков замкнутыми, неизменными текстами, они были открыты для дальнейших преобразований, представляли собой систему, которая изменялась в связи с социальными потребностями общества.

Летописи в языковом отношении представляли собой звено общей «системы» средневековья. В этот исторический период стилистические особенности текста обуславливались не столько позицией автора, сколько общественной, культурной необходимостью. Элементы текстообразования оказывались в зависимости от традиционных трафаретов. С другой стороны, именно летописи испытывали существенное влияние реальной действительности, в них заключалась мощная основа развития русской национальной культуры в целом и русского литературного языка в частности, что способствовало формированию

национального сознания русского народа. Быстрый рост русской литературы был связан также с возможностями русского устного языка того периода, значительной развитостью фольклора.

В средневековых текстах наиболее значимое место занимал язык конфессиональной культуры, отражавший архетип языкового сознания той эпохи, которым был Бог. Если обратиться к сфере словообразовательно маркированных форм, то обнаруживаются группы производных образований, стилистическая детерминированность которых определяет разную степень возможности репрезентации религиозных значений. В формах с суффиксами отвлеченного значения –(е)ниј(е), -ост(ь), -ств(о), -ствиј(е) и под., явившимися результатом интеграции более простых формантов, такая актуализация представлена чаще, чем в формах с суффиксами –ъц(ь), ъник(ь), -ъб(а), нулевым словообразовательным формантом и другими аффиксами, отличавшимися стилистической нейтральностью. Производные образования, имеющие выраженную внутреннюю форму, «позволяют выявить культурно-историческую специфику языка с учетом системообразующих культурно-национальных отношений между единицами языка и культурно значимыми концептами» [1, с. 26]. Важным аспектом языкового анализа текста является рассмотрение семантико-аксиологических констант средневековой культуры, отраженных в древнерусском слове.

В производных образованиях пересекаются культурная и словообразовательная маркированность. Культурная маркированность обуславливается значением производящей основы, ее возможной отнесенностью к сакральной сфере. Так, большинство форм с самым продуктивным в древнерусский период суффиксом отвлеченного значения –(е)ниј(е) связано с обозначением религиозных понятий и фиксируется в летописных текстах в отрывках возвышенного содержания. Такие образования мотивируются глаголами, которые являются наименованиями действий, принятых в церковном обиходе. Девербативы на –(е)ниј(е) подвергаются терминологизации и обозначают определенные церковные обряды, ритуалы, например: пѣнье – «молитвенное пение, молитва», стоянье – «молитвенное стояние, молитва», кланянье – «поклонение», исповѣданье – «исповедь, покаяние», покаянье – «сознание в грехах, раскаяние», чьтенье – «чтение богослужебных книг» и т.д.

Летописные памятники включают целый ряд религиозных произведений, в которых представлены фрагменты ирреальной, идеальной действительности. В таких отрывках производные на –(е)ниј(е),

мотивированные глаголами со значением конкретного действия, специализируются в наименовании религиозного действия. При этом происходит сужение значения производного имени, его закрепление за обозначением определенных событий, проповедуемых христианским учением, например: исхоженье – «исхождение святого духа», очищенье – «духовное очищение, избавление от грехов», паденье – «впадение в грех», воплощенье – «принятие телесного образа, рождение (о Христе)», воскресенье – «возвращение умершего к жизни» и др.

Важные для культуры средневековья понятия могут выражаться также и формами, не имеющими структурных примет высокого стиля. Производные образования, оформленные немаркированными аффиксами, часто имеют несколько значений, представляющих разные стилистические сферы, а следовательно, характеризующихся разной культурной коннотацией, ассоциативно-образным наполнением. Такие формы связаны с несколькими концептами и выражают светскую или религиозную семантику в определенных по содержанию контекстах. В том случае, когда они характеризуют действие как относящееся к событиям религиозного плана, они приобретали статус маркированности, определяемый как ближайшими компонентами синтагмы, так и содержанием фразы в целом. Например, образование слава имеет значение «прославление, хвала (Бога)» в изречениях традиционного характера, содержащих устойчивые ситуативные обороты, в том числе цитируемые из церковных сочинений. Актуализаторами сакральной семантики чаще всего являются притяжательные прилагательные: Божья, Отья, Господья и под.: «Да якоже вѣста Христос от мертвых съ славою Отчею» (ПВЛ, 988 г.); «Нъ, господи, слава тебе, цесарю небесныи» (НЛ, 1233 г.) и др. В народных преданиях, воинских повестях, погодных записях исторического характера слово слава выступает со значением «почесть, честь, слава»: «Заложы городъ на бротѣ томъ. и нарече и Переяславль, зане перея славу отроко тѣ» (ПВЛ, 992 г.); «Да любо нелѣзу собѣ славу. а любо голову свою сложю» (ПВЛ, 1097 г.); «И придоша в Русь с полоном великим. и с славою. и с побѣдою великою» (ПВЛ, 1103 г.). Иным оказывается распространение образования слава, биномные группы, в состав которых оно входит: слава и побѣда, слава и честь.

Словесное окружение в контексте определяет степень культурной маркированности языковых единиц. Концепты отдельных значений слов связаны друг с другом и имеют общие и отличительные черты, определяющие их место в концептосфере древнерусского языка. При этом отличительной особенностью языка средневекового человека

была его полисемантность. «Все важнейшие термины его культуры многозначны и в разных контекстах получают свой особый смысл» [3, с. 29]. Чтобы понять язык человека феодального общества, нужно знать язык его культуры, отражающий «модель мира» данного общества. «Человек познает категоризацию явлений действительности в том числе, в каком она выступает в родном для него языке» [5, с. 237].

Семантический синкретизм этих имен объективируется в контексте, в совокупности синтагматических и парадигматических связей, которые становятся релевантными в определенной текстовой позиции слова. К универсальным категориям любой культуры, представляющим вместе с тем и категории человеческого сознания, относятся время и пространство, представление о которых входит в «модель мира». Данные понятия являются важнейшими формами восприятия действительности, отражающимися в сознании и организующими внутренний опыт человека.

Одним из стержневых языковых репрезентантов данной сферы является слово коньць. Обладая приметой нейтрального стиля, суффиксом –ыц(ь), образование коньць одинаково частотно в летописях, тяготеющих к разным жанрово-стилистическим направлениям. При этом контекст выборочно отражает то или иное значение синкретичного слова в зависимости от цели и установки автора, передаваемого содержания. Для НЛ характерно использование слова коньць в значении «административно-территориальная единица, район города»: «Заложиша церковь камяну святого Якова въ Неревьскомъ коньци» (НЛ, 1172 г.); «А въ Людини коньци погорѣ дворовъ 10» (НЛ, 1194 г.) и др. В результате метонимического переноса словосочетание, включающее топонимическое название и существительное коньць, может обозначать совокупность жителей того или иного района города: «И поиде съ Людинемъ концемъ и с пруси» (НЛ, 1218 г.); «И скопишася о немъ пруси и Людинъ коньць и зогородци» (НЛ, 1220 г.) и др. Конкретизированное значение «край, конец ч.-л.» актуализируется в «Повести о взятии крестоносцами Царьграда»: «И въсаженьъ бысть въ бочку, имущи 3 дна при единѣмъ конци» (НЛ, 1204 г.). Образование коньць выступает в летописном тексте и в значении «часть к.-л. территории»: «Загорѣся от Матѣва двора от Вышковица, и погорѣ въсь коньць Славньскыи Оли» (НЛ, 1231 г.).

Иным оказывается «лексический фон» (т.е. сочетаемость, место слова в лексической системе, ассоциативные реакции) [2, с.111] образования коньць в ПВЛ. Оно может выступать как с широким значением «конец, завершение ч.-л. (о времени, действии, состоянии)»: в «Речи философа»:

«Велика власть его. и миру его нѣсть конца» (ПВЛ, 986 г.); «Символе веры»: «Вѣрую во единого Бога Отца Вседержителя. творца небу и земли. до конца вѣру сию» (ПВЛ, 988 г.); с конкретизированным значением «край, конец ч.-л.»: в «Сказании о племенах»: «От нихже первие Сирии жиоуще на конецъ земля» (ПВЛ, введение); так и со специализированным значением «смерть»: «Ярославу же приспѣ конецъ житья» (ПВЛ, 1054 г.); в «Сказании о первых черноризцах»: «Разболѣвшю же ся и конецъ прияти» (ПВЛ, 1074 г.). Употребление слова коньць в данном значении объясняется причинами табуирования, вытеснением слова смерть эвфемизмами [7, с. 33].

Таким образом, семантическая синкрета представляется расчлененной на градуальный ряд соподчиненных смыслов [4, с. 19]. Основная морфема -кон- в значении «предел» актуализирует различные смысловые оттенки в производном коньць. «Предел» при этом понимается очень широко - как предел пространственный, временной и даже биологический. В контекстах философско-обобщающего содержания может происходить совмещение пространственной и временной семантики данного образования, например, в «Речи философа»: «Велика власть его. и миру его нѣсть конца» (ПВЛ, 986 г.).

Таким образом, важнейшим источником культурной маркированности является вовлеченность языковых единиц в определенный тип дискурса. Синкретизм семантики жизненно значимых терминов культуры объективируется в контексте, где в каждом отдельно взятом словоупотреблении актуализируется особый смысл термина, связанный с репрезентацией событий определенного содержания.

Литература:

1. Вендина Т.И. Языковое сознание средневековья и возможности его реконструкции // Славяноведение. – № 4. – М.: Наука, 2000. – С. 25-32.
2. Верещагин Е.М. У истоков славянской философской терминологии: ментализация как прием терминотворчества // Вопросы языкознания. – № 6. – М.: Наука, 1982. – С. 105-114.
3. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1984. – 350 с.
4. Колесов В.В. Исторические основания многозначности слова и лингвистические средства ее устранения // Русское семантическое словообразование. – Ижевск: Изд-во удм. ун-та, 1984. – С. 18-29.
5. Кубрякова Е.С. Теория номинации и словообразование // Языковая номинация (Виды наименований). – М.: Наука, 1977. – С. 222-303.

6. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка. // Русская словесность. – М.: Academia, 1997. – С. 280-287.

7. Творогов О.В. Задачи изучения устойчивых литературных формул Древней Руси // ТОДРЛ, XX. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1964. – С. 29-40.

Источники:

НЛ – Новгородская первая летопись старшего извода. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1950. – 640 с.

ПВЛ – Повесть временных лет. Лаврентьевский список летописи // Полное собрание русских летописей. – Т.1. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1926. – 496 с.

Формулы русского летописного текста как структурная база развития языковых явлений

Килина Лилия Фаатовна
(Ижевск, Россия)

Познавая мир, человек называет совокупность своих ощущений и впечатлений, формируя тем самым идеальные образы окружающего и самого себя. Язык становится посредником между познающим субъектом и осознаваемым миром (объектом познания). При этом единая по своей сути, объективно нерасчлененная реальность «анатомируется», более или менее произвольно разделяется на «элементы». Из них человек формирует свой собственный образ мира, осознанную, искусственную реальность.

Сам процесс анализа окружающего мира включает оценочный момент: человек выделяет то, что представляет для него определенный интерес, смысл, что является в той или иной степени ценностью (с положительным или отрицательным знаком). Элементы действительности наделяются субъективными значениями и смыслами, что придает им ценностную характеристику.

В связи со сказанным особый интерес для ученых представляют единицы, эксплицитно или имплицитно выражающие оценку факта,

явления действительности. Особенности функционирования таких единиц в различных контекстах все чаще становятся предметом рассмотрения, в том числе и на материале памятников древнерусской письменности.

Сегодня у историков языка уже нет сомнений в том, что древнерусский текст был насыщен устойчивыми сочетаниями, которые часто рассматриваются как особые минимальные единицы древнерусского текста. Смысловым центром таких сочетаний часто становились слова, имеющие сложную семантическую структуру, включающую коннотативный компонент (добро, зло, благо, любовь и др.).

Разнообразие терминологических определений таких сочетаний (формула-синтагма (В.В. Колесов), словесная формула (Д.С. Лихачев), устойчивые формулы (О.П. Лопутько) и мн. др.) обусловлено стремлением ученых отличить указанные единицы от современных фразеологизмов, однако, как указывает М.В. Пименова, «среди критериев выделения указывают чаще всего традиционные «фразеологические» дифференциальные признаки» (например: нерасчлененность значения или идиоматичность, устойчивость, воспроизводимость, постоянство лексико-грамматического состава, единство синтаксических функций и т.д.) [3, с. 354].

В то же время отличия, безусловно, есть, например М.В. Пименова (она называет эти единицы синкретемами), выделяет экстралингвистические и лингвистические признаки древнерусских речевых формул: «С экстралингвистической точки зрения древние устойчивые сочетания отличаются от современных фразеологизмов тем, что поддерживаются конкретными ритуальными действиями, например, целованием креста, ломанием копья после успешного похода, выкладыванием «ряда» из пластов земли или дерна как берега и под... С лингвистической точки зрения синкретемы отличаются реализацией отражающего древнюю концептуальную форму ментальности синкретичного значения, *основанного на метонимии* (а не на *метафоре*, как у большинства современных фразеологических единиц)...» (курсив автора. – Л.К.) [3, с. 355].

Итак, какую же функцию выполняли формулы в древнерусском тексте? Об этом говорил В.В. Колесов: «В стилистическом отношении и применительно к композиции текста формула-синтагма воплощала «мотив» определенного ритуала...» [1, с. 273]. Таким образом, данные языковые единицы имели стилистическое и композиционное значение, способствовали оформлению того или иного жанра, так как «именно принцип отбора и соединения формул после XV в. создает жанровые

ограничения текста... стабилизация жанра в его единстве со стилиевыми средствами происходит после XV в.» [1, с. 273-274].

В исследуемом нами тексте «Повести временных лет» (по Лаврентьевскому, Ипатьевскому и Радзивиловскому спискам, далее ЛСЛ, ИСЛ и РСЛ соответственно. – Л.К.), таким образом, можно наблюдать лишь предпосылки жанрово-стилевой стабилизации того или иного фрагмента текста, в том числе и за счет употребления соответствующих формул-синтагм. Мы проанализировали фрагменты, в которых после констатации факта смерти того или иного русского князя приводится его характеристика. Во фрагментах такого типа уже намечаются жанрово-стилевые особенности некролога, основная задача здесь – прославление князя:

бѣ же Мѣстиславъ дебелъ тѣломъ чермень лице^м великыма вчима храборъ на рати млѣтъвъ любАше дружину по велику имѣньЯ не щадАше ни питьЯ ни ЪденьЯ бранАше (ЛСЛ 51);

и бѣ Ярославъ любА црквныЯ оуставы попы любАше по велику излиха же черноризьѣ и книгамъ прилежа и почитаЯ е часто в нощи и въ дне ... Ярославъ же се яко^ж реко^м любимъ бѣ книгамъ (ЛСЛ 51 об. - 52);

бѣ бо Глѣбъ млѣтивъ оубогымъ и страннолюбивъ тщаньЕ имѣЯ к црквамъ теплѣ на вѣру и кроток^ъ взоромъ красенъ (ЛСЛ 67);

кнАзь Всеволодъ бѣ из дѣтска болюбивъ любА правду набдА оубогыя въздая чѣтъ Епѣпомъ и презвутеро^м излиха же любАше чернорици подаяше требованьЕ имѣ бѣ же и самъ въздержасА вт пѣяства (ЛСЛ 72).

В приведенных контекстах фактически представлены ряды формул, следующих друг за другом, в то же время выбор и организация их, во-первых, подчинены прагматическим установкам автора, а во-вторых, отражают определенные принципы структурирования языковых единиц, объединяемых в некое смысловое целое.

Нетрудно заметить, что формулы являются однотипными, что достигается в частности за счет одинаковых компонентов (причем в одной и той же грамматической форме). В компонентном составе этих формул есть глагол или причастие, которые являются предикативным центром высказывания, исходные формулы, судя по всему, были лаконичными (глагол в сочетании с зависимыми словами), распространяясь с течением времени [1, с. 156].

Так, глагол *любити* имел широкие семантические возможности ('предпочитать, иметь склонность', 'любоваться', 'целовать' [5], 'любить, чувствовать привязанность к кому-л.', 'чувствовать склонность, влечение к чему-л.' [4]), а значит, и возможности сочетаемости. В приведенных

контекстах находим формулы (в том числе и близкие по структуре) с указанным глаголом, например: *любАше дружину повелику – попы любАше повелику*. Сравним также *излиха же черноризьѣ – излиха же любАше чернорици*, где в первом случае отсутствует глагол, который восстанавливается из предыдущей формулы (*попы любАше повелику излиха же черноризьѣ*). Здесь, как видим, в результате соединения двух формул одна из них трансформируется (утрачивается элемент).

Таким образом, глагол *любити*, являясь смысловым и грамматическим центром формулы, мог присоединять не только имена, обозначающие объект этой любви, но и наречия, характеризующие интенсивность этого действия, по этой причине появляются не двух-, а трехкомпонентные формулы, затем добавляется еще и выделительная частица (в данном случае *же*). Все это приводит к разрушению формулы.

Сопоставимы в структурном отношении формулы *любА црквныЯ оуставы – любА правду*, где употребляется форма действительного причастия настоящего времени. И лишь для одной единицы не находим соответствия – *любимъ бѣ книгамъ*, где представлена форма страдательного причастия настоящего времени (здесь 'любящий' [4]), однако находим подобную формулу в другом контексте: *бѣ бо любимъ вѣрю своему повелику* и *въ животѣ и по смрти не вслушасА сА Его ни в чем же* (ЛСЛ 89). В последнем примере формула распространяется за счет включения компонента *повелику* (см. выше).

Следовательно, для древнерусской формулы важно было не только постоянство компонентов, но и постоянство грамматических форм этих компонентов. Если в контексте формулы следовали одна за другой, то появлялась целая цепочка однотипных по структуре единиц: *имѣньЯ не щадАше ни питьЯ ни ЪденьЯ бранАше* (связующим структурным элементом является форма имперфекта глагола), *любА правду набдА оубогыя въздая чѣтъ Епѣпомъ и презвутеро^м* (связующим структурным элементом является форма причастия) т.д.

В исследуемом тексте, с одной стороны, отражается процесс соединения формул в процессе оформления мысли, в результате мы наблюдаем развитие типов и моделей синтаксических структур: «Последовательность в развитии союзных слов показывает, как развивалась мысль: сначала соединялись попарно формулы речи, затем уточнялись отношения между их частями, наконец, сложное единство скреплялось предикацией, на основе сочинительных конструкций (паратакис), развивая сложные подчинительные (гипо-такис)» [2, с. 640]. С другой стороны, исходные формулы претерпевают изменения за счет

включения дополнительных компонентов, в результате происходит развитие самой формулы, ее трансформация. Эти два процесса протекали, судя по всему, одновременно.

Сопоставив приведенные выше фрагменты в разных списках ПВЛ (Лаврентьевском, Ипатьевском и Радзивиловском), мы не обнаружили различий в составе формул, за исключением некоторых: бѢ же Мьстиславъ дебелъ тѣломъ чермень лице^м (ЛСЛ 51) – бѢ же Мстиславъ дебелъ тѣломъ чермень теломъ и лице^м (РСЛ 86), и бѢ Ярославъ любА црквныЯ оуставы попы любАше по велику излиха же черноризьѢ (ЛСЛ 51 об.) – и бѢ Ярославъ любА црквныЯ оуставы и попы любАше по велику излиха же бѢ любА (бА – над строкой под дугой другим почерком. – прим. к академическому изданию) черноризьѢ (ИСЛ 57), бѢ бо Глѣбъ мл^чтивъ оубогымъ и страннолюбивъ (ЛСЛ 67) – бѢ же Глѣбъ мл^чтивъ на вбогЯ и страннолюбивъ (ИСЛ 74).

Наиболее интересен, на наш взгляд, первый случай, когда добавление компонента в одной формуле фактически способствует появлению другой формулы в контексте (*теломъ и лицемъ*, ср. также *красень лицемъ и душею*). Во втором случае восстанавливается опущенный глагол, причем восстановление приводит также к появлению стандартной формулы (бѢ любА черноризьѢ). В последнем примере мы наблюдаем уже грамматическое разнотение (мл^чтивъ оубогымъ - мл^чтивъ на вбогЯ), что также может свидетельствовать о развитии формулы, либо о развитии грамматического явления в пределах этой формулы.

Итак, древнерусские формулы-синтагмы, судя по всему, имели не только лексико-семантический, но и грамматический путь развития. Разрушение формулы приводит к распадению синкретичного значения, в частности выделяются значения глагола *любити* ‘чувствовать привязанность к кому-либо’, ‘чувствовать склонность, влечение к чему-либо’. В то же время грамматические свойства, присущие формуле в целом, становятся грамматическими признаками отдельного слова (происходит распадение грамматического синкретизма, выделение соответствующих грамматических значений): «Дифференциация синтаксических средств и функциональная специализация слова привели в трех решающих преобразованиях: к автономности лексем в тексте и в системе, к сгущению парадигм на уровне слова, к последовательному перенесению категориальных свойств с текста на отдельное слово: залог, вид, определенность, одушевленность и т.д., прежде разлитые в тексте, становятся грамматическими признаками слова» [1, с. 275].

Благодарности

Работа выполняется при поддержке Федерального агентства по образованию РФ (аналитическая ведомственная целевая программа “Развитие научного потенциала высшей школы (2009-2010 годы), проект “Лингвотекстологические и корпусные исследования грамматической семантики древнерусского текста”, 2.1.3/2987).

Литература:

1. Колесов В.В. Древнерусский литературный язык / В.В. Колесов.– Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1989. – 296 с.
2. Колесов В.В. История русского языка: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. Заведений / В.В. Колесов. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2005. – 672 с.
3. Пименова М.В. К вопросу о термине для минимальных единиц древнерусского текста // Русская словесность в контексте мировой культуры: Материалы Международной научной конференции РОПРЯЛ. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского госуниверситета, 2007. – С. 354-355.
4. Словарь древнерусского языка (XI-XIV вв.): в 10-ти томах / АН СССР; Ин-т рус.яз.; Гл. ред. Р.И. Аванесов. – М.: Рус.яз., 1988.
5. Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка : в 3 т. / И.И. Срезневский.– СПб., 1893-1912.

Понятие красоты текста в древнеирландских литературных памятниках

Корнейчук Светлана Петровна
(Ростов-на-Дону, Россия)

Объектом нашего лингвистического наблюдения является концепт «красота» в английской лингвокультуре. В современных идеографических источниках «красота» преимущественно определяется, как «некто/нечто доставляющее удовольствие глазу или слуху» [6, с. 64]. В настоящей статье предпринимается попытка осмысления явления «красота древнего

текста» и, тесно связанного с ним, феномена «эстетическое сознание» древних британцев. Под эстетическим сознанием здесь подразумевается комплекс эстетических представлений, идей, нашедший отражение в разноуровневых единицах языка: лексике, фразеологии, фольклорных и классических художественных текстах. Нам также представилось интересным сравнить эстетическое сознание древних кельтов и русичей, эксплицированное в их фактографии.

Для этой цели мы подвергли концептуальному анализу известные древнеирландские литературные памятники: эпос «Беовульф», сагу «Похищение быка из Куальнге», сагу «Сватовство к Эммер», фрагмент текста «Боевой колесницы с серпами». Наш концептуальный анализ показывает, что в эпизодах описания Кухулина в «Боевой колесницы с серпами», в саге «Сватовство к Эммер», в эпизоде парада уладских воинов, в саге «Похищение быка из Куальнге», и в ряде эпизодов «Беовульфа» имеет место очень интересное явление – соотношение двух параметров – абстрактного строя и конкретного исполнения. Более всего подошли для этого английские термины *competence* и *performance*. Эти понятия возникли примерно две тысячи лет назад в риторике Древней Греции. На соотношении этих двух понятий, непреходящем, хотя изменчивом в разные исторические эпохи, можно основать некоторую типологию о красоте текста. Но прежде определим их более подробно.

Competence, акад. Ю.С. Степанов определяет как «грамотность» производителя текста, его знания о правильном построении текста. *Performance*, по Степанову, – это «совершившийся речевой акт», «исполнение», включающее фразировку и ритм, и даже тесситуру голоса. По авторитетному мнению акад. Ю.С. Степанова, «вся эта область, *performance*, еще плохо изучена. И можно даже постулировать, считает ученый, ее возникновение как особой «лингвистики *performance*» [8, с. 509].

Анализ древнеирландских литературных памятников свидетельствует, что в донорманнский период оба параметра находились в гармонии. Красота текста заключалась в гармонии замысла и исполнения. Героические сюжеты (*competence*) передавались аллитерированным стихом (*performance*). Как известно, элементы метризованности и аллитерированности составляют неотъемлемую часть повествовательной ткани древнеирландских саг (*performance*). В донорманнский период, как свидетельствует фактография, гармония, если так можно сказать, была более напряженной и очевидной. Само понятие гармонии определялась в ту эпоху так: «Гармония – комбинация созвучий и диссонансов, которая выражает согласие и конфликт», – утверждает А. Делакруа в своей «Психологии искусства» [Цит. по 8, с. 510].

Древние сказители пользовались приемом аллитерации неслучайно, повествуя о подвигах героев. Внимательный просмотр неслучайно позволяет утверждать, что при их построении, используемый сказителем прием нанизывания синонимических аллитерирующих эпитетов, призван был усилить воинственную эмотивность текста. Ср.: «*Athchondarc and carput feig foduinn fethamail finruine co llus, co lluas, co llangliccus, co pumill uanicda, co fertsib findruini, co rrotaib finduma, co creitt uraird dirig dresachtaich dasachtaig caemchnessairt cholggfata cholggatchain, co carput chraeslethan chraesluath ar da n-echaib croda comardda at iat bagaig ...*» [Цит. по 10, с. 68]. Поэтика, процитированного отрывка «Боевой колесницы», изобилует сложными аллитерирующими словами, иногда явно окказионального употребления – *caemchnessart, cholggatchan, choiggiata ...* Характерно, что такими словами являются, в большинстве случаев, субстантивные атрибуты, не только потому, что такие атрибуты всегда аллитерируют и создают красивую форму, но в большей степени, потому, что при атрибутивном употреблении существительного, в результате его «окачества», выдвигаются наиболее характерные, наиболее эмоционально важные признаки предмета, обозначенного данным существительным. К наиболее важным признакам, по нашему наблюдению, относится феномен «славная битва» или «блестящий подвиг». Анализ древних литературных памятников, например текста «Беовульфа», показывает, что лексема *gyp* (война, битва) фигурирует в 30 сложных словах. *Gyp* – это самый частый первый элемент сложных слов, выделенный М.И. Стеблиным -Каменским [7, с. 33-35]. В атрибутивном употреблении это слово часто эквивалентно относительному прилагательному, например, *gyp - byrne* «боевая броня», *gyp-gewade* «боевое одеяние» и т.д. Хотя в большинстве случаев его значение не поддается точному определению, тем не менее, обращает внимание на себя не только высокая частотность его употребления, но и тот факт, что слова «бой», «битва» в атрибутивном употреблении приобретают значение «славный», «блестящий», например, *gyp-cuning, gyp-beorn, gyp-cwen, gyp-frea, gyp-here, gyp-rink, gyp-sele, gyp-cweord*. В качестве субстантивного эпитета с эстетическим компонентом в семантике также выступает слово *pryth/prym* – «могучая сила». Ср.: «превосходное слово» – *pryth/prym- word*, «блестящий подвиг» – *pryth/prym - arn* (Беовульф); «великолепный дом» – *pryth/prym -ham*; («Беовульф»). Высокая частотность употребления языковых единиц с интегральной семой «сражение» – битва, бой, славный, блестящий, могучий – в древнеирландских контекстах являются косвенным

доказательством эстетической ценности феноменов «битва», «сражение» в аксиосфере древних кельтов. Поскольку эстетика, так же как и этика, этноса воплощена не только в артефактах, но и в языке, можно проследить эстетические ценности древних британцев. Наслаждение, которое они получали слушая о славных подвигах своих героев, увеличивалось исполнительским искусством бардов. В этой связи представляется целесообразным процитировать М.Н. Стеблина-Каменского, который отмечает, что «своеобразие языка древнеанглийской поэзии отнюдь не исчерпывается особым составом лексики, особыми поэтическими фигурами. Оно заключается в том, что слова, несущие эмоциональную нагрузку не столько изображают объективную действительность посредством логических и грамматических сочетаний с другими словами, сколько создают определенную эмоциональную тональность в силу своего монотонного периодического повторения с эмфатическим ударением (подчеркнутым аллитерацией). Создается нечто подобное мерному, тяжеловесному танцу в такт барабанному бою» [7, с. 32]. Можно предположить, что в древнеирландском тексте закодировано одновременно и *performance* и *competence*, которые отражают эстетические ценности британцев в ранний период их истории. Иными словами, национальное своеобразие эстетического сознания древних британцев, эксплицированное в древнеирландских текстах, заключается в эстетизации войны, гиперболизации физической силы. Перед боем кельтские воины непременно себя украшали [1, с. 54]. Это находит свое объяснение в религии друидов. Религии реинкарнации, культивирующей мысль о славной смерти в бою и обещающую блаженство героическим воинам в следующей жизни.

Следует обратить внимание на тот факт, что в плане *performance*, древнеанглийский эпос, на первый взгляд, в некоторой степени созвучен древнерусской орнаментальной прозе, уходящей своими корнями в византийский, а затем восточнославянский и древнерусский стиль «плетения словес». Как известно, рядом ученых высказывается мнение о непосредственном влиянии кельтской культуры на русскую. Последняя – могла воспринимать кельтские культурные традиции по двум причинам. Во -первых, византийская христианская культура, в последствии адаптированные Русью, если не вторичны по отношению к кельтской, то, во всяком случае, тесно переплетены с последней (см. об этом Кроуфорд [3], Кузьмин [4], Цветков [9]). С.В. Цветков полагает, что с учетом существования в Малой Азии кельтской области Галатия, одной из первых христианизированной, о чем свидетельствует апостол

Павел, можно допустить, что здесь не обошлось без кельтского влияния на христианское искусство Византии. Во-вторых, из-за событий, которые происходили в самой Ирландии. В XI-XII веках началась новая экспансия норманнов в Ирландию. Надо сказать, что это были не прежние норманны-язычники эпохи викингов. Завоевание привело, помимо всего прочего, к окончательному подчинению независимой ирландской церкви католическому Риму, который уже несколько веков боролся с кельтским христианством, более тяготеющему своими восточнохристианскими корнями к православию. Подобные события могли послужить новым стимулом для эмиграции части ирландского населения, в том числе и церковнослужителей, приверженных старым традициям, на восток. Возможно, эмиграции способствовало то обстоятельство, что князь Владимир Мономах был женат на дочери английского короля Гите. Возможно, что часть островных кельтов могла осесть на территории Древней Руси. С.В. Цветков высказывает мнение, что декоративно-прикладное искусство Древней Руси напоминает ирландские орнаментальные традиции особенно на севере. Это нашло отражение и в архитектурном декоре, орнаменте фресок, ювелирном искусстве, древнерусской книжной иллюминации. Однако древнерусский стиль «плетения словес» при внешнем сходстве с текстами ирландского эпоса значительно отличается от последнего. Стиль «плетения» словес, характеризуется гораздо более глубоким внутренним содержанием, т.е. перевесом в сторону *competence*. Он направлен на создание не только внешнего формального эффекта (*performance*), но и функционально нового, иного текста. В древнерусских орнаментальных текстах прием «плетения словес» направлен на создание неких сверхсмыслов, т.е. метафизичен и сакрален. Церковная богословская литература дает свое толкование этому явлению. Для исихазма, взявшего за основу сочинения о слове Максима Исповедника, Григория Паламы и др., характерно было обостренное чувство слова, осознание особой таинственной силы слова и необходимости точного выражения в слове сути, его творческой способности. Слово по учению богословов, является сущностью явлений. Назвать вещи – значит их понять. С этой точки зрения языку отводилась первенствующая роль в познании мира. Учение Григория Паламы о конечной непостижимости Бога для разума и о невозможности выразить Бога в слове, как раз и нашло себе соответствие в стиле «плетения словес». Оно достигло особой напряженности в похвалах святым, души которых в большей степени являются эманацией Абсолютной Красоты Творца, вследствие чего их духовную красоту очень трудно вербализовать.

Осмелимся утверждать, что, хотя метричность и аллитерированность в древнерусском орнаменте, строящемся по принципу «эха» (performance), безусловно, сродни, но только внешне, традиционной ирландской плетенке, уходящей корнями в индоевропейскую дохристианскую древность и являющуюся отражением единства (гармонии) competence и performance.

Обращает на себя внимание и тот факт, что competence русского древнего текста значительно отличается от ирландского осмысления этого феномена. Традиционно ни в русском героическом эпосе (былинах), ни в сказках не эстетизируется физическая сила. М. Князева, авторитетный специалист по психологии культуры, в том числе русской древнейшей ведической культуры, справедливо отмечает, что «у нас народ никогда не испытывал удовольствия от чужой гибели. У нас не была распространена публичная казнь или сожжение на костре. Поэтому мы не умеем холодно воспринимать гибель <...> Поэтому нет у нас архетипа агрессивного человека, нет упоения битвой. “И бились они день-ночь” – это одна фраза. Вот как шли, как разговаривали, что друг другу предлагали – это расписано подробно» [2, с. 61]. Иными словами, супермены Терминатор и Рэмбо, доставляющие удовольствие миллионам зрителей, они не могли родиться в русской культуре.

То, что касается эстетической ценности, эксплицированной в competence, то не будет преувеличением сказать, что в эстетической аксиосфере русичей отсутствовали эстетические ценности, связанные с войной или физической силой. «В нашей культуре право решать ситуацию всегда принадлежит самому уязвимому существу – сила в уязвимости! – справедливо полагает М. Князева, – Это удивительная формула!» [2, с. 59].

Постепенно в обеих культурах сдвиг при построении текста делается преимущественно в сторону competence. Оппозиция *красиво/некрасиво* снимается, в место нее приобретают актуальность оппозиции *интересно/неинтересно, выгодно/невыгодно*. В новое время при создании прозаического текста почти не берется в расчет красота его звучания (performance), в результате разрушается гармония текста, т.е. его красота. Таким образом, феномен «красота текста» теряет свою актуальность.

Литература:

1. Кельты – художники и сказители. – М.: «Арт-Родник», 2003. – С. 54.
2. Князева М. Жила была Курочка Ряба. «ЛШ», № 3, 1997. – С. 57-67.

3. Кроуфорд Г. С. Резной орнамент ирландских каменных памятников христианского периода. – СПб.: Русско-Балтийский информационный центр «Блиц», 2007. – 176 с.

4. Кузьмин А.Г. Руги и русы на Дунае // Славяне и Русь: проблемы и идеи. – М.: Изд. МГУ, 2001. – 448 с.

5. Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X-XVII веков. – СПб.: «Наука», 1999; – 202 с.

6. Ожегов М.И. Словарь современного русского языка. – М.: «Русский язык», 1980; – С. 64.

7. Стеблин-Каменский М.И. Историческая поэтика. – Л.: «Изд-во Ленинг. Ун-та», 1978; – С. 32-35.

8. Степанов Ю.С. Сокровенные смыслы: Слово. Текст. Культура: Сб. статей: в честь Н.Д. Арутюновой / Отв. ред. Ю.Д. Апресян. – М.: Языки славянской культуры, 2004; – С. 509-512.

9. Цветков С.В. Ирландский раннехристианский орнамент и древнерусское декоративно-прикладное искусство. // Г. С. Кроуфорд. Резной орнамент ирландских каменных памятников христианского периода. /Перев. С.В. Иванова. – СПб.: «Русско-Балтийский информационный центр «Блиц», 2007; – С. 157-161.

10. Эпос Северной Европы. Пути эволюции / Под ред. Н.С. Чемоданова. – М.: Изд-во МГУ, 2004; – С. 68.

Эмотивное согласование как отражение аксиологических ориентаций в русском литературном языке XVIII в.

Мирзоева Лейла Юрьевна

(Алматы, Казахстан)

Как указывает В.И. Шаховский, эмоции в качестве мотивирующей основы познавательной деятельности человека «составляют существенную часть его когнитивной системы, а процессы вербализации эмоций высвечивают важные моменты устройства и механизмы функционирования человеческого Мышления» [2, с. 11]. В качестве

одной из структур, в которых достигнута вербализация эмоций, которая в то же время отражает формально-грамматическую специфику репрезентации оценочного и эмотивного фактора в высказывании и тексте, может рассматриваться эмотивное (эмоциональное, оценочное согласование), представленное на различных синтаксических уровнях: от отдельно взятого слова до синтаксического целого и текста. Именно «положение эмотиологов об эмоциональном содержании концепта и эмоциональной природе внутренней формы знака, являющиеся сегодня базовыми в теоретической лингвистике, дали толчок для использования эмотивности в качестве важного средства интерпретации смысла текста» [2]. Проследить реализацию этих положений в диахроническом аспекте позволяет, в частности, обращение к структурам, которые в той или иной степени связаны с эмотивным согласованием: во-первых, налицо реализация авторских аксиологических интенций; во-вторых, на наш взгляд, в контекстах подобного рода органично сочетаются характеристики языковой личности и целостного языкового коллектива как в плане продуцирования аксиологически ориентированных высказываний, так и в плане их декодирования в процессе восприятия.

В литературном языке XVIII в. эмотивное согласование, так же, как и в языке предшествующего периода, весьма широко используется как явление, обеспечивающее единство эмотивного ключа высказывания и текста и тем самым выполняющее когезивную функцию, ср.: *Разговоры, коими он и супруга его меня удостоили, доказывают просвещенное их благоразумие...* (классический случай согласования оценочного знака, в данном случае – положительного, оценка носит рациональный характер, однако налицо описание и последующее генерирование именно позитивных эмоций); *Сколь много несовместны они в подробностях своих с нашими, столь, напротив того, общие правосудия правила просвещают меня в познании существа самой истины и в способах находить ее в той мрачной глубине, куда ее свергают невежество и ябеда; ... народ их пресмыкается во мраке глубочайшего невежества...* (Д.И. Фонвизин. Письма из Франции).

В то же время следует отметить, что в проанализированных нами текстах гораздо меньше отмечается случаев эмотивного согласования, имеющего собственно формальный характер и строящегося по модели «атрибутив + имя (в диминутивной форме)». В текстах XVII в. нами было отмечено преобладание конструкций такого рода (из 524 выявленных нами случаев 387 характеризовались наличием формального согласования). В литературных источниках XVIII в.

такие случаи сравнительно редки; более того, сам прием эмотивного согласования не характеризуется столь активным использованием, как в языке предшествующего и последующего столетий. Более того, в большинстве случаев, проанализированных нами, диминутивные образования выступают в своей прямой функции, т.е. обозначают не аксиологически ориентированное отношение к предмету речи, а качественную его оценку, ср.: *Иходя по брегу на многие часы, усмотрел, как бы ему куда пройтись к жилищу, и, ходя, нашел маленькую тропку...* (М.В. Ломоносов. Краткое описание разных путешествий). На наш взгляд, это связано с преобладанием оценок рационального характера в литературном языке рассматриваемого периода, что, в свою очередь, базируется на экстралингвистических основаниях, таких, как преобладание рационализма в восприятии и, как следствие этого, - в оценке явлений, событий, фактов в целом.

В то же время выявлен гораздо больший процент контекстов, в которых имеет место согласование оценочного знака, т.е. согласование чисто семантическое, ср.: *И оный адмирал вшел в корабль, нача Василия Кориотского бить по щекам и за власы терзать, и рече адмирал: Тебе ли, каналая непотребный, бестия, сию прекрасную королевной Ираклиею владеть? (Гистория о российском матросе Василии Кориотском). А сеи злы губители повеле во глубину морскую меня утопити (там же).* Следует отметить, что в приведенных здесь случаях функция интенсификации является ведущей, т.к. наблюдается своеобразное смысловое излишество, своего рода оценочный плеоназм, ведущий, однако, не к возникновению стилистического диссонанса, а к усилению эмоционального воздействия и синхронно с этим – к увеличению экспрессивного эффекта.

Итак, негативно оценочный смысл существительного находит подтверждение и интенсифицируется в последующем атрибутиве. Аналогичную ситуацию мы можем наблюдать во многих случаях, связанных в основном не с формализованным согласованием диминутивных форм, а с согласованием оценочного знака, причем не только (а порой – и не столько) в пределах сочетания атрибутивной формы и опорного слова, но и в рамках целостного отрезка текста, ср.: *...не можно, кажется, не иметь благородного и похвального ревнования в том, чтобы не дать предупредить себя от других успехов толь великого и преславного дела* (М.В. Ломоносов Краткое описание разных путешествий). Позитивно оценочный ореол в этом и подобных ему случаях также интенсифицируется и воспринимается реципиентом как

оценочная градация, которая может быть отмечена как характерный для языка рассматриваемого периода троп. Это может быть и сочетание рационально оценочных единиц с одинаковым знаком оценки (в приводимом ниже случае – отрицательным): *Нерадостные примеры неудачных прежде походов* (там же). Ср. также: *Вне города есть место приятнейшее и великолепнейшее из всех известных* (Д.И. Фонвизин. Письма из Франции).

В качестве наиболее многофункционального употребления следует отметить использование эмотивного согласования в контекстах разговорного характера, и в особенности те случаи, когда целью его использования является сатирическое изображение. По нашим наблюдениям, оценочный потенциал эмотивного согласования, выявляющийся в контекстах такого рода, будет широко использоваться в литературном языке XIX в.; в рассматриваемый же здесь период намечаются перспективы его функционирования в данном аспекте, ср.: *Надобно было время два часа полковнице одеться; она была хотя обветшалая, однако щеголиха. Лицо ее было самой древней печати и художого тиснения; нос ее представлял кривую ижицу, борода и губы казались как будто старинный юс в драгунской шляпе...* (М.Д. Чулков. Пересмешник или Славенские сказки). Эмотивное согласование позволяет актуализировать оценочный потенциал лексических единиц, многие из которых являются либо амбивалентными (как в приводимом ниже случае), либо безразличными к оценочному знаку: *Читатель, без сомнения, дожидается сбытия сей пословицы: «... от доброго дерева добрые и отрасли». Вы не обманетесь и будете свидетель, что я истинный их сын и достоин сего имени, что произошел на свет из цыганския утробы* (Там же). Примем во внимание предлагаемое в лингвистике последних десятилетий более широкое истолкование эмотивного согласования, когда под этим термином понимается единство оценочного знака в пределах контекста, а не только эмотивная общность определяемого и определения, выраженная формально. В этом случае становится очевидным, что инверсия оценочного знака, имеющая место в приведенном выше фрагменте, продиктована имплицитной оценкой негативного характера, которая отражена в финальном словосочетании (*цыганския утробы*). Это тот случай, когда можно говорить о «языковых приращениях, появляющихся за счет реализации эмотивного потенциала языковых единиц в разных условиях общения» [3, с. 29]. Начало анализируемого контекста характеризуется отчетливо выраженной мелиоративностью рационального типа (*от доброго дерева добрые и*

отрасли); затем эффект трансформации позитивно оценочных смыслов в негативные, который интенсифицируется при помощи обманутого ожидания, находит подтверждение в оценках достоверности сообщения (*истинный сын, вы не обманетесь* и пр.) Эмотивное согласование в литературном языке рассматриваемой эпохи может способствовать и формированию стилистического единства, ср.: *Когда уже забываются славные дела великих государей, то как можно уцелеть памяти о таком маловажном человеке, каков есмь аз многогрешный* (там же). Однако в процессе контекстуального анализа становится очевидным диссонанс торжественной патетики (внешняя форма высказывания) и самоиронии (его аксиологический, т.е. содержательный, план). Таким образом, уже применительно к русскому литературному языку XVIII в. становится очевидной взаимосвязь функционально-стилистических и оценочных характеристик текста, индуцируемая либо интенсифицируемая при помощи эмотивного согласования: *Нимало не думая, взлетела она (сорока) к плешивому на голову и, покамест не успели ее согнать, долбнула его раза два, три очень исправно в глупую столицу плешивого разума его; А как известно, что в древние времена черти были великие смельчаки и непосредственные нахалы, то некто из оных для разгулки* (просторечная стилистическая квалификация этого слова отмечена уже в Словаре русского языка XVIII в., и, по нашему мнению, она способствует актуализации пейоративной оценки – Л.М.) *замешался в сие дело, начал дурно и кончил нехорошо...* (там же)

Отметим также случаи столкновения прямого и переносного значений, характеризующихся одинаковым оценочным знаком, что, по нашему мнению, может представлять собой частный случай эмотивного согласования: *Множество подлых людей душою и происхождением покупали себе права...* (Д.И. Фонвизин. Письма из Франции). (Словарь русского языка XVIII в. отмечает у данной лексической единицы два значения: значение нравственной оценки и значение «низкое происхождение» [1, с. 98]; при этом оценка моральных качеств личности и ее происхождения в данном случае находятся в отношениях взаимодополнения, что также усиливает производимый эмотивным согласованием прагматический эффект.

Таким образом, исследование эмотивного согласования в аспекте диахроническом и аксиологическом одновременно позволяет взглянуть по-новому на проблемы «динамики языкового кода, развития и реализации его скрытых возможностей, на вопросы эмоциональной специфики речи в разных условиях общения, механизмов распознавания

чужих эмоций, согласования эмоций разного качества, стимуляции положительных и нейтрализации отрицательных эмоций в актах межличностного, институционального и межкультурного общения» [3, с. 11]. Возможность адекватно воспринимать личностные, эмоциональные доминанты чужих текстов как отражения иной, удаленной во времени концептосферы русской национальной культуры связана с корректным восприятием существующего в исторически конкретный момент на диахронической оси оценочного кода, органичной частью которого является эмотивное согласование как один из способов выражения оценки на текстовом уровне.

Литература:

1. Биржакова Е.Э., Войнова Л.А., Кутина Л.Л. Очерки по исторической лексикологии русского языка XVIII века: языковые контакты и заимствования. – Л.: Наука, 1972. – С. 98.
2. Шаховский В.И. Языковая личность в эмоциональной коммуникативной ситуации / В.И. Шаховский // Филологические науки. 2002. – № 4. – С. 11.
3. Эмотивный код языка и его реализация // Коллект. монография: ред. В.И. Шаховский. – Волгоград: «Перемена», 2003. – С. 11, 29.

Макроструктура концепта «женщина» в русском языковом сознании (по экспериментальным данным)

*Морозова Ираида Алексеевна
(Борисоглебск, Россия)*

Целью нашего исследования является описание содержания и структуры концепта «женщина» в сознании носителей современного русского языка. Несмотря на многочисленные работы, посвященные этому концепту, в процессе его изучения недостаточно обращаются к психолингвистическим методам, которые в когнитивной лингвистике признаны весьма эффективными. Различного рода эксперименты

позволяют получить обширный и наиболее достоверный материал для характеристики реального языкового сознания носителей языка, дают возможность выявить когнитивные признаки, отражающие концептуализацию предметов или явлений тем или иным народом.

Следует отметить, что в последние годы появились диссертационные исследования концепта «женщина» в русском языковом сознании, выполненные на материале свободного и отдельных разновидностей направленного ассоциативного эксперимента [1, с. 2], однако указанные изыскания еще не исчерпывают весь корпус возможных экспериментальных методик. Мы продолжили изучение названного концепта на материале других психолингвистических экспериментов, дадим их краткое описание.

В качестве основного был использован направленный ассоциативный эксперимент /НАЭ/ в двух разновидностях (завершение тестовой фразы /женщина – это.../, подбор определений /женщина – какая?/).

Методика завершения тестовой фразы. Испытуемым следовало письменно ответить на вопрос, содержащийся в следующей инструкции: «Вы участвуете в психолингвистическом эксперименте, который проводится в научных целях. Продолжите, пожалуйста, фразу Женщина – это... Укажите свои данные (пол, возраст, образование, место работы/учебы, место жительства). Спасибо за участие». Время на выполнение задания не ограничивалось.

Подбор определений к слову-стимулу. Опрашиваемым предлагалась инструкция: «Вы участвуете в психолингвистическом эксперименте, который проводится в научных целях. Подберите и запишите, пожалуйста, определения к слову женщина (женщина – какая?). Просим дать не менее 3-х определений. Пишите так, как Вы думаете. Все Ваши ответы будут правильными. Не вносите исправлений в уже написанное. Не забудьте указать необходимые сведения о себе. Спасибо!»

Подбор синонимов. Участникам эксперимента необходимо было выполнить следующее задание: «Просим Вас принять участие в психолингвистическом эксперименте. Подберите и запишите близкое по смыслу слово (слова) к слову женщина. Укажите свои данные. Спасибо».

Подбор оппозиций. Опрашиваемым предлагалась инструкция: «Вы участвуете в психолингвистическом эксперименте, который проводится в научных целях. Подберите и запишите, пожалуйста, противоположное по смыслу слово (слова) к слову женщина. Не забудьте указать необходимые сведения о себе. Спасибо!»

Период проведения экспериментов – 2007-2009 гг. Они осуществлялись как в групповой, так и в индивидуальной форме. Групповые

эксперименты проводились с 15-30 испытуемыми за один сеанс. В опросах приняли участие жители г. Москвы, Борисоглебска, сельской местности Воронежской области трех возрастных категорий: подростки 14-17 лет, молодежь 18-25 лет и взрослые 35 лет и старше. В каждом из двух видов направленного эксперимента было опрошено 780 человек, всего 1560. В парадигматических экспериментах /подбор симиляров и оппозитивов/ было опрошено по 100 человек, всего 200. Считаем, что такая количественная разница (по сравнению с участниками НАЭ) не влияет на результаты исследования вследствие урегулирования частотности полученных ассоциатов в индексном выражении. Согласно данным Г.А.Черкасовой, полученным при анализе материалов «Русского ассоциативного словаря», уже при 100 испытуемых относительные частоты встречаемости реакций стабилизируются, поэтому при проведении ассоциативных экспериментов 100 человек является достаточным количеством испытуемых для получения научно достоверных результатов [6, с. 227-244]. Отказов участвовать в опросах практически не было. В итоге по результатам различных психолингвистических экспериментов было получено: завершение тестовой фразы - 1943 реакции; подбор определений к слову-стимулу – 2782 реакции; подбор симиляров – 95 реакций (5 отказов); подбор оппозитивов – 100 реакций.

Для лингвокогнитивного анализа были взяты все ответы испытуемых, в том числе единичные. На основе полученных ассоциаций методом когнитивной интерпретации по результатам каждого из проведенных экспериментов были сформулированы когнитивные признаки, образующие содержание исследуемого концепта в сознании современных носителей языка. Для каждого признака был высчитан индекс яркости – ИЯ /отношение числа объективаций данного когнитивного признака в эксперименте к числу участников эксперимента, ИЯ округлялся до десятичной дроби/. Например, ассоциации человек 97, существо 36, создание 27, разумное существо 4, тварь Божья 2, представитель природы 1, элемент природы 1 = когнитивный признак является человеком 168 – ИЯ (168:780 = 0,22) и т.п. Далее для обобщения результатов экспериментального исследования был составлен суммарный список полученных признаков. При этом учитывались следующие рекомендации специалистов в области когнитивной лингвистики: «Если один и тот же когнитивный признак выделен разными методами и имеет при этом разный ИЯ, то при обобщении выбирается максимальный индекс яркости, поскольку принимается, что данный тип эксперимента или источник материала наиболее эффективно выявляет данный признак» [5, с. 28].

Таким образом, концепт «женщина» в сознании носителей современного русского языка представлен 185 когнитивными признаками, на этом основании он может быть отнесен к полипризнаковым концептам. Данный концепт преимущественно оценочный, в нем преобладают позитивные признаки.

Мы разделяем мнение, что концепт определенным образом структурирован, хотя структура его не может быть жесткой, поскольку он является единицей сознания, однако в исследовательских целях структурирование концепта вполне оправдано. Предполагается, что концепт имеет многослойную и многокомпонентную организацию, которая может быть выявлена через анализ языковых средств его объективации. По мнению В.А.Пищальниковой, «концепт – это модель, оперативная единица, позволяющая условно членить содержание сознания человека на «кванты», ... концепт моделирует интегрирующую функцию сознания, сводящего многообразие реальных объектов в классы, категории и другие типы инвариантных образований» [4, с. 51].

Представители различных направлений в когнитивной лингвистике предлагают разнообразные типы структур концепта. В соответствии с лингвокультурологической парадигмой в структуре концепта выделяются: образный компонент (В.И. Карасик, В.В. Колесов, С.Г. Воркачев), понятийный компонент (В.И. Карасик, В.В. Колесов, С.Г. Воркачев, Ю.С. Степанов), ценностный компонент (В.И. Карасик, Г.Г. Слышкин).

В образный компонент входят зрительные, слуховые, тактильные, вкусовые, воспринимаемые обонянием характеристики предметов, явлений, событий, отраженных в нашей памяти.

Понятийный компонент включает в себя признаковую структуру, дефиницию, сопоставительные характеристики данного концепта по отношению к тому или иному ряду концептов и отражается в предметно-логическом содержании языковых единиц.

Ценностный компонент показывает важность концепта как для индивидуума, так и для коллектива [3, с. 5].

Итак, выполненная нами процедура моделирования макроструктуры концепта представляет собой отнесение выявленных когнитивных признаков к образному, понятийному и ценностному компонентам и установление их соотношения в структуре концепта, показателем этого является суммарный индекс яркости когнитивных признаков, входящих в компонент (когнитивные признаки с ИЯ менее 0,01 в модели не представлены).

Образный компонент концепта «женщина»

Образное содержание концепта «женщина» в русском языковом сознании включает перцептивные и когнитивные образные признаки. Среди перцептивных преобладают визуальные образные признаки, которые акцентируют внимание на внешнем облике женщины в целом (красивая 0,68; внешне привлекательная 0,14; сексуальная 0,04), ее росте и фигуре (стройная 0,07; высокая 0,03; хрупкая 0,02), возрасте (молодая 0,02; взрослая 0,01; старая 0,01). Тактильные образы отражают устоявшиеся в обществе стереотипы типичного женского образа и представлены средствами объективации когнитивного признака женственности 0,26 (нежная, ласковая, мягкая и т.п.). Признак носительница света и тепла 0,03 может быть отнесен и к визуальным, и к тактильным образам (см. реакции, объективирующие данный признак: луч света, свет, свет в окошке светлая, тепло, весна, солнышко и т.п.). Суммарный ИЯ перцептивных признаков равен 1,31.

Когнитивные образы в структуре концепта «женщина» в большинстве своем основаны на метафорическом уподоблении и представлены на уровне когнитивных признаков (хранительница домашнего очага 0,11; загадочная 0,05; божественная 0,02; ассоциируется с природой 0,01; рабочая сила 0,01; является основой семьи 0,01) и отдельных реакций (цветок, роза, дерево жизни в цвету; лиса, змея, лошадь; жемчужина, сокровище, непрочитанная книга и т.п.), объективирующих другие признаки. Суммарный ИЯ когнитивных признаков равен 0,21. Как видим, в образном компоненте концепта «женщина» преобладает перцептивная часть, когнитивная составляющая имеет значительно меньшую представленность. Общий ИЯ образного компонента 1,52.

Понятийный компонент концепта «женщина»

Понятийный компонент макроструктуры содержит признаки, связанные с антропологической характеристикой женщины (является человеком 0,22; относится к женскому полу 0,48; противопоставлена мужскому полу 0,94), и имеет суммарный ИЯ 1,64.

Ценностный компонент концепта «женщина»

Данный компонент концепта носит устойчивый характер, отражает базовые ценности, которые сложились в нашем обществе и сохраняются веками. В первую очередь женщина – мать, продолжение жизни на земле – её главное биологическое предназначение (выступает в роли матери 0,28; продолжательница жизни 0,13).

Хотя женщина и мужчина противопоставлены по полу, в отрыве друг от друга они не мыслятся, женщина остается неизменным предметом мужской любви (любимая 0,09; самое главное в жизни 0,04; объект

мужского вдохновения 0,01; внимания 0,01; соперничества 0,01), ей необходимы внимание, восхищение, уважение (нуждается во внимании и восхищении 0,02; в любви 0,01; в уважении 0,01).

Важными для женщины являются не только красивая внешность, но и характер, который проявляется во взаимоотношениях с окружающими. В сознании современных носителей языка сложилось разностороннее представление о личностных качествах женщины (мудрая 0,06; жизнерадостная 0,05; милая 0,04; смелая 0,02; терпеливая 0,02; хитрая 0,04; злая 0,01; коварная 0,01; стервозная 0,01 и др.). Издревле ценятся в русской культуре женственность, доброта, заботливость, душевность, не потеряла своей актуальности женская верность, скромность, добропорядочность (добрая 0,31; заботливая 0,12; обаятельная 0,09; душевная 0,07; верная 0,03; скромная 0,02; добропорядочная 0,02). Социальный статус женщины в обыденном языковом сознании связан прежде всего с её семейным положением (является женой 0,10), а уже потом с другими видами социальной идентификации (является бабушкой 0,02; дочерью 0,01; сестрой 0,01; любовницей 0,01; полноправным членом общества 0,01).

Между тем, в последние десятилетия намечились новые составляющие ценностного компонента. Как показывают результаты эксперимента, достаточно яркими являются признаки умная 0,52; образованная 0,04; сильная 0,05; самостоятельная 0,04; целеустремленная 0,03. Такая яркость признаков может указывать на то, что в настоящее время постепенно меняется стереотипное представление о женских умственных способностях, её воле, стойкости. В рамках социально значимой деятельности женщины, наряду с традиционными обязанностями по ведению домашнего хозяйства (хозяйственная 0,08; трудолюбивая 0,03; аккуратная 0,02 и др.), все большее значение приобретает социальная активность (деловая 0,02; ответственная 0,02; активная 0,01; успешная 0,01; является депутатом 0,01 и др.) и профессиональная сфера (является воспитателем 0,01; коллегой 0,01; учителем 0,01 и др.).

Ценностный компонент является самым объемным и по количеству входящих в него когнитивных признаков, и по суммарному ИЯ – 3,14.

Таким образом, проведенное экспериментальное исследование позволило смоделировать макроструктуру концепта «женщина» в сознании современных носителей русского языка. Если суммарные ИЯ компонентов макроструктуры представить в процентах, то ценностный компонент составляет 50% содержания данной ментальной единицы, понятийный компонент – 26%, образный компонент – 24%.

Литература:

1. Адонина Л.В. Концепт «женщина» в русском языковом сознании: дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 2007. – 240 с.
2. Досимова М.С. Национальная специфика языковой объективации концепта «женщина» (на материале русского и казахского языков): дис. ... канд. филол. наук. – Астрахань, 2008. – 206 с.
3. Карасик В.И. Культурные доминанты в языке // Языковая личность: культурные концепты. – Волгоград-Архангельск: Перемена, 1996. – С. 3-16.
4. Пищальникова В.А. Значение и концепт // Русский язык в школе. – 2007. - №4. – С.45-51.
5. Стернин И.А. Некоторые актуальные проблемы современной концептологии // Лингвоконцептология. Вып.2. – Воронеж: Изд-во «Истоки», 2009. – С. 25-39.
6. Черкасова Г.А. Квантитативные исследования ассоциативных словарей // Общение. Языковое сознание. Межкультурная коммуникация. Сб. статей / Институт языкознания РАН. – Калуга: КГПУ им. К.Э.Циолковского, 2005. – С. 227-244.

Этнонимическое поле в языке жителей региона

Сироткина Татьяна Александровна
(Сургут, Россия)

Как известно, одной из наиболее важных проблем современного языкознания является проблема системных отношений в лексике.

Интересен для исследования в этом плане и такой класс слов, как этнонимы (названия народов). Этнонимикон любого языка – это некая упорядоченная совокупность слов, которую мы и попытаемся представить в виде поля.

Как отмечает В.И. Супрун, «любой неслучайный набор языковых единиц и явлений, их структурированная совокупность может быть представлена как поле» [12, с. 11].

Теория языкового поля разрабатывалась в трудах М.М. Пешковского, П. Роше, Ф. Дорнзайфа, Р. Халлига, И. Трира, Г. Ипсена, В. Порцига,

Ю.Н. Караулова, А.В. Бондарко и др. Главным принципом полевого моделирования системы языка служит объединение языковых единиц по общности их содержания - семантического и функционального. Единицы одного и того же языкового поля отражают предметное, понятийное или функциональное сходство обозначаемых явлений. Поэтому полевая модель представляет динамическую связь между языковыми явлениями и внеязыковым миром.

Функционирующие в языке жителей определенного региона (в данном случае – Пермского края) названия народов (этнонимы) также можно представить как поле – этнонимическое поле, под которым мы понимаем иерархически выстроенную структуру множества лексических единиц, объединенных общим семантическим компонентом – «этнический» - и связанных разного рода системными отношениями.

Этнонимическое поле обладает такими характеристиками, свойственными и для других лексико-семантических полей, как наличие ядерно-периферийных отношений, семантическая общность, частотность, стилистическая окрашенность. О некоторых из них и пойдет речь в данной статье.

Этнонимическое поле представляет собой совокупность лексических и фразеологических единиц, объединенных общим семантическим компонентом – «этнический».

Как известно, фразеологизмы в большей степени, чем единицы других языковых уровней, вбирают в себя национальную специфику и ценностную ориентацию их носителей. «В процесс фразеологизации активнее вступают те свободные словосочетания, которые отражают конкретные явления материальной действительности, связанные с жизнью человека» [4, с. 194].

Часто в языке мы можем наблюдать акты «ксенономинии», т.е. номинии через чужое. Показательны, на наш взгляд, в этом плане фразеологизмы с этническим компонентом.

Очень продуктивен в пермской фразеологии этноним *татары*: *татара (молотят) в голове* – головокружение, головная боль, тяжесть: «Сёдни ничё не скажу, у меня татара молотят в голове; *татарам на хмель* – ни на что не годен: «Баушка, праздник нынче, дай выпить маленько, потом помогу тебе чем-нибудь. – Да кому ты нужен! Тебя только татарам на хмель; *татарин родился* – о моменте мгновенной тишины: «Татарин что ли родился? Почему тогда замолчали? Разговаривайте» [9, с. 372].

Наряду с этнонимами в состав фразеологизмов входят отэтнонимные прилагательные: *коромысло татарское* – высокий сутулый человек:

«Спать ложуся, дак только и разгибаюсь, а днем как коромысло татарское – не согнуться, не разогнуться» [9, с. 372].

При исследовании этнонимии как полевой структуры необходимо рассмотрение ядерно-периферийных отношений.

В этнонимическом поле ядром, безусловно, является само этническое имя (немцы, татары, русские, удмурты и т.д.), а периферию составляют различные образования от него (фразеологизмы, антропонимы, топонимы). Выделяется также околядерное пространство, которое составляют этнонимы, употребляющиеся в переносном значении (вотьяк – «глупый», еврейка – «жадная», татарин – «бестолковый» и т.д.).

В семантике отдельно взятого имени лица актуализируется один или несколько компонентов матрицы, которые составляют ассертивную часть значения данной языковой единицы, например, в слове *татарин* – компонент «злой» психологического поля семантики: «зачем собаку-то он бил? Вот татарин-он де-ка» (д. Жуланова Соликамского района). Оставшиеся компоненты матрицы представляют собой пресуппозициональную часть значения, которая потенциально может реализоваться в высказывании. Так, например, в слове *татарин* в вышеприведенном контексте компонент «говорящий по-татарски» речевого слоя семантики является пресуппозиционным.

Между единицами, образующими этнонимическое поле, наблюдается явление варьирования.

Вариантность – неотъемлемая черта функционирования этнонимии. Так, в пермских деловых памятниках часто встречаются орфографические варианты, например, *вогулетин* – *вагулетин*: «В одном месте юртами не живут, а живут переходя по малым рекам где кому добыча зверю всякому и рыбе тот тут вогулетин живет и ночует»; «Пришли с Вишеры ясашные целовальники Ивашко Антонов с товарищами да с ними два вагулетина» [10, с. 93]. Варьируется орфографически и форма множественного числа данного этнонима – *вогуличи* – *вагуличи*: «Самим кормиться и Ваш Великих Государей ясак платить своих долей, и за сошлых за умерших Вогуличь стало не вмочь» [1, с. 139]; «Взяты за ясак же и те соболи и лосины в приказной избе а болши де того вагуличи ясаку добыть не могли» [10, с. 93].

Этнонимы, составляющие поле, могут находиться друг с другом в определенных отношениях – синонимических, антонимических, а также представлять актуальную, либо устаревшую лексику.

Так, среди синонимов можно встретить абсолютные синонимы или дублиеты: *вотьяки* – *удмурты*, и эмоционально-оценочные синонимы: *еврей* – *жид*.

Антонимы в этнонимической лексике встречаются крайне редко, они представлены единичными антонимами дихотомического деления понятий: *русские* – *нерусские* [11, с. 56].

К архаизмам можно отнести актуальные до начала XX века этнонимы *вотьяки*, *вогулы* и др., замененные в 1917 году самоназваниями *удмурты*, *манси* и т.д.

Рассмотрим пары подобных именовании, функционирующие в Прикамье.

Вогулы – манси.

Вогулы – именно так начиная с XVII века называют этот народ русские: «Ездили к вишерским вогулам» [10, с. 93]. После 1917 г. официальным названием становится этноним *манси*: «Манси, как и русские, селились по берегам рек» [11, с. 313].

Черемисы – марийцы.

До начала XX века этноним *черемисы* употреблялся и в деловых документах, и в научных описаниях: «183 году, мая в 28 день, приводная черемиса деревни Кобеняковы Умербахтка Метяков роспрашиван» [6, с. 21]; «Бисертской завод построен на купленной еще дедом его г. Действительным Статским Советником Акинфием Никитичем у ясашных Татар и Черемис в 1741 годе земле» [8, с. 327]. Когда официальное название меняется, это, естественно, отражается и в научной терминологии: «По современным данным, здесь (в Пермской и Свердловской областях) проживает в общей сложности 37, 9 тыс. марийцев» [7, с. 30].

Остяки – ханты.

Этноним *остяки* отмечается в пермских деловых памятниках: «У карьевских остяков на родниче, на Дышеве, мельница мутовка» [2, с. 253]. Фиксируется данный этноним и в научных описаниях XIX – начала XX вв.: «Русское население... разделяли инородцев на три категории – на ясачных, вогулов и остяков» [1, с. 739]. В современных научных текстах функционирует этноним *ханты*: «Задолго до русских здесь жили манси, ханты, татары» [13, с. 83].

Вотьяки – удмурты.

Как и в случаях с другими этнонимами, до начала XX века в научных текстах употребляется старая форма – *вотьяки*, затем сменяясь новой – *удмурты*: «Что касается племенного отношения нынешних Пермьков к другим финским народам, то по языку они почти нисколько не отличаются от Зырян и очень близки к Вотьякам» [3, с. 9]; «Сведения об удмуртах на страницах письменных источников появились очень поздно» [2, с. 37].

Зыряне – коми–зыряне: «Коми, населяющие ныне территорию Коми АССР, до революции назывались зырянами» [16, с. 22].

Таким образом, этнонимическое поле Пермского края - это совокупность языковых единиц, отражающих этническую принадлежность жителей данного региона. Данное поле имеет ядерно-периферийную организацию; единицы его достаточно частотны, а также связаны определенными отношениями, которые мы и попытались представить в данной статье.

Литература:

1. Берх В. Путешествие в города Чердынь и Соликамск для изыскания исторических древностей / В. Берх. – СПб.: Печатано в Военной Типографии Главного Штаба его императорского величества, 1821. – С. 139, 739.
2. Владыкин В.С. К вопросу об этнических группах удмуртов / В.С. Владыкин // Советская этнография. – 1970. – № 3. – С. 37, 253.
3. Дмитриев А.А. Пермская старина. Вып. 1-5 / А.А. Дмитриев. – Пермь, 1889-1892. – С. 9.
4. Золотых Л.Г. Когнитивно-дискурсивные истоки фразеологических единиц (на материале народных обычаев и обрядов) // Новое в когнитивной лингвистике. – Кемерово: КемГУ, 2006. – С. 194-200.
5. Кузнецов Н.И. Природа и жители восточного склона Северного Урала / Н.И. Кузнецов // Известия Императорского Русского географического общества. – СПб, 1888. – Т. 23, – вып. 6.
6. Кунгурские акты XVII века. – СПб., 1888. – С. 21.
7. Лаллука Сеппо. Некоторые наблюдения о сылвенских марийцах Пермской области / Пермский край: прошлое и настоящее. – Пермь: ПГУ, 1997. – С. 30.
8. Попов Н.С. Хозяйственное описание Пермской губернии / Н.С. Попов. – Пермь: Типография Пермского Губернского Правления, 1803. – С. 327.
9. Прокошева К.Н. Фразеологический словарь пермских говоров / К.Н. Прокошева. – Пермь: Книжный мир, 2002. – 432 с.
10. Словарь пермских памятников XVI – начала XVIII вв. Вып. 1. – Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 1993. – С. 93.
11. Супрун В.И. Особенности выделения лексико-семантической группы этнонимов // Семантико-системные отношения в лексике германских и романских языков. – Волгоград, 1981. – С. 52-62.

12. Супрун В.И. Ономастическое поле русского языка и его художественно-эстетический потенциал. – Волгоград: Перемена, 2000. – 172 с.

13. Чагин Г.Н. Этнокультурная история Среднего Урала в конце XVI – первой половине XX века. – Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 1995. – С. 83.

14. Чагин Г.Н. Этносы и культуры на стыке Европы и Азии. – Пермь: ПГУ, 2002. – 384 с.

15. Шишонко В.Н. Пермская летопись. Период 2. – Пермь, 1882.

16. Шишкин Н.И. Коми-пермяки. – Молотов: Молотовгиз, 1947. – с. 22.

Особенности гемеронимов в контексте коммерческой номинации

Смышляева Ксения Владимировна
(Уфа, Россия)

Коммерческая номинация – языковая номинация учреждений и товаров, преследующая коммерческие цели и ориентированная на получение коммерческого эффекта [1, с. 188].

Коммерческая номинация относится к разряду вторичной, так как использует существующие языковые средства в новой для них функции наречения. В зависимости от отношений коммерческая номинация может быть общеупотребительной и социально-оценочной. Являясь называющим знаком, коммерческая номинация оказывается в группе индивидуализирующих знаков и возникает в результате акта присвоения известного ранее имени называемому объекту.

Коммерческие названия причисляют к именам собственным, так как они «не характеризуют объект, не присваивают ему каких-либо свойств». Но ассоциативные эксперименты показали, что в сознании носителя то или иное название прочно связано с конкретным видом товара, услуги. Например, покупая газету под названием «*Ваша работа*», обыватель предполагает найти в ней информацию по трудоустройству. Таким образом, коммерческая номинация формирует в человеческом сознании некоторое представление об объекте, дает характеристику предмета (товара), то есть выходит за рамки просто называния, в отличие от имен собственных.

Коммерческая номинация ставит перед собой следующие задачи: сообщение и воздействие.

Как любой элемент действительности коммерческая номинация обладает определенными функциями. Рассмотрим их подробнее:

1. **Номинативная.** Ее назначение – дать имя товару. Приобретая название, товар получает возможность закрепиться в сознании потенциального покупателя, и, если качество товара его устроит, товар именно с таким названием будет куплен вновь (газеты «Версия», «Рампа», «Время»).

2. **Информативная.** Позволяет номинатору при помощи соответствующего названия довести до потребителя информацию о товаре и его качестве. Информативная функция успешно реализуется в названии (газеты «За рулем», «Налоговый вестник»).

3. **Эстетическая.** Дает возможность формировать эстетически благоприятный образ фирмы, бренда, товара, услуги в сознании носителя языка. Для реализации этой функции используются языковые единицы с положительной семантикой (газеты «Полезные советы», «Солнечный дождь»; журналы «Душа и тело», «Сельские узоры»).

4. **Дифференцирующая.** Проявляется в способности носителя языка различать товар. Эта функция является основной (газеты «Евразия-Уфа», «Евразия-Челябинск», «Кировские вести», «Московский комсомолец в Уфе»).

5. **Воздействующая.** Ее назначение – в воздействии на определенного потребителя, формировании у него желания воспользоваться предлагаемым товаром или услугой. Для ее реализации в номинации используется адресация (газеты «Работа для Вас», «Детская неделя», «Молодежная газета» «Деловой мир»).

6. **Рекомендательная.** Заключается в формировании явной или скрытой рекомендации потенциальному потребителю воспользоваться данной услугой, товаром. Явная рекомендация отмечается в таких названиях, как: «Будь здоров – Не болей!», «Мы растем». Скрытая рекомендация реализуется путем создания эстетически и фонетически привлекательных названий, которые формируют адекватный образ товара в сознании покупателя (газета «Йэниширма»; журнал «Oops!»).

7. **Аттрактивная.** Состоит в том, что именно форма и смысл названия привлекают внимание читателей, либо товар или услуга являются лучшими по качеству (газеты «Главный элемент», «Новая экономическая газета»; журналы «Glamour», «Родители и дети»).

Коммерческая номинация дифференцируется в зависимости от степени мотивированности, от структуры и степени прозрачности. При этом под мотивированностью понимают связь между словами и объектами номинации в момент их номинирования. По структуре коммерческая номинация может быть однословной и составной. По степени прозрачности – прямой и не прямой. В первом случае прямо называется предлагаемый товар: газета «Новости торговли». Во втором случае название никак не связано с предлагаемым товаром либо связано с ним лишь ассоциативно: газеты «Трибуна», «Кафедра».

Таким образом, очень трудно переоценить название периодического издания для его успешного существования на рынке. Если издание рассчитано на постоянный контакт с неподготовленными народными массами, то его имя играет ту же роль, что и имя человека в общении между людьми. А, как известно, оно играет не последнюю роль, так как в любом случае ассоциативно. Примером может служить ситуация, когда предстоит выбрать врача из нескольких равных кандидатур, которые отличаются только фамилиями. Нет сомнений, что среди *Убийцева*, *Крушильников*, *Умельцева* предпочтение будет отдано последнему по вполне объективным причинам. Такая же ситуация складывается и в отношении *гемеронимов* (названий средств массовой информации, в том числе газет и журналов). Мы выбираем не только то, что прекрасно выглядит, но и то, что звучит красиво.

Сказанное означает, что процесс выбора названия можно упорядочить и подчинить определенной логике. Следует помнить, что название – это один из главных инструментов рекламы и связей с общественностью. Поэтому, давая названия тому или иному объекту, необходимо учитывать сектор рынка и характер целевой аудитории. Общие требования к гемеронимам – точность, емкость, краткость, эмоциональность и благозвучие (Например, «Версия», «Истоки», «Кафедра», «Неделя», «Вестник» и пр.). Хорошее название в одиночку, без иных средств воздействия должно создавать у потребителя ряд положительных и конкретных образов, побуждать его купить именно этот товар.

Рассмотрим подробнее критерии, которым должно соответствовать хорошее название:

1. **Значимость.** Слово, используемое в качестве названия, должно обладать четким смыслом, известным рядовому потребителю (газеты «Неделя», «Новости спорта»; журналы «Компьютерная индустрия», «Строительный рынок Башкортостана»).

2. **Адекватность.** Необходимо, чтобы название соотносилось с родом деятельности газеты или журнала. Это требуется для того, чтобы потребитель сразу понял, в какой области работает периодическое издание (газеты «Налоговый вестник», «Уфимская автомобильная газета»; журналы «Путешествуй с нами», «Товары и услуги Башкортостана»).

3. **Оригинальность.** Нередко авторы названий идут по пути наименьшего сопротивления: находят благодатную тему и разрабатывают ее до полного истощения ресурсов. Самое многообещающее название, если оно взято «из бочки», из которой «черпают» и конкуренты, постепенно девальвируется и теряет индивидуальность. Потому так широко распространены такие названия газет и журналов, как «Работа для Вас», «Ваша работа», «Работа». Несмотря на наличие в таких названиях информационного аспекта, подобные издания в сознании читателя путаются или забываются. Оригинальность, яркость помогает издательству выделиться, запомниться и лучше конкурентов привлечь внимание потенциального клиента – названия запоминаются надолго, даже помимо человеческой воли (газета «ТелеСемь»; журнал «Банзай»).

4. **Запоминаемость.** Очень трудно запомнить название, которое имеет слабые ассоциативные связи с товарной категорией или, напротив, составлено из слишком тесно связанных с данным товаром слов (газета «Приборостроитель»; журнал «Ростехнадзор. Наш регион»).

5. **Лаконичность.** В стремлении сказать о своей фирме как можно больше номинатор часто перегружает название информацией, которая далеко не всегда является важной. Достаточно трудно прочитать на ходу, а тем более запомнить с первого раза названия «Охрана труда и промышленная безопасность». Название не должно включать более двух слов (не считая служебных частей речи). Наименования газет и журналов практически полностью соответствуют данному требованию. Например, «Молодежная газета» – название состоит из двух слов, легко запоминается благодаря достаточно ярким ассоциациям. Газета «Женская неделя» также будет пользоваться спросом, так как в ее названии учитывается целевая аудитория – женщины, которые понимают, что информация будет для них и о них.

Вследствие неодинаковых исторических, культурных ассоциаций у жителей разных стран и носителей разных языков товарные знаки, удачные для одной страны, оказываются неэффективными для другой. Именно поэтому при выборе товарного знака следует учитывать следующие факторы:

1. **Удобство произношения.** Этот фактор тесно связан с запоминаемостью. Несомненно, товарный знак, произносимый с легкостью, запоминается и воспроизводится лучше. Например, название газеты «Приборостроитель» запомнить сложнее, чем название газеты «Стройка».

2. **Благоприятность ассоциаций.** Товарный знак, вызывающий приятные ассоциации, пользуется большим спросом (газета «Полезные советы»), чем товарный знак с неблагоприятными ассоциациями (газета «Криминальный спектр в Башкортостане»).

3. **Географический район сбыта.** Если товарный знак соответствует географическому району сбыта, он пользуется достаточно выраженным спросом. Например, детский журнал на татарском языке «Тулпар» («Пегас», «Крылатый конь») будет пользоваться спросом в Татарстане, Башкортостане, так как такое название соответствует языковой среде данных регионов, и, соответственно, будет понятным для потребителей. Представители других территорий, приобретая данный товар, будут обращаться к иным его признакам – цвету, оформлению, форме.

Таким образом, найти семантически точное и выразительное название изданию, газете, его фирменное имя и знак-сокращение, символический рисунок, заставку – значит помочь ему укрепить свои позиции в лингвистической среде, проложить дополнительные пути к пользователям его информацией.

Литература:

1. Новичихина, М.Е. Коммерческая номинация / М.Е. Новичихина. – Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2003. – С. 188.

Сосуществование церковнославянизмов и русизмов в современном русском языке

Соколовская Татьяна Дмитриевна
(Москва, Россия)

В учении о слове рассматриваются пути расширения словарного запаса преимущественно в аспекте заимствований (см. курсы по истории языка, напр. [1]).

Материалами предлагаемой данной работы послужили результаты анализа церковнославянизмов и русизмов, а именно развитие лексических значений родственных слов.

В развитии славянских языков южная и восточная ветви отличаются общностью, сравнительно с ветвью западной. Различия же между южной и восточной ветвью послужили в ряде случаев обогащению лексикона восточной ветви. Обогащение словарного запаса обусловлено сосуществованием вариантов. В данной работе рассматриваются варианты фонетического происхождения.

Сосуществование дублей не бывает продолжительным. Судьба их различна: либо один может утвердиться и стать «победителем» при «уходе» другого; либо дубли могут дифференцироваться: семантически или стилистически (иногда лексико-стилистически).

Так церковнославянизм **ладѣа** (скафос – грецизм, заимствован русским языком из французского *scarphandre* – ладья+человек – костюм для водолаза: костюм для космонавта) употребляется в современном языке наряду с русизмом *лодка* – небольшое судно [для плавания]. Различие в форме слов объясняется звуковыми особенностями южной и восточной ветвей: начало слов на **ла-** в южн. – и на **ло-** в вост.

Следует помнить, что данный тезис относится к современной орфографии и орфоэпии. В диалектах может быть иная картина. Так, в Словаре В.И. Даля приводится словарная статья, озаглавленная **лодіа, лодья**; с архангельским акцентуальным вариантом **ло́дья**, со ссылкой на слово **ладья**, производимого от слова **ладить** - в значениях *делать, изготавливать*, чинить, приводить в порядок, налаживать. Слово же **лодка** приводится в рамках словарной статьи **лодіа** в значения *дочка* и *лодчѣнка*, где суффикс -к-(а) используется как сема «уменьшительности». То есть **лодка** - как небольшая *лодия*.

Таким образом, у В.И. Даля **лодия/ладья** и **лодка** рассматриваются в иной системе координат: не как варианты одного слова (южный и

восточный), а как основное значение (лодия) и производное (лодка). При этом основное слово выровнено на восточной ветви, с началом на **ло-**. А слово с началом на **ла-** толкуется не как вариант южной ветви, а путем ссылки на производящее слово **ладить**, в рамках словарной статьи которого **ладья** толкуется и как *большая лодка*, и как *судёнышко*, и как *фигура в шахматах*. А также в архангельском произношении **ло́дья** - *грузовое морское судно*.

В церковнославянском языке слово **ладѣа** - однозначно. В современном русском языке слово **ладья** - двузначное, причем, значения омонимичные: **ладья (1)** - *большая лодка*, **ладья (2)** - *шахматная фигура* в виде башни. Лексические значения слова **ладья** в современном русском языке осложняются стилистическими значениями: первое значение *устаревшее*; второе - *специальное, шахм.*

Обратим внимание и на различия в характеризующих семах: **лодка** - *небольшое* судно, **ладья** - *большая* лодка. По смыслу это дубли ибо *судно* - родовое слово по отношению к видовому *лодка*. Однако по лексическим значениям это разные слова: ладья - историзм, а не архаизм; конкретно-образное представление мы можем получить из исторической литературы и живописи. Лодка - обобщенное значение, ибо имеет много разновидностей (моторная, резиновая и т.д.), а также многочисленные профессионализмы-заимствования (шлюпка, шаланда и т.д.).

Итак, церковнославянизм *ладья* и русизм *лодка* - узнаваемые родственники, различающиеся в современном русском языке по лексико-стилистическим значениям.

В рамках той же исторической закономерности: начало слова на **ра-** в церковнославянизмах имеют параллель с русизмами на **ро-: равный -рównый**. Эти слова вошли в современную школьную орфограмму, в основе которой лежит дифференциальный признак различного лексического значения: **равный** - 1) *одинаковый* (по величине, значению, качеству); **рównый** - 1) *гладкий*, прямой, не имеющий возвышенностей, утолщений, изгибов; 2) *равномерный*, спокойный; 3) постоянно одинаковый, спокойный, *уравновешенный*.

Данная инструкция относится лишь к ударным начальным слогам. Если ударение стоит на другом слоге однокоренного слова - правило семантической дифференциации не действует: **равнина**, - ровная, без гор и холмов земная поверхность; **ровѣсники** - люди *одинакового* возраста.

Обращает на себя внимание то, что в толкованиях используются слова-варианты: **равнина** - **ровная**, что затрудняет применение инструкции-орфограммы «проверочное слово».

В церковнославянском языке слова, начинающиеся с **рав-/равно-** имеют значение и *гладкий*, и *равный*, и *подобный*, и *одинаковый*, и *сравнимый*, и *поровну*.

Таким образом, родственные связи между сосуществующими в современном русском языке церковнославянскими и русизмами являются причиной проблем современной орфографии: употребляются то **ра-**, то **ро-** при слабой мотивированной дифференциации лексических значений (*гладкий*, *ровный*, *одинаковый*).

Обратим внимание на то, что в случае **ладья** - **лодка** объем лексического значения у русизма увеличился по ходу истории (цивилизации), тогда как в случае **равный** - **ровный** объем лексического значения слова на **рав/н** в церковнославянском языке включают в себя указанные семы, т.е. оно является многозначным. В современном же русском языке наблюдается смешение значений у сосуществующих, фонетических по сути вариантов (церковнославянизма и русизма).

Смешение церковнославянизмов и русизмов по принципу «начало слова на **ра-** - **ро-**» связано и с другой орфограммой, в основе которой лежат формальные различия: если после указанного начала слова (или корня) следует сочетание согласных **-ст-**, то следует писать **раст-**; если **-т-** отсутствует, тогда - **рос-**, т.е. *растение выросло*. Однако эта орфограмма также не объясняет случаи смешения, поэтому сопровождается списком исключений: *г. Ростов, Ростислав, росток, ростовщик* [давать деньги в *рост*, под проценты]; но *отрасль*.

В церковнославянском языке корень **раст-** в слове **расти** толкуется как *возвышаться*, *усиливаться*.

Начальное корневое **рос-** только в словах от *роса*; а также в словах от *росоль* - уха, похлебка; *росольник* - сосуд, поставляемый с хлебами, елеем и вином на всенощном бдении.

Таким образом, дифференциация церковнославянизмов и русизмов по формальному признаку (начало слова **ра-** или **ро-**) используется лишь при попытке дать инструкцию, основанную на наблюдениях употребления однокоренных слов, сходных в своем основном значении; и отражающих смешение вариантов (фонетических) церковнославянизмов и русизмов: *росток, растет*.

Современная школьная орфограмма на правописание приставок **раз-** (**рас-**, **разо-**, **разь-**) основана на орфоэпии: под ударением пишется о, без ударения а; перед звонким началом корня - з, перед глухим - с, перед гласным - ъ/ы {*разъяснять, разыскать* <—*разь+искать, розыск*}. Обратим внимание, что в современном русском языке приставка

раз(с) широко употребляется и многозначна как глагольная приставка; обозначает: 1) деление на части {*разорвать, раскрошить, разломить, раскидать, размазать*}; 2) напряженность в проявлении действия (*расхватать*); 3) сочетание с постфиксом **-ся**: начало длительно интенсивного действия (*раскричаться, разыграться, разбушеваться*); 4) сочетание с постфиксом **-ся**: направленное движение многих в разные стороны (*разъехаться, разбежаться [разойтись]*); 5) прекращение действия (*разморозить продукты, разлюбить*); 6) обратное действие (*разбинтовать, разминировать, размагничивать(ся)*).

Приставка **роз-(с-)** малоупотребительна. Употребляется в отглагольных (где соответственно **раз/с**) существительных, где произошло «сращение» приставки и корня: *роспись* (живопись на стенах, предметах быта), - слова *пись* нет, что свидетельствует о сращении; *роспись* - от *расписать* (по частям см. 1 знач.), *роспуск* - распустить парламент (1 знач.); рассказы - выдумки; *россыпь* - то, что рассыпано (1 знач.); *розыгрыш* - от разыграть.

Мало распространена приставка **раз-/рас** как приставка прилагательных в значении высшей степени качества (*разудалый*). В такой позиции она не имеет соответствия с о.

Таким образом, анализ (сосуществующих в русском языке вариантов, обозначенных позицией «чередование» гласных а и о в сочетаниях **ра-/ро-, ла-/ло-** в начале слова) позволяет сделать заключение: 1) выделяются варианты, которые дифференцируются преимущественно по различию стилистических значений: маркированная *ладья* и нейтральная *лодка*; 2) выделяются варианты, которые характеризуются смешением в употреблении, при сходстве значений употребляются то **ра-**, то **ро-**. Попытки дифференцировать их находят отражение в современных орфограммах. Однако наличие исключений из правила свидетельствует о том, что различные принципы, положенные в основу дифференциации (семантические: **равн-/ровн-**; формально-буквенные **рас-/рос**; формально-акцентологические **раз-/рос-**), отражают основные особенности современного правописания слов с южнославянскими и восточнославянскими корнями. Наличие исключений возвращает нас к единому принципу дифференциации рассмотренных вариантов: **ра-**, **ла-** - признак церковнославянизмов, точнее южнославянских наименований; соответствующие **ро-**, **ло-**, признак русизмов, восточнославянских наименований. По сути, рассмотрены фонетические варианты одних морфем-сем.

В положении начала слова различаются церковнославянизмы и русизмы по буквам е/о. В словарях нашли отражение три слова: *един* - *один*, *единъ*; *елень* - *олень*; *есень* — *осень*. *Един* толкуется в церковнославянских словарях как многозначное слово; первичное значение объясняется с помощью соответствующего русизма *один*. В современном русском языке слова *един* нет.

Однако словообразовательная корневая морфема *един* достаточно продуктивна в сфере так называемой специальной лексики: единица – 1) цифра, 2) самая низкая школьная отметка, 3) величина, единица измерения и др. Например, партия «Единая Россия».

В церковнославянском языке слово *едѣница* имеет иное ударение и используется как одно из богословских понятий, объясняющих суть Троицы.

В современном русском языке в словообразовательной корневой морфеме *един* - отражаются семы многозначного церковнославянизма *единъ*; такие как *особенный*, *отдельный*, *один и тот же* (*единообразный*). Появились такие терминологические значения как *единовременный* (производимый только один раз – *единовременное пособие*) и др.

Отдельные слова (точнее их дифференциальные значения) на *един*- в современном русском языке перешли в пассивный запас, поэтому могут употребляться в общем значении как синонимы, например о детях: *единокровный* (устар.) – происходящий от одних родителей (о сыне, дочери), *единоутробный* (устар.) – рожденный той же матерью, но от другого отца (*Е. брат*). Стиливая словарная помета (устар.) в таких словах подтверждает наблюдение о том, что в пассивном запасе оказался ряд слов, обозначающих не прямое или «неблизкое» родство (см. *золовка*, *деверь* и др.).

Соответствующие формы слова *елень/олень* употребляются порознь в церковнославянском и русском языках. При этом в русском языке это слово однозначное, а в церковнославянском употребляется для обозначения и *олень* (жвачное парнокопытное млекопитающее с ветвистыми рогами), и *серны* (горная антилопа с загнутыми рогами), и *сайга* и *сайгак* (степное парнокопытное полорогое животное, сем. антилоп), а также в значении *коршун* (вероятно, разновидность с рогообразным оперением на голове).

Варианты слова *есень/осень* употребляются порознь в церковнославянском и литературном языках. В данном случае часто приводится фамилия поэта С. Есенина. Форма *есень* в Словаре В.И. Даля имеет пометы *црк. и ряз.: есенний, есенясь* тамб. - прошлой осенью(ср

вчера). С. Есенин из Рязанской области, где диалектный вариант слова совпадает с церковнославянизмом (южной ветвью). И поэтому вариативность в данном случае отсутствует. Слово *осень* у В.И. Даля дается без диалектных помет; толкуется как производное от глагола *осѣнять* - (сумрачное?) время года.

Наиболее ярко фонетические варианты одних и тех же морфем представлены в современном русском языке на материале явлений **полногласия / неполногласия**.

Неполногласие - результат процесса перестановки гласного [о или е] с позиции перед плавным [р или л] в позицию после плавного, когда они оказываются между согласными, такая перестановка осуществлялась под влиянием закона открытого слога в южнославянской ветви. При такой перестановке сила гласного увеличивалась [о переходит ва;е-вѢ].

В восточнославянской ветви действие этого закона давало иной результат: гласный усиливался повтором; такое явление названо **полногласием**.

Существование полногласных и неполногласных соответствующих вариантов в современном русском языке характеризуется дифференциацией лексических значений: *хранить* (беречь) и *хоронить* (погребать), *прах* (пыль) и *порох* (взрывчатое вещество), *власть* (право подчинять своей воле) и *волость* истор. (район, подчиненный одной власти). В подобных случаях дифференциация свидетельствует не об оттенках значений, а «разводит» варианты по разным лексико-семантическим группам. Общая сема выявляется при этимологическом анализе: г. *Вологда* и *влага*, влажное место; г. *Бологое* и *благо*, благое место; г. *Прага* и *порог*.

В рассматриваемых вариантах могут сохраняться и «близкородственные» связи: *Здравствуйте!* - *Будьте здоровы!*

Встречаются и синонимы-дубли, преимущественно в именах собственных: *Петроград* ист. - *Ленинград* ист. - город на Неве; *Новгород*; Сталинград - Волгоград - город-герой.

Употребление церковнославянизмов с неполногласием при наличии соответствующих русизмов с полногласием оценивается в рамках явления стилистической синонимии:

<p><i>На диком бреге Иртыша Сидел Ермак, объятый думой</i> (неполногласие употреблено ради исторической стилизации) (К.Рылеев)</p>	<p><i>На берегу пустынных волн Стоял он дум великих полн.</i> (А.С. Пушкин) <i>И очутятся на бреге В чешуе, как жар горя, Тридцать три богатыря.</i> (А.С. Пушкин)</p>
<p>имя <i>Владимир</i> (церковное, офиц.) <i>хлад</i> (уст.)</p>	<p><i>Володя</i> (неофиц. среди близких) <i>холод</i> <i>мороз, стужа</i></p>
<p><i>мраз</i> (уст.)</p>	

В современном русском языке слова с неполногласием функционируют и как «победители», т.е. без сосуществования соответствующих полногласных вариантов: соответствующее полногласие отсутствует и в диалектологическом словаре В.Даля, но встречается в памятниках древнерусской письменности: хоробрый [3].

«Победители» есть и среди слов с полногласием: *дорога* (санскрит *траг* - двигаться, см. Словарь Г. Дьяченко со ссылками); *соловей* (в древн. письм. *славий* от слова *слава*, поэтому вещий Баян (певец) в «Слове о полку Игореве» называется *соловьём старого времени* [3].

«Побежденные» варианты встречаются в памятниках письменности, а также употребляются в стилистических значениях. Например: *царские врата* - центральные двери иконостаса; *красные врата* - на западной стороне храма, против алтаря.; *вратарь* уст., историзм - церковный служитель, то же *вратникъ* - сторож у ворот, страж; в спортивном лексиконе - игрок, защищающий ворота, голкипер; *храм* - в церк. лексиконе то же, что церковь; в стилист. высоком регистре учреждение, в устойчивых сочетаниях, храм науки, храм искусства; *хоромы* уст., историзм - комнаты, горница, жилая постройка; в совр. шутливом значении - большое и богато обустроенное жилое помещение.

Семантически родственные взаимосвязи наблюдаются или разыскиваются в истории слов между словами с соответствующими корневыми словообразовательными морфемами.

Варианты морфем с неполногласием / полногласием могут входить как в одно, так и в разные словообразовательные гнезда. Так слова *град* и *город* в прямом значении являются синонимами, стилистическими, так

как *град* имеет стилевую помету (стар.); в современном языке эта форма входит в состав сложных слов (вторая позиция в составе): Волгоград, Зеленоград - сравнительно новые названия крупных населенных пунктов; старинный *Новгород* - с полногласием. Форма *град* в начальной позиции сохраняется в сложном слове *градоначальник*, толкуемом как историзм (в России XIX века), однако без стилистической пометы; вероятно от того, что не выходило из обиходного употребления (перестав быть термином чина); нынешнего Ю. Лужкова называют то *градоначальником*, то *мэром* (чин). Употребительны в современном языке слова-синонимы *градостроительство / градостроение / городское строительство* как специальные слова (хотя в словарях стилевой пометы не имеют); а также *градостроитель* - архитектор, специалист по строительству и планировке города.

Корневая морфема в полногласием *город* сохраняется в словах *городничий, городовой* (чины) - которые толкуются как историзмы (XIX в.), но стилистических помет в словаре не имеют.

Оба варианта (-ра- и -оро-) исторически связаны с общим смыслом *огородить*, обнести оградой - откуда (загородный) бытовизм *огород* - участок земли под овощами. *Город - пригород* - поселок, примыкающий к территории большого города. Современная реалья *пригородная электричка* (продажа билетов на пригородные электропоезда) является радиальным транспортом не очень «близким к центральному городу» (как толкуется в Словаре). Активно употребляемое ныне *загород* имеет в Словаре помету (разг.), также как и *электричка*, однако в современном узусе употребляются как нейтральные наименования: *загород* употребляется в значении *уехать на природу*; в Словаре же *загород* толкуется как то же, что *пригород*. Вероятно, такие расхождения в понимании реалий связаны с тем, что у современных москвичей время «сжалось», а территория «расширилась»: дачные участки горожан и в Тверской, и в Ивановской, и во Владимирской и в др. областях.

В производных *город - горожане* (д смягчается в ж, зубные смягчаются в шипящие); *град - гражданин* (д чередуется с ж перед j, последний поглощается шипящим) - отражается историческое чередование согласных (зубных в шипящие; д - ж характерно для русизмов (древнерусская, восточная славянская ветвь; *видеть - вижу*); д - ж характерно для церковнославянизмов; ср.: *судити - сужду*).

Таким образом, данные варианты (неполногласные *град* и полногласные *город*), принадлежащие ядру словообразовательного гнезда разошлись в семантике по следующим группам: *город / град*,

огород - *ограда/ ограждение* - *город / городки* (место в игре, название игры) – *городища* (археолог, термин). Общей семой у них является понятие *место*, исторически восходящее к понятию *огороженное / огражденное место*.

Для современного носителя языка родственные связи между лексическими значениями данных слов забыты, но легко восстанавливаемы.

Сходная картина наблюдается в вариантах *глава* – *голова*, где максимальное расхождение значения церковнославянизма *глава* - и как *голова* и производное в смысле *главный* - и как раздел книги, а также купол церкви (архитект.). Общая сема выражена в значениях прилагательных: *начальный, основной, существенный* [2]. Эта общая сема помогает восстановить родственные связи данных слов с широко распространенными юридическими терминами *уголовное дело* – ранее *головное дело* [3]; *уголовищина* – ранее *головищина* (др. русск., историзм - пошлаина с жителей того места, где найдено мертвое тело [3].

Моносемантические родственные связи сохраняются в производных от *брег* – *берег*; в современном русском языке сохраняются результаты I палатализации (изменение гортанных в результате смягчения в шипящие): *прибрежный, набережная, г. Набережные Челны*. Этимология слова *брег* - край земли, полагающий предел земле [3]; взаимные пределы земли и воды; *берег* как противное воде, морю, реке - *суша, земля, материк* [2]. *Берегиня* - шутовка, водяная, русалка.

Значение «полагающий предел» помогает восстановить родственные связи между именем и глаголом: *берег* - *берегущий* - *бережливый* - *оберегать* - *беречь*. Ср. тавтологическое *Бережливый бережет деньги в Сберегательном банке*.

В словарях современного русского языка глагол *беречь* толкуется с помощью синонимических связей с глаголами *не тратить, не расходовать напрасно, а также хранить, охранять* [6].

Слова *хоронить* и *хранить* в современном литературном языке не пересекаются в значениях: *хоронить* используется в значениях церковнославянизма *погребать*. Шире словообразовательное гнездо и объем лексических значений у корневой морфемы с неполногласием: *хранить* - *беречь* —> *охрана, хранилище*. Иная картина за пределами литературного языка, где *хоронить(ся)* употребляется и в значении *прятать(ся)* [2].

Варианты *бремя* - *беремя* в современном литературном языке не составляют пары: *бремя* употребляется в переносном смысле как тяжелая ноша. Субстантив *беременная* не ассоциируется напрямую у

современников с тяжелой ношей: вероятно оттого, что это бремя обычно радостное и потому легко.

Сходная картина в словах с полногласием *молоко* и неполногласием *млеко*, которое в современном русском языке имеется в составе составного слова-термина *млекопитающее* - животное, выкармливающее детеныша своим *молоком* (в Словаре С.И. Ожегова дается без стилевой пометы). Или *млечный путь* как терминологическое название в астрономии, широко известное, толкуется как звездное скопление в виде светлой полосы на темном небесном своде.

Пересечение и расхождение значений наблюдается в словах *младенец* (ребенок, дитя, грудной), *молодец* - и молодой и достойный похвалы, добрый молодец, отсюда, вероятно, *молодѐц* - выражение для похвалы безотносительно к полу и возрасту (имеет стилевое значение неофициальности). См. *Уж, как помню я младешенька была...*(с неполногласием).

Однако расхождение в значениях могут быть столь значительными, что родственники могут быть неузнанными: *сладкий* (имеющий вкус, свойственный меду, как правило, приятный [6]) - *солóдка* (спец.) - травянистое растение, *сладковатый* корень которого... [3], то же лакричник, а также *сблод* - продукт из

проросших и смолотых зерен хлебных злаков [6], в котором образуется сахарное начало, *сладкий* вкус [2], употребляемый при изготовлении пива, кваса [6]. Соответствующее слово с полногласием *солодкий* имеется лишь в диалектологическом словаре [2].

Объясняющая сема ясна тем, кто знает названия растений и названный продукт, их вкусовые свойства, т.к. это специальные наименования сравнительно мало распространенные.

Разошлись в представлениях современного светского человека значения старых синонимов *вражда* - *ворожба*. Только в учении церкви они остаются синонимичными.

В Словаре В. Даля они толкуются в статьях *ворог* - *враг* - недруг, неприятель, супротивник, недоброжелатель, супостат, злоумышленник, злодей; нечистая сила, сатана; знахарь, колдун.

Архаичный русизм *полон* толкуется как синоним церковнославянизма -победителя в современном русском языке *плен* [3] -состояние порабощения, в котором находится человек, захваченный противником и лишенный свободы.

В толкованиях христианского учения [4] *плен* ассоциируется с *пеленой* - *плащаницей, пеленками младенца*: тело младенца (и усопшего

по древнему обычаю) пеленается, лишается свободы движения. *Спеленой* ассоциируется и *пленка* как *тонкая кожица, плева*. Ср. заболевание *плеврит* — воспаление плевры. Слова *плен, пеленка, пелена, плеврит* (мед.) относятся к разным семантическим группам в современном русском языке.

Лишено негативной семы производного слова название *смородина* - куст и съедобные ягоды [6]. Ср. *смород* - *смрад* - вонь, удушливый запах, чад [2]. Поэтому однокоренные слова с неполногласием и полногласием *смрад* - *смородина* на сегодняшний день являются неизвестными родственниками: смородиновый запах, смрадный запах.

Основная сема церковнославянизма *мрак* в значении *темнота, тьма, темень* (см. о II полногласии с редуцированными в ЭРЯ [5]). Отсутствие света сохраняется в смысле производных от *мрак* – *морок* [2], но отсутствуют в современном толковании лексических значений таких слов как *обморок* - внезапная потеря сознания: *морока* - нечто путанное, непонятное, *мрачный* (сопровождается чередованием согласных т/ч по закону I палатализации) - безрадостный; *морочить, заморочить* - вводить в заблуждение, обманывать. В Словарь В.И. Даля отражены взаимосвязи между церковнославянизмами (с неполногласием) и русизмами (с полногласием); а также между производными и производными словами; см. например, объем лексических значений слов в статье *морока*.

Таким образом, вопрос о производности / непроизводности слова решается по-разному в аспекте диахронии и в аспекте синхронии.

Забвение родственных связей осложняет применение школьной орфограммы «проверочные слова»; утяжеляется список «словарных слов», которые требуется запомнить как немотивированные.

Итак, экскурс в историю производящих пар (церковнославянизмов и русизмов) послужит ответами на вопрос «Почему так, а не иначе?» т.е. мотивированности правописания в подобных случаях: слово *ворота* пишется с двумя *о* из-за наличия полногласия, и не от слова *врата* - это разные славянские ветви: восточная и южная. То же рассуждение применимо и к слову *огород*, несмотря на слово *ограда*. В слове *оберегать* пишется два *е*, которые соотносимы с неполногласием в слове *небрежный*.

Слова *боронить* (землю) и *боронить* (охранять, беречь): *сама не боронисься* (не остерегаешься), *никто не оборонит* [2] - связи потеряны: *боронить землю* - от *борона*, конные грабли для бороньбы, для разбивки комьев после вспашки, для выравнивания вспаханного поля и закрытия посевов [2].

Возможно смысл «для закрытия посевов» соотносится с *боронить - защищать* [2]. Тогда то и другое соотносимо со словом *брань - ссора, вражда, ругня* (откуда бранные слова), *драка, рукопашная* (ср. *боронить пашню - вспаханное поле*); *побоище, война, сражение, бой, битва*.

Такие поиски и размышления позволяют выявить соотносимые производящие *бронь - броня* (главное прикрытие воина, оборонявшее его от неприятельских ударов [3]); в современной орфоэпии ударение сместилось на окончание *броня*. В наименовании современной реалии *бронь*, освобождающая от службы в армии, - ударение, понятно, на основе.

Ради логичности рассуждения правописание слова *оборона* (ср. со словом *брань* в значении *война*) - написание с двумя *о* мотивируется полногласием. Соотнесенность *оборона* и *броня* может быть мотивировано II полногласием, которое отличается непоследовательностью и связывается с редуцированным *Б* (бьронь). Правописание двух *о* в слове *смородина* также связано с полногласием, как и в слове *хоронить*, и в слове *обморок*.

Расширение инструкции орфограмм (в данном случае орфограммы «проверочные слова») возможными объяснениями служит лучшему усвоению орфографии на основе осмысления сосуществующих вариантов. Большую пользу в поисках подобной мотивированности дает изучение церковнославянских и древнерусских текстов, где сохраняются фонетические варианты наименований [2; 3 и др.]. Например: мразь = мороз, стужа [3]; ворогъ = враг [2], верёвка – вервь, вервие (II полногласие), вередить – вредить, веретено – вертено (II полногласие), веретье – вретье – вретище и др.; хвасть – хворост, злато – золото, серебро – серебро (II полногласие); вран – вóрон; древо – дерево; клас – колос; блато – болото; страж – сторож; плат – полотно; хлад – холод.

Ветви церковнославянизмов и русизмов могут содержать различные (фонетические) варианты корней в современных словах. Например: древесина (от древо) – деревообрабатывающая промышленность (от древо_); охлажденные продукты (от хлад) – холодные (от холод), вратарь (от врата) – [по]ворот (от воротиться – ворота – воротники – ист. служащие, сторож, таможенники при воротах).

Таким образом, проверочные слова могут быть вариативными при наличии вариантов (фонетических) корней.

Литература:

1. Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII-XIX вв. – М., 1934. Даль В.И. Толковый словарь. – М.: АСТ, 2008. – 992 с.

2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 томах. – М.: Дрофа, 2008.

3. Дьяченко Г. Полный Церковно-славянский словарь. Репринт 1900 г. – М.: Отчий дом, 2009. – 1122 с.

4. Златоуст И. Полное собрание сочинений Иоанна Златоуста. Кн. 1 (т.1-3), кн. 2 (т.4-6). – М., 2008 г. – 1488 с.

5. Русский язык: Энциклопедия / Гл. ред. Ю.Н. Караулов. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Российская энциклопедия; Дрофа, 1997. – 703 с.

6. Ожегов С.И. Словарь русского языка. – М.: Оникс, 2010. – 1200 с.

Фольклорный концепт «Дом» и средства его вербализации в текстах русских народных сказок

*Хорошилова Антонина Ивановна
(Волгоград, Россия)*

Развитие гуманитарной науки приводит на рубеже XX и XXI веков к становлению антропоцентрической парадигмы, в русле которой происходит формирование новых направлений языкознания. Одним из них является лингвокультурология, предмет которой составляет культурная семантика языковых знаков.

Культуре каждого народа, наряду с уникальными, не имеющими непосредственных аналогов, элементами, присущи универсальные компоненты. К числу последних следует отнести закрепленные в языковой картине мира общечеловеческие ценности, такие как *жизнь, вера, свобода, семья* и сходные, а также изначальные категориальные представления о времени, пространстве, количестве и аналогичные. Однако вместе с тем, эти фундаментальные метаконцепты в рамках каждой конкретной лингвокультуры приобретают свои индивидуальные особенности, формирующиеся в соответствии со свойственным данному

языковому и социокультурному сообществу мировоззрению. Таким образом, обращение к исследованию подобных бытийных компонентов языковой картины мира во многом позволяет приблизиться к пониманию ее онтологических характеристик.

Специфика объекта обуславливает особенности метода. В целях наиболее детального и при этом широкого описания, полагаем необходимым прежде всего обращение к историко-культурному анализу языкового материала. Одним из наиболее значимых компонентов комплексного исследования того или иного фрагмента языковой картины мира следует признать изучение фундаментальных метаконцептов фольклора, их национально-культурной специфики. Фольклор является своеобразным «зеркалом» культуры народа и вместе с тем хранилищем ее существенных признаков. При этом функция культурной памяти фольклорного текста заключается не только в сохранении древних, изначальных смыслов тех или иных понятий, но и фиксации наиболее значимых изменений духовной и бытовой культуры народа. Из этого следует, что рассмотрение фольклорного произведения с лингвокультурологических позиций во многом дает возможность реконструировать процесс формирования аксиологического и образного компонента языковой картины мира. При этом, полагаем, методологически обоснованным является подход от частного к общему, от конкретного к абстрактному. Так, для того, чтобы «выйти» на обобщающее в своей сути описание метаконцепта, необходимо провести исследование концептов, входящих в его область, но имеющих в своей основе обозначения объектов реальности, относящихся к числу актуальных, имеющих длительную историю существования. Вместе с тем, считаем необходимым рассмотрение концепта не только с позиций определения компонентов его семантической структуры, но и в единстве средств его вербализации в тексте. Подобный подход, по нашему предположению, дает возможность не только детального описания содержательной стороны концепта, но и во многом представления его функционирования в языковой картине мира. При этом необходимо учитывать ряд принципиальных отличий фольклорного концепта от его общекультурного коррелята. Если на понятийном уровне можно наблюдать совпадение компонентов, что, по-видимому, определяется тем, что данный элемент фольклорного концепта формируется на основе общеязыкового значения слова, в аксиологической и образной составляющих могут наблюдаться существенные расхождения, что зависит от нескольких факторов. Прежде всего, значительно более

важного положения оценочного компонента. Это обуславливается прежде всего тем, что в системе фольклора (в том числе, и в таком жанре, как сказка), любой объект реальности, получая свое воплощение в образе, непременно подвергается оценке, которая, в дальнейшем, может получать закрепление в различных стереотипах. Объект может оцениваться как с позиций утилитарных (пригодное/непригодное), так моральных, нравственных критериев (праведное/неправедное). Последние формируются в соответствии с этическими, религиозными воззрениями языкового и культурного сообщества. Также немаловажным является факт наличия закрепленного эмоционального отношения к соответствующему предмету, явлению. Названные элементы создают основу для формирования в семантической структуре фольклорного слова широкого круга коннотаций, которые могут отсутствовать у его общеязыкового коррелята. Таким образом, специфика фольклорного концепта определяется самими условиями его формирования. Его семантика детерминирована, с одной стороны, системой мифопоэтических, религиозных и этических представлений, с другой, самой образной системой фольклора. Последний критерий имеет особенное значение при исследовании сказки. В данном случае необходимо учитывать изначальный закон условности создаваемого в тексте мира. Так, В.Я. Пропп отмечал, что сказка отражает действительность по свойствам только ей специфическим законам, а сказочную реальность составляют переплетающиеся взаимоисключающие понятия соответствия и несоответствия действительности.

К числу обозначенных ранее ключевых концептов в русской лингвокультуре следует отнести концепт «Дом». Этот концепт входит в «силовое поле» таких метапонятий как «Родина», «Семья», «Быт», что находит свое отражение на всех уровнях его семантической структуры: понятийном, образном и аксиологическом. Русское слово *дом* восходит к индоевропейскому **domus* (**dem-* : *dom-* : *dm-* — 'строить' [3, с. 262]). По мнению некоторых исследователей, в праязыке эта лексема в значении 'дом', 'строение' также обозначала элементарную социальную единицу племени, которая предполагала объединение и совместное проживание людей, связанных определенными родственными узами. Таким образом, становится возможным говорить о продолжении и развитии в русском языке заданных в индоевропейском и праславянском тенденциях.

Образная сторона концепта представляет собой своеобразную «квинтэссенцию жизненного опыта» сообщества носителей языка, не подлежит языковой фиксации и поддается лишь описанию. Соответ-

ствующий уровень фольклорного концепта формируют ассоциативные и стереотипные представления, закрепленные в языковой картине мира, а также элементы мифологической системы, архаических представлений об устройстве окружающего мира. Так, в качестве смысловой доминанты образного слоя рассматриваемого концепта мы определяем представление «дом — 'личное пространство'», в основе которого находится реализация общефольклорной оппозиции «свое:: чужое». Необходимо отметить, что «свое::чужое» — одна из основных семантических оппозиций в народной культуре, которая соотносится с такими признаками как «хороший — плохой», «праведный — греховный», «чистый — нечистый», «живой — мертвый», «человеческий — нечеловеческий (звериный, демонический)», «внутренний — внешний» (что получило свое отражение в ряде исследований, в том числе в энциклопедическом словаре *Славянская мифология*, [2]). Таким образом, данное противопоставление возможно рассматривать в качестве комплекса предпосылок для формирования самой природы оценки — как утилитарной, так и нравственной. Что, в свою очередь, дает основание рассматривать ее как своеобразную «систему координат» фольклорного мира, в котором все события подчинены главному: противостоянию добра и зла.

Обозначенная оппозиция отчетливо и ярко проявляется в системе взаимоотношений человека с окружающим миром, прежде всего — в противопоставлении *дома*, как обжитого, «своего» пространства враждебному, «чужому» лесу. Подобное значение реализуется в: 1) противопоставлении дома внешнему, «чужому» пространству и 2) выполнении домом (и образующими его частями) функции защиты. Так, персонаж сказки в сложной ситуации стремится домой, в «своем» пространстве человек выпадает из сферы влияния врага, над ним теряют силу колдовские чары. Описание жилища персонажа также может служить своеобразной дополнительной характеристикой, при этом внешний вид этого жилища соотносится с внешностью и/или моральными качествами его обладателя. При этом часто используются определенные стереотипные образы, такие как «избушка на курьих ножках», «палаты белокаменные».

Необходимо отметить, что семантическая насыщенность, «концентрированность» фольклорного слова позволяет выявлять различные значения слов со значением 'Жилище человека', их оттенки. Особое место в обозначенной группе имеют слова, обозначающие «компоненты» жилища, имеющие непосредственный контакт с внешним миром: *окно, печная труба, дверь, порог*. Так, в сквозном

сюжетном компоненте «обращение персонажа к животному» герой сказки выходит во двор, на крыльцо. Дикое животное в картине мира древнего славянина представляет собой объект враждебного мира, вступление в коммуникацию с ним возможно в условиях «вступления на его территорию», даже не полного, опосредованного.

Наличие закрепленных в языковой картине мира четко обозначенных эмоционального и оценочного отношения к элементам названного противопоставления не позволяет рассматривать реализацию в фольклорном тексте оппозиции «свое::чужое» в рамках исключительно образного уровня концепта «Дом». В системе фольклора *дом* — это структурированное пространство, система элементов которого, взаимосвязь их с человеком, развивается и укрепляется на протяжении многих лет, и чаще — жизни нескольких поколений. Таким образом, формируется мысль о *доме* не только как о непосредственном жилище человека, но и как ценности, средоточия ценностей, точки пересечения различных ценностных понятий — представлений о Родине, семье, материальном благополучии. Однако первостепенную значимость в рамках фольклорной картины мира имеет система духовных ценностей. В связи с этим, как один из вариантов актуализации аксиологического слоя концепта «Дом», наряду с обозначенным ранее пониманием *дома* как защищенного пространства, рассматриваем реализацию представлений «дом — ‘Родина’» и «дом — ‘Семья’» в непосредственной связи с соответствующими метапонятиями.

Исследуя концепт «Дом» в русской народной сказке, мы выявили несколько способов его вербализации в тексте: посредством слова-имени концепта (и производных по отношению к нему), фрагментов текста, а также всего текста сказки. При этом выбор того или иного способа репрезентации, по нашему предположению, обуславливается степенью важности и актуальности вербализуемого концепта в рамках семантической структуры сказки. В том случае, если концепт находится на ее периферии, и актуальным в контексте является составляющие его понятийного слоя, вербализация происходит посредством употребления слова-имени концепта (или производных и синонимичных по отношению к нему). Например, в случаях реализации представления о *доме* как здании, строении, что основано на первоначальном зрительном восприятии: *По правую сторону поле чистое, по левую дом стоит* («Морской царь и Василиса Премудрая» [1, с. 162]). Вербализация концепта «Дом» посредством единичного словоупотребления происходит не только в случаях актуализации значения «дом — ‘жилое

строение’», но и в вариантах реализации других значений полисеманта *дом*, включая возможность синкретизма: так «*вернуться домой*» — это и на Родину, и в семью, и в привычную «систему координат».

Актуализация элементов образного и аксиологического уровней происходит в случаях более значимого положения рассматриваемого концепта в контексте. При этом вербализация концепта происходит при посредстве более масштабных компонентов: фрагментов текста, в том числе единиц фразеологического уровня.

Вербализация фольклорного концепта посредством всего текста происходит, по нашему предположению, в случаях особой значимости актуализируемого концепта в рамках общего смысла и сюжета произведения. Примером подобного способа вербализации концепта являются тексты сказок, для которых в качестве текстообразующего выступает мотив, связанный с образом дома, например, мотив ухода из дома и возвращения домой (например, «Гуси-лебеди» [1, с. 69]), мотив постройки/разрушения дома и сходные, а также сказок, центральным образом которых является образ семьи, описание бытового уклада. В этом случае репрезентация происходит посредством установления широких синтагматических и парадигматических связей слова-имени концепта. В результате чего устанавливается связность текста по принципу организации тематического единства. При этом, по нашему предположению, в тексте сказки может происходить совмещение подобных семантических структур, вербализующих несколько концептов.

Литература:

1. Народные русские сказки: Из сборника А.Н. Афанасьева. – М.: Худож. лит., 1990. – 270 с.
2. Славянская мифология: энцикл. слов. / ред кол. С.М.Толстая, Т.А.Агапкина и др. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Междунар. отношения, 2002. – 509 с.
3. Черных П.Я. Историко-этимологический словарь русского языка: В 2т. – 3-е изд., стереотип. – М.: Рус. яз., 1999. – Т. 1: А-Пантомима. – С. 262.

Речевой этикет и нормы общения в русском и китайском языках

*Цзюй ХайНа
(Москва, Россия)*

Речевой этикет – это правила речевого поведения, определяемые взаимоотношениями говорящих. Такие правила есть у каждого народа и они отражают особенности национальных традиций и образа жизни, характерные черты национального менталитета.

Когда иностранец впервые попадает в Россию, у него может возникнуть чувство дискомфорта, вызванное непониманием норм и правил поведения, того, что можно или нельзя говорить в той или иной ситуации. И поэтому так важно знать, что принято или не принято у русских, как правильно обращаться к людям при знакомстве, какие жесты могут быть нежелательны при общении. В этой статье я бы хотела сравнить речевой этикет и некоторые нормы общения, принятые у русских и у китайцев.

В русском языке при знакомстве и в разговоре с незнакомым или малознакомым человеком следует говорить «Вы». Русский может предложить вам перейти на «ты» и это значит, что он считает Вас достаточно близким человеком (близким по возрасту, социальному положению или своим хорошим знакомым и т. д.). Русский может не предлагать Вам перейти на «ты», но сам может начать использовать эту форму в разговоре с Вами. В этом случае Вам тоже можно перейти на «ты», если собеседник с вами одного возраста и социального положения. [1, с. 36]. Однако, если собеседник Вас старше или выше по социальному положению, то не следует первому переходить на «ты» Интересно, что в России принято обращаться на «ты» и к детям. Однако, в высших учебных заведениях и в старших классах средней школы русские учителя предпочитают форму общения «Вы».

В китайском языке есть два обращения: «Нинь» (по-русски Вы) и «Ни» (по-русски Ты). В Китае принято обращаться на «Вы» к старшему по возрасту и по социальному положению (учителям или руководителям). В традициях Китая – оказывать особое уважение старшим. Если обращаются к человеку старшего возраста, то используют форму «Нинь» с вокативами «Лао», что подчеркивает уважение к адресату.

При обращении к младшему по возрасту или ровеснику используют форму «Ни». Учителя в Китае обращаются на «ты» и к школьникам, и к студентам.

У русских нет единой формы обращения к незнакомым людям, имени которых они не знают. В речи русских мы можем услышать обращение «Девушка», «Молодой человек», «Господа». Но чтобы привлечь внимания незнакомому человеку, в обоих языках достаточно обратиться к человеку со словами: «Скажите, пожалуйста...», «Извините, пожалуйста...», «Простите...», «Будьте добры (любезны)...» В Китае часто, чтобы выразить вежливость, обращаясь к незнакомому старшему человеку, молодые люди дополнительно употребляют обращения «тётя», «дядя», «бабушка», «дедушка». Например: «Дядя, скажите, можете ли вы сказать...». Такая форма обращения считается вежливой, уважительной. А в русском языке такая форма обращения по отношению к незнакомому человеку считается фамильярной и, даже, грубой. [2, с. 65].

В официальной обстановке у русских принято называть собеседника по имени и отчеству, например: «Здравствуйте, Ирина Сергеевна», «Добрый день, Анна Петровна». Китайцы же обычно используют такую форму обращения, как профессия (чин) и фамилия. Например: «ректор Ван», «преподаватель Чжан», «профессор Ли» и т. д., что в русском этикете не принято. Типичными ошибками китайских студентов, когда они приезжают в Россию, становятся такие формы обращения, как «Декан Петров» или «преподаватель Иванов».

Что касается приветствия и прощания, то сопоставление выражения приветствия – прощания в двух языках позволяет сделать следующие выводы. Во-первых, основной формой приветствия в русском языке является имплицитно-перформативное «Здравствуй(-те)», что означает пожелание здоровья. В китайском языке перформативное высказывание «Ни хао» (буквальный перевод: «всего хорошего тебе»), это приветствие обозначает пожелание собеседнику хорошего. «Нинь хао» переводится как «всего вам хорошего», форма «Нинь» считается более вежливой, подчеркивает уважение к собеседнику. Во-вторых, в русском речевом этикете используются приветствия «Доброе утро», «Добрый день», «Добрый вечер», и их употребление ограничено временем. В китайском речевом этикете такие формы приветствия не применяются. Вместо них определены формы: «Вы (ты) позавтракал(и)?», «Вы(ты) пообедал(и)?», «Вы(ты) поужинал(и)?»... В таких формах приветствия отражается типичная национально-культурная специфика. В-третьих, основным и наиболее частым нейтрально-вежливым способом прощания и в России, и в Китае является выражение «До свидания» (до следующей встречи) – в обоих языках эквивалентное.

Благодарность – одна из важнейших категорий речевого этикета, необходимая часть человеческого общения. В русском языке слово

«Спасибо» буквально означает «Спаси тебя Бог», а «Благодарю» может означать пожелание всех благ («Благо дарю»). В китайском языке эксплицитную благодарность выражают формулы с лексемой «СЕ СЕ». В китайском языке «СЕ СЕ» буквально означает выражение благодарности. «ГАНЬ СЕ\ГАНЬ ЦЗИ» (Благодарю). Эти формы обычно употребляются с интенсификаторами «ХЕНЬ», «ФЕЙ ЧАН» (по-русски очень), «ТАЙ» (соответствующий вариант в русском языке слишком), «ДО» (соответствующий вариант в русском языке большое) и «ЧЖУН СИНЬ ДИ» (на русском языке сердечно, от всей души). Надо отметить, что как в русском, так и в китайском языке интенсификаторы ограничиваются сочетанием с определёнными формулами. Например, по-русски не говорят «Очень спасибо» и «Больше благодарю». В китайском языке интенсификатор «ХЕНЬ» и «ФЕЙ ЧАН» часто употребляются вместе с «ГАНЬ СЕ» - то есть со словами, одновременно обозначающими субъект и объект, например, «ВО ХЕНЬ (ФЕЙ ЧАН) ГАНЬ СЕ НИНЬ» - что можно перевести, как «Я Вам очень благодарен/благодарна». Для «ТАЙ» присуще кроме данных признаков и вспомогательное слово «ЛЭ» после «ГАНЬ СЕ», например, «ВО ТАЙ ГАНЬ СЕ НИНЬ ЛЭ» «Я Вам слишком благодарен/благодарна». [2, с. 64].

По сравнению с русскими, китайцы чаще пользуются имплицитными средствами в выражении благодарности. До начала проведения Китаем политики расширения связей с внешним миром китайские люди общались между собой без особых церемоний. И сегодня люди в деревнях не способны благодарить друг друга эксплицитно, они предпочитают выражать благодарность косвенным образом, имплицитно, в противном случае чувствуется отчуждение. Кроме того, китайцы обычно не благодарят родных и близких друзей, иначе это тоже принимается как отчуждение. Кроме того, в китайском языке существует формула выражения благодарности в виде комплимента, носящая фамильярный характер: «НИ ЧЖЭНЬ ХАО» и «НИ ТАЙ ХАО ЛЭ» на русский это можно перевести, как «Вы очень добры»).

На поздравление китайцы обычно отвечают поздравлением, но без благодарности. А у русских принято ответное поздравление с обязательным выражением благодарности.

Например, у китайцев поздравление звучало бы так:

– С праздником!

– С праздником!

А у русских:

– С праздником!

– Спасибо. И вас также!

Когда китаец, живущий в России, не знаком с культурной средой, речевым этикетом русских он может попадать в неловкие ситуации. Так, китаец может спросить собеседника «Какую зарплату вы получаете?»; «Сколько вам лет?»; «Нет ли у вас детей?»; «У вас есть муж?»; «Кем работает ваш муж?»... Эти вопросы и темы вовсе не являются неуместными для китайцев. Наоборот, в Китае такие вопросы считаются приличными и вежливыми, особенно, по отношению к гостю. Это позволяет определить статус человека, выбрать правильные формы обращения к нему. А в России (и в европейском социуме вообще) существуют запреты на темы о возрасте дамы и о зарплате адресата. Это национальная специфика общения, связанная с традициями.

Существуют также специфические особенности речевого этикета в том, как делать и как принимать комплименты при общении. Для человека европейской культуры спокойно принимать похвалу, комплименты – это норма, в китайском этикете – это не является нормой.

Так, в Китае вы вполне могли бы услышать такой диалог:

«– Как вы хорошо говорите по-русски!

– Что вы, я очень плохо говорю.»

Или:

«– Вы сегодня хорошо выглядите.

– Что вы говорите?!»

Эти два примера показывают, что европейская максима одобрения не совпадает с восточной максимой скромности. Не зная этих особенностей, собеседники могут неправильно понять друг друга.

Что касается жестов, то надо обратить внимание на то, что некоторые жесты у русских и китайцев по значению одинаковы. Например:

– Ну как вам концерт?

– Во! (сжатый кулак с большим пальцем вверх)

В русской среде этот жест расшифровывается как знак одобрения. Эту сцену китайцы воспримут так же, как и русские.

Другие жесты для китайцев являются непонятными, например разведение рук. Жестикулирующий разводит руки в стороны так, чтобы адресату была видна внутренняя поверхность ладоней, как бы показывая, что руки пусты. Например, фраза «Наташа развела руками» может означать, что адресат обратился к Наташе с просьбой или вопросом, но она даёт понять, что она не может ничего сделать или не может ничего сказать по этому поводу. Кроме того, у русских не принято показывать пальцем на какой-либо объект, особенно на человека [1, с. 39]– это считается неприличным. В Китае нет таких явных запретов.

И у русских и у китайцев есть определенные предубеждения в отношении чисел. Например, в России когда дарят цветы на праздники, то их количество обязательно должно быть нечетным. Четное количество цветов обычно возлагают на могилы умершим. Дарить четное число цветов живым людям не принято, это считается очень плохой приметой. А в Китае наоборот: четное число обозначает счастье, благополучие, и поэтому, принято дарить подарки в четном числе (и цветы, и вещи). Но четное число 4 в китайском языке по произношению близко к слову «смерть». Для русских, и вообще для европейцев, самое нелюбимое число это 13 – его называют «чертова дюжина». А для китайцев это число является обычным. Мы, китайцы, больше всего любим числа 8 и 6. Причина в том, что в китайском языке слово «восемь» похоже в произношении на слово «богатство», а слово «шесть» — на слово «успешность». При выборе номеров квартиры или телефона китайцы стараются использовать эти цифры. А число 7 является любимым числом для русских.

В заключении, хотелось бы отметить, что не смотря на различия в речевом этикете, в традициях и нормах общения наши народы всегда испытывали взаимный интерес и симпатию друг к другу. В культурах наших стран можно найти и много общего, похожего. Однако, всегда интересно знать и характерные особенности национальной культуры, этикета. Эти знания сделали бы нас духовно богаче, помогли бы нам лучше узнать и понять друг друга, стать более дружелюбными и терпимыми.

Литература:

1. Вольская Н. П. Можно? Нельзя? – М. : Рус. Яз. Курсы, 2001. – С. 36, 39.
2. Чжан Минь. Особенности китайского речевого этикета в сопоставлении с русским (на аспекте обращения) // Русский язык за рубежом, 2004. №3. С. 64, 65.

Оппозиция *Перун – Волос* в русской фразеологии

Чубина Елена Александровна
(Москва, Россия)

Отраженный в языке пласт древнейших мифов мы представим на примере пары Перун – Волос, в которой Перун является небесным победителем хтонического противника Волоса. В основе этой оппозиции (такие оппозиции есть в других мировых мифологиях) лежат архетипические формы видения мира, свойственные древнему сознанию: действия культурного героя уравниваются, как правило, противодействием его антипода – трикстера, который либо разрушает созданное, либо создает нечто прямо противоположное.

Сюжетно оппозиция Перун – Волос воспроизводится в славянской мифологии таким образом: ссора Волоса с громовержцем Перуном, поединок между ними, победа Перуна, освобождение вод, скота. Последующая культурная традиция диаметрально разводит эти образы.

Перун – верховный бог Владимирова пантеона, бог-громовержец (ср. *перун* – «гром»), проклятия типа «*чтоб тебя Перун убил*»), Перун связан также с первоэлементами мира: огнем и водой. Связан с сакральным для славян деревом – дубом, с верхом и небом, с конем и колесницей (ср. образ Ильи-пророка как преемника Перуна). Несомненна связь Перуна с воинской функцией; он – покровитель княжеской дружины (Лаврентьевская летопись). Перуну был посвящен четверг (в полабском четверг обозначается как «Перунов день», ср. русское *после дождичка в четверг* – «шутл. Неизвестно когда или никогда»).

В русской фразеологии сохранились фразеологические единицы, чье образное основание связано с пластом мифов о Перуне: *метать громы и молнии* в кого-либо – «бушевать, неистовствовать, кипеть яростью, громить кого-л. (обычно слабейшего, подчиненного)», *метать перуны* – «сердиться, сильно ругать кого-л., неистовствовать». Перун, по мифологии древних, восседал на облаках и в гневе метал оттуда свои громы и молнии. Поскольку у славян и самая молния носила название *перун*, то славянский бог *метал перуны*, которые воспринимались как кара Божья [2, с. 238].

С именем Перуна связана семантика идиомы *красного петуха пустить* (на крышу посадить) – «поджечь что-л., устроить пожар».

Выражение *пустить красного петуха* восходит к древней языческой символике огня и культу бога-громовержца (известно как в славянских,

так и балтийских и германских языках). *Красный петух* был у этих народов символом божества огня и солнца, и они принесли красных петухов в жертву этому божеству: германцы — громовежцу Тору, славяне — Перуну или Сварогу, богу солнца и света. Известны и поверья, согласно которым во время грозы вместе с молнией на землю прыгает красный петух, который поджигает дома. Солярный культ петуха и его связь с молнией нашли отражение и в материальной культуре: жестяными фигурками петуха издавна украшали крыши домов и храмов, чтобы предохранить их от попадания молнии. По суеверным представлениям, петух обладает магической силой, его пение отгоняет злых духов [2, с. 240]. Отметим, что существует и другое — «житейское» — объяснение происхождения этого оборота, пришедшего в литературный язык из разбойничьего аргота.

Архетипически Перуну противопоставлен Волос (к примеру, в миниатюре Радзивилловской летописи Перун представлен антропоморфным идолом, а Волос, как подобает хтоническому существу, — змеей). Не упомянут Волос среди богов Владимирова пантеона. Идол Волоса мог стоять только внизу, на Подоле, у реки, тогда как идол Перуна всегда стоял вверх, на горе.

Отмечено, что хтоническая природа Волоса связывает его с темой воды (в русском языке сохранилось: *волос (волосатик)* — «живущий в воде вызывающий болезнь змееобразный червь», в диалектах встречается употребление слова *волосатик* как обозначение водяного, *волосень* и т. п.). Со временем тема воды трансформируется, появляется аналогия *люющая вода - люющая речь* (подтверждается и этимологическими данными: *veleti* как обозначение особого типа речевой деятельности), неслучайно поэтому много позже автор «Слова о Полку Игореве» назовет Бояна «Велесовым внуком».

Связь Волоса с речью подтверждается общей мифологической традицией: мифологический трикстер необыкновенно речист, он добивается своего путем обмана, всевозможных рассказней, он нарушает общественные нормы и установления, используя при этом свою речь.

В русской фразеологии сохранились идиоматические выражения, построенные на аналогии «*люющая вода - люющая речь*»: *изливать душу, обливать грязью, лить воду, галоши заливать, лить пули, лить колокола, пушки лить* и пр.

При этом у глагола *лить* — «заставлять вытекать, течь какую-л. жидкость», «сильно, непрерывно течь, вытекать, выходить» развивается значение «лгать, врать», что, по мнению В.М. Мокиенко, логически

оправдано и основывается на устойчивой аналогии потока речи и текущей жидкости. Это подтверждается многими употреблениями глагола *лить* в литературном языке: *брань полилась потоком, изливать хулу; речь текла, струилась; слова брызнули фонтаном; изливать горе, печаль; переливать из пустого в порожнее* и др., а также в других славянских языках. Глагол *лить* «течь, литься», следовательно, развивает устойчивую связь со значением «лгать, говорить неправду» [1, с. 478]. Вспомним современное *заливать* — «врать».

Суеверный обычай литейщиков (обычай распускать невероятные слухи, небылицы, выдумывать невесть что во время отливки церковных колоколов: считалось, что чем невероятнее будет слух или небылица и чем больше народа ему поверит, тем звонче, красивее по тону будет новый колокол), видимо, возник как особое народно-этимологическое переосмысление шуточного оборота *лить колокола*, в основе которого лежит глагол *лить* в значении «течь, литься», давно уже ставший синонимом болтовни, пустословия [1, с. 478].

Особой смеховой природой, берущей начало от трикстера, возможно, и объясняется устойчивость функционирования в речи идиом со значением «умышленно лгать, обманывать» (*заговаривать зубы, вешать лапшу на уши, пудрить мозги, втирать очки*), а также их значительное количество (постоянно пополняющееся: *гнать пургу, ездить по ушам* и пр.). Смеховая природа таких идиом очевидна для носителя языка, который прекрасно понимает, что нельзя рассчитывать на правдивую информацию, если тебе *ездят по ушам*.

Действительно, характерные черты именно трикстера (в сказочных вариантах это бесшабашный озорник, болтун, часто лентяй, не желающий придерживаться тех порядков, которые приняты в обществе, но отнюдь не глупец, поскольку может управлять поведением своего партнера, используя при этом собственную речь) отражаются в образном основании фразеологизмов, относящихся к концептуальному полю «Обман». В образных основаниях ряда идиом этого концептуального поля (*вешать лапшу на уши, обводить / обвести вокруг пальца, водить за нос* и др.) метафорически содержится соматический код культуры, он указывает на общую идею, которая лежит в основе ассоциативной образности этих фразеологических единиц: воздействовать на каналы информации с целью лишить объект способности контролировать качество информации.

Оппозицию герой — трикстер можно назвать своего рода диалектической идеей, раскрывающей сущность развития и творчества.

Литература:

1. Бирих А.К., Мокиенко В.М., Степанова Л.И. Словарь русской фразеологии. Историко-этимологический справочник. – СПб.: Фолио-Пресс, 2001. – 704 с.
2. Мокиенко В.М. Образы русской речи: Историко-этимологические очерки фразеологии. – СПб.: Фолио-Пресс, 1999. – 464 с.

Язык - культура - общество: персоносфера как составляющая «наивного» литературоведения

Швец Алла Васильевна
(Санкт-Петербург, Россия)

Антропоцентрический характер современной лингвистики способствует расширению круга исследовательских вопросов, связанных с изучением и описанием различных терминологических систем. Особую актуальность в наши дни приобретает определение места терминологических единиц в лексиконе современной языковой личности: несмотря на то, что по своей природе терминологические системы отличаются закрытостью и статичностью, одной из черт современной языковой ситуации является своеобразная терминологическая экспансия.

Уровень владения терминами литературоведения определяется не только объемом и качеством тех специальных знаний, которыми обладает носитель языка. В процессе развития личности в языковом сознании тесно переплетаются научные знания с наивными представлениями: как особый фрагмент лексикона языковой личности формируется «наивное литературоведение», вербализующий знания о терминах литературоведения, полученные в процессе школьного образования и общего культурного развития, а также в результате всего речевого опыта носителя языка.

Сложность исследования лексикона языковой личности заключается в том, что он недоступен прямому наблюдению. Одним из основных методов его изучения является ассоциативный эксперимент, в ходе которого выявляются ассоциативно-вербальные сети.

Уникальный материал для выявления «наивного литературоведения» содержит «Русский ассоциативный словарь» (далее РАС): эксплицируя язык в его предречевой готовности, это лексикографическое издание отражает ассоциативный потенциал базовых терминов литературоведения и, следовательно, фиксирует «наивное литературоведение».

С целью исследования «наивного литературоведения» из РАС были выделены все ассоциативные поля, в качестве слов-стимулов которых выступали термины литературоведения. Последовавший анализ показал следующее: в ассоциативно-вербальной сети, стоящей за словами, выражающими литературоведческие понятия, отчетливо выделяется зона, охватывающая сферу персоналий, образов, литературных и фольклорных персонажей, – зона *персоносферы* русской культуры [3, с. 34]. Рассмотрим ассоциативное поле слова-стимула *поэма*:

ПОЭМА: Пушкин 12; Пушкина 8; стихи 4; длинная, Лермонтова, о любви 3; в прозе, в стихах, интересная, Лермонтов, лирическая, Мцыри, написана, стих 2; 12, амфибрахий, без героя, большая, великопепная, высокая, глупая, Гоголя, Двенадцать, души, Евгений Онегин, ерунда, заслуж. внимания, Золотой петушок, книга, книжка стихов, Кому на Руси жить хорошо, Маяковский, Маяковского, не закончена, не люблю, не надо, не прошла, незаконченная, неизвестного, новелла, нудная, о вожде, о героях, о Ленине, о море, о судьбе, Онегин, писать, посвящение, поэт, превосходная, прекрасная, произведение, роман, Руслан и Людмила, сентиментальная, скука, скучно, современная, стихотворение, строфы, талант, хороша, Экстаза, Эмпа Эол, эпическая 1; 103 + 66 + 2 + 52. (Книга 3).

Очевидно, что особую группу среди слов-реакций составляют фамилии авторов, чьи поэмы стали лучшими образцами данного жанра (Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Маяковский), а также сами прецедентные феномены (Руслан и Людмила, Мцыри, Кому на Руси жить хорошо, Двенадцать, Поэма без героя). Появление таких слов-реакций было спровоцировано не только устойчивой синтагматической связью (поэма М.Ю. Лермонтова «Мцыри»). Наличие подобных реакций свидетельствует об их тесной связи в сознании языковой личности со словом-стимулом, об их включенности в фонд обязательных знаний и общеизвестности любому носителю данного языка, а также демонстрирует исключительную роль школьного образования в формировании исследуемого фрагмента лексикона.

Анализ словарных статей РАС показывает, что реакции не единичны. Например, в 5 томе РАС содержится следующие реакции к словам *поэт*, *рассказ*, *сатира*:

ПОЭТ: Пушкин, Лермонтов, Ахматова, Бернс, Бродский, Высоцкий, Державин, Евтушенко, Есенин, Пастернак, Северянин, Языков.

РАССКАЗ: Горький, Толстой, Тургенев.

САТИРА: Грибоедов, Ильф и Петров, Кантемир.

«Культурные ценности представляют собой систему, в которой могут быть выделены универсальные и специфические, исходные и производные, доминантные и фоновые признаки» [1, с. 53]. РАС позволяет обнаружить реальную значимость отдельных персоналий для русской культуры, а также выделить ядерную часть национальной персониферы. Безусловно, ядерный статус имеет имя А.С. Пушкина, которое, по данным РАС, выступает не только как реакция, встречающаяся практически в каждом ассоциативном поле, но и в большинстве случаев как самая частотная реакция в пределах словарной статьи. Рассмотрим это на примере словарных статей пятого тома:

ПОЭТ: Пушкин 26;

ПРОЗА: Пушкина 3, Пушкин 2;

РИФМА: Пушкин 3;

СТИХОТВОРЕНИЕ: Пушкина 20, Пушкин 15;

СТИХ: Пушкин 9.

Персонифера и корпус прецедентных феноменов, сопровождающие в языковом сознании литературоведческие термины, являются существенными элементами культурной грамотности, поскольку они представляют собой особый вид коллективных знаний, без которых человек не может считаться образованным. РАС содержит огромный по объему и уникальный по содержанию пласт культурных единиц, требующий специального исследования. Но поскольку РАС начал составляться около 20 лет назад (1986 год) и не смог отразить в полной мере те языковые изменения, которыми характеризуются последнее десятилетие XX – начало XXI века, а также в связи с тем, что проводимое нами исследование требовало целенаправленного выявления фрагмента лексикона современной языковой личности, в течение 2003 – 2004 годов была проведена серия ассоциативных экспериментов (свободный и направленный). Испытуемым предъявлялся список из 26 слов-стимулов с просьбой указать возникшие ассоциации.

На данном этапе анализа нас интересовало, как отразилась зона персониферы в выявленном участке ассоциативно-вербальной сети,

поэтому ниже приводятся только ассоциации прецедентного характера (ассоциации даны с соблюдением авторской орфографии и пунктуации):

АЛЛЕГОРИЯ - Античность, Ахматова, Данте Алигьерри, Древняя Греция.

БАЛЛАДА - Робин Гуд 2, «Баллада о солдате», о Робин Гуде, Песни Высоцкого, Петрарки.

ГИПЕРБОЛА - Гоголь, Маяковский.

ГРОТЕСК - «Мертвые души».

ИДИЛЛИЯ - Древняя Греция.

ИРОНИЯ - Жванецкий, Пьеро.

ЛЕЙТМОТИВ - Достоевский.

ЛИРИКА - Пушкин 11, Лермонтов 5, А.С.Пушкин, Блок, Есенин, лирика, Пушкин Лермонтов, С. Есенин, Серебряный век, Тютчев, Фет, Цветаева.

МЕТАФОРА - Апулей «Золотой осел»; Весна-природа-картина «Грачи прилетели».

МИФ - Древняя Греция 12, Греция 9, Геракл 6, Афродита, боги Др. Греции, Зевс, Кентавр, Минотавр, «Миф о Сизифе», Мифы Древней Греции, подвиги Геракла.

ОДА - Ломоносов 7, Державин 3, Екатерина, Ломоносов – Екатерине II, на день восшествия ее Императорского величества Елизаветы (Екатерины), «Ода к радости», писал Ломоносов, Пушкин, Фонвизин, Екатерина Великая.

ОЛИЦЕТВОРЕНИЕ ----

ПЕРИФРАЗ ----

ПОЭМА - Пушкин 30, «Руслан и Людмила» 5, «Евгений Онегин» 4, Лермонтов, Гомер, Державин, Онегин.

РИТМ ----

САГА - «Сага о Форсайтах» 4; о Форсайтах, Скандинавия 3; «Властелин колец», Джон Голсуорси, Норвегия, Форсайты, Франсуаза.

САТИРА - Петросян 4, Задорнов 3; Анилаг, Гоголь 2, Ветров, Зоценко, Ильф и Петров, «Крокодил», Михалков, Оруэлл, Р. Дубовицкая, Салтыков-Щедрин, Сатир, Чехов.

СКАЗ - про то, как царь Петр арапа женил 2, Геракл, Жанна д'Арк.

СОНЕТ - Шекспир 11; Бах, Моцарт 4, Бетховен 3, Вивальди 2, Гамлет, маленькое стихотворение Шекспира, Шекспира.

СРАВНЕНИЕ ----

СТИХ - Пушкин 8; Брюсов, Есенин 2, Ахматова, жираф-Гумилев, Маяковский, Пушкина, Сологуб.

ФАБУЛА ----

ЭЛЕГИЯ - Греция, Древняя Греция, Шуберт, Элизиум.

ЭПИТЕТ - Тютчев.

ЭПОПЕЯ - «Война и мир» II, Последний день Помпеи 2, Бородино, «Война и мир», Толстого, «Звездные войны», Л.Н. Толстого, Одиссея, «Освобождение», роман Толстого «Война и мир», «Тихий Дон», Толстой, Шолохов.

ЭПОС - Греция, Древняя Греция 2; Гомер.

Данные эксперимента свидетельствуют, что некоторые ассоциативные поля не обнаруживают какие-либо связи с зоной персониферы (олицетворение, перифраз, ритм, сравнение, фабула), но в большинстве случаев очевиден определенный фрагмент зоны персониферы. Например, ассоциативное поле слова-стимула *лирика* демонстрирует, что в языковом сознании с этим понятием сопряжены имена Пушкина и Лермонтова, Блока и Есенина, Тютчева, Фета и Цветаевой. Элементы персониферы эксплицируют, какие единицы, значимые с точки зрения культуры, стоят за лексемой *миф*, и одновременно с этим раскрывают набор наиболее известных популярных мифов (*Геркулес, Минотавр, Миф о Сизифе*).

Элементы персониферы в ассоциативном поле слова-стимула *сатира* показывают, что в языковом сознании современного носителя языка классические писатели-сатирики постепенно «сдают свои позиции» современным сатирикам: *Зоценко, Ильф и Петров, Оруэлл, Салтыков-Щедрин* и *Чехов* имеют единичную частотность, тогда как *Петрисян* и *Задорнов* имеют соответственно частотность «4» и «3».

Ассоциативные пары *баллада* – «*Баллада о Солдате*»; *метафора* – *Весна, природа, картина «Грачи прилетели»*; *эпопея* – «*Звездные войны*» подтверждают тезис о том, что термины литературоведения входят в общее поле «искусство».

Необходимо отметить, что выявленные элементы персониферы являются как единицами собственно национальной культуры, так и элементами мировой культуры, которая стала уже интернациональной: *аллегория* – *Данте Алигьери*; *баллада* – *Робин Гуд, Петрарки*; *сага* – *о Форсайтах*; *метафора* – *Апулей «Золотой осел»*.

Таким образом, выявленные в ходе эксперимента участки ассоциативных полей продемонстрировали тесную взаимосвязь терминов литературоведения с элементами персониферы. Следовательно, литературоведческие термины, их знание и понимание также являются частью той информации, которая, как писал Г.И. Слышкин, «позволяет

быть полноценным членом какой-либо культуры, то есть усвоить чувствую информации, разделяемое носителями данной культуры» [2, с. 19].

Литература:

1. Карасик В.И. Языковая личность и доминанты культуры // Языковая личность и семантика. – Волгоград: Изд-во ВПУ «Перемена», 1994. – С. 52-53.
2. Слышкин Г.И. Текстовая концептосфера и ее единицы // Языковая личность: аспекты лингвистики и лингводидактики. – Волгоград: Изд-во ВПУ «Перемена», 1999. – С.18-26.
3. Хазагеров Г. Персонифера русской культуры // Новый мир. – 2002. – №1. – С. 33-45.

ЯЗЫК – МЫШЛЕНИЕ – ЛИЧНОСТЬ

Эстетическое и утилитарное как ценности в картине мира языковой личности А.П. Степанова

*Бурмакина Наталья Алексеевна
(Красноярск, Россия)*

Разработка теории языковой личности (далее – ЯЛ) относится к числу актуальных задач современного языкознания [2; 5; 6] и др. Во многих научных трудах предпринят анализ языка *исторических личностей* [1; 3] и др. Актуальность подобных работ обусловлена стремлением воссоздать относительно целостную языковую картину мира выдающихся личностей прошлых эпох, необходимостью глубже познать их внутренний мир. **Объектом** настоящего исследования является ЯЛ первого гражданского губернатора Енисейской губернии Александра Петровича Степанова. Рождённый на стыке двух культурных парадигм – классицизма и сентиментализма, он в своём многогранном творчестве отразил мировидение людей своего времени. Факты биографии А.П. Степанова свидетельствуют о том, что он в равной степени уделял внимание государственной службе и литературному творчеству (служил в департаменте юстиции, занимал должность калужского прокурора (1804-1812 г.), участвовал в Отечественной войне 1812 года, был адъютантом генералиссимуса А.В. Суворова, способствовал открытию в Красноярске краеведческого и литературного обществ, был автором поэм, стихов очерков и романа).

Индивидуальную языковую картину мира А.П. Степанова ярко репрезентируют концепты «Красота» и «Польза», которые являются ценностными доминантами русской культуры конца XVIII – первой трети XIX в. Под индивидуальной языковой картиной мира (далее - ИЯКМ), вслед за В.А. Масловой, мы понимаем модель мира, представленную в сознании личности системой концептов, выраженных средствами языка в определённый исторический период [7, с. 41-43]. В ИЯКМ языковой личности А.П. Степанова категории «эстетическое» и «утилитарное», представленные концептами «Красота» и «Польза», находятся в

сложных взаимоотношениях. С одной стороны, прекрасное и полезное равноправны по своей значимости; с другой, – противопоставлены друг другу. При этом в зависимости от контекста либо красота первостепенна по значимости, либо польза.

В определении природы концепта у лингвистов нет единой точки зрения. В качестве рабочего определения понятия «концепт» в статье принято следующее: концепт – это важное в социокультурном отношении понятие, которое представляет ценность, выраженную средствами языка определённой личностью (см. аналогичн.: [13]). В отношении концепта также нам близка позиция В.И. Карасика, который выделяет ценностное в качестве одного из важнейших измерений концепта [4, с. 129]. Выбор концептов «Красота» и «Польза» обусловлен их значимостью в ИЯКМ А.П. Степанова, возможностью посредством их анализа установить особенности восприятия и оценки действительности языковой личностью первой трети XIX в.

Содержание лексико-семантических полей (далее – ЛСП) «Красота» и «Польза» в русском языке XIX в. (на основе лексикографических источников) является той языковой основой, на фоне которой рассматриваются особенности вербализации концепта «Красота» в ИЯКМ ЯЛ А.П. Степанова. ЛСП «Красота» в русском языке XIX в. насчитывает около 500 лексических единиц, ЛСП «Польза» - около 300. Анализ ЛСП «Красота», что в языке русского этноса идея красоты имеет большое значение, является ценностной категорией, в которой отразились эстетические представления носителей языка. Языковые данные позволяют утверждать, что понятие пользы (для Отечества, семьи, отдельной личности), вопреки мнению об иррациональности русского характера, было актуальным для этноса в XIX столетии. Концепты «Красота» и «Польза» квалифицируются нами как аксиологические, поскольку они связаны с категориями эстетического и утилитарного отражения мира.

Концепт «Красота» выражен в текстах А.П. Степанова как эксплицитно, так и имплицитно. Эксплицитное выражение концепта «Красота» представлено в следующих узлах семантической сети (далее – СС) поля концепта: “Красота”, “Красота внутреннего мира человека, его морального облика”, “Внешняя красота явлений действительности, внешняя красота человека”, “Красота искусства и творческой деятельности личности”, “Безобразия”. Имплицитный способ выражения концепта отражён в таких узлах СС, как “Красота цвета”, “Приятность”, “Идея красоты, реализованная в прецедентных текстах”,

“Смежные концепты”. Последний узел представлен контекстами с лексемами других полей концептов.

Эксплицитно выраженные узлы СС структурируются в виде фреймов. Согласно М. Минскому, фрейм не есть система концептов, а только одна из форм её наглядного представления [9]. Выявляя структуру фрейма, мы используем понятие «слот». Слоты – это характеристики ситуации (или в нашем случае – характеристики концепта), которая описывается фреймом. Кроме того, в процессе анализа устанавливается, в каких формах (эксплицитных или имплицитных) представлен концепт.

К эксплицитно выраженному узлу “Красота”, который мы рассматриваем в виде суперфрейма, отнесена полисемантическая лексема «красота». Значения лексемы «красота» составляют содержание слотов (слот № 1 “*Внешнее и внутреннее выражение прекрасного*”, слот № 2 “*Внешне выраженная красота*”). Нами отмечено следующее значение в рамках слота № 1: ‘единство внутренней и внешней красоты человека’. В романе «Постоялый двор» при описании танцующих на балу А.П. Степанов размышляет: *Не так ли проходят четы брачныя по паркету жизни? Не так ли сталкивает их случай? Не так ли в нравственном и физическом отношении красота сливается с красотой; красота мешается с уродством <...> Я сидел в углу и смотрел долго на этот человеческий калейдоскоп* [11, III, с. 99-100]. Вторым значением слота № 1 является ‘небесная красота, озарившая лицо человека’: *когда под сводами храма раздалась торжественная хвала Господу (благодарственный молебен после таинства венчания – Н.Б.), она пришла в такой божественный восторг, что все черты лица ея изменились в красоте неизъяснимую; она сама, казалось, вмещала в себе ангелов, архангелов, херувимов и серафимов* [11, III, с. 247].

В контекстах, отнесённых к слоту № 2 “*Внешне выраженная красота*”, лексема «красота» употребляется в 3 значениях. Частотным является функционирование лексемы в значении ‘красивая внешность, красивый внешний вид’ (около 100 употреблений): *красота весьма нужна для любви; нет ничего милее смотреть на супругов, одарённых красотой* [11, IV, с. 136-137]. В структуру слота № 2 входят два других значения лексемы «красота», функционирование которых не является частотным в дискурсе А.П. Степанова: 1) ‘то, что производит впечатление красивого, нравится, привлекает, отвечает потребностям эстетического вкуса; изящество, художественные достоинства [мн.ч.]’: *город (Петербург – Н.Б.) изменился красотою* [11, IV, с. 68]; 2) ‘красивая женщина, красавица’: *образец красоты небесной... Житель неземной в пределах мира... Гармония Бога и природы...* [11, III, с. 176].

В ходе исследования установлено, что своеобразие эстетической оценки в русской концептосфере заключается в том, что духовные ценности главенствуют над материальными, красота внешняя противопоставляется внутренней, внешнее уродство – внутренней красоте. Однако номинации внешней красоты превосходят названия внутренней красоты (аналогично см.: [8]). В дискурсе А.П. Степанова преобладают контексты, в которых раскрывается чувственно воспринимаемая красота мира. При этом встречаются контексты, где раскрывается моральная нечистоплотность человека, однако отмечается его внешняя привлекательность. Контекстов, в которых выявляется душевное богатство и внешняя неприглядность, гораздо меньше. Воспринимая красоты природы как художник, А.П. Степанов размышляет о возможных преобразованиях подвластной человеку местности. Его мысли о прекрасном начале в природе связаны с мечтами о благополучной жизни людей и целого государства, которое должно направлять свои силы на благоустройство Сибири. Для А.П. Степанова несомненна приоритетность духовной красоты.

Лексические единицы ЛСП «Полезь», выявленные в языке XIX в., весьма частотны в дискурсе енисейского губернатора. В сочинениях А.П. Степанова выявлены 4 значения полисеманта: 1) ‘ценность, которая имеет желательный, положительный результат идеально выраженный’; 2) ‘выгода, прибыль’; 3) ‘барыш, нажива’; 4) ‘прок’. В ходе исследования установлено, что поле концепта в ИЯКМ А.П. Степанова содержит семантические узлы: “Полезь”, “Благо”, “Выгода”, “Вред”. Отмеченные узлы представлены эксплицитным способом выражения ценностного концепта «Полезь». Имплицитный способ репрезентации концепта в ИЯКМ А.П. Степанова обнаруживаем в таких семантических узлах, как “Языковые единицы, создающие текстовую ситуацию утилитарного оценивания” и “Языковые единицы, вербализующие смежные концепты”.

Признаки концепта *идеально выраженная польза; материально выраженная польза; польза как прибыль; польза как прок, смысл* в суперфрейме «Полезь» являются слотами, содержание которых выражается в таких значениях: ‘польза как прибыль для кого / чего’; ‘польза как прибыль исходит от кого / чего’. В контекстах, отнесённых к слоту № 1 “*Идеально выраженная польза*”, лексема «польза» употребляется в основном значении ‘ценность, которая имеет желательный, положительный результат идеально выраженный’. Языковое окружение лексемы «польза» указывает, для кого / чего и к кому / чему относится рассматриваемая ценность: а) для отечества и

соотечественников; б) для самодержавия; в) для науки, отечественной истории и русской нации; г) для Енисейской губернии; д) для города Красноярска; е) для здоровья (остяков). В контекстах, наряду с основным значением, актуальными оказываются семы 'благо' и 'государство' (в словосочетаниях «с пользой государственной» и «на пользу жителей»), а также 'спокойствие, стабильность', 'любовь', 'выгода' (в словосочетании «собственную пользу»): *Я вижу их (жителей Енисейской губернии – Н.Б.) на этом пространстве, как группу младенцев, играющих на помосте Ватикана в Риме. <...> Я обнимаю их промышленность, торговлю и прибыли, но, взвешивая их собственную пользу с пользой государственною, нахожу, что вся выгода склоняется на пользу жителей, а не казны, которая, получая несколько более миллиона, употребляет половину на расходы* [10, II, с. 193].

По характеру реализации языковых единиц слот № 2 "Материально выраженная польза" является частотным в сочинениях А.П. Степанова (около 20 употреблений). Его содержание реализуется в значении 'польза как выгода': <...> *При сем пламенном усердии своём к пользе вверенной ему части, он пользуется счастьем служить под начальством генерал-губернатора...* [12, с. 18]. Менее частотен слот № 4 (одно употребление) "Польза как прок" в значении 'толк, смысл обширных сведений': *Круг сведений европейских крестьян несравненно обширнее в сравнении с сибирскими <...> но вся обширность их сведений не включает в себе никакой пользы, ибо неправильное понятие о большом количестве предметов, которые им встречались, составляет до того чудовищную смесь в уме их, что они даже затрудняются передать идеи свои словами* [10, II, с. 174].

Прилагательные общественная, государственная, казённая, личная, собственная актуализируют взаимосвязь противопоставленных понятий «общественное» – «личное». Прилагательные величайшая, совершенная, истинная, входя в языковое окружение существительного «польза», актуализируют сему 'благо'. Таким образом, в концепте «Польза» реализуется ценностная составляющая. Для А.П. Степанова очевидна значимость пользы в жизни общества и личности.

Анализ концепта «Польза» в ЯКМ языковой личности показал, что в реализации утилитарной ценности «польза» и её противоположности всегда содержатся указания на то, для кого / чего и при каких обстоятельствах нечто является вредным / полезным. В сочинениях А.П. Степанова вредом признано то, что подавляет личность, интересы целого общественного слоя людей, граждан, живущих в

определённой местности. Угнетение жизни подданных Российского императора расценивается А.П. Степановым как неудовлетворительная деятельность органов управления, злоупотребления власти на местах, свидетельствует об отсутствии у людей любви к своей отчизне.

Установлено, что эстетическое восприятие енисейского губернатора свободно от утилитарного восприятия, которое лежит в основе эстетической оценки конкретных явлений действительности. В вербализации данных концептов он в полной мере использовал лексические ресурсы русского языка. Анализ концептуализации таких ценностей, как «красота» и «польза» показал, что их репрезентация в сочинениях А.П. Степанова имеет индивидуальные черты. В отличие от многих авторов художественной литературы первой половины XIX в., А.П. Степанов никогда не использовал эпитет «презренная» к лексеме «польза». Польза, по А.П. Степанову, есть единство личного и общественного положительного результата. Личная польза признаётся ценностью только в том случае, если она направлена на благо общества и не вступает в противоречия с интересами окружающих. В репрезентации концепта «Красота» у А.П. Степанова больше общих черт с вербализацией данной ценности в русской культуре (внутренняя красота доминирует над внешней). К дворянину он предъявляет значительно больше моральных требований, чем к крестьянину. Природа европейской части России не занимает его внимания. А.П. Степанова привлекает мощь и совершенство сибирской природы, красоты которой он сопоставляет с красотой итальянского ландшафта. Губернатора отличает художественный взгляд на природу, творения которой он признаёт наивысшим мастерством. Представление о красоте произведений искусства, в том числе прикладного, связано в его сознании с шедеврами античного искусства и архитектуры.

Литература:

1. Армина С. Т. Фукидид как языковая личность (логика построения парных речей) // Языковая личность и семантика. – Волгоград: Перемена, 1994. – С. 11.
2. Иванцова Е. В. Феномен диалектной языковой личности. – Томск: Изд. Том. гос. ун-та, 2002. – 312 с.
3. Калугин В. В. Языковая личность и особенности стиля князя А. М. Курбского // Русский язык за рубежом. – М., 1999. – № 1. – С. 76-87.
4. Карасик В. И. Языковой круг: Личность, концепты, дискурс. – М.: Гнозис, 2004. – 390 с.

5. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. – М.: Наука, 1987. – 261 с.
6. Лютикова В. Д. Языковая личность и идиодialeкт. – Тюмень: Изд-во Тюмен. гос. ун-та, 1999. – 188 с.
7. Маслова, В. А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 255 с.
8. Мещерякова Ю. В. Концепт «красота» в английской и русской лингвокультурах: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20. – М.: РГБ, 2004. – 232 с.
9. Минский, М. Фрейм для представления знаний. – М.: Просвещение, 1988. – 205 с.
10. Степанов А.П. Енисейская губерния : в 2 ч. – СПб.: Типография Конрада Вингебера, 1835.
11. Степанов А.П. Постоялый двор. Записки покойного Горянова, изданные его другом Н.П. Маловым : в 4 ч. – СПб.: Типография Александра Смирдина, 1835.
12. Степанов А.П. Путешествие в Кяхту из Красноярска // Енисейский альманах на 1828 год Ивана Петрова. Красноярск. – М.: Типография С. Селивановского, 1828. – С. 1-98.
13. Шмелёв, А. Д. Русский язык и внеязыковая действительность. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 495 с.

К вопросу о вариативности В=Р и В=И в памятниках письменности XI–XIV веков

Ильченко Ольга Сергеевна
(Санкт-Петербург, Россия)

Памятники письменности древнерусского периода отражают факт постоянных колебаний между В=Р и В=И среди нарицательных существительных *masculina singularia*. До сих пор не прекращаются споры вокруг *особых условий*, способствующих закреплению новой (В=Р) или же сохранению старой (В=И) формы аккузатива.

Так, в течение уже почти ста лет периодически «всплывает» утверждение о том, что сохранению старой формы В. п. способствует сочетание существительного с *притяжательным* местоимением *свои*. Одним из первых эту гипотезу выдвинул А. И. Томсон, полагая, что *свои*, являясь определителем объекта, тем самым отличает его от субъекта действия [6, с. 239]. В. Б. Крысько не признал релевантность этого фактора, отмечая отсутствие обязательной связи между словом *свои* и несубъектными формами существительных [1, с. 14]. А. Тимберлейк указал на другую возможную причину воздействия данного местоимения, которое имеет «статистический эффект» в «Повести временных лет»: «свои благоприятствуют (хотя и не требуют непременно) формульной интерпретации существительного: определяемое им имя относится к любому, кто находится в заданном отношении к субъекту» [5, с. 14]. Однако ниже мы покажем, что *субъект-объектные отношения* в конструкции с местоимением *свои* могут быть *разными*.

Для начала представим некоторые примеры с формой В=Р при местоимении *свои*, извлеченные нами из *книжно-литературных* текстов древнерусского периода:

а) переводные: Своего примъши сѣдѣтеля (Мин. сент., 34. 1096 г.); И навадиша на епсѣа своего (Патерик Син., 244. XI–XII вв.); И остави въ наслѣдники оца своего (Усп. сб., 62. XII–XIII вв.); Иоанъ ... посылѣ архидияка своего мужа рѣчивѣ (там же, 287); иди, рече, моли ба своего (там же, 279);

б) оригинальные: Не буди ми взѣяти руки на брата своего и еще же на старѣшиа мене (Ж. Бор. Глеб., 15. XII в.); [Новгородцы] сдумаша, яко изгонити князя своего Всѣволода (Новг. I лет., 129); Би челомъ на брата своего на Дмитрия (там же, 298); кормящи сна своего до мужьства его и до возраста его (Лавр. лет., 64); И взяша и Стополкъ акы тъстя своего (там же); Посла к ним сна своего Ростислава (там же, 102); Поима з#т# своего Володимерковича (там же, 116); Посла Ярославъ сна своего Володимера на Грькы (там же, 154); а ждучи к собѣ брата своего ІАрослава с полкы (там же, 160); Посади сна своего Мьстислава Полотьскѣ, он же вскорѣ умре ту (там же, 169); поими дщерь ми за с<ы>на своего Лва (Ипат. лет., 809). Примеры можно продолжить. Статистические выкладки, столь популярные у современных историков языка, не проясняют причин вариативности, так как *семантические основания*, о которых пойдет речь, количественными данными не верифицируются.

Показателен противоположный пример (с формой В=И) из «Пандектов Антиоха Черноризца»: Не буди лъжь послухъ на свои

гражданинь, сирчч на свои единовѣрники (Панд. Ант. XI в. 93). По нашему мнению, причина сохранения старой формы В. п. кроется в контекстной семантике рассматриваемых существительных: наличие *обобщающий* смысл лексем. Ведь наличие предлога, как свидетельствуют вышеприведенные примеры, не мешало переводчикам употреблять и новую форму В. п.

Нет оснований связывать выбор падежной формы только с фактом наличия притяжательного местоимения свои, как это делают многие исследователи. Возможно, сам А. И. Томсон, говоря о консервативности сочетания с местоимением свои, имел в виду не столько формальную сторону таких конструкций, сколько содержательную. Притяжательное местоимение обычно влияет не само по себе (оно может участвовать в формировании самой разной семантики), а лишь как часть соответствующей *семантики конструкции* – именно в этом мы видим причину существования прямо противоположных взглядов на роль притяжательного местоимения – как сдерживающего фактора [6, с. 239] и как фактора, способствующего выбору В=Р [7, р. 96]. Пассивную роль объекту потенцирует такая семантика конструкции с местоимением свои, которая указывает на *несамостоятельность, подчиненное положение* объекта, к тому же нередко выступающего в качестве *исполнителя воли субъекта, акцентирует* внимание на *принадлежности* как *тесной связи* объекта с субъектом действия.

Кстати, в конструкциях типа посла отрокъ свои подобную семантику объекта потенцирует и сам предикативный признак: при глаголах посылати и прислати объект часто (но не всегда) мыслится как самостоятельное лицо, исполнитель воли субъекта, его представитель, проводник активности субъекта. Таким образом, потенцировать семантику активности / пассивности могут как лексическое значение *объекта*, так и лексическое значение *предикативного признака*. Представленная точка зрения объясняет фразеологизацию выражения посылати посль в древнем языке – в результате частого употребления оно становится *речевым штампом*, о чем свидетельствует его наличие в памятниках письменности даже более позднего периода. Ведь посль – «исполняющий поручение» [4, II, с. 1278], т. е. *в любом случае* исполнитель *чужой* воли. Кроме того, в словосочетании посылати посль дополнение обозначает так называемый *внутренний объект*. В случае же выражения дополнения другой лексемой возможно *ситуативное предпочтение* падежной формы, смотря по наличию / отсутствию собственной активности у объекта.

Рассмотрим возможные варианты развертывания семантической модели «принадлежность» в предложениях с данным местоимением (а также и с другими притяжательными местоимениями с более низкой частотностью).

Свой – имеющий **какое-либо отношение** к какому-нибудь предмету. Однако **отношения могут быть разные**. Кроме того, в предложение может быть дополнительно – с помощью других средств – введена информация, проясняющая **характер отношений**:

1) отношения **тесной связи**, вплоть до полного, беспрекословного подчинения и исполнения чужой воли;

2) отношения **свободной связи**, вплоть до неповиновения и исполнения только собственной воли.

Покажем более детально различия *аккузативной* (В=И) и *генитивной* (В=Р) *моделей* с точки зрения семантики:

1) **В=И**: Ярослав послалъ (*от себя, по своему почину*) сынъ свои [Ярослав послал *от себя* выполнять *свою* волю] – **тесная связь** с объектом, *полностью прогнозируемое* поведение объекта, *исполнение им чужой воли* – воли субъекта, т. е. объект не отделен от субъекта (*предсказуемость* поведения), находится в «сфере его влияния» (можно провести аналогию с *неотчуждаемой принадлежностью*), как бы слит с ним (не в этом ли «семантическое оправдание» нейтрализации противопоставления *Acc. : Nom.?*), является безропотным «проводником» активности субъекта, самостоятелен в своих действиях (*пассивен*). Другими словами, **аккузативная модель применима к ситуации, когда собственная активность объекта исключена**.

2) **В=Р**: Ярослав послалъ сына своего [Ярослав послал сына – *не от себя*, а от него самого, потому что, например, сын просил, выражал готовность (ср. у А. И. Томсона: *Patiens* был заранее возбужден в представлении как психологическое подлежащее, как *Agens* [6, с. 248]) – действовать по своему усмотрению, т. е. *дал свободу действий*] – **свободная связь** с объектом, *непрогнозируемое* поведение объекта, проявление им собственной воли, т. е. объект отделен от субъекта (*непредсказуемость* поведения), он уже вышел из «сферы влияния» субъекта (можно провести аналогию с *отчуждаемой принадлежностью*), самостоятелен в своих действиях (*активен*), не подчинен чужой воле. Другими словами, **генитивная модель отражает ситуацию с возможностью проявления объектом собственной активности**.

Таким образом, в модели посылати сына – В=Р объекта может свидетельствовать о том, что:

1) сын – инициатор действия субъекта (он просил, чтобы его послали, выказывал готовность к действию);

2) дальнейшее поведение объекта – сына – будет определяться не волей субъекта, а собственной волей сына, т. е. объект не будет исполнителем чужой воли, а станет принимать решения, действовать произвольно, самостоятельно (*sua sponte*).

Существительное сынъ, по наблюдениям П. С. Кузнецова, сохраняет еще старую форму В. п. в *Синодальном списке Новгородской летописи*, например: *ббпиде* Ростову ... а снъ оставивъ в Новегородѣ (Новг. Синод. лет., л. 40) [2, с. 94]. Можно было бы объяснить сохранение В=И северным происхождением памятника, так как в **древненовгородском диалекте** не было, в отличие от диалектов других восточнославянских ареалов, совпадения форм Им. п. и В. п. в связи с развитием в номинативе особой флексии *-е* для *masculina singularia *o*-склонения. Именно поэтому в памятниках новгородского происхождения наблюдается длительное сохранение в ед. ч. у семантически одушевленных существительных м.р. В.п.=/Р.п. [1, с. 78-96]. Однако эта форма встречается и в более поздней *Лаврентьевской летописи*, даже в позднейшей *Суздальской части* ее, например: дай на^м снъ свои (л. 102 об.); и посла к ни^м снъ свои (там же). Показательно, что П.С. Кузнецов, анализируя возможные причины долгого сохранения существительным сынъ старой формы В. п., на первое место ставит значение лексемы: «...раньше это существительное употреблялось в значении “ребенок”» [2, с. 95]. Назвав вторую возможную причину – принадлежность к старому склонению с основой на **-у*, а не на **-о*, – лингвист тут же ее опровергает, сравнивая существительное, принадлежавшее издавна к склонению с основой на **-о* и также обозначавшее первоначально, вероятно, ребенка, в таком сочетании: послаша по ІАрослава по всеволодовиц+[#] по гюргевь вноукъ (Новг. I лет., Синод. сп., л. 80) [там же]. По нашему мнению, в подобных контекстах употребление немаркированной формы В.п. позволяет сместить смысловой акцент: актуализируется то лицо, о *чем* внуке говорится, т. е. более важной представляется информация о том, *чьим* внуком является объект. Поэтому не случайно исследователи уже давно обратили внимание на особое поведение существительных – **названий родства**. Ведь именно близкие родственники часто выступали как *продолжатели линии поведения* старшего поколения, представители его воли, «проводники» его активности, чем и объясняется возможность функционирования слов данной лексико-семантической группы в качестве *Patiens'ov*. По нашему мнению, многочисленные случаи сохранения старой формы В. п. в кругу обозначений родства можно

объяснить при глубинном семантическом анализе наличием семы «принадлежность кому-то, чья-то собственность, родственная связь с кем-то». В вышеприведенных примерах со словами сынъ, зять использование старой формы В.п. служит целям *актуализации того лица*, с которым объект связан родственными отношениями. Считаем, что довольно поздний пример В=И от слова братъ, обнаруженный М.Г. Лещинской [3] в грамотах XV в., собранных Мухановым: зовут братъ мой (гр. № 25, 1481), еще раз подтверждает наше предположение. Помешать принятию объектом новой формы В.п. могло активно возбуждаемое в сознании представление о том человеке, *чьего* брата зовут. Подобные факты, как видим, требуют обоснования в свете *ситуативной* семантики, а не в свете особенностей лексического значения слова, хотя от последнего часто зависит, какую роль – активную или пассивную – оно потенцирует субстантиву.

Таким образом, генитивная и аккузативная модели в древнерусский период могли обуславливаться как лексическим значением глагола, так и лексическим значением самого объекта, а чаще – совокупностью их значений и самим *характером субъект-объектных отношений*, т. е. *ситуативной* семантикой.

Литература:

1. Крысько В.Б. Развитие категории одушевленности в истории русского языка. – М.: Лuceum, 1994. – 224 с.
2. Кузнецов П.С. Очерки исторической морфологии русского языка. – М.: Изд-во АН СССР, 1959. – 276 с.
3. Лещинская М.Г. Родительный-винительный в именах существительных в русском литературном языке 12–17 вв. (К истории категории одушевленности в русском языке): Дис. ... канд. филол. наук. – М., 1949. – 207 с.
4. Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка. В 3 тт. – М., 1902.
5. Тимберлейк А. Вкусить от древа познания и убояться: вариативность в развитии винительного-родительного падежа (По поводу книги В. Б. Крысько. Развитие категории одушевленности в истории русского языка. М., 1994. 224 с.) // Вопросы языкознания. – 1996. – № 5. – С. 7-19.
6. Томсон А.И. Родительный-винительный падеж при названиях живых существ в славянских языках // ИОРЯС Императорской Академии наук. – Т. XIII, кн. 2. – СПб, 1908. – С. 232-264.
7. Klenin E. Animacy in Russian: A new interpretation. – Columbus (Ohio): Slavica, 1983. – 140 p.

Лексико-семантические группы предикативного признака генитивной метафоры (на примере поэзии М.Цветаевой)

*Лапутина Татьяна Валерьевна
(Москва, Россия)*

Одной из распространенных грамматических структур синтаксической реализации метафоры в поэтическом тексте является генитивная конструкция. Традиционно под генитивной метафорой понимают синтагму, в которой означающее, выраженное существительным в именительном падеже, управляет означаемым в родительном падеже (лепет трав, равнина молчания, озноб клятв).

Нестандартная сочетаемость компонентов генитивной метафоры приводит к появлению художественного образа, при восприятии которого происходит вторичное семантическое согласование нестандартно сочетающихся слов, которое обуславливает семантико-эстетическое приращение смысла.

Означаемое генитивной метафоры М. Цветаевой характеризуется по одному или нескольким предикативным признакам, которые могут быть представлены разными лексико-семантическими группами. Обратимся к некоторым из них.

В генитивных метафор с предикативным признаком «звучание» или «движение, связанное с какими-нибудь звуками» лексемы означающего, чаще всего актуализирующего семы живого существа, управляют лексемами означаемого, актуализирующие семы предметного мира. Фразовый смысл таких метафор, вступая в противоречие с исходной семантикой означающего и означаемого, приводит к появлению переносного, эстетически значимого смысла [2, с. 63].

Семантическое сочетание означающего «визг» с содержательным компонентом «звучание» и означаемого «площадей», актуализирующего семы предметного мира, как компонентов вторичной моделирующей системы в метафоре «визг площадей» из стихотворения «Из строго, стройного храма» цикла «Лебединый стан» служит выражением поэтического мышления поэтессы:

*Из строго, стройного храма
Ты вышла на визг площадей...
- Свобода! – Прекрасная Дама
Маркизов и русских князей.*

Вторичное смысловое согласование компонентов метафоры ведет к появлению такой контекстуальной семы означаемого, как «пронзительность, грубость».

Синтагматика генитивных метафор М. Цветаевой с таким предикативным признаком может отражать предельную смысловую противоречивость обоих референтов генитивной метафоры как эстетического знака, допускающей тождество между разноплановыми денотатами:

Попарное звяканье Судеб:

взгляд о взгляд, грань о грань.

«Новогодняя»

Семантическая сочетаемость в генитивных метафорах с предикативным признаком «физическое и душевное состояние человека» говорит о традиционном типе переноса свойств, признаков сферы человека в мир природы и вещей. Означаемое в таких метафорических конструкциях, как «грусть фиалок» и «ярость ресниц», сочетается с существительными «грусть», «ярость», актуализирующими семы живого существа, включает потенциальные семы способности испытывать душевное состояние, свойственное человеку:

Иду домой, там грусть фиалок

И чей-то ласковый портрет.

«В Париже»

и

Смирит лазоревую ярость

Ресниц моих – единый взмах.

«Вестнику»

Означаемое в метафоре «судорога карманов», сочетаясь с лексемой судорога, вбирает потенциальные семы болезненного ощущения. Для подобных метафор характерно тождество между разноплановыми денотатами компонентов:

И не слишком ли строг

Тот, в монистах, в монетах, в туманах,

Непреклонный как рок

Перед судорогою карманов...

«Спаси Господи, дым!»

Генитивные метафоры с предикативным признаком «вещество, материал», наоборот, допускают перенос свойств и признаков сферы природы и мира вещей в сферу человека, его духовной деятельности. Означаемое «очи» в метафоре «свинец очей» или «сердце» в метафоре «хрусталь сердец» приобретают новое семантическое содержание бла-

годаря сочетаемости с существительным свинец и хрусталь, семантика которых включает семы предметного мира:

Где рот – его – рана,

Очей синеватый свинец?

«Стихи к Блоку»

Дельвиг и Пушкин,

Дел и сердце хрусталь

«Новогодняя»

Означающее метафоры «глина твоих «да» включает потенциальные семы «вязкость, нудность», приобретенные им в результате вторичного семантического согласования:

В белую книгу твоих тишизн,

В дикую глину твоих «да»

тихо склоняю облом лба:

Ибо ладонь – жизнь

«Неподражаемо лжет жизнь».

Семантическая сочетаемость в генитивной метафоре с такими предикативными признаками фиксирует особое поэтическое мышление, одухотворяющее природу и вещественный мир и овеществляющее человека.

Означающее в генитивных метафорах с предикативным признаком «помещение, местонахождение» управляет означаемым, выраженным абстрактными существительными, включающими содержательные компоненты, характеризующие жизнь человека, его душевную и мыслительную деятельность:

Существования котловиною

Сдавленная, в столбняке глушизн,

Погребенная заживо под лавиною

Дней – как каторгу избываю жизнь

«Существования котловиною...»,

Не гора, не овраг, не стена, не насыпь:

Души перевал

«Овраг».

В сочетаниях с такими означаемыми означающее включает содержательные компоненты « закрытое помещение»:

В слепотекущий склеп

Памятей – перетомилась – спрячь

В ивовый сребролетейский плач

«Леты слепотекущий всхлип»,

Не хочу в этом коробе женских тел

Ждать смертного часа!

«Поезд жизни».

По типологии метафор Дж. Лакоффа и М. Джонсон такие метафоры относятся к ориентационным [1, с. 396-402]. Они придают абстрактным и недискретным понятиям, не связанным с пространством, характеристики, включающие эти абстрактные понятия в физический мир и воспринимаемые человеком в системе пространственных ощущений:

Зорко – как следователь

– ***по камере Сердца*** –

расхаживает Морфей.

«Сон».

Многие известные цветаевские образы рождены ориентационной метафорой. Большинство из них материализуют «пространство» ее души: раковина, дом, наклон, гора, пещера, расщелина, балкон и др. [3, с. 66].

Семантика генитивной метафоры в поэзии М.Цветаевой показывает, что поэтесса расширяет традиционный круг предикативных признаков, характеризующих предмет сообщения. Этот круг предикативных признаков может включать не только лексико-семантические группы «размер», «цвет» или «структура», но и «звучание», «физическое и психическое состояние человека», «материал, вещество», «помещение, местонахождение», что ведет к расширению сферы предметной метафоризации.

Литература:

1. Лакофф Дж. Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С.396-402.
2. Новиков Л.А. Избранные труды. Том 1: Проблемы языкового значения / Л.А.Новиков. – М.: Изд-во РУДН, 2001. – С.63.
3. Резникова – Якушевич И.В. Символ и метафора в поэзии М.Цветаевой. М.: Прометей, 2005. – С.66.
4. Цветаева М.И. Собр. Соч.: В 7 т. – М.: Эллис Лак, 1994.

Семантика волеизъявления и способы её языкового выражения в речи русского царя Николая Павловича Романова (Николая I) в день восшествия на престол 14 декабря 1825 г.

Поповская Любовь Васильевна
(Таганрог, Россия)

Семантика и способы выражения волеизъявления – один из характерных признаков языковой личности производителя речи. В этом отношении они могут служить материалом, используемым для выявления особенностей языковой личности императора, выражение монаршей воли которого неотъемлемая составляющая самодержавной власти.

При одно/однозначном соответствии плана содержания языковой единицы плану выражения экспликации семантики волеизъявления служат известные языковые средства: формы повелительного наклонения глагола, модальные слова *нужно, надо, необходимо* с зависимым от них инфинитивом, независимый инфинитив, отдельные эллиптические неполные предложения и некот. др. При асимметрии языкового знака семантика волеизъявления выражается иными средствами, используемыми в таком случае в переносном значении, как правило глаголами в форме повелительного или сослагательного наклонений.

Специфика избираемых производителем речи языковых способов выражения волеизъявления обусловлена учетом: 1) формы речевой деятельности, или формы речи: устная или письменная; 2) речевой ситуации, включая адресованность речи; 3) предмета речи, относительно которого выражается волеизъявление; 4) частной семантикой волеизъявления: приказ, команда, распоряжение, предложение, совет, пожелание, просьба или приглашение и т.д.; 5) жанра речи. Действие названных факторов взаимообусловлено. В характеристику способа выражения волеизъявления в устной форме включаются техника речи: голос, интонация и др., а также, если используются, невербальные средства речи.

Здесь рассматривается семантика и способы выражения волеизъявления в устной и письменной речи русского царя Николая Павловича Романова (Николая I) (1796–1855) в один из драматичнейших моментов его жизни и деятельности – в день восшествия на престол 14 декабря 1825 г., совпавший с днем восстания декабристов, когда само существование русской самодержавной власти было поставлено под угрозу.

Материалом исследования послужили относящиеся к указанному историческому моменту факты устной и письменной речи Ник. Павл. Романовна, извлеченные методом сплошного отбора из книги: Выскочков Л.В. Николай I. – М.: Мол. гвардия, 2003. – 693 [11] с. (Жизнь замечательных людей: Серия биографий). Далее в круглых скобках после приведения факта речи указан номер цитируемой страницы данного издания. Достоверность включенных в книгу Л.В. Выскочкова фактов речи подтверждается многочисленными ссылками биографа на использованные им источники.

Известны исторические оценки, вынесенные советской идеологической системой русскому императору Николаю I: «Николай Палкин», «Палач», а в день восстания декабристов – «испуганное пугало, у которого душа была в пятках» (с. 100). Возможно, лингвистический анализ семантики и способов языкового выражения волеизъявления в его речи, даст материал для экстралингвистических выводов, отличающихся от приведенных исторических оценок.

Остановимся на фактах устной речи как более многочисленных. Струпулируем факты выражения волеизъявления в устной речи Ник. Павл. Романова в упомянутый день 14 декабря 1825 г. по признаку обусловленности/необусловленности требованиями жанра и адресованности.

Выражение волеизъявления в устной речи Ник. Павл. Романова, не обусловленной требованиями жанра, было адресовано:

- **должностным придворным лицам:** а) рано утром 14 декабря 1825 г., во время принесения ему присяги высшим офицерством в Зимнем дворце, прочитав манифест о своем восшествии на престол, Ник. Павл. неожиданно задал вопрос: «Не имеет ли места каких сомнений?». А затем, помолчав, прибавил: «После этого вы *отвечаете* мне *головой* за спокойствие столицы; а что до меня, если буду императором хоть на один час, то покажу, что был того достоин» (с. 101), где глагольная форма изъяв. накл. наст. врем. 2-го лица множ. числа употреблена в значении повелительного того же лица и числа; б) также рано утром 14 декабря, зная о намеченном на этот день восстании, присутствовавшему при его одевании графу А.Х. Бенкендорфу Ник. Павл. сказал: «Сегодня вечером, может быть, нас обоих не будет более на свете, но, по крайней мере, мы *умрем*, исполнив наш долг» (с. 100), где глагольная форма изъяв. накл. буд. простого врем. 1-го лица множ. числа содержит значение волеизъявления как призыв к совместному совершению действия; в) А.И. Якубовичу на площади перед Зимним дворцом: «... *поди* к возмутителям *и уговори* их сдаться»» (с. 110); г) К.Ф. Толю наставление

о допросе арестованных декабристов: «... **сними** с них **допросы**, авось либо откроем все их замыслы» (с. 120); д) когда К.Ф. Толь приносил «письменные показания, подписанные арестованными»: «**Садись**, Карл Федорович, **читай** мне» (с. 120);

- **военным лицам**: а) **одному из генералов**, подскакавшему с донесением, «**приказал** передать П.П. Мартынову: «Если он уверен в своих измайловцах, то **пусть спешит** сюда, иначе **может остаться** дома. Я и без него обойдусь!»» (с. 110), где приказ выражен как пожелание; б) **солдатам** лейб-гвардии Саперного батальона Ник. Павл. разрешил поцеловать вынесенного к ним наследника – семилетнего Александра, сказав при этом: «Я не нуждаюсь в Вашей защите, но его я **вверю** Вашей охране» (с. 117–118); в) **караулу**: «Вам, ребята, **поручаю защиту** сына и всего семейства моего, а сам иду против бунтовщиков» (с. 106), где в двух последних случаях волеизъявление выражено в форме констатации факта глаголами изъяв. накл. наст. времени 1-го лица ед. числа;

- **ближайшему в толпе окружению** на площади перед воротами Зимнего дворца: «...**пораздвиньтесь** немного» (с. 105) – с оттенком смягчения;

- **человеку в шубе с лисьим воротником** из толпы, поддерживающей царя: «...**передай** же им мой тебе поцелуй...» (с. 105);

- **матери**, вдовствующей императрице Александре Федоровне, ночью с 13 на 14 декабря, когда надвигающиеся события не исключали физического уничтожения царской семьи: «Неизвестно, что ожидает нас. **Обещай** мне проявить мужество и, если придется, умереть с честью»» (с. 100);

- **арестованному в числе других восставших, полковнику, старшему адъютанту Главного штаба, князю из рода Гедиминовичей П.С. Трубецкому** в заключение допроса, произведенного К.Ф. Толем, после укоров, упреков императора, в которых «рефреном звучала мысль о том, что его ожидает «ужасная судьба»» Ник. Павл. **предложил** написать жене короткую записку: «**Напишите** только: «Я буду жив и здоров»» (с. 122).

Требованиями жанра выражение способы выражения волеизъявления в устной речи Ник. Павл. Романова было обусловлено при адресации:

- **военной команды** «батальону преображенцев» выступить против восставших: «**К атаке в колонну, первый и осьмой взводы влоборота налево и направо!**» (с. 106–107) – по одному источнику; «**К атаке в колонну стройся, 4-ый и 5-ый взводы прямо, скорым шагом марш, марш!**» (с. 107) – по другому;

- **военной команды стрелять** по выстроившимся на Сенатской площади восставшим и **приказа отставить стрельбу**: после много-

численных уговоров разойтись «...трижды Ник. Павл. отдавал звонким голосом команду: «**Пальба орудиями по порядку; правый фланг, начинай! Первая!**» и приказывал: «**Отставь!**» Наконец, сказав: «**Первая!**», поскакал ко дворцу» (с. 107).

Невербальные средства в ситуации, требующей выражения волеизъявления: на площади, перед батальоном Преображенского полка, Ник. Павл. находился «**в полной парадной форме**», «**был бледен, но на лице его не было заметно ни малейшей робости...**» (с. 106).

Техника речи Ник. Павл. Романова представлена в материалах биографии, в основном связанных с периодом воцарения, при котором потребовались более камерные дипломатические способности будущего императора. По завещанию внезапно умершего Александра I, на русский престол должен был вступить следующий за ним по возрасту брат Константин, а не Николай. При этом Константин должен был отречься от престолонаследия. Но он не торопился это сделать, что осложняло воцарение Николая. В этот непростой для смены главы государственной власти момент от Николая потребовались недюжинные дипломатические способности, в конкретных речевых ситуациях проявившиеся в модуляциях голоса, интонации и проч. Он «**со слезами на глазах** предложил принести присягу Константину ради спокойствия государства» (с. 84). Слова присяги он повторяет вслед за священником «**дрожащим голосом, задыхаясь от рыданий**», «причем, как хороший актер, имя Константина Павловича произнес **твердым и громким голосом**» (с. 84).

Особенности выражения волеизъявления заключены в характере совершения речевых действий: «Он **решительно отвергает** вручаемое ему обольстительное самодержавие, **упорно настаивает** предоставить державу старшему брату и **первый присягает** императору Константину, а за ним безмолвно и все присутствующие» (с. 84). «**Звонкий голос его потрясал** всех нас, – рассказывал впоследствии свидетель событий военный министр А.И. Татищев, – **а твердая воля убеждала**. Никто из нас не пикнул и, как стадо овец, мы за ним начали присягать Константину...» (с. 85).

Однако вечером 13 декабря, когда всё было готово для принесения присяги уже Николаю Павловичу и он, предупрежденный о готовящемся мятеже, «посетил своё любимое детище – Главное инженерное училище, а уходя, произнес: «До свиданья, господа, даст Бог, ещё увидимся», то, по свидетельству мемуариста, **в его голосе послышалась неуверенность в будущем**» (с. 97). Внутреннее состояние говорящего на голосе его отражается со всей очевидностью.

В зафиксированной биографией письменной речи, относящейся к 14 декабря 1825 г., волеизъявление содержится только в одной записке и в одном письме с припиской, но и в них языковая личность Николая Павловича также выступает отчетливо и ясно:

- в записке коменданту Петропавловской крепости А.Я.Сукину, написанной на исходе дня 14 декабря 1825 г., с указанием о том, как содержать арестованного правителя канцелярии Российско-Американской компании, отставного подпоручика и издателя К.Ф. Рылеева: «Присылаемого Рылеева **посадить** в Алексеевский рavelин, но **не связывая** рук; без всякого сообщения с другими, **дать** бумагу для письма и **что будет писать – ко мне**, собственноручно мне **приносить** ежедневно» (с. 121), где указание выражено как приказ;

- в письме московскому генерал-губернатору князю Дм. Влад. Голицыну, написанном ночью с 14 на 15 декабря, когда шли допросы арестованных: «Я вступил на престол, начав с пролития крови моих подданных. Носмиряюсь перед Богом и прошу Всевышнего: **да отворотит** от меня и государства навсегда подобные гибельные происшествия. Если бы дошли до вас нелепые слухи, то **поручаю** объявить всенародно, что я и весь императорский дом совершенно здоровы...» (с. 122), где пожелание подобно призыву (**да отворотит**), а напрямую выраженное поручение (**поручаю**) напоминает распоряжение;

- в приписке к тому же письму: «Твер. пом. Муравьева (Никиту) **прошу** непременно доставить, жива или мертва, прямо ко мне» (с. 122), где просьба (**прошу**) звучит как приказ.

В приведенных фактах устной и письменной форм речи Ник. Павл. Романова совершенно очевидно проявляется, во-первых, богатство оттенков семантики волеизъявления и разнообразие способов их выражения; во-вторых – их абсолютная уместность и адекватность речевой ситуации, оцениваемой с его собственной позиции – позиции производителя речи, наделенного императорской властью; в-третьих – взаимная обусловленность названных факторов речи. Это свидетельствует о богатстве и тонкости, элитарной речевой культуре [3] его языковой личности, о точности и уместности, гибкости и выразительности его речи.

Кроме того, материалы биографии в целом показывают, что выражение воли в речи Ник. Павл. было всегда обусловленным осознанием ситуации речи и собственной, бывало неоднозначной, позиции говорящего. Устно относительно одного и того же предмета речи он мог выразить волю «императора» и мнение «частного человека». Когда В.А.Жуковский

спросил Ник. Павл., посоветует ли он «декабристу без 14 декабря» Н.И. Тургеневу, находящемуся за границей, вернуться в Россию, последовал ответ: «Если спрашиваешь меня как императора, скажу: «**Нужно**», если спрашиваешь меня как частного человека, то скажу: «**Лучше ему не возвращаться**»» (с. 130).

Рассмотрение семантики волеизъявления и способов её языкового выражения в речи русского императора Ник. Павл. Романова подтверждает жизнеспособность наметившейся в области изучения языковой личности тенденции: от изучения особенностей языковой личности к выводам о её ментальности, формировании, культуре, исторической и социальной роли, гражданском, профессиональном и семейном и т. д. облике личности в психологическом понимании. В этом отношении исследования психолингвистического жанра выходят из традиционных о них представлений и пополняются новой когнитивной областью. Если это так, то следует заметить, что изучение особенностей языковой личности как при непосредственном её восприятии, так и по биографическим и мемуарным источникам [1 с. 2] в аспекте названной тенденции в настоящее время нуждается в разработке специального категориального аппарата.

Литература:

1. Лисоченко Л.В. Инвенция доводов в воспоминаниях А.Ф. Кони о жене русского императора Николая Александровича Романова (Николая II) // Язык и образование: Материалы III Всерос. науч.-практ. конф. / Ред. колл.: Т.А. Лисицына, Л.А. Гореликов, Р.Н. Шабалин: НовГУ им. Ярослава Мудрого. – Великий Новгород, 2004. – С. 64-77.
2. Лисоченко Л.В. Структура доказательства в воспоминаниях А.Ф. Кони о русском царе Н.А. Романове (Николае II) // Личность, речь и юридическая практика: Межвуз. сб. науч. тр. / Отв. ред. Г.Г. Матвеева: ДЮИ. – Ростов н/Д, 2004. – С. 173-179.
3. Сиротинина О.Б. Элитарная речевая культура и хорошая речь // Хорошая речь / Под ред. М.А. Кормилицыной и О.Б. Сиротининой. Изд. 2-е, испр. – М.: Изд-во ЛКИ, 2007. – С. 222-228.

Специфика перцепции и апперцепции текстов русской орнаментальной прозы XX в.

Соколова Юлия Владимировна
(Ярославль, Россия)

Текстовый корпус русской орнаментальной прозы начала XX в. дал богатый материал, иллюстрирующий возможности симбиотического взаимодействия прозаической и поэтической речи, эмпирически ощутимый результат которого – это рождение и функционирование в произведении синтетического образа. Тенденциальным, а подчас и характерологическим основанием орнаментализма, или неореализма (в трактовке Е.Замятина [4, с. 90]), является наслоение изобразительно-выразительных «конструктов», высокая степень имплицитности и затруднённая форма повествования, которые рождают значительные препятствия его восприятия и осознания. В связи с этим актуализируются проблемы концептуально-семантического прочтения текста и адекватности «мыслеобразов» интерпретирующего сознания авторской креативной интенции и «аномальному» способу фрагментации действительности в процессе индивидуально-творческого гносиса – вопросы, не раз обсуждавшиеся в научной среде применительно к литературе в целом.

Частичная «дешифровка» вербальных сплетений орнаментализма может быть произведена через использование для исследовательских задач категории *авторское сознание* (совокупности «внутренне упорядоченных, изоморфных друг другу когнитивной, коммуникативной, эмотивно-смысловой систем, репрезентированных в тексте» [2, с. 91]), соотносящейся с трёхуровневой моделью языковой личности в концепции Ю.Н.Караулова [6, с. 215]. Конвенциональность художественного мира неореалистической прозы, таким образом, задаётся совокупностью факторов ментальной и собственно семиотической природы. Механизмы познавательной деятельности писателя как «демиурга» и как теоретика словесного искусства наиболее чётко обоснованы в концепциях символистского когнитивизма А.Белого («Арабески» [1]) и импрессионистского синтетизма Е. Замятина («Техника художественной прозы» [4]). Совокупно принципы отношения к знакам со стороны мастера художественного творчества представлены в данных теоретических работах следующими позициями: 1) образ как вербальная модель переживаемого содержания индивидуального сознания с присущим ему комплексом личностных представлений о мире

и эмотивных составляющих этих представлений; 2) «условия воспринимающего сознания» – доминанта организации повествования [1, с. 58]; 3) достоверное, соответствующее действительному ходу человеческого восприятия запечатление объекта в тексте по частям, в существенных признаках, которые «и есть синтез всего объекта» [4, с. 90]. Закономерности восприятия текста его реципиентами: 1) авторское слово – апеллятивный знак, позволяющий сознанию адресата самостоятельно синтезировать художественный продукт по расставленным в тексте «вехам»; 2) сотворчество двух субъектов, где авторский «эмбриональный язык мысли» – начальный импульс, который запускает в сознании читателя множество психических операций, свободно связывающих отдельные узловые точки промежуточными ассоциациями [4, с. 90].

В силу названных причин орнаментальные произведения маркированы: 1) значительной лакунизацией текстовой информации, что возмещается семиотическими потенциями языковой фактуры, которая способна к передаче дополнительных смыслов за счёт фонетических, словообразовательных, синтаксических, графических и ритмических стимулов; 2) преобладанием парадигматических отношений над линейным развёртыванием повествуемой истории; 3) лейтмотивной спаянностью всех слоёв художественного текста, развёртыванием цепочек образных вариаций, мотивными сцеплениями и приращениями смыслов в «вертикальной» проекции произведения; 4) экспансией на текстовом содержательном, композиционном, смысловом и языковом уровнях орнаментального поля (особого вида семантического поля, которое включает лексико-семантические единицы, объединённые инвариантным значением, и характеризуется повышенной метафоричностью и символичностью вербального ряда, а также наличием особых изобразительных средств, принадлежащих различным уровням языковой системы [8, с. 116-118]).

Рассмотрим названные аксиомы эстетического метода «новой» прозы и связанные с ним особенности когниции неореалистического текста на примере словесной экспликации мотива «смерть во имя жизни» в одном из уникальных произведений орнаментализма – повести Е.Замятина «Рассказ о самом главном». Смерть, согласно автору, – это способ перехода от одной формы существования к другой, рождения нового существа, общества, человеческой породы: из червя – бабочки, из дореволюционной деревни – советской, от столкновения Земли и «темной звезды» – новых существ. [3, с. 76] Данный мотив пронизывает три композиционных пласта повествования: метаморфозы в мире живой природы, революционные события земной жизни и катаклизмы

вселенского масштаба. Героём микрокосмического уровня является червь *Rhopalocera*, «готовящийся» «умереть в чёрную куколку», именно через этот эсхатологический образ в «Рассказ» вносится эсхатологический мотив. Так, с лексемами *червь*, *Rhopalocera* связываются слова деструктивного ассоциативного ряда, которые выполняют прогностическую функцию по отношению к финалу повести: *умереть в чёрную куколку; тело изорвано болью; мучительно-тугое кольцо; съезженный, неподвижный мир; мертвый*. «В этом мире я: желто-розовый червь *Rhopalocera* с рогом на хвосте. Сегодня – мне умереть в куколку, тело изорвано болью <...>» [5, с. 412]; «<...> вниз летит желтошелковый *Rhopalocera*, <...> там свивается мучительно-тугим кольцом» [5, с. 413]. «Таля <...> уносит с собой <...> на ладони *Ropalocera*, которому завтра умереть» [5, с. 418] или «<...> еще *Rhopalocera* не знает, что ему завтра умереть в черную куколку» [5, с. 418]; «Он – *Rhopalocera*, съезженный, неподвижный мир, готовый умереть завтра» [5, с. 420]. Если гусеница бабочки, как бы парадоксально это ни звучало, – символ гармонии природного мира, пытающегося выжить в революционной неизбежности бытия, то другой представитель этого же мира – коршун (либо, как следует из текста, ястреб) – вестник хаоса, гибели, и семантически это выражено в метафорах, нагнетающих эмоциональное напряжение: *безрукие плечи, острая голова, нацеленные глаза* («<...> все ниже в синем небе ястреб, и вот уже видно: на безруких плечах вправо и влево ворочается острая голова с нацеленными глазами» [5, с. 415]; «<...> над овином, ворочая в безруких плечах головой – коршун» [5, с. 427]; «<...> темнеет в синеве коршун, ворочая в безруких плечах головой <...>» [5, с. 422]. Введение разговорного глагола и однокоренного с ним деепричастия (*ворочаться, ворочая*) усугубляет насыщенность заданного автором негативного тона повествования.

Мезоуровень сюжета – революционная борьба в деревне – и его персонажи закономерно развивают обозначенную концептуальную линию в семантической заданности вербального воплощения образов контрреволюционера Куковерова и его возлюбленной Тали. Наполнение словесного ряда, связанного с мужским образом, происходит в рамках орнаментального поля «сигаретной» тематики: «молча растёт на папироске седой, чуть курчавый пепел, и как пепел – у Куковерова волосы, а под пеплом...» [5, с. 413] или: «пальцы у него [Куковерова – Ю.С.] чуть дрожат (один палец – прокуренный, желтый от табаку), с папиросы сваливается седой, чуть курчавый пепел» [5, с. 413]; «<...> и голова Куковерова – как пепел, чуть курчавый» [5, с. 423]. «Волосы, как пепел» и «прокуренный от табаку палец» будут символизировать героя на протяжении всего повествования, причем не только в авторском

изображении, но и в субъективном восприятии Тали. Куковеров приговорен к расстрелу как лидер повстанцев, сопротивляющихся советскому режиму. В минуту трагического прозрения, осознания неизбежности гибели бывшего соратника Дорды Наталия «<...> в первый раз ясно, вся, видит: <...> неподвижное тело, согнутые пальцы – один желтый от папиросного дыма» [5, с. 427]. Вместе с появлением мотива смерти и заключением под стражу Куковерова в ассоциативный ряд, связанный с лексемой *пепел*, входят слова с семантикой движения вниз: «пепел – седой, чуть курчавый – скоро осыпется, упадет» [5, с. 432]. Продуцирование тропов в одной тематической плоскости обуславливает и возникновение олицетворяющей номинативной метафоры *трупики папирос* в данном микроконтексте: «на щербатом столе белые трупики папирос, курчавый пепел» [5, с. 432].

Рождение новой жизни связано в повести с парадигмой женских образов, окрашенных драматическими тонами самопожертвования, растворения в стихийном потоке существования ради продолжения рода. Немаловажное значение имеют образы Тали как будущей матери и Земли – матери космического масштаба, обречённых на смерть в результате вселенской катастрофы. Орнаментальное поле, интегрированное лексемой *смерть*, связывается с образом девушки (например, «Таля сгибается – лицом в холодные цветы, лицо у ней мокрое, и мокрая сирень в росе. Там...окукленное тельце *Rhopalocera*. От этого неподвижного тельца, как от крошечного камня в воде. Быстрые дрожащие круги бегут все шире, все огромней; глаза у Тали стоят, открытые настежь, как двери в доме, где мертвый <...>» [5, с. 427]). Грядущее расставание с дорогим человеком заставляет Талю задуматься о рождении ребенка только к концу истории, однако, еще в начале «Рассказа» этот мотив начинает «мерцать» в художественных средствах, которые обрисовывают главных героев. Так, взаимные чувства мужчины и женщины изображены через следующие развёрнутые сравнительные обороты: «<...> Куковерову кажется, что он услышал – и у него вдруг так больно толкнулось сердце, будто там не сердце, а живой ребенок <...> Таля понимает, что он понял, и тоже как живой ребенок – в ней сердце» [5, с. 414]. Развитие действия сопровождается интенсификацией мотива, когда «<...> на крыльце говорит Куковеров <...> Но главное разве в словах? Если у вас сегодня вдруг ожило и, как живой ребенок, толкнулось сердце – вы бьете в сердце, как в колокол, и в ответ гудит в каждом <...>» [5, с. 419]. В минуты последней встречи под арестом «<...> внутри в Тале, как живой ребенок, поворачивается сердце с такой болью, что хочется крикнуть и всю себя – ...» [5, с. 435]. Интересная контекстуальная соположенность Наталии и

Земли в качестве двух матерей вызывает и похожие эротические моменты описания. Совсем не случайно названный эпизод открывается словами: «Кружась и дрожа, Земля ждет, чтобы ее пронзили до темных недр – чтобы вырвались нетерпеливые бурлящие багровые лавы – чтобы сгореть, сжечь. Дрожа, она закутывает наготу в тучи, льет дождь, обжигающий, как слезы – о том, чтобы это скорее, чтобы это – никогда: это ослепительно, это больно» [5, с. 434]. И далее: «в Куковерове навеки – до завтра – отпечатываются чуть холодные, как сирень в сумерках, девичьи губы. И когда он потом целует сквозь шелк, Таля, кружась и дрожа – дрожат и холодеют руки, – всю себя, – что-то самое немислимое – быстро расстегивает платье, вынимает левую грудь – так вынула бы для ребенка – дает Куковерову <...>» [5, с. 435]. По авторской интенции в этих частях текста появляются «лексемы – сигналы» мотивных переплетений «Рассказа»: *кружась и дрожа, Земля ждет и Таля, кружась и дрожа, быстро расстегивает платье*. Рассматриваемые нами дистанцированные друг от друга текстовые сегменты актуализируются не только за счет лексико-грамматического тождества (при дифференциации семантики составляющих их компонентов, так как в зависимости от субъекта действия деэпричастия *кружась и дрожа* употребляются в прямо-номинативном или косвенно-номинативном значении), но и с помощью акустической инструментовки, так как дублирование консонантных [р], [ж] (*кружась и дрожа*) усугубляет настроение смятения, сопровождающее эквивалентность «Наталья – Земля», «озвучивает» происходящее. Заметим, что семантические темы, лексические вариации и повторы – необходимая база для продуцирования соответствий другого языкового порядка, материал для которых – единицы фонетического и синтаксического уровней языка, отдельные графемы, а также синтагмы, упорядоченные в соответствии с поэтическими законами ритмообразования. Названные черты орнаментальной прозы служат задаче синэстетического воздействия художественного образа, вследствие чего могут являться интересным объектом отдельного анализа.

Повесть заканчивается описанием столкновения мёртвой «тёмной звезды» и Земли, в результате которого последняя «<...>раскрывает свои недра <...>, чтобы зачать <...> новые огненные существа», «человечьи цветы» [5, с. 437]. Это ожидаемый финал развития сюжета и кульминационная точка, сводящая воедино все лексико-семантические конвенции «Рассказа». В итоге, на протяжении всего «пунктирного» повествования (вспомним построение текста лишь на основе значимых «вех») читателю необходимо ассоциировать различные словоупотребления и возникающие на их основе образные контексты для выявления комплекса имплицитных смыслов, при этом

не замещённые позиции в предложении – намеренный психологический ход автора. Псевдоустановка на сказовость произведения обуславливает его интеллектуализацию, так как отсутствие промежуточных звеньев смысловой цепи требует напряжённой умственной работы реципиента текста. Так, редуцированное описание, где акцентированы одна – две существенные детали облика героя, – полифункциональный инструмент замятинской художественной мастерской. Он позволяет репрезентировать персонажа или его поступки в тексте без прямого номинирования действующего лица, суммарно-контекстным путём создать яркий запоминающийся образ, предоставляющий адресату текста возможность самостоятельного творческого постижения художественных сущностей, «осмысливания» и «домысливания» эстетической картины через активизацию когнитивной деятельности. Несомненно, любой текст «показателен именно в том, что из него можно вывести, заключить, извлечь. Он являет собой поэтому образец такой сложной языковой формы, такого семиотического образования, которое побуждает нас к творческому процессу его понимания, его восприятия, его интерпретации, его додумывания» [7, с. 80]. Неореалистическая проза мультиплицирует этот эффект через изобразительно-выразительные потенции вербального знака. «Сгущённая» образность в рамках «паутины» семантических, фонетических, графических и ритмических орнаментов, а также лейтмотивная динамика продуцируют более «резкое» воздействие словесного ряда и бесконечное число его возможных интерпретаций. Перцепция и апперцепция орнаментального произведения всегда амбивалентны: с одной стороны действуют психолингвистические законы активности познающего разума и создания читательской проекции текста, обусловленной содержанием сознания индивида, особенностями его мыслительных операций и жизненным опытом, с другой – свобода реципиента на пути постижения текста остаётся во власти его адресанта, расставившего в литературном послании своеобразную вербальную «сеть», не позволяющую отвлечься от заданного концептуального направления.

Литература:

1. Белый А. Арабески. – М.: Изд-во «Мусагет», 1911. – 504 с.
2. Бутакова Л.О. Концептуально-семантический анализ художественного текста как средство моделирования авторского сознания // I Международный конгресс исследователей русского языка «Русский язык: исторические судьбы и современность»: Сборник тезисов. – М.: Изд-во МГУ, 2001. – С. 91-92.

3. Давыдова Т.Т. О современном изучении модернизма в прозе 1920-х гг. (на примере «Рассказа о самом главном» Е.Замятина) // Русская словесность. – 2001. – №1. – С. 75-78.

4. Замятин Е. Техника художественной прозы // Литературная учёба. – 1988. – №6. – С. 79-107.

5. Замятин Е.И. Избранные произведения. Повести, рассказы, сказки, роман, пьесы. – М.: Сов. Писатель, 1989. – 768 с.

6. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М.: Наука, 1987. – 262 с.

7. Кубрякова Е.С. О тексте и критериях его определения // Текст. Структура и семантика: в 2 т. Т. 1. – М.: СпортАкадемПресс, 2001. – С. 72-80.

8. Новиков Л.А. Стилистика орнаментальной прозы А. Белого. – М.: Наука, 1990. – 181 с.

Тема — Речевой жанр — Концепт

Щербакова Екатерина Евгеньевна

(Иркутск, Россия)

Ориентация современной гуманитарной науки на взаимодействие смежных дисциплин создает новые условия для развития теории речевых жанров (ТРЖ). Рассматриваются культурологические аспекты речевых жанров (РЖ) (Вежбицка, Карасик, Слышкин, Кравченко), психолингвистические (Седов), исторические (Степанов), РЖ и диалектология (Казакова), РЖ и социолингвистика (Крысин) и другие. Очевидно, что такая интеграция обогащает взаимодействующие стороны, позволяет увидеть новые аспекты рассматриваемых явлений.

В последнее время осуществляются исследования на стыке ТРЖ и когнитивной лингвистики (теории концептов). Появилось понятие «коммуникативный концепт» – особый ментальный тип, в основе реализации которого лежит речевое действие и соответствующий ему РЖ (просьба, совет, ссора, оскорбление и т. д.). Коммуникативные концепты имеют «четкое композиционно-тематически-стилистическое содержание». Зафиксированные в языке имена данных концептов являются именами РЖ, их компонентов (стратегий, тактик), или отражают оценочное отношение к ним в культуре [3]. В русле данного

направления написана диссертация Е. Н. Горбачевой, исследующей коммуникативный концепт «спор» и его жанровые реализации в различных видах дискурса [2].

В докторской диссертации Г. Г. Слышкина разрабатывается понятие метаконцепта – вторичного концепта, образованного в результате пересмысления первичного, оформленного как семиотическое образование. К метаконцептам относятся язык, текст, жанр, стиль, перевод, дискурс и др. Реконструкцию концептов и метаконцептов автор предлагает осуществлять как построение их ассоциативных моделей, включающих интразону (входящие смысловые и фомальные ассоциации) и экстразону (исходящие смысловые и фомальные ассоциации). Рассматривая ценностный подход как наиболее удобный для исследования концептов, ученый выделяет в нем аспекты оценочности и актуальности [7].

В. В. Дементьев предлагает применить ценностный подход к изучению РЖ. В статье «Когнитивная генеристика» он говорит о возможности создания классификации РЖ на основе типичных свойств жанровых картин мира и разных систем коммуникативных ценностей. Автор предлагает выделить имена жанров с оценочным компонентом «поддерживаемые данной культурой». Такие имена могут быть подвергнуты концептуальному анализу, представлены в синонимичных рядах, что позволит составить их классификацию. Сравнение РЖ, «поддерживаемых данной культурой», и прочих РЖ, изучение закономерностей их сочетаемости, по мнению ученого, поможет выявить своеобразие данной речевой культуры [3].

Цель настоящей статьи — определить перспективы исследования выделенных нами Событийных РЖ [9] на материале Словаря говоров русских старожиллов Байкальской Сибири А. Г. Афанасьевой-Медведевой [1] с позиций когнитивной лингвистики.

Имена РЖ, выделенных нами, представляют собой имена следующих концептов: «бытие», «событие», «происшествие», «случай», «факт», «прецедент», «характеристика», «явление». Мы относим их к «рамочным понятиям», используя термин Ю. С. Степанова. У каждого из данных концептов есть основные признаки — «рамки», выражающие их содержание. Возникновение таких «рамочных признаков» связано с «коллективным бессознательным». «Рамочные понятия» сознательно накладываются обществом на различные соответствующие им явления. Данный процесс Ю. С. Степанов называет процессом «социальной оценки, подведения под норму, под норматив» [8, с. 70].

В соответствии с данными Словаря русского языка [6] мы определяем следующие рамочные признаки рассматриваемых понятий:

«бытие» - жизнь, существование; «событие» - значительное, выходящее за рамки обычного явление общественной или личной жизни; «факт» - истинное, действительное, невымышленное происшествие; «случай» - непредвиденное, неожиданное происшествие; «происшествие» - нарушившее нормальное течение жизни событие; «характеристика» - описание характерных качеств, свойств и т. д.

Концепты рамочного типа «событие», «явление», «происшествие», «случай», «характеристика», «факт», «прецедент» выражаются в бытовом дискурсе посредством соответствующих РЖ. Реализуясь в одноименных РЖ, названные концепты выступают в качестве их структурирующих или жанрообразующих. Поэтому в каждом РЖ обнаруживается сгущение репрезентантов концепта-имени.

Как показывает анализ материала, репрезентантами жанрообразующих концептов являются глаголы в различных видо-временных формах. Ср.: «...мы и делим сцены, воспринимаемые человеком, на сцены в покое, без изменений (во всяком случае, видимых или ощутимых изменений) и сцены, напротив, с визуально или тактильно ощущаемыми переменами. Первое мы называем положениями дел, второе — ситуациями или событиями. В первых, статичных, ничего не происходит, во вторых, напротив, что-то изменяется, люди или объекты не остаются «теми же» или «там же». Для этого соответствующие аспекты или части сцен и кодируются глаголами, которые в первом случае относятся к описанию расстановки объектов, их стабильных состояний, их позиционных характеристик, а во втором — к описанию изменений в положении дел, трактуемых как события и как бы фиксирующих переход от одного состояния (положения дел) к другому» [5, с. 258].

РЖ, именами которых являются концепты «событие», «случай», «происшествие» организуются глаголами совершенного вида (СВ) прошедшего времени.

Ср.: *Мама рассказывала. Одна женищина лук украла. (...) Ну и украла, ну и говорит, положила на стол. Загорелся стол, говорит. Я, гыт, схватываю этот лук — да на улицу! Вынесла, говорит, бросила. На улице горит. Руки загорелись, говорит! Гором горят! Я в эту в кадушечку, в воду опустила руки, в кадушке вода загорелася. Че делать? Я давай, гыт, креститься, давай молиться! Огонь потух на руках, в кадушке потух огонь. На дворе давай крестить этот лук. Закрестила лук* - пример Происшествия.

В РЖ Происшествие глаголы СВ демонстрируют быструю смену действий и картин во времени. Семантика глаголов указывает на

нарушение обычного порядка вещей (лук становится причиной возгорания предметов вокруг).

В зачинах РЖ Событие, Случай, Происшествие указывается на место и время действия: *Это у нас дома же. Где-то было в августе было; Вот у нас было, отловили медведя-альбиноса; У нас с адамовых век пожары иконой тушили. Дак вот нонче же горело. Ну, вот летом горело; Ну, алагуйские-то, те-то добытчики... Вот она, значит, нашли медведя в берлоге, медведицу; На Аксинью же было. Характерными для этих жанров являются лексические средства, подчеркивающие единичность событий: *раз утром; а тут раз поехали; я раз сенокос кончился; как-то ночью* и др.*

Иную картину наблюдаем в РЖ Явление, Характеристика. Основными показателями концептов-имен РЖ, связанных с погодой, сезонными циклами, ежегодно повторяющейся работой в поле, охотой, рыбалкой, традиционными праздниками, выступают глаголы несовершенного вида (НСВ).

Ср.: *Авдокия-каплюжница, вот щас он, день-то. Вот капат с крыши, потоки бязут. Вот раньше-то бабенка день-то Авдокию-то-каплюжницу, каравулила: лывы если и воробушки в их будут купаться, дак хороший год будет, с урожаем* - пример Явления.

В Егорьев день Егоры-именинники. В этот день пастуху даешь; алтанские-то всегда давали пастуху яйца, блинцы. И обязательно в этот день делали мятелочку. Талина цветет, из этой талины делали мятелочку. И вот первый раз выгоняшь из дому скотину, и вот этой мятелочкой провожашь корову, вербой. И эту вербу дома ставили на божничку. Она стояла целый год, пока свежей не будет - пример Характеристики.

В зачинах этих жанров указывается на типичность действий и ситуаций: *Вот на Купалу, говорят, подойник с собой берут, цедилочку, чтоб молоко цодить. И полотенце берут; У нас как было? Вот едут сеять, и в этот день свет тушат; А летом-то сохатый че. Он токо на релках от алеутов спасатся; А раньше-то здесь, в Алии-то, кака Масленка-то была! У-у-у!; А в мокридки вся деревня собиралась, милка! Вот как начнут, если дожжа долго нету.* Лексическими репрезентантами концептов являются показатели повторяемости, цикличности, такие, как *всегда, редкий раз, всегда так, кажну весну так, кажну неделю, раньше же, раньше вот* и др.

Названия тем в описываемых РЖ также являются именами соответствующих конкретных концептов: «раскулачивание», «война», «охота», «календарные праздники», «эвенки», «иконы», «голод» и др. Данные концепты мы относим к «понятиям с плотным ядром»

как «культурно значимые в своей целостности, во всем своем составе признаков» [8, с. 71]. Репрезентантами концептов-тем являются лексические единицы, создающие яркие образы. В жанре происходит взаимодействие представителей двух основных концептов: лексических концепта-темы и грамматических концепта-имени.

Ср.: *Ой, как голодовали! Мы ходили по гнилу картошку, по мерзлу. Как только Авдотья-плющица проталины подначнет, она же в марте месяце, мы — в галоши, наматашь, веревкой подвяжешь и идешь. А грязь-то по колено. Пока идешь, ешио мерзло, стараешься, хоть бы скорей накопать. И вот где проталина, выкопал, там картошина, видим. А осенью-то кому копать? Сами копали и оставляли побольше, вот. (...) А картошку! С дому прибежишь, скорей очистишь ее, мерзлую эту, разрежешь и на печку. Галя! Ой, какая вкусная была! (...) Прямо едим, ажно это (...). Так и жили - РЖ Характеристика.*

В тексте жанра реализуется концепт «голод». Образный компонент концепта — мерзлая, гнилая картофелина, кажущаяся очень вкусной. В концепте «голод» рассказчика присутствует чувство холода: *мерзлая картошка, мерзло, проталина*. Важное место в поле концепта занимают таксисные характеристики, указывающие на время действия (когда копали): *в марте месяце, как только Авдотья-плющица проталины подначнет*; на характеристику (как копали). Чувство голода и холода подгоняет, нет сил ждать: *хоть скорей бы накопать; скорей очистишь*. Аспект оценочности реализуется в восклицательных предложениях: *Ой, как голодовали!; А картошку!; Ой, какая вкусная была!; Прямо едим, ажно это*.

Структура жанра организуется репрезентантами концепта-имени «характеристика», где основное место принадлежит аспектуальным и временным формам глагола. РЖ обрамляется глаголами НСВ прошедшего времени, формирующими качественно-описательный фон повествования, указывающими на типичность действий: *голодовали, ходили, копали, оставляли, жили*. Описательный план повествования сменяется динамическим, который создается глаголами СВ: *наматашь, подвяжешь, выкопал, прибежишь, очистишь, разрежешь*. Быстрота, торопливость действий подчеркивается временными указателями, входящими в поле концепта-темы «голод». Описывая прошлое, рассказчик использует формы простого будущего времени, 1-го и 2-го лица, что говорит о «его включенности в хронотоп описываемых действий» [4]. Рассказчик не только передает свое воспоминание, он эмоционально переживает его заново. Последняя фраза *так и жили* подводит итог сказанному, выводит за рамки конкретного воспоминания.

Таким образом, анализ структуры РЖ, его тематического наполнения, концептуальной организации свидетельствует об органической связи концепта и имени РЖ, концепта и темы РЖ. В таких концептах выделяется несколько слоев, репрезентируемых разными языковыми средствами: лексическими, что напрямую связано с раскрытием темы РЖ, и морфологическими, связанными с особой ролью глаголов и их категориальными значениями (видом, временем, лицом). Изучение взаимодействия этих средств в составе РЖ способствует раскрытию оценки описываемых событий рассказчиком, а также формированию представления о фрагменте его картины мира.

Литература:

1. Афанасьева-Медведева Г.В. Словарь говоров русских старожилов Байкальской Сибири. – Санкт-Петербург: Наука, 2007. – Т. 1. – 576 с.
2. Горбачева Е.Н. Спор как лингвокультурный концепт: Диссертация ... канд. филол. наук. Волгоград, 2006. – 231 с.
3. Дементьев В.В. Когнитивная генристика // Антология речевых жанров: повседневная коммуникация. – М.: Лабиринт, 2007, – С. 103-115.
4. Золотова Г.А. Грамматика как наука о человеке // Русский язык в научном освещении / URL: <http://www.philology.ru/linguistics1/zolotova-01.htm>
5. Кубрякова Е.С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Рос. академия наук. Ин-т языкознания. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 560 с. – (Язык. Семиотика. Культура).
6. Словарь русского языка в 4-х т. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; под ред. А. П. Евгеньевой. – М.: Рус. яз., 1981.
7. Слышкин Г.Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты: Диссертация ... докт. филол. наук. Волгоград, 2004. – 316 с.
8. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 824 с.
9. Щербакова Е. Е. К вопросу об описании речевых жанров // Текст и дискурс в обучении иностранных граждан. Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, посвященной 35-летию международного (подготовительного) факультета ИрГТУ (18-19 марта 2009 г.). – Иркутск: Изд-во ИрГТУ, 2009. – С.71-76.

ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ПУБЛИЦИСТИКИ

Взаимодействие форм внутренней и внешней речи в романе В.С. Маканина «Асан»

Арязмова Ольга Витальевна
(Воронеж, Россия)

В произведениях В.С. Маканина наблюдается достаточно сложная комбинация употребления форм внутренней и внешней речи персонажей. Эта особенность его повествовательной манеры была описана в монографии Т.Н. Марковой [2]. Н.А. Николина говорит: «В основе повествования – взаимодействие различных точек зрения в тексте при доминирующей роли одной из них. Структура повествования прозаического текста отражает такие его свойства, как диалогичность и множественность точек зрения и «голосов», в нём представленных» [3, с. 93]. В монографии «Активные процессы в языке современной художественной литературы» Н.А. Николина выделяет усложнение нарративной структуры современной прозы, она, вслед за Т.Н. Марковой, отмечает, что «в романе В. Маканина «Асан» чередуются контексты с формой изложения от 3-го лица и контексты с перволичностным повествованием» [4, с. 239].

Действительно, в последнем, весьма нашумевшем романе «Асан», автор всё больше тяготеет к текстовой контаминации субъектно-речевых планов повествования: внешняя речь сливается, соединяется с внутренней. Достаточно часто этот процесс происходит без каких бы то ни было формальных средств языка (лексических, грамматических или графических).

Роман сразу заявляет о себе как о полифоническом произведении, в котором прослеживается установка на воспроизведение нескольких речевых потоков, один из которых воспроизводит речь автора, а другой (другие) – речь персонажей: «*На опустевших рельсах... На открывшемся*

пространстве только и толпились они, новоиспечённые солдаты. Никого больше... Они вдруг видят самих себя. Вот мы какие! Нас много!.. А поезд (всего-то два вагона), на котором они прибыли, скромный такой, тотчас куда-то отгрохотал и ушёл. Война!»

Перед нами своеобразное «двухголосие», в котором отчётливо выделяются: ГОЛОС А, передающий особенности воспроизведения внешней речи, и ГОЛОС В, репрезентация которого направлена на передачу внутренней речи: «*Вот мы какие! Нас много!*». Своеобразным «зачином-переключением» внешнего плана во внутренний служит предложение: «*Они вдруг видят самих себя*», которое семантически маркируется посредством глагольного словосочетания ментальной семантики (*видят самих себя*). Собственно синтаксическими средствами, формально осуществляющими переход от одного плана к другому, являются конструкции с несобственно-прямой речью, которые осложняют структуру романа и делают его более объёмным и полифункциональным.

Известно, что среди особенностей несобственно-прямой речи выделяется «контаминация голосов автора и персонажа или, по В.В. Виноградову, «скольжение речи по разным субъектным сферам» [1, с. 178].

Здесь также следует отметить, что в структуре абзаца с несобственно-прямой речью может наблюдаться определённая ритмическая мена. Так, например, уже в первом абзаце романа «Асан» происходит изменение его звучания: от немного замедленного и плавного, «грустного» описательного ритма автор переходит к ритму бравурному и эмоционально-насыщенному: «*Вот мы какие! Нас много!*» Отметим здесь, что данные экспрессивные конструкции выполняют сразу две функции: во-первых, идентифицируют внутреннюю речь солдат, а во-вторых, передают их эмоциональное состояние. Известно, что подобные экспрессивные конструкции более свойственны устной речи, чем письменной. Перед нами как раз тот случай, когда на уровне текстового фрагмента, представляющего собой сложное синтаксическое целое (СФЕ), происходит намеренное динамическое размывание границ не только между письменной и устной формами речи, но и между внешней речью и внутренней.

На наш взгляд, следует обратить также внимание на то, что первые два предложения, с которых начинается роман (*На опустевших рельсах... На открывшемся пространстве только и толпились они, новоиспечённые солдаты*), представляют собой структурно расчленённую парцеллу концепта «бытие объекта», который имеет следующую схему: «кто/что

есть где» [5, с. 32]. Данная модификация универсального синтаксического концепта, от которого в первом предложении остаётся только «где» - *На опустевших рельсах*, - синтаксически оформляется посредством отчленённой конструкции присоединительного характера. К тому же два первых предложения легко могут быть организованы в одно.

На наш взгляд, подобное усечение парцеллы концепта структурно и семантически сопряжено с тенденцией современного прозаического текста, как его аналитичность или «синтаксическая расчленённость» (Г.Н. Акимова, В.В. Бабайцева, Е.А. Иванчикова, Е.А. Покровская и др.), и также свидетельствует о намерении автора воспроизвести особенности устной звучащей речи, которой, как известно, свойственны явления парцелляции и сегментации.

Если далее проследить структуру первого абзаца, то можно заметить, что в нём впоследствии не происходит строгого разграничения на речь внутреннюю и внешнюю: *«А поезд (всего-то два вагона), на котором они прибыли, скромный такой, тотчас куда-то отгрохотал и ушёл. Война!»* Единственным грамматическим субъектно-речевым показателем здесь является местоимение *они*, которое как бы разделяет два плана речи - внешний (*они*) и внутренний (*мы*). Таким образом, структура первого абзаца романа оказывается равной сложному синтаксическому целому (ССЦ), так как воплощает одну микротему «прибытия солдат», однако её раскрытие происходит не с одной, а с разных точек зрения.

Текстовое соединение/соположение форм внутренней и внешней речи и в дальнейшем проходит через всю повествовательную ткань романа: *«Красная Повязка сплюнул в сторону. Слава богу, разделался с солдатней. Надо же!... Из Ханкалы ни одна зараза не приехала солдат встретить!»*

Бедолаг солдат гоняли с поезда на поезд. Не спавших. Не евших... Счастливчики, они хотя бы водки нажрались... Сначала туда-сюда под Ростовом. Забыли придать офицера вместо заболевшего... И почему только один офицер? И даже в Моздоке трижды! – трижды их пересаживали!

- Давно таких солдат не было, - вздыхает старик чеченец.

- Давно.

- Таких пьяных совсем не было. Не помню.

- Год назад были.

- Э-э!... Целый год!

И Красная Повязка, и старик думают об одном – и зачем сюда таких присылают? Кто их собрал? Откуда они?... Как будто приехали из прошлого».

Сточки зрения структурно-смысловой организации данный фрагмент текста построен следующим образом. Перед нами 3 смысловые части: 1-ая часть (два первых абзаца фрагмента) – это внутренняя речь Красной Повязки, дежурного по вокзалу, второстепенного действующего персонажа романа, который непосредственно принимает участие в завязке событий. С помощью воспроизведения его внутренней речи автору удаётся не только оценить драматизм сложившейся ситуации, но и передать личностное отношение «маленького человека» (он всего лишь вокзальный распорядитель) к происходящему. 2-я часть текстового фрагмента представляет собой диалог между Красной Повязкой и стариком-чеченцем, который является наблюдателем происходящего. Этот диалог очень прост по своей структуре, фразы, которыми он организован, ничем не осложнены. Внешняя речь героев не передаёт всех их внутренних размышлений, в основу создания которых положено рефлексирующее сознание. Обращает на себя внимание также наличие лексических тождественных повторов (*давно*) и грамматического противопоставления (*не было – были*), которые свидетельствуют о «простой» мысленной работе героев. 3-я часть – это последний абзац фрагмента, – здесь голоса Красной Повязки и старика-чеченца соединяются воедино, сливаются. Для того, чтобы в структуре абзаца это слияние произошло, автор использует глагольное словосочетание (*думают об одном*), которое, в свою очередь, контекстуально усиливается повторяющимся сочинительными союзами *и-и*. Затем следует так называемое «внутреннее реплицирование» обоих героев, имеющее в своей основе риторическое оформление мыслей.

Отметим здесь, что сам процесс ввода героя-повествователя (или диегического героя) в текст романа происходит неожиданно. Майор Жилин – главный герой и, начиная со второй главы романа, - рассказчик-повествователь. Он как бы со стороны наблюдает за солдатами и «слышит» их внутреннюю речь, которая непосредственно обращена к нему самому: *«Три его грузовика с бочками?... Вот и пусть их чечены спялят!... Начхать... У-уууу! Как огонь запольхает!»* Затем «внутренние голоса» сменяются внешней точкой зрения, передающей позицию героя-наблюдателя: *«Они уже отъехали около ста километров. Им начхать»*, а в структуру повествования включается герой-нарратор (он же – рассказчик): *«Зато майору Жилину не начхать на грузовики с горючкой. Майор Жилин – это я».*

Своеобразной субъектной доминантой романа является «я-рассказчик», который объективирует себя посредством внешней и

внутренней точки зрения. С этой целью, например, используются такие формы внутренней речи, как внутренний монолог и внутренний диалог героя: *«Эта высокая трава меня достала! Я даже спросил себя – почему ты, майоришка, такой заводной?... ты что, крутой?... Я спросил себя: куда ты лезешь, дерьмо в камуфляже, когда у тебя дома жена и дочка?... каждый день ждут... Война отдельно – ты отдельно. Запомни... Ты просто служишь. Ты просто служишь на Кавказе...»*.

В структуру данного внутреннего диалога включаются своеобразные «психологические ретардации», организованные посредством именного словосочетания *высокая трава*, выполняющего функцию текстового ассоциатива; также используются апеллятивные и волюнтаристические риторические конструкции.

В тексте романа каждый внутренний диалог / внутренний монолог организуется посредством авторефлексии героя. Тем самым развивается общая тенденция создания «авторефлексивного нарратива» (В.Л. Шунников) [6, с. 98], что влечёт за собой определённые изменения в структуре текста. При этом, с одной стороны, художественная действительность всё больше объективируется, а с другой, – усиливается процесс субъективации героя-нарратора.

Литература:

1. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика. Учебник. Практикум / Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин. – М.: Флинта: Наука, 2003. – С. 178.
2. Маркова Т.Н. Современная проза: конструкция и смысл (В.Л. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин). – М.: Изд-во Моск. гос. Обл. ун-та, 2003. – 268 с.
3. Николина Н.А. Филологический анализ текста: Учеб. Пособие для студ. Высш. Пед. Учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – С. 93.
4. Николина Н.А. Активные процессы в языке современной художественной литературы: Монография. – М.: ИТДГК «Гнозис», 2009. – С. 239.
5. Попова З.Н. Синтаксическая система русского языка в свете теории синтаксических концептов. – Воронеж: Изд-во «Истоки», 2009. – С. 32.
6. Шунников В.Л. Трансформации нарративных инстанций в новейшей русской романистике / Институт филологии и истории РГГУ: http://ifl.rsu.ru/vestnic_2005_2_8.html.

От метафоры Н. Гоголя к метафоре В. Набокова

Баташева Мария Фёдоровна

(Москва, Россия)

В поэтике романов В. Набокова метафоры играют особую роль. Ярким примером метафорической прозы служит роман «Приглашение на казнь», который, по мнению многих исследователей, сам является некой экзистенциальной метафорой.

Несмотря на то, что проза Набокова во многом является уникальной и новаторской, в ней всё же можно увидеть продолжение русской литературной традиции, в особенности – творчества Н. Гоголя. «Ключ к Набокову — скорее всего в Гоголе» [3, с. 250] – считал литературный критик Г. Адамович. Думается, что разгадку необычности набоковских метафор тоже следует искать у великого русского классика.

Для того чтобы лучше понять, как создаётся и строится метафора в произведениях Набокова, какую функцию она в себе несёт, обратимся к книге «Николай Гоголь», в которой писатель анализирует гоголевские метафоры.

Набоков огромное значение придаёт форме высказывания: «выдающееся художественное достоинство целого зависит (как и во всяком шедевре) не от того, *что* сказано, а от того, *как* это сказано, от блистательного сочетания маловыразительных частных» [1, с. 69]. Очень важно, чтобы это *как* было новым, нешаблонным, живым. Именно эта уникальность оттенков и метафорических сочетаний привлекает писателя в прозе Гоголя: *«Как в чешуйках насекомых поразительный красочный эффект зависит не столько от пигментации самих чешуек, сколько от их расположения, способности преломлять свет, так и гений Гоголя пользуется не основными химическими свойствами материи [...], а способными к мимикрии физическими явлениями, почти невидимыми частицами воссозданного бытия»* [1, с. 69].

По Набокову, секрет Гоголя в том, что метафора выполняет не второстепенную роль украшения или усиления выразительности в тексте, а является важнейшим приёмом построения и организации самого произведения. В «Мёртвых душах» метафора становится самоценным текстообразующим элементом: «лишенные речи и действия, второстепенные персонажи не смогли бы зажить своей жизнью даже за кулисами, так как тут нет рампы, подчеркивающей их отсутствие на авансцене. Однако у Гоголя для этого случая был в запасе свой трюк.

Побочные характеры в его романе оживлены всяческими оговорками, метафорами, сравнениями и лирическими отступлениями. Перед нами поразительное явление: словесные обороты создают живых людей. Вот, пожалуй, наиболее красноречивый пример того, как это делается» [1, с. 83] – пишет Набоков в книге о Гоголе:

«Даже самая погода весьма кстати прислужилась: день был не то ясный, не то мрачный, а какого-то светлосерого цвета, какой бывает только на старых мундирах гарнизонных солдат, этого, впрочем, мирного войска, но отчасти нетрезвого по воскресным дням».

Передать на другом языке оттенки этого животворного синтаксиса так же трудно, как и перекинуть мост через логический или, вернее, биологический просвет между размытым пейзажем под сереньким небом и пьяненьким старым солдатом, который встречает читателя случайной икотой на праздничном закруглении фразы. Фокус Гоголя — в употреблении слова «впрочем», которое является связующим звеном только в грамматическом смысле, хотя изображает логическую связь; слово «солдаты» дает кое-какой повод для противопоставления слову «мирные», и едва только бутафорский мост «впрочем» совершил свое волшебное действие, эти добродушные вояки, покачиваясь и распевая, сойдут со сцены, как мы уже видели не раз» [1, с. 83].

Так же и у Набокова: не метафора подчиняется идейному или сюжетному содержанию романа, а сам текст, подчиняясь метафоре, создается по её законам. Метафора – структурообразующий элемент текста. Вот пример, как в «Приглашения на казнь» при описании Тамариных садов из визуального эффекта (игры света и тени) возникает в романе Набокова новая жизнь: *«Ровные поляны, рододендрон, дубовые рощи, веселые садовники в зеленых сапогах, день-деньской играющие в прятки; какой-нибудь грот, какая-нибудь идиллическая скамейка, [...] какой-нибудь олененок, выскочивший в аллею и тут же у вас на глазах превратившийся в дрожащие пятна солнца, - вот они были каковы, эти сады!»* [2, с. 23].

Или другой пример из «Приглашения на казнь», где метафора «лакомое чтение» (сама по себе не слишком оригинальная) становится развёрнутой метафорой и, таким образом, превращает текст романа в груды черешен, некоторые из которых даже описаны детально: *«Итак - подбираемся к концу. Правая, еще непочатая часть развернутого романа, которую мы, посреди лакомого чтения, легонько оцупывали, машинально проверяя, много ли еще (и все радовала пальцы спокойная, верная толщина), вдруг, ни с того ни с сего, оказалась совсем тощей:*

несколько минут скорого, уже под гору чтения - и... ужасно! Куча черешен, красно и клейко черневшая перед нами, обратилась внезапно в отдельные ягоды: вон та, со шрамом, подгнила, а эта сморщилась, ссохшись вокруг кости (самая же последняя непременно - тверденькая, недоспелая)» [2, с. 4].

Набоков разбирает сцену из «Мёртвых душ», где Чичиков приезжает на вечеринку к губернатору: «случайное упоминание о господах в черных фраках, снующих при ослепительном свете вокруг напудренных дам, ведет к якобы невинному сравнению их с роем мух, и в следующий же миг зарождается новая жизнь.

«Черные фраки мелькали и носились врознь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, когда старая ключница <вот она!> рубит и делит его на сверкающие обломки перед открытым окном; дети <вот и второе поколение!> все глядят, собравшись вокруг, следя любопытно за движениями жестких рук ее, поднимающих молот, а воздушные эскадроны мух, поднятые легким воздухом <один из тех повторов, свойственных стилю Гоголя, от которых его не могли избавить годы работы над каждым абзацем>, влетают смело, как полные хозяева, и, пользуясь подслеповатостью старухи и солнцем, беспокоящим глаза ее, обсыпают лакомые куски, где вразбитную, где густыми кучами» [1, с. 83-84].

Сравним: в «Приглашении на казнь» Набоков проявляет себя как изобретательный и смелый ученик Гоголя. Из базовой метафоры романа «реальность – бутафория, цирк» возникает гротескная сцена, изображающая самонастоящее цирковое представление, разыгранное в камере заключённого Цинцинната, где палач неожиданно выступает в роли акробата:

«Незаметно дыша, он долго, тщательно вытирал руки красным платочком, покамест паук, как меньшей в цирковой семье, проделывал нетрудный маленький трюк над паутиной.

Бросив ему платок, м-сье Пьер вскричал по-французски и оказался стоящим на руках. Его круглая голова понемножку наливалась красивой розовой кровью; левая штанина опустилась, обнажая циклотку; перевернутые глаза, - как у всякого в такой позитуре, - стали похожи на спрута.

- Ну что? - спросил он, снова вспрынув и приводя себя в порядок.

Из коридора донесся гул рукоплесканий - и потом, отдельно, на ходу, расхлябанно, захопал клоун, но бацнул о барьер» [2, с. 124].

Здесь мы видим, как метафорический образ циркового представления, постепенно развиваясь и обрастая подробностями (натуралистическое описание позы, в которой оказывается палач м-сье Пьер), подчиняет текст своей логике развития событий. Паук становится цирковым акробатом, в коридоре возникают импровизированные зрители. Реализованная метафора даже порождает побочного персонажа-фантом – клоуна, который навсегда исчезнет из текста так же неожиданно, как появился (вместе с метафорой).

Приведём ещё один пример набоковского разбора метафоры из «Мёртвых душ»: «В другом отрывке (где Чичиков приезжает к Собакевичу) музыкант рождается при помощи приема посложнее, напоминающего сравнение пасмурного неба с пьяненьким солдатом: *«Подъезжая к крыльцу, заметил он выглянувшие из окна почти в одно время два лица: женское, в цепце, узкое, длинное, как огурец, и мужское, круглое, широкое, как молдаванские тыквы, называемые горлянками, из которых делают на Руси балалайки, двухструнные легкие балалайки, красу и потеху ухватливого двадцатилетнего парня, мигача и щеголя, и подмигивающего и похвастывающего на белогрудых и белошейных девиц, собравшихся послушать его тихоструйного треньканья»*.

Сложный маневр, который выполняет эта фраза для того, чтобы из крепкой головы Собакевича вышел деревенский музыкант, имеет три стадии: сравнение головы с особой разновидностью тыквы, превращение этой тыквы в особый вид балалайки и, наконец, вручение этой балалайки деревенскому молодцу, который, сидя на бревне и скрестив ноги (в новеньких сапогах), принимается тихонько на ней наигрывать, облепленный предвечерней мошкаррой и деревенскими девушками. Примечательно, что лирическое отступление вызвано появлением — на взгляд невнимательного читателя — самого что ни на есть прозаического и тупого персонажа книги». [1, с. 84-85].

Подобным же образом метафора возникает и в тексте «Приглашения на казнь». Но Набоков идёт дальше: его метафора способна не только породить образ, существующий как бы во «втором плане» произведения, никак не пересекающийся с «реальным» сюжетом и «реальными» персонажами; метафора у Набокова способна материализовать в тексте романа осязаемые предметы, которые можно увидеть и пощупать: *«В камере воздух потемнел [...] Цинциннат разделся и лег в постель с Quercus'ом (роман о дубе – М.Б.). Автор уже добирался до цивилизованных эпох, - судя по разговору трех веселых путников, Тита, Пуда и Вечного Жиды, тянувших из фляжек вино на прохладном мху под черным вечерним*

дубом. Сквозняк обратился в дубравное дуновение. Упал, подпрыгнул и покатился по одеялу сорвавшийся с дремучих теней, разросшихся наверху, крупный, вдвое крупнее, чем в натуре, на славу выкрашенный в блестящий желтоватый цвет, отполированный и плотно, как яйцо, сидевший в своей пробковой чашке, бутафорский желудь» [2, с. 136-137]. Жёлудь с ветвей воображаемого дуба в полусне героя материализуется в бутафорский, реальный, крашенный, и падает ему на одеяло.

В своём творчестве Набоков приходит к тому, что какая-нибудь, часто даже случайная, метафора порождает в тексте «Приглашения на казнь» целую цепь других приёмов, таких как гротеск или даже откровенная фантастика. Посмотрим, как это происходит.

Тюремщик Родион входит в камеру к Цинциннату, когда тот смотрит в окно, стоя на придвинутом к нему столе. *«Родион, обняв его как младенца, бережно снял, - после чего со скрипичным звуком (именно этот “скрипичный звук” даёт толчок для развития образа – М.Б.) отодвинул стол на прежнее место и присел на него с краю, болтая той ногой, что была повыше, а другой упираясь в пол, - приняв фальшиво-развязную позу оперных гуляк в сцене погребка, а Цинциннат ковырял шнурок халата, потупясь, стараясь не плакать»*.

Родион баритонным басом пел, играя глазами и размахивая пустой кружкой. Эту же удалую песню певала прежде и Марфинька. Слезы брызнули из глаз Цинцинната. На какой-то предельной ноте Родион грохнул кружкой об стол и соскочил со стола. Дальше он уже пел хором, хотя был один (образ дошёл до абсурда – М.Б.). Вдруг поднял вверх обе руки и вышел» [2, с. 25-26].

Рассмотрим, как возникает образ оперной сцены. Подвигаемый стол издает звук, похожий на звук скрипки, так возникает первая ассоциация с оперой. Метафора реализуется: Родион принимает «фальшиво-развязную позу» и начинает напоминать «оперного гуляку» в сцене погребка. Сама эта поза уже делает Родиона настоящим участником оперы - он начинает петь свою арию и даже заменять собой хор (это уже гротеск). Весь образ в целом передаёт в первую очередь ощущения и восприятие Цинцинната. Искусственность, неуместность, навязчивость тюремщиков воплощается в бурное показное оперное веселье, которое резко контрастирует с внутренней трагедией героя. Боль и страдания Цинцинната многократно усиливаются, изображённые при помощи этого контраста.

Таким образом, из приведённых примеров становится очевидной та творческая преемственность, которая связывает Набокова и Гоголя. В

своей поэтике Набоков отталкивается от приёмов Гоголя, учится у него искусству создания оригинальных самобытных метафор, развивает их, даёт им столетие спустя новую жизнь. Метафора приобретает в творчестве Набокова функцию структурообразующего элемента; она имеет как художественно-эстетическое значение, так и идейно-тематическое; на основе метафоры даже может быть построено целое произведение, как это происходит в романе «Приглашение на казнь».

Литература:

1. Набоков В.В. Лекции по русской литературе / Пер. с англ. и предисловие Ив. Толстого. – М.: Издат. Независимая Газета, 2001. – 440с.
2. Набоков В.В. Приглашение на казнь: роман / Владимир Набоков. – М.: АСТ; Фолио, 2006. – 251 с.
3. Набоков В.В. PRO ET CONTRA. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. – СПб.: Издат. Русского Христианского гуманитарного института, 1997. – 960 с.

Грамматическая репрезентация обращения в поэзии А.А. Ахматовой

*Бердникова Татьяна Владимировна
(Саратов, Россия)*

В последнее время проблеме обращения посвящено много исследований (А.П. Кирьянова, Т.Г. Лупашку, А.В. Плотнокова, Н.П. Вольвак, Н.И. Белунова, А.В. Федосеева и др.). Такой повышенный интерес объясняется тем, что категория обращения уже получила достаточно детальное изучение, однако, вместе с тем, требует нового аспекта рассмотрения. Категория обращения исследовалась в пределах нескольких подходов: 1. морфолого-синтаксического (А.М. Пешковский, А.А. Шахматов и др.), 2. собственно синтаксического (В.П. Проничев), 3. коммуникативного (В.Е. Гольдин). «Наиболее эффективным подходом к интерпретации категории обращения является коммуникативный,

позволяющий рассмотреть семантико-грамматическую сущность данной категории в рамках синтаксического описания в пределах собственно коммуникативных средств, с одной стороны, и выявить его текстообразующие потенции как в прозаической, так и поэтической речи, с другой стороны» [7, с. 6].

Обращение является обязательным компонентом диалога. Оно выполняет одну из самых основных функций, свойственных диалогу как явлению, – функцию адресованности. Участники диалога (адресат и адресант) имеют взаимозаменяемые позиции. В зависимости от направления сообщения происходит мена коммуникативных ролей. Учитывая кодовую модель коммуникации, сообщение при этом остается неизменным. Меняется только направление информации. Однако учет «фактора адресата» предполагает, что реципиент преобразует информацию: адресат воспроизводит сообщение в соответствии со своим восприятием. «Адресат речевого общения – это субъект, который направляет речевое произведение, тот, кто провоцирует общение (речевое или текстовое). С одной стороны, он составляет оппозицию адресанту речи, а с другой – противопоставлен остальным субъектам коммуникации: постороннему слушающему, третьим лицам, не участвующим в коммуникации, но упоминающимся в ходе нее» [3, с. 5-6].

Обращение как структурный компонент диалога позволяет слушающему определять себя как адресата, как реципиента, и в то же время оно выражает отношение говорящего к получателю речи.

В поэтическом тексте, где имеет место стилизация разговорного диалога, обращение также является значимым компонентом диалога. Тип адресата определяет характер диалоговедения. В данной работе мы рассмотрим грамматическую репрезентацию обращения в лирических стихотворениях А. Ахматовой.

Стилизуя поэтический диалог под живую речь, А. Ахматова использует грамматические формы выражения обращения, свойственные разговорной речи. К числу таких форм относятся: 1. лексическая форма (называние адресата); 2. грамматическая форма (глагол в форме 2 лица единственного/ множественного числа, императив).

1. Называние адресата – характерная черта разговорной речи. Несмотря на то что «называние адресата не относится к числу сущностных свойств обращения» [5], наименование адресата выделяет субъекта, к которому «отправляется» высказывание, среди прочих лиц. «Главные функции <...> обращений вообще – это подчеркивание обращенности текста, организация текста путем выделения в нем

частей, наиболее важных в плане коммуникативной направленности, и побуждение адресата принять текст в указываемой обращении тональности» [5, с. 98-99]. Таким образом, обращение задает тон всей коммуникации. Лексическая форма репрезентации обращения широко представлена в поэзии А. Ахматовой. С помощью названия адресата представлены как одушевленные, так и неодушевленные адресаты: *Тебе, Афродита, слагаю танец...* [1, Т.2, с. 43]; *Шутил: «Канатная плясунья! Как ты до мая доживешь?»* [1, Т.1., с. 43]; *Друг шепчет: «Сандрильона, Как странен голос твой...»* [1, Т.1, с. 49]; *Хорони, хорони меня, ветер! (1, 38); Ты опять, опять со мной, бессонница!* [1, Т.1, с. 59] и мн. др.

Особого внимания заслуживает номинация «милый». В узусе эта лексема имеет следующее значение: 1. славный, привлекательный, приятный; 2. дорогой, любимый. [8]. В поэзии А. Ахматовой слово «милый» совмещает в себе оба значения. Употребление этого слова свидетельствует о теплом, доброжелательном, нежном отношении лирической героини к «милому», дорогому человеку: *Милый! Не дрогнет твоя рука./ И мне недолго терпеть./ Вылетит птица – моя тоска./ Сядет на ветку и станет петь* [1, Т.1., с. 60]; *Ты пришел меня утешить, милый./ Самый нежный, самый кроткий...* [1, Т.1., с. 63]; *Ты письмо мое, милый, не комкай./ До конца его, друг, прочти./ Надело мне быть незнакомкой./ Быть чуждой на твоём пути* [1, Т.1., с. 64]; *Будем вместе, милый, вместе./ Знают все, что мы родные* [1, Т.1., с. 105].

Номинация человека по присущему ему признаку – черта разговорной речи, которая представлена в поэтическом диалоге А.А. Ахматовой. Так, одно из обращений к лирической героине называет ее по признаку роста – «высокая»: *«Где, высокая, твой цыганенок,/ тот, что плакал под черным платком,/ Где твой маленький первый ребенок,/ Что ты знаешь, что помнишь о нем?»* [1, Т.1., с. 99]. Обращение к героине по признаку порождает ее откровенный рассказ о своем горе. Реплика становится стимулом диалога, состоящего из инициальной реплики Рассказчика и монологизированной реплики лирической героини. Постепенное нарастание эмоциональности в реплике-стимуле (вопросе) достигает своей кульминации в последней строке. Строфы ответной реплики строятся таким образом, что каждая последующая строфа передает волнения лирической героини с разных сторон: в первой строфе представлено мистическое понимание горя (связь с библейским сюжетом): *«Доля матери – светлая пытка,/ Я достойна ее не была./ В белый рай растворилась калитка,/ Магдалина сыночка взяла.* [1, Т.1., с. 100]; во второй – отражение физического восприятия (плач во сне):

Каждый день мой – веселый, хороший,/ Заблудилась я в длинной весне,/ Только руки тоскуют по ноше,/ Только плач его слышу во сне. [1, Т.1., с. 100]; в третьей строфе описание внутренних волнений достигает кульминации и представляет собой сочетание внутренних и внешних проявлений переживаний героини: *Станет сердце тревожным и томным,/ И не помню тогда ничего,/ Все брожу я по комнатам темным,/ Все ищу колыбельку его* [1, Т.1., с. 100].

2. Грамматические формы при отсутствии номинации адресата очень активны в поэзии А. Ахматовой. Обращения могут быть представлены в нескольких разновидностях: а) глаголом в форме повелительного наклонения (ед./ мн.ч.), б) глаголом в форме 2 л. ед./ мн. ч., в) местоимение 2 л. ед./ мн. ч.

а) Обращения, представленные глаголом в форме повелительного наклонения, выражают просьбу, желание, волеизъявление: *Люби меня, припоминай и плачь./ Все плачущие не равны ль пред Богом./ Прощай, прощай!* [1, Т.1., с. 49]; *Помолись о нищей, о потерянной,/ О моей живой душе* [1, с. 61]; *Приползайте ко мне, лукавьте,/ Угрозы из ветхих книг,/ Только память вы мне оставьте,/ Только память в последний миг* [1, Т.1., с. 63] и др. Такая ситуация имеет место и в разговорной речи.

б) Обращения в форме глагола 2 лица ед./мн. числа также имитируют живую речь: *Не любишь, не хочешь смотреть?* [1, Т.1., с. 45]; *Что? И ты не можешь спать,/ в год не мог меня забыть,/ Не привык свою кровать/ Ты пустою находить?* [1, Т.1, с. 101]; *Зачем же к нищей грешнице стучишься?* [1, Т.1., с. 104].

Особое место занимают молитвенные обращения, которые представлены как в форме названия адресата, так и грамматическими формами при отсутствии номинации адресата.

Молитвенное обращение характеризует лирическую героиню А. Ахматовой как человека верующего, ищущего духовного спасения и рая. Молитва – это обращение, специфика которого определяется адресатом – Богом, Абсолютом. Молитва – «жанр конфессионального общения, словесное обращение человека к высшим силам, в существование которых он верит» [6, с. 332]. Иначе определяет молитву Св. Праведный отец Иоанн Кронштадтский: «молитва – это постоянное чувство своей духовной нищеты и немощи, созерцание в себе, в людях и природе дел премудрости, благодати и всемогущества силы Божией, молитва – постоянное благодарственное настроение» [11, с. 7]. Обращения в молитве имеют сакральный характер.

Молитвенные обращения представляют собой вкрапления в текст лирического стихотворения молитвенного жанра, образуя при этом поэтическую молитву. «Поэтическая молитва – это художественное высказывание, направленное к Богу, реализующее определенную жанровую схему, основанную на диалогической форме текста, его апеллятивным характере, а также на вводимых в язык элементах, возвышенных и освящающих, которые могут быть связаны (хотя необязательно) с демонстрацией религиозности поэта, отражением его творческой деятельности и его сознания, обращенного непосредственно к Абсолюту» [4, с. 47]. По мнению М.С. Руденко, «поэтическая молитва является особым способом выражения в форме искусства религиозных чувств; обращение к данному жанру позволяет художнику раскрыть глубинные пласты своего творческого и человеческого «я», высказать то, что обычно относится к области несказанного» [10, с. 11].

Поэтическая молитва А. Ахматовой близка литургической молитве. Многие биографические источники (Н.А. Роскина, Э.Г. Герштейн, А.Г. Найман и мн. др.) свидетельствуют о том, что Ахматова была верующим человеком, чего сама не скрывала. Из воспоминаний Н.А. Роскиной: «Она [Ахматова – Т.Б.] религиозна, и это, конечно, было весьма существенной стороной ее личности. Основой ее мужества и патриотизма была именно вера. <...> Своей религиозности она не скрывала, но никогда не афишировала и крайне редко о ней говорила» [2, с. 11]. Молитва как церковный жанр органично проникает в стихотворения Ахматовой.

Поэтические молитвы А. Ахматовой можно подразделить на несколько типов: 1. молитвы просительные, 2. молитвы благодарственные [В.А. Мишланов, О.А. Прохвятилова и др.], 3. молитвы-воздыхания. Последний тип граничит с междометийным восклицанием «О, Господи!» и является специфической чертой идиостиля Ахматовой.

Обратимся к первому типу. А. Ахматова, как православный человек, считает молитву дыханием души, возможностью общения с Богом: *Дал Ты мне молодость трудную./ Столько печали в пути./ Как же мне душу скудную/ Богатой Тебе принести?/ Долгую песню, льстивая,/ О славе поет судьба./ Господи! Я нерадивая,/ Твоя скупая раба* [1, Т.1., с. 62]. Лирической героине присуще осознание греха, о чем свидетельствует использование номинации человека, характерной для литургической молитвы: «нерадивая», «скупая» (ср. «недостойный», «грешный» раб божий). Кроме того, написание местоимения «Ты» с заглавной буквы свидетельствует о христианском восприятии Бога, милующего и карающего, воздающего по грехам и всепрощающего. С одной стороны,

лирическая героиня Ахматовой покорна Господней воле, как бы вторя стиху Псалтиря «Возверзи на Господа печаль твою» [Пс. 54, 23], с другой – осознает свою вину за «душу скудную».

Второй тип – благодарственная молитва – призвана возносить Богу благодарение. В лирике А. Ахматовой благодарение Богу не выражено прямо, скорее оно зашифровано. Восприятие всех событий как идущих от Бога, как выражающих Божию волю – форма благодарения.

Последнюю группу составляют молитвы-воздыхания, которые являются пограничными с междометийным восклицанием. Такие восклицания свидетельствуют о разговорности лирического стихотворения А. Ахматовой. Междометийное употребление Имени Божьего активно представлено в репликах лирической героини: *Встрепенулась и сложила руки,/ Зашептав: «О Боже, где же ты?»;* *Я говорю: « О Боже, нет, нет, я совсем не верю,/ Что будет такая встреча в эфире двух голосов».* В последнем случае употребление Имени Божьего как междометия также служит для передачи и усиления эмоциональности высказывания лирической героини. Реплика вводится глаголом речевого действия (*говорить*), который по своей семантике не обладает эмоциональностью. Повтор слова «нет», восклицание «О Боже» придают реплике героини высокую степень эмоциональности.

Таким образом, в поэзии А. Ахматовой обращение как структурный компонент диалога представлен в формах, которые стилизуют живую разговорную речь в поэтическом тексте. Молитвенное обращение – специфическая черта идиостиля А. Ахматовой, которая характеризует лирическую героиню как религиозного человека.

Литература:

1. Ахматова А.А. Собр. соч.: в 2 т. – М.: Правда, 1990.
2. Ахматова без глянца. – СПб.: Амфора. ТИД. Амфора, 2007. – С. 111.
3. Бударagina Е.И. Средства создания образа адресата в художественном тексте: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2006. – С. 5-6.
4. Войтак М. Стереотипность и творчество в поэтической молитве // Стереотипность и творчество в тексте. – Пермь: Изд-во ПГУ, 2000. – С. 47.
5. Гольдин В.Е. Обращение: теоретические проблемы. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1987. – С. 99-98.
6. Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник. – М.: Эксмо, 2003. – С. 332.
7. Лупашку Т.Г. Обращение и его текстообразующие функции в прозе А.С. Пушкина: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2007. – С.

8. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. – М: ОНИКС, 2008. – 736 с.
9. Псалтирь. – Саратов: Изд-во Саратов. Епархии, 2008. – 200 с.
10. Руденко М.С. Художественное осмысление религиозных образов и мотивов в поэзии Анны Ахматовой: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1996. – С 11.
11. Св. Прав. Иоанн Кронштадтский. О молитве. – Минск: Свято-Елисаветинский монастырь, 2008. – С. 7.

Церковнославянская лексика в газетных текстах конца XIX – начала XXI вв. (на материале русскоязычных газет Казахстана)

Гарбовская Оксана Анатольевна
(Петропавловск, Казахстан)

Газетно-публицистическая разновидность русского литературного языка, язык СМИ являются традиционными объектами актуальных исследований. Функции церковнославянизмов, их место и значение в русском литературном языке можно назвать «вечными темами» русистики. Функционирование церковнославянизмов в языке современных российских СМИ рассматривается в фундаментальных работах В.Г. Костомарова [5], Е.В. Какориной [4]. Также церковнославянской (конфессиональной, религиозной, библейской, клерикальной) лексике в языке СМИ посвящен ряд современных исследований. Назовем среди них статью Е.А. Войцовой, в которой рассматривается новое осмысление слов *культ, святыня, нимб, ореол, фиам, крест* [2], и публикации И.П. Прядко, посвященные актуализации первичного значения конфессионализмов и устаревших единиц языка в речевой практике современных СМИ [6; 8]. В настоящей статье описывается употребление слов церковнославянского происхождения в русскоязычных газетах Казахстана конца XIX – начала XXI вв. По своим типологическим признакам эти газеты повторяют русскую массовую, или «малую» периодику начала XX века, затем – революционные губернские газеты и, наконец, советские областные

и республиканские печатные органы партии. В текстах русскоязычных газет Казахстана новейшего времени можно предположить оформление стилистической специфики газетного языка.

Церковнославянская лексика понимается нами как генетико-стилистический пласт русского литературного языка, семантически связанный с православным церковным культом (собственно церковная православная лексика) и духовно-нравственными, религиозными ценностями (церковнославянизмы, метафорически переосмысленные в русском литературном языке). Процессу «омирщения» [2, с. 40] в разные периоды истории русского языка подвергалась и собственно церковная лексика, и церковнославянизмы. В результате чего исконный для церковнославянской лексики стилистический оттенок книжной риторичности, официальной торжественности заменялся на иронический, сакральный смысл слов зачастую искажался, вытесняясь светским или атеистическим псевдосмыслом.

Прежде чем приступить к анализу газетных текстов, заметим, что язык массовой русской газеты, начиная с «Ведомостей» петровской эпохи, изначально был ориентирован на секуляризованный тип литературного языка. Косвенное отражение это нашло в наглядном вытеснении на страницах «Ведомостей» кириллического церковнославянского письма амстердамским гражданским шрифтом. Для правильного и корректного употребления в СМИ церковнославянской лексики знание сакрального смысла этих слов желательно, обязателен ориентир на литературные нормы лексико-стилистической сочетаемости.

В официально-риторическом языке «Акмолинских областных ведомостей» (далее: АОВ) церковная лексика и церковнославянизмы употребляются в прямом значении, например, в текстах за 1883 год: *молебствие в церкви; приобретение книг Священного писания и других Синодальных изданий для распространения в народ по возможно дешевым ценам* (АОВ, 11.10.1883), *сигнальный выстрел, возвещающий о наступлении Светлого праздника Св. Пасхи* (АОВ, 22.03.1883) *...русскую же публику [в Ташкенте] можно видеть в церковном саду* (АОВ, 27.04.1883).

В первой в Северном Казахстане общественной русскоязычной газете использование церковнославянизмов в переносном значении традиционно: *до каких пор темные силы общежития будут утверждать ересь здравомыслящих граждан* (Степная жизнь, 11.06.1905). Примером газетного штампатореволюционной печати является церковнославянское по происхождению выражение «на алтарь»: *На алтарь родному краю*

сибиряки многое принесли (Ишимский край, 1912); *Новые человеческие жизни будут принесены на алтарь бога войны* (Приишимье, 1913).

Язык большевистских газет усваивает публицистическую традицию употреблять отвлеченную церковнославянскую лексику для создания высокого гражданственного пафоса. Н.И. Толстой, подсчитал, что официальная лексика советской периодики на 70% церковнославянская по происхождению [11]. Употребление церковнославянизмов, обозначающих реалии храмовой православной жизни и жизни конфессии, в большевистской печати связано с отрицанием и «развенчиванием» этих слов: прямолинейно и / или через иронию, переходящую в сарказм. В.В. Виноградов объяснял это распространением материалистических и атеистических идей, борьбой с религиозными предрассудками. В результате чего сузился круг живых церковнославянизмов, а традиция иронического применения церковнославянской лексики и фразеологии получила дальнейшее развитие. Изначально эта традиция нашла «яркое выражение в публицистическом языке революционно-демократической интеллигенции» [1, с. 63].

Разрушение религиозных представлений в революционной газете «Мир труда» проходило под девизом «*Война богам*». В 1923 г. в газете печатались материалы на тему «*Наука и религия*», велась атеистическая рубрика «*Религия и коммунизм*», излюбленным объектом сатиры была церковь и ее служители. В номере от 17 мая 1923 г. было напечатано безбожническое стихотворение пионера М. Родина, содержащее такие строки: *Народ воскрес от рабских пут, сегодня его Бог «Коммуны Труд»*. В 1925 г. селькор «Неверин» вел рубрику «*Что должен знать безбожник (материалы для антирелигиозного кружка)*». Обращают на себя внимание напечатанные в 1923 г. несколько объявлений священника из села Конюхова «*о благочинническом собрании из духовенства и мирян для выбора благочинного совета*». Это было последнее реальное упоминание в региональной русскоязычной печати о вероисповедании в Северном Казахстане. Позже в газетах появляются только атеистические сообщения, например: *социалистическое бесклассовое общество свободных тружеников не нуждается в религиозном опиуме* (Ленинское знамя (далее: ЛЗ), 06.07.1963 Для верующих и неверующих). Шаблонное риторическое использование славянизмов в советской партийной печати нивелирует их смысл: *Нерушима и священна дружба советских народов в единой семье* (ЛЗ, 2.07.66); *Борьба за рост производства, за прогресс – одна из святынь задач каждого коммуниста* (ЛЗ, 04.10.1968). Высока частотность использования в советской

печати слов, в морфемный состав которых входит префиксоид *благо-* церковнославянского происхождения. По своей сути существительное *благо* в русском языке представляет ментально-культурный концепт, обращенный к духовно-нравственной сакральной сфере бытия. В языке газеты образования с префиксоидом *благо-* клишируются: *создать благоприятные условия для высокопроизводительного труда и разумного отдыха* (ЛЗ, 04.04.1984); *мировая социалистическая система оказывает благотворное воздействие на развитие всего человечества* (ЛЗ, 01.01.1987). Актуализируется в газетном языке и становится его штампом слово *благо*, например: *великая забота партии и правительства о благе народа* (ЛЗ, 04. 11.1955); *всемерная забота партии и правительства о благе советского человека* (ЛЗ, 04.01.1984).

С конца 70-ых годов XX в. в слове *благодущие* положительный оценочный компонент префиксоида *благо-* меняется на противоположный – атеистический. В результате актуализации в газетных текстах советской печати резко отрицательного компонента лексического значения слова *благодущие* его исконный смысл разрушается, например: *Как могла партийная организация мириться с этим, создавая обстановку благодущия и самоуспокоенности?* (ЛЗ, 30.06.1978), *благодущию не должно быть места* (ЛЗ, 2.04.1985); *еще дают о себе знать силы застоя и благодущия* (ЛЗ, 01.01.1987 Новогоднее обращение М.С. Горбачева).

В конце XX в. религии вернули ее исконный смысл – одухотворять, а не быть «опиумом для народа»; духовная жизнь общества становится одной из тем СМИ. В современных медийных текстах активна актуализация слов духовно-нравственной и религиозной сфер, что закономерно ведет к экспансии отвлеченной лексики в целом, и славянизмов в частности. Церковнославянизмы становятся модными стереотипами в языке СМИ [5, с. 60]. Церковная сакральная лексика становится одним из лексикотематических разрядов газетной лексики и актуализируется. Например в переименованной из «Ленинского знамени» в «Северный Казахстан» областной газете: *В последние годы религия стала важной духовной силой, соответственно высок авторитет и лидеров религиозных конфессий* (14.06.04). Как упоминалось выше в результате актуализации в СМИ смысл церковной лексики и церковнославянизмов может изменяться, обогащаясь или разрушаясь. Обратимся к материалам современных русскоязычных газет Казахстана: республиканской «Казахстанской правды» (далее: КП) и областного «Северного Казахстана» (далее: СК), чтобы рассмотреть особенности употребления в этих газетах слов *духовный, духовность*. В газетных текстах они способны сочетаться

со словами не только традиционных этической и эстетической сфер жизни, но и обретать новые, порой парадоксальные, оттенки смысла в сочетании со словами генетически и семантически неродственных сфер. Традиционное контекстуальное употребление слова **духовный** иллюстрируют следующие примеры: *областной музей является одним из центров исторической и духовной культуры области* (СК, 09.06.2004. В поддержку духовной культуры); *журнал явится отправной точкой к пониманию молодёжью своей роли в сохранении общего **духовного наследия**, генетической памяти* (СК, 11.04.2004); *с каждым годом все больше горожан возвращается к своим **духовным корням*** (СК, 24.01.03, День Крещения Господня – общегородское торжество).

Обратимся к слову **духовность**. Как известно, существительные на *-ость* со значением отвлеченного качества и свойства активны в русской публицистике с первой трети XIX в. Существительное **духовность** к этому времени закрепляется в русском литературном языке в современном значении [6, с. 52]. В результате актуализации слова **духовность** в газетном тексте происходит десакрализация смысла: *Бороться за **духовность** каждого человека – один из ключевых аспектов программы партии* (КП, 06.04.04). Слово **духовность** политизируется и сближается с социально-политической лексикой газеты. Следующий пример иллюстрирует нарушение норм лексической сочетаемости при употреблении слова **духовность**: *Многие памятники древней культуры казахов были отреставрированы при непосредственной поддержке президента, что внушает надежду, что нашей стране всегда будет сопутствовать **светлая духовность*** (КП, 18.05.02, Возвращение к святыням). «Светлая духовность» порождает гипотетическую антонимию «темная духовность», которая и опровергает семантическую и стилистическую возможность подобного сочетания. В церковнославянском языке негативная коннотация слова **духъ** в значении ‘бесплотное существо’ подчеркивается на графико-орфографическом и морфологическом уровнях. Слово, означающее ‘Духъ (Божий)’, всегда пишется под титлом, в форме им. п. мн. ч. – **дуси** (под титлом), в значении ‘злой дух’ слово пишется без титла, форма мн.ч. им. п. – **духове** [10, с. 115-116] Отвлеченное прилагательное **духовный** образуется только от первого основного значения слова **дух**. В свою очередь, существительное **духовность** в русском литературном языке также является образованием от слова со «светлым» значением. Сочетание слова **духовность** с эпитетом **светлый** в итоге представляется оксюморном.

В базирующейся на материализме советской партийной печати слова **духовный** и **духовность** были отвлеченной лексикой пассивного фонда. В Толковом словаре русского языка под редакцией Д.Н. Ушакова (1935 г.) слово **духовный** имеет 7 значений [12]. Конкретные значения слова (3-е и 4-е) не востребованы газетным советским языком из-за отсутствия информации о жизни русской православной церкви и духовенства. Полярные стилистические пометы слова (1-ое значение отмечено как «книжное», 5-ое – как разговорное») не соответствовали идейно-тематическому содержанию массовой советской печати, в результате чего слово **духовность** ни в том, ни в другом значении не вошло в корпус стандартных единиц газетного языка своего времени. В 4-ом издании Толкового словаря С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой и других современных словарях сохранено 1-ое значение без особых стилистических помет, во-вторых **духовный** значит «относящийся к религии, к церкви» [7]. Сакральный смысл этого слова учитывается только в Толковом словаре живого великорусского В.И. Даля, где **духовный** – «все относящееся к Богу, церкви, вере; все относимое к душе человека, все умственные и нравственные силы его, ум и воля» [3].

Резюмируем сказанное. В ведомостях конца XIX в. церковная и церковнославянская лексика выполняет номинативную и / или риторическую функции. Дореволюционная периодика обращается к метафорическим возможностям церковнославянизмов, их употребление подвергается литературной обработке. В революционных газетах церковная лексика становится объектом сарказма, церковнославянизмы – материалом для создания партийных лозунгов. Атеистическая советская печать освобождается от церковной лексики и усваивает предшествующую риторическую традицию использования славянизмов, которые, как правило, переходят в разряд газетных штампов. В современных СМИ наблюдается поверхностная актуализация конфессиональной (церковной) лексики и экспансия стандартного употребления церковнославянизмов, что зачастую ведет к искажению и разрушению глубинного смысла церковнославянской лексики.

Литература:

1. Виноградов В.В. Основные этапы истории русского языка // Виноградов В. В. Избранные труды. История русского литературного языка. – М., 1978. – С. 10-64.
2. Войцева Е.А. Особенности функционирования лексики церковно-книжного фонда в русском литературном языке // Синхронический и

диахронический анализ языковых единиц русского языка. Сборник научных трудов / Отв. ред. М.А. Брицын. – Киев: КГПИ, 1989. – С. 39-46.

3. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 томах. – СПб.: Русский язык, 1999. – Т.1, С. 503.

4. Какорина Е.В. Трансформация лексической семантики и сочетаемости (на материале языка газет // Русский язык конца XX столетия (1985 – 1995) / Отв. ред. Е.А. Земская – М.: Языки русской культуры, 1996. – 480 с.

5. Костомаров В.Г. Языковой вкус эпохи: из наблюдений над речевой практикой масс-медиа. – М.: Педагогика-пресс, 1994. – 247 с.

6. Лексика русского литературного языка XIX – начала XX века // Отв. ред. Ф.П. Филин. – М.: Наука, 1981. – 359 с.

7. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. Издание 4-е, доп. – М.: Азбуковник 1999. – 183.

8. Прядко И.П. «Скудных язык произволение»: Конфессиональная терминология и церковнославянская лексика в речевой практике современных СМИ // Русская ассоциация чтения // <http://www.rusread.org.ru/issues/hl/hl3-12.htm>

9. Прядко И.П. Церковнославянская лексика в практике современных СМИ // Грамота.ру // http://www.gramota.ru/biblio/magazines/gramota/kultura/28_65 (06.03.01).

10. Седакова О. Церковнославянский язык в русской культуре (выступление на дискуссии) // Церковный вестник № 8 (405) // <http://www.e-vestnik.ru/rubric/8/744> (30.04. 2009)

11. Седакова О. Церковнославянские паронимы. Материалы к словарю. – М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 2005. – 432 с.

12. Ушакова Д.Н. Толковый словарь русского языка: В 4 томах. – М.: Гос. ин-т «Сов. энцикл.»; ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1935-1940. – Т.1, С. 815.

Фитонимы в лирике В. Набокова как средство отражения языковой картины мира поэта

*Гремячих Екатерина Александровна
(Ярославль, Россия)*

В современной лингвистике не ослабевает интерес к проблемам, связанным с языковой личностью мастеров художественного слова, описанием концептуальной картины мира конкретных авторов и форм ее представления. Исследование языкового материала с данной точки зрения открывает новые широкие возможности изучения определенных сторон языковой картины мира писателей, а через нее - своеобразия индивидуального мировосприятия авторов, особенностей идиостилей.

Объективно существующая картина мира отражается в языке в первую очередь при помощи слов. Именно они, как принято считать, непосредственно связаны с предметным миром человека. Особую роль в создании языковой картины мира играют лексемы с предметно-вещественным значением. К таковым относятся и многочисленные наименования растительного мира, то есть наименования деревьев, кустов, трав, цветов, овощных, ягодных и иных культур. Сам факт наличия или отсутствия определенных наименований указанного тематического класса информативен с точки зрения картины мира. Говоря о картине мира, в создании которой участвуют фитонимы, мы имеем в виду не только буквально понимаемую пейзажную зарисовку. Функциональные характеристики фитонимов, контексты их употреблений, дополнительные внепонятийные смыслы, их парадигматические связи (в частности, на деривационном уровне) свидетельствуют о том, что указанные наименования являются важными языковыми элементами построения картины мира на более высоком уровне, отражающем духовный мир людей, наполненный эмоциями, оценками, спецификой взаимоотношений в обществе, широкой гаммой чувств. В этой картине фитонимы, как правило, выполняют роль эталонов внешних и внутренних качеств человека, а также национально-патриотических символов. И эта картина мира оказывается еще более национально маркированной, чем та, которая отражает объективную действительность.

Обилие и разнообразие фитонимов в лирике В. Набокова делает актуальным и плодотворным исследование его творчества в выбранном нами ракурсе. О Владимире Набокове писали и спорили очень много. В России и за рубежом ему посвящались десятки книг, сотни статей.

Но исследователей интересовал, как правило, Набоков – романист, переводчик, критик, даже Набоков-энтомолог, натуралист. И только Набокову-поэту внимания уделялось несравненно меньше. В изобилии рецензий, критических статей, воспоминаний нам не встретился глубокий, подробный анализ его лирики. Чаще всего о стихах Набокова бывает сказано всего несколько слов. Эмигрантский критик В. Вейдле писал: «Хороших стихов у Сирина (Набокова) вовсе нет»; это «не совсем законная забава человека, обреченного писать прозой» [2, с. 13]. Однако мы обратились к лирике писателя с лингвистической, а не с литературоведческой точки зрения, поэтому для нас поэтическое творчество Набокова, его язык являются исключительно интересным материалом для изучения. Стихи Набокова представляются своего рода «диким полем», полным загадок и неожиданностей. В том числе, это и изумительный, неисследованный растительный мир набоковской лирики, «царство исполинское» деревьев, кустарников, цветов.

Владимир Набоков был человеком «столичным», городским. В своих воспоминаниях на это указывает З. Шаховская: «Сияющие, сладкопевные описания его русской природы похожи на восторги дачника, а не человека, с землею кровно связанного. Пейзажи усадебные, не деревенские: парк, озеро, аллеи, грибы, сбор которых любили и дачники, бабочки (это особая статья)». [4, с. 3] Однако здесь же автор уточняет, что Набокова как человека городского противопоставляет русским писателям – помещикам, имевшим земельные корни. При этом он мастер описания природы. Говоря о ранних стихах Набокова, биограф поэта – Б. Носик отмечает: «Здесь еще мало, как будто, от будущего Набокова, хотя уже и ощущается кое-что, скажем, точность описания, внимательность к растениям, преклонение перед листом...» [3, с. 83-84] Фитонимы в лирике Набокова весьма разнообразны. Это связано в значительной степени с тем, что поэт не любил «повторяться», каждому дереву и каждому цветку, как чудесным творениям природы, он отдавал должное, восхищаясь их красотой. В «растительном мире» набоковской лирики немало и экзотических растений – деревьев, цветов и кустарников. Мы остановимся подробнее на анализе традиционного для русской поэзии образа березы.

Пожалуй, в сознании каждого русского человека береза является неотъемлемой частью родной природы. Для Набокова в эмиграции береза станет символом России. Обращаясь в своих стихах к воспоминаниям о Родине, о русской природе, поэт неизменно возвращается к образу березы, который, безусловно, занимает центральную позицию в системе флористических образов, так широко представленных в лирике Набокова.

Стихотворение «Березы» написано в первые годы учебы Набокова в Кембридже. Именно здесь, в Англии, в начале эмиграции он начал «разрабатывать золотые копи ностальгии» [3, с. 6], которых ему хватило на всю жизнь. Это стихотворение – зарисовка, описание природы, преломленное сквозь призму восприятия автора. Набокову было присуще предельно сильное ощущение красоты природы, окружающего мира.

*Стволы сквозь легкое зеленое сиянье
белеют, тонкие, и воздух освежен
грозой промчавшейся.*

<...>

*...мне улыбается, в лазури нежной тая,
такая нежная, невинная, святая,
что умиленные склоняются листья,
роняя длинные сверкающие слезы, -
и это жизнь моя, и это край родной,
родная красота... и льется надо мной
сиянье легкое, зеленое, - березы...*

[1, с. 150]

Все стихотворение пронизано интонацией восхищения. О красоте, о прелести березы поэт говорит проникновенно, с любовью и нежностью.

Это описание импрессионистично, оно не строится на последовательном и точном указании всех признаков, оно не детально: стволы белеют сквозь «легкое зеленое сиянье» листья. Почти все образы в стихотворении «работают» не на создание пейзажной зарисовки, а на создание впечатления, которое было бы сродни авторскому. Впечатление – это нечто неуловимое, поэтому все звуки приглушены, а образы зыбки, расплывчаты, и Набоков использует слова с соответствующей семантикой: *чуть слышный* перезвон *дробится*, *чуть слышное* журчанье, по *невидимым качается* волнам, *радуга струится*, береза *смутно улыбается* с высоты, *тая* в нежной лазури. Звуковые (перезвон, журчанье), цветовые (белеют стволы, зеленое сиянье, лиловые паутины), осязательные (воздух освежен), световые («трава вся в темных лиловых паутинах, вся в ослепительных извилинах») характеристики взаимодействуют друг с другом и создают фон для восприятия образа березы. Образ строится на олицетворении: береза *улыбается*, *умиленные* листья *роняют слезы*. Для характеристики образа березы Набоков использует множество эпитетов: *нежная* (лазурь), *сверкающие* (слезы). В контексте стихотворения эпитеты *тонкие* (стволы), *длинные* (слезы – капли дождя после промчавшейся грозы) также приобретают оценочный

характер. Об особом, трепетном отношении поэта к дереву говорят оценочные эпитеты *нежная, невинная, святая*. Безусловно, во многом это связано с символикой белого цвета (белый – невинный, чистый) березовых стволов. Но красота березы не просто красота, а «родная красота», «жизнь моя», «край родной». Образ березы – центральный в этом стихотворении и он – средоточие образа русской природы. Береза «святая», потому что она «родная», образ березы неразрывно связан для Набокова с ощущением Родины. Мы видим, что уже в ранней эмигрантской лирике образ березы получает символическое осмысление и выступает как символ России и русской природы.

Стихотворение «К России» относится уже к зрелому творчеству Набокова. Оно написано в 1939 году в Париже. Это стихотворение, в отличие от рассмотренного нами выше, не о природе, но тем значительнее тот факт, что мы встречаем в нем образ березы. Как и заявлено в названии, это обращение к России, страстная мольба об освобождении от мучительных воспоминаний поэта, который никогда не сможет вернуться на Родину:

*Отвяжись, я тебя умоляю!
Вечер страшен, гул жизни затих.
Я беспомощен. Я умираю
от слепых наплываний твоих.*

<...>

*Но зато, о Россия, сквозь слезы,
сквозь траву двух несмежных могил,
сквозь дрожящие пятна березы,
сквозь все то, чем я смолоду жил,
дорогими слепыми глазами
не смотри на меня, пожалей...*

[1, с. 269]

Метафора *дрожящие пятна березы* основана на индивидуальном зрительном восприятии – пятна на березовых стволах, мелькающие, «дрожящие» сквозь листву. Минимальный контекст ничего не дает нам для понимания семантического наполнения этого образа. Но в контексте всего стихотворения образ березы, безусловно, приобретает символическое осмысление. Набоков перечисляет все то, от чего ему так трудно, так больно отречься. Это память предков («сквозь траву двух несмежных могил»), годы юности («сквозь все то, чем я смолоду жил»). И в этом ряду родная природа – «дрожящие пятна березы». Данный образ вмещает в себя представления поэта обо всей русской природе,

то есть становится ее символом и символом России. Рассматривая образ березы, мы не случайно анализируем стихотворения разных периодов творчества Набокова. В поздней лирике ассоциативный ряд, который открывает образ березы, дополняется еще одним ассоциативным пластом – это не просто ощущение Родины, но чувство безвозвратной утраты, отчаяния, гнетущей тоски по России.

Важную роль в реализации и конкретизации значений образов растительного мира играют тропы. В целом, как мы убедились, наиболее частотным приемом для лирики Набокова является олицетворение. В сочетании с другими средствами создания образов Набоков часто использует олицетворение для особого осмысления образов или придания им символического значения. Широкое использование поэтом олицетворений характеризует его взгляд на природу и место человека в ней: одухотворяя растительный мир, поэт делает его величественнее, прекраснее, значительнее мира людей. Природа для поэта – это божественная тайна, не требующая разгадки, а лишь сохранения и интерпретации. Анализируя фитонимы в поэтическом творчестве Набокова и образы, которые возникают на основе данных наименований, мы видим, что длительная эмиграция внесла особый символический компонент в структуру их значения, а одухотворение Набоковым мира природы – ассоциативную емкость, глубину и устойчивость авторского осмысления.

Литература:

1. Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы (биография). – М.: Издательство Независимая Газета; СПб.: Издательство «Симпозиум» – 2001. – 695 с.
2. Набоков В.В. Стихотворения и поэмы / Сост., вступ.ст., подгот. текстов и примеч. В.С.Федорова – М.: Современник, 1991. – 574 с. – (Феникс. Из поэтического наследия XX века).
3. Носик Б. Мир и дар В. Набокова: первая русская биография писателя. – Л.: Совм. изд. «Пенаты» и фирма «Рид». – 1995. – 248 с.
4. Шаховская З. В поисках Набокова. Отражение / М., «Книга», 1991. – 319 с.

Семантические аномалии в текстах русской рок-поэзии

Кочесокова Марьяна Натмировна
(Нальчик, Россия)

Рок-поэзия признана официальным литературоведением фактом литературы лишь с конца 90-х гг. прошлого столетия. Именно на это время приходится выпуск первого сборника «Рок-поэзия: текст и контекст» (на базе кафедры Тверского государственного университета). А лингвистика и сейчас игнорирует тексты рок-поэтов. Однако мы полагаем, что произведения рок-поэтов как факт языка заслуживают внимания лингвистов в свете новых антропоцентрических исследований. Так, весьма интересными представляются семантические аномалии в русской рок-поэзии.

Известно, что ожидания реципиента определяются его представлениями о стандартных контекстах и ситуациях, образующих своего рода стереотипы реалии, в которую он включен. Эти представления требуют стандартных «моделей» управления конкретными языковыми единицами. Рок-поэтами очень часто искажаются эти представления, в их текстах умело «сочетается несочетаемое». Так в высказывании «...верь моим словам / Даже если я скажу, что люблю тебя» [6, с. 21] лексема **даже** выступает маркером подмены шкалы ценностей. Если исходить из семантики высказывания, то норма состоит в том, что «не стоит верить, если я скажу, что люблю тебя». Это своего рода демонстрация пренебрежительного отношения к стереотипам. Алогичны также следующие высказывания в силу их несоответствия отдельным фрагментам картины мира:

Оказалось, это забавно –

Так, что хочется рассмеяться.

А нельзя. Потому что мертвый. [7, с. 288];

Что сердиться на лысого принца?

который еще не прочел

Восемнадцатый том букваря [6, с. 182] – поэт трансформирует структуру словарного значения «букварь». Здесь акцент делается на сему «обучение грамоте», обходя сему «первоначальное обучение». Причем «грамота» не в значении «умение читать и писать» [5, с. 141], а скорее в значении *иметь достаточное представление о мире вообще*, поскольку *умение читать и писать* не требует «восемнадцатитомного букваря»;

Рельсы косыми струнами скрециваются [2];

Просто я – часть мира, которого нет [10, с. 42];

Я хочу найти письмо в пустом конверте /И прочесть тебе [6, с. 304] и т.д. Однако рок-композиция «Fellini» изначально маркируется как «аномальное» первой строкой «В одном из **неснятых** фильмов Федерико Феллини».

В текстах рок-поэзии нередко нарушаются синтагматические отношения на лексическом уровне языка:

Где-то далеко летят поезда [6, с. 231]

Читает балет о кошмарной любви и прекрасной измене,

Танцует стихи о коварстве героев и верности крыс [11].

Интересен перевод абстрактных существительных в класс конкретных:

Сорви мои чувства

Храни как гербарий [7, с. 35];

Сядь у окна

И слушай шум больших идей [6, с. 45];

Закинут рыболовы лески

Поймают в сети наши души [7, с. 30].

Таким образом, обычные слова, попадая в контекст семантического языка рок-поэтов, теряют свои «жесткие» словарные толкования.

Весьма распространенным является семантическое столкновение в форме оксюморона:

Анонимная философия продавшихся заживо

за колоссальный бесценник [4];

И стелется гарь

От игр этих взрослых детей... [6, с. 45].

В результате подобных соединений несовместимых (с точки зрения семантики) понятий рождаются новые сложные понятия, в которых преобладает эмоционально-оценочное составляющее структуры значения.

Отметим и другие виды семантических нарушений:

- семантический сдвиг в обращении:

«О, Прекрасный Панкрат, поспеши же ко мне

И открой мне дорогу обратно!» [6, с. 18] – *О, Прекрасный Панкрат*

– обращение к старому дворнику;

- семантическое искажение качеств и свойств предметов:

квадрат в форме листа, самолет в виде кривой [6, с. 96];

- семантическая контаминация, то есть «взаимодействие, скрепление, объединение языковых единиц или их частей на основе их структурной, функциональной или ассоциативной близости» [9]: *Ясного ляссыря грудил костры зазря* [8] - образование нового слова путем сложения двух других: *лясы* + *лодырь*. Или же, название рок группы «Чайф» - *чай-чифирь*.

Интересен пример нарушения семантики из «Великого Квадрата» Ольги Арефьевой:

*Моя война последняя – с собою,
И побеждаю в ней то я, то я* [7, с. 214].

Известно, что с помощью повторяющегося союза «то... то...» достигается значение чередования явлений, объектов. Получается «пассивное» чередование «я» и «я». Это, по сути, является семантическим абсурдом (если, вслед за Г. Померанцем и А. Трифоновым, под абсурдом мы будем понимать не «отсутствие смысла, а смысл, который неслышим» [3, с. 8]). В подобных случаях получаемая из текста информация не входит в пресуппозицию читателя. Однако это не должно вызвать отрицательную реакцию, поскольку рок-культура в целом мыслится как «разрушение существующих норм».

Таким образом, семантические нарушения в текстах рок-поэзии служат реализации коммуникативно-прагматических установок рок-авторов. И в целом они преднамерены, мотивированы авторским контекстом и служат приданию языку эпатажности.

Литература:

1. Башлачев А. Сборник. Стихи и песни // «Lib.ru: Библиотека Максима Мошкова» / URL: <http://lib.ru/KSP/bashlach>
2. Дягилева Я. <http://lib.ru/KSP/dqgilewa.txt>
3. Культурология, XX век: Энциклопедия. Т. 1. А-Л / Редкол.: С.Я. Левит и др. – СПб: Унив.кн., 1998. – 447 с.
4. Летов Е. Гречневый чавканьем сильной личности // «Lib.ru: Библиотека Максима Мошкова» / URL: <http://lib.ru/KSP/grob.txt>
5. Ожегов С.И. Словарь русского языка: Ок. 57000 слов / Под редю чл.-корр. АН СССР Н.Ю. Шведовой. – 20-е изд., стереотип. М.: Русский язык, 1989. – 750 с.
6. Поэты русского рока: Б. Гребенщиков, А. Гуницкий, А. Романов, М. Леонидов, Э. Шклярский, А. Васильев. – СПб: Азбука-классика, 2004. – 448 с.
7. Поэты русского рока: Земфира Рамазанова, Маргарита Пушкина, Светлана Сурганова и др. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 624 с.

8. Ревякин Д. Венч // «Lib.ru: Библиотека Максима Мошкова» / URL: <http://lib.ru/ETIKETKI/most3.txt>

9. Русский язык. Энциклопедия // URL: <http://russkiyyazik.ru/426>

10. Тридцать песен Михаила (Майка) Науменко и группы «Зоопарк». – М.: Леан ООО «Антао», 2000. – 80 с.

11. Шевчук Ю. Периферия // «Lib.ru: Библиотека Максима Мошкова» / URL: <http://www.lib.ru/KSP/shewchuk.txt>

«Либерализация» языка или неэстетическое отношение слова к действительности

*Лисоченко Ольга Витальевна
(Таганрог, Россия)*

В настоящее время в области языка СМИ всеобщее внимание приковано к тотальному нарушению в нем литературных норм. Ученые пишут об этом с целью регистрации фактов [2, с. 8-15; 5, с. 53-68], поисков причин и объяснений происходящего [4, с. 60; 8, с. 226-234; 13, с. 123], с целью охранения устоев русской культуры [11, с. 10]. Не меньшую озабоченность данным фактом проявляют ревнители культуры, преподаватели русского языка, сами журналисты: *Манн Ю.* Говорим, как думаем. Заметки о языке, истории и о нас самих // «Известия», №16, 1991, с. 16; *Шаповалов О.* От немецкого аспирина можно забеременеть // КП, 17.09.1999, с. 22; *Бородин А.* Начало кина как стемняется // «Советская Россия», № 40, 2000, с. 7; *Никольский А.* Язык мой – родник незамутненный // ТП, №75, 2002 и др.

В.Г. Костомаров отмечает, что «...через речь, которая по сегодняшней моде наполняется просторечием, диалектизмами и жаргонизмами, в систему литературного языка приходит много новшеств разного качества», но «...при всех перехлестах и этнических послаблениях перед нами естественный процесс; играющий перепад уровней допустимого и непечатного сменится, надо верить, новым балансом разных речевых слоев в литературном каноне» [4, с. 60]. Либерализацией называет В.Г. Костомаров «весьма бурно развертывающиеся процессы в языке масс-

медиа: склонность к раскрепощенности, к снятию запретов, допуску любых кажущихся журналистам уместными средств выражения» [3, с. 146; 7, с. 183-194].

Вывод о либерализации, полагаем, сделан В.Г. Костомаровым относительно нарушений собственно языковой литературной нормы. Вывод прогнозирует изменения на стилистической шкале. Речь идет о возможных в будущем, по причине распространенности в речи носителей литературного языка, перемещениях языковых единиц с одного деления стилистической шкалы на другое, соседнее.

Вместе с тем даже краткий обзор литературы по проблеме показывает, что особенностью языка современных российских СМИ является не только повсеместное распространение нарушений лексических, грамматических, стилистических и других литературных норм. Широкое распространение в языке СМИ получили явления, свидетельствующие об отсутствии у пишущего логики употребления слова, языкового вкуса, осознания необходимости координации публичных речевых выражений с эстетическими и этическими представлениями читателей, да и просто здравого смысла. В целом такие нарушения литературной речи выходят за пределы отступлений от собственно языковых норм, но так или иначе основаны на них. В литературе идут поиски их места в системе нарушений литературной речи и их названия. Так, их называют отступлениями от коммуникативных и этических требований, отличая от нарушений требований ортологических [13, с. 128-132].

Среди явлений, называемых нами неэстетическим отношением слова к действительности, намечаются два типа.

Первый тип – традиционные нарушения языковой литературной нормы. Они спонтанны; не осознаваемы пишущим, так как основаны на незнании нормы, и не допустимы как нарушающие норму. По причине незнакомства адресанта с языковой нормой они неизбежны. Нарушение языковой нормы, как и нарушение других норм, не эстетично. Оно производит неэстетическое впечатление и нарушает эстетическое восприятие действительности. Создание оснований для эстетического восприятия действительности – принцип любого вида творчества [12, с. 5-7], в том числе языкового. Нарушение данного принципа эстетически не приемлемо, так как затемняет смысл речи, отвлекает от его восприятия, вызывает раздражение читающего и т.д. Опасность распространения нарушений строгой языковой нормы заключается в том, что, повторяясь, они закрепляются в массовом сознании как нормативные. Со временем некоторые из них становятся нормативными, что приводит к перестройке

стилистической шкалы. Нарушения собственно языковых норм не раз классифицировались в работах последних лет на тех или иных основаниях [2, с. 9-14; 5, с. 53-69; 13, с. 122-132].

Явления второго типа не нарушают языковой нормы в строгом смысле слова. Они так же, как и первые, не осознаются пишущим, спонтанны. Но избежать их возможно. Они нарушают требования жанра и стиля, соразмерности и пространства, логики и здравого смысла и т.п. Возможно, они более свидетельствуют об уровне культуры мысли, чем об уровне культуры речи. Если использовать понятия античного учения о речи, то можно сказать, что такого рода нарушения – это нарушения требований или инвенции, или диспозиции, или элокуции, или мемории, или, в устной речи, акции. Они привлекают к себе внимание читателя как не отвечающие его языковому вкусу или эстетическому чувству. В них проявляется неэстетическое отношение производителя речи к действительности, проявляемое посредством его речи.

Из отмеченного в литературе к фактам подобного рода можно отнести, например, употребление в языке газет модных слов [6, с. 167-168] или широкое использование зооморфной метафоры [9, с. 82-83].

«Вкус вообще, – как пишет В.Г. Костомаров, – это способность к оценке, понимание правильного и красивого; это пристрастия и склонности, которые определяют культуру человека в мысли и труде, в поведении, в том числе в речевом». «Под вкусом можно понимать систему идейных, психологических и иных установок человека к языку, способность интуитивно оценивать правильность, уместность, эстетичность речевого выражения» [4, с. 6].

С позиций такого определения языкового вкуса к фактам, не отвечающим ему и нарушающим эстетический принцип языкового публицистического творчества, в языке современных СМИ (материал газетных заголовков и подзаголовков) мы относим, например, следующие.

1. Чрезмерная метафоризация, излишняя образность речи: «Съешь свою головную боль» (АиФ, №43, 2009, с. 18); «...неужели карантин съест каникулы?» (АиФ, № 46, 2009, с. 7; далее все примеры, после которых указан только номер страницы, взяты из этого выпуска АиФ); «Дай по шее – и вылечи» (с. 29); «И картошка болеет раком» (с. 25).

2. Перемещение слова в иную, чем закрепленная в сознании носителей языка, семантическую сферу: под рубрикой «Настольный теннис» заголовок «Твердые середняки» («ТП-пятница», №12, 2006, с. 14).

3. Использование слова без учета многозначности или омонимии: «Рыбу мочат с головы» (с. 2); «Дума о шалфее» (с. 10), где слово

«дума» нами воспринято как высокое, со значением процессуального действия, а после прочтения публикации стало ясным, что это Государственная Дума собирается слушать вопрос о распространении курительных смесей.

4. Составление ряда однородных членов предложения без семантического на то оснований: «Он боролся с коррупцией и Александром Пушкиным» (АиФ, №41, 2009, с. 32); «Возвращаются футбол и игроки» («ТП-пятница», №12, 2006, с. 14); «Суставы: операция или инновация» (с. 15).

5. Некорректное использование сочинительной связи: заголовок «Застенчивый великан и мама-карлица» (с. 34) понимается как: мама-карлица родила сына-великана, а из текста следует, что 27-летний великан ростом 2 м 47 см – гражданин Турции, а мама-карлица дочку родила в Великобритании.

6. Использование первой части сложного предложения в переносном, а второй – в прямом значении: «Лето будет жарким, если Кержаков с командой пробьется в ЮАР» (с. 45).

7. Разговорная лексика и фразеология: «Чтобы не раскалывалась голова, надо правильно питаться» (АиФ, №43, 2009, с. 18); «Сдав ГДР, мы подарили Западу 106 млрд долларов» (с. 11); «...диссидентов гоняют, националистам – зеленый свет» (с. 7); «Зачем вкачивать деньги в наше кино?» (с. 46); «Павлюченко обленился?» (с. 46); «Перевод в бесплатники» (с. 21); «Новая Европа России на руку?» (с. 2); «Пока граждане будут «молчать в тряпочку», их продолжат заваливать фальшивками» (с. 18).

8. Некорректные смысловые отношения между заголовком публикации и подзаголовками или названиями её отдельных частей:

а) чрезмерно опосредованные смысловые отношения между заголовком и подзаголовком: при заголовке «Дай по шее – и вылечи» подзаголовок «Потому что причина всех болезней – в позвоночнике» (с. 29);

б) подмена темы в подзаголовке: при заголовке «Почему не дышит нос?» подзаголовок «Как спастись от насморка и его осложнений» (АиФ, №41, 2009, с. 28);

в) отсутствие смысловой соотносительности: при заголовке «Подделано в России» подзаголовок «Кто делает из нашей страны фальшивку?» (с. 18); в статье под заголовком «По понятиям» названия частей: «Страх нет» и «Из Петербурга в Москву» (с. 14);

г) опровержение заголовка статьи названиями отдельных её частей: при заголовке статьи «Генерал Бенкендорф. Жандарм у трона» названия её отдельных частей: «Миф 1. Бенкендорф был душителем свободы», «Миф 2. Бенкендорф, в частности, душил свободу А.С. Пушкина»,

«Миф 3. Третье отделение эффективно боролось с коррупцией», «Миф 4. Третье отделение было монстром политического сыска» (АиФ, №41, 2009, с. 32), где личная номинация «жандарм» в заголовке опровергается четырехкратным повтором слова «миф» в названиях четырех частей статьи, но понятным это становится после прочтения всех четырех частных названий и возврата к заголовку.

9. Перегрузка заголовка сложносокращенными словами: «С детсадами автопром не «едет?»» (с. 18).

10. Звукопись типа: «Если выгнать вшей вшаей» (с. 34).

11. Некорректное использование прецедентности:

а) содержащее опасность быть истолкованным как нарушением этики: «Настоящих буйных мало» (с. 4) – о членах оппозиционных партий;

б) замена положительной коннотации прецедентного текста на отрицательную при его трансформации: «Молодильные бактерии» (с. 5).

Ср.: при более или менее удачном использовании в заголовках прецедентных текстов: «Око за око или милость к падшим?» (с. 8); «И кочегары мы, и плотники» с подзаголовком «Какие первые профессии у звезд ТВ и шоу-бизнеса?» (с. 42) или их трансформаций: «Все могут мужики» (с. 15); «Из этого окна площадь Красная не видна» (с. 12); «Абсурд в законе» (с. 10); «Тише едешь – богаче будешь» (с. 44) и др.

12. Смысловая недостаточность заголовка: «Он любил науку» (с. 5) – заголовок публикации о кончине В. Гинзбурга – академика, лауреата Нобелевской премии.

13. Подача «отвергаемого» как «признаваемого» в подзаголовке: «Кого, за что и где теперь убивают» (с. 14).

14. Манипуляция большими буквами: «Комплексная настойка для лечения алкогольной зависимости из корней Любистока, Кукольника, Копыта европейского» (с. 35).

15. Вольность в использовании малых букв вместо больших и в отсутствии постановки знаков препинания: «Михаил Калашников главная тайна успеха. Александр Кержаков долгий путь в сборную» (с. 1).

16. Некорректное использование пространства: размещение анонса о помещенной в номере наиболее сенсационной информации перед названием газеты: «Мать продавала ребенка за 4 млн рублей» (с. 1).

Если бы все приведенные факты были реализацией специально поставленных целей, то они могли бы быть отнесены к числу «новых стилистических приемов в воздействии на читателя» [1, с. 22]. Но в большинстве случаев приведенные и подобные им факты производят впечатление спонтанных, непреднамеренных, не отредактированных

самим пишущим. О вкусах, как известно, не спорят. Но нам понравилась мысль Л.К. Граудиной: «Как и чувства, вкус следует воспитывать» [3, с. 147]. Заниматься изучением нарушений приведенного типа актуально с целью воспитания языкового вкуса носителей современного русского языка. Направления теоретической и практической, нормализаторской, деятельности в этом отношении совершенно очевидны. Как очевидно также и то, что рассматриваемые под означенным углом зрения представления об эстетической функции речи [10, с. 81-85] переносятся в область эстетики языкового творчества [14] и могут соответствующим образом изучаться.

Литература:

1. Аннушкин В.И. Современная русская словесность: проблемы риторической критики // Русская филология: наука – практика – преподавание. Вып. 2 / Под ред. В.И. Аннушкина, В.Э. Морозова. – М.: Гос. ин-т русск. яз. им. А.С. Пушкина, 2008. – С. 22.
2. Бельчиков Ю.А. Из наблюдений над языком СМИ 90-х годов XX в. (о нарушениях грамматических и орфоэпических норм в электронных СМИ) // Вопросы культуры речи / Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова РАН. Вып. 9. – М.: Наука, 2007. – С. 8-15.
3. Граудина Л.К. Культура речи как слагаемое культуры общества // Слово и текст в диалоге культур: Юбил. сб. – М.: Гос. ИРЯ им. А.С. Пушкина, 2000. – С. 146-147.
4. Костомаров В.Г. Языковой вкус эпохи. Из наблюдений за речевой практикой масс-медиа. – М.: Педагогика-Пресс, 1994. – 247 с.
5. Лавошникова Э.К. Компьютерная проверка орфографии: вчера, сегодня, завтра // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 2003, №5. – С. 53-68.
6. Лаптева О.А. Хотели как лучше, а получилось как всегда // Слово и текст в диалоге культур: Юбил. сб. – М.: Гос. ИРЯ им. А.С. Пушкина, 2000. – С. 166-182.
7. Лопушанская С.П. Речевая культура в этнолингвистическом освещении // Слово и текст в диалоге культур: Юбил. сб. – М.: Гос. ИРЯ им. А.С. Пушкина, 2000. – С. 183-194.
8. Лысакова И.П. Язык и типология прессы. Социоллингвистическое исследование. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2005. – С. 226-235.
9. Ряпосова А.Б. Зооморфные политические портреты // Политический дискурс в России – 6: Материалы постоянно действующего семинара / Под ред. В.Н. Базылева и В.Г. Красильниковой. – М., 2002. – С. 82-83.

10. Савченко А.Н., Иоффе В.В. Общее языкознание. Изд. 2-е. – Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского ин-та иностр. яз., 2003. – 236 с.

11. Троицкий В.Ю. Угроза расчеловечивания // «Советская Россия», № 10, 2001. – С. 10.

12. Чернышевский Н.Г. Эстетические отношения искусства к действительности. – М.: ГИХЛ, 1955. – 224 с.

13. Шамьенова Г.Р. Культура речи журналистов в региональных СМИ // Язык и власть: Межвуз. сб. науч. тр. / Под ред. М.А. Кормилицыной. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2003. – С. 122-132.

14. Эстетика и поэтика языкового творчества: Межвуз. сб. науч. тр. / Отв. ред. Л.В. Лисоченко. – Таганрог: Изд-во Таганрогского гос. пед. ин-та, 2000. – 208 с.

Сокращения: АиФ – «Аргументы и факты»; КП – «Комсомольская правда»; ТП – «Таганрогская правда».

Авторские знаки препинания в русских прозаических текстах (на материале произведений 1990-х – 2000-х гг.)

Марьина Ольга Викторовна
(Барнаул, Россия)

Функции авторской пунктуации сводятся к тому, что она помогает читателю понять содержание, уловить тонкости авторского замысла, найти точный подтекст. Благодаря индивидуальному употреблению знаков препинания изображается психологическое состояние героев, передается их внутренняя речь и т.д.

Не раз исследователями синтаксиса и пунктуации обращалось внимание на то, что знаки препинания, не соответствующие действующим правилам пунктуации, создают экспрессивность текста, указывают на его смысловое членение (О.Г. Артемова, Н.С. Валгина, Ф.Т. Гришко, Е.В. Дзякович, А.Б. Шапиро и др.).

Наша работа представляет попытку разобраться в фактах отступления от действующей пунктуационной нормы, наблюдаемых в русских

художественных текстах 1990-х – 2000-х гг., и очертить круг явлений, определяющих данные отступления.

В последние 10-15 лет текст изучается с позиции слияния и расчленения его отрезков (Е.А. Покровская, А.А. Чувакин, Г.Е. Щербань, С.Г. Фоменко и др.). «Современную прозу отличает ярко выраженная тенденция к интеграции/деинтеграции на уровне текста (и его компонентов), по сути дела выступающая базой текстоустройства, а возможно, и основанием для построения новой типологии текстов художественной прозы» [1, с. 59]. В качестве синтаксических явлений, позволяющих говорить об объединении, спаянности компонентов текста, рассматриваются синтаксические повторы, цитатные включения, усложненные сложные предложения и др. Показателями расчленения выступают текстовые блоки, абзацное членение, неполные парцеллированные конструкции и т.д.

Говоря о фигурах слияния в художественном тексте, мы главным образом обращаем внимание на усложненные сложные предложения, объединяющие в своем составе компоненты, разнородные в композиционном отношении, по субъективным сферам, а также по цели высказывания и эмоциональной окрашенности, что, в свою очередь, прогнозирует возможное появление в них ненормированной пунктуации. Например: *И Александра увидела в этом остановившемся времени большой кусок своей и Сережиной жизни, и даже своего первого мужа, Алексея Кирилловича, в то лето, на Карадагской станции, и новорожденного Сережу в Медеиных руках, и их общих отъезд в Москву в дорогом старинном вагоне, и Сережины первые шаги на тимиразевской даче... и его в курточке, стриженного наголо, когда он пошел в школу, и множество, множество как будто забытых фотографий увидела Александра, пока генерал стоял на дорожке с поднятой в шаге ногой* (Л. Улицкая «Медя и ее дети»). Данное предложение заключает в себе миг, воспоминание о ключевых приятных событиях в жизни, пронесшееся в голове героини, когда ей пришли сообщить о гибели сына. Она вспоминает не только Сергея, но и людей, имеющих отношение к его появлению на свет, воспитанию, взрослению. Многогочие внутри предложения указывает на скоротечность данного момента, на желание матери «остановить» время и не слышать страшную весть.

В тексте Виктора Ерофеева «Сила лобного места» предложение разрывается вопросительным знаком: *Ну вот, ты еще по телефону мне сказала, что я буду твоим сегодняшним «другом», еще не видя меня, но только слыша мой, как это писала британская пресса? мой, писала она,*

гипнотически «бьютифул войс». Расчленение повествования влечет введение в произведение еще одного (помимо «я», «ты») субъекта речи.

Тире в предложении (в несвойственном местоположении) может сигнализировать о том, что следующая за знаком информация является значимой в данном контексте. Например: *Я так поняла, что она берегает до лучших времен, как бы представляя себе ясно, что в один прекрасный момент все расступятся и выйдет она, вся в новом демисезонном пальто или в шерстяном платье, и потом (внимание!) – на ней кто-нибудь женится* (Л. Петрушевская «Время ночь»). Прерывность повествования усиливается за счет сочетания в одной конструкции сразу нескольких показателей расчленения. В данном случае авторский знак (тире) появляется сразу после вставной конструкции, отличающейся от основного предложения эмоциональной окраской.

Тире отграничивает несобственно-прямую речь как проявление внутритекстовой интеграции и авторское повествование: *Выслушав наконец и подругу – что куплено, да что пригорело, и чем болел ушастый ребенок, – рассмотрев чужого стандартного мужа – лоб с зальсынами, тренировочные штаны, растянутые на коленках, нет, такой не нужен, – уходила, разочарованная, уносила себя, изящную, за дверь, и на площадку, и вниз по лестнице, в освежающую ночь – не те люди, зря приходила, напрасно преподнесла себя и оставила в тусклой кухне свой душистый отпечаток, напрасно скормила изысканный, с горчинкой, шоколад чужому ребенку, только сожрал, и измазался, и не оценил, вот пусть-ка его засыплет с ног до головы диатезом* (Т. Толстая «Поэт и муза»).

У одних и тех же авторов ненормированные знаки препинания могут появляться в усложненных сложных предложениях и делить текст на ряд неполных парцеллированных предложений. Например: 1. *Тонкая талия – пышные волосы – трудная любовь – долгая жизнь – дети, которых волочат за руку по морям и континентам, – вот и войнам конец, делу венец, союзники шлют нам добротную свиную тушенку; мы съели ее и сплюнули в освободившуюся тару косточки, зубы, усы* (Т. Толстая «Йорик»). 2. *Темная баба – Паня. Сгнула, пропала, исчезла. Засудили. Деревенская тетка, муж погиб на фронте. Розовый гребень. Нет, гребень у Клавы. Ни лица, ни голоса – сплошное белое пятно. Он – Панин сын. Возможно, возможно. Поезд, взрыв, рельсы винтом, шапкой по лицу, черной шапкой, чтоб отшибло память. Лежишь, вглядываешься во тьму – глубже, глубже, до предела, – нет, там стена. Паня потеряла его на станции* (Т. Толстая «Спи спокойно, сынок»). Общим для данных примеров является то, что отрывочность, фрагментарность

повествования передается с помощью ненормированных знаков препинания, которые служат заменой некоторого промежутка времени (пример №1) или являются показателем быстрой смены событий (пример №2).

Такое синтаксическое явление, как парцелляция, обусловило постановку точки между базовым компонентом и парцеллятом. В качестве составляющих парцеллированной конструкции могут быть и однородные члены предложения (пример №1) и определяемое слово при обособленных членах предложения (пример №2): 1. *Они ждут, когда сверток упадет на пол. Кинутся и подберут* (Наталья Толстая «Ротарианцы»). 2. *Вошли еще двое ротарианцев, пожилые мужчины в пыльных ботинках и мятых брюках, с одинаковыми портфелями. Усталые, прямо с работы* (Наталья Толстая «Ротарианцы»). В рассказе Виктории Токаревой «Лиловый костюм» базовый компонент и парцеллят могут находиться в отношениях обобщающего слова и однородных членов (1. *Она ничего никому не должна. Ни мужчине, ни ребенку. 2. И все, что Марина делала, – для него. Худела, становилась независимой, знаменитой – все это был диалог с ним*); однородных членов предложения (*Она поняла, что купит его. Или отберет. А если понадобится – украдет*).

Итак, авторские знаки препинания одинаково активно используются в синтаксических фигурах слияния и расчленения. И в том и в другом случае знаки препинания, не соответствующие действующим нормам, создают расчлененность текста, являются границей между авторским повествованием и несобственно-прямой речью, показателем смысловой, а не структурной неполноты предложений, сообщают о смене видо-временного плана повествования и т.д.

Литература:

1. Чувакин А.А. Интерация / дезинтеграция в синтаксисе художественного текста на рубеже XX – XXI вв. // Сборник материалов Всероссийской научной конференции «Русский синтаксис: новое в теории, методике, объекте». – Барнаул: Издательство БГПУ, 2003. – С. 59-60.

Параметры представления понятия *нация* в русском и английском языках

Меркулова Елизавета Максимовна

(Москва, Россия)

Понятие нации – одно из наиболее обсуждаемых в современной российской и западной публицистике.

В данной работе проанализированы устойчивые словосочетания со словом *нация*, позволяющие выделить некоторые параметры представления этого понятия. Материалом для исследования послужили данные словарей (Webster, Longman, Oxford English Dictionary, MAC, БАС, словари сочетаемости), отражающие фиксированное значение языковых единиц. Также мы проанализировали те значения понятия нация, которые выявляются в речи, для этого мы использовали материалы русской, британской, американской публицистики последних лет, а также манифесты некоторых партий.

В данной статье освещаются некоторые особенности сочетаемости слов семантической группы ‘национальная принадлежность человека’. Ю.Д. Апресян, Е.В. Рахилина, И.М. Кобозева доказали, что синтагматические особенности слова определяются его семантикой. Таким образом, анализ способности слова сочетаться с теми или иными предикатами, определениями позволяет более точно дифференцировать его семантику.

В русском языке широко представлено словосочетание *титульная нация*. Изначально данное словосочетание использовалось как юридический термин, значение которого прояснялось, в частности, в федеральном законе о государственной политике российской федерации в отношении соотечественников за рубежом от 24 мая 1999 года N 99-ФЗ. Как юридический термин, это словосочетание не имело никаких коннотаций. Однако по мере функционирования в современной публицистике данное понятие приобрело субъективные, эмоционально-окрашенные смыслы. Анализ российской прессы позволяет утверждать, что понятие *титульной нации* содержит такие компоненты смысла, как ‘привилегия’, ‘сила’, ‘превосходство’. Ярким примером служит фраза: «Всюду, где имеется понятие «титульная нация», есть граждане второго сорта» [3]. Не менее показательным является и следующее высказывание: «Мы считаем, что именно и только титульная нация России (как и любая титульная нация любого государства) имеет абсолютное и неоспоримое

право на власть в своем государстве» [1]. Лексическая единица *титульная нация* предполагает и наличие понятия с антонимическим значением, *нетитульная нация*, которое также функционирует в современных СМИ и имеет, соответственно, противоположные семы. Наличие двух понятий, противопоставленных по указанным семам ('привилегированный' - 'непривилегированный'), создает в тексте поляризацию и вследствие этого особую «напряженность».

Ярким примером может служить отрывок из статьи О.Г. Каратаева, опубликованной в газете «Время»: «Россия (Российская Федерация) — государство, титульная нация которого — русские (русский народ) имеет в соответствии с международным обычным правом особые субъективные права и юридические обязанности, является специальным субъектом международного права... Для выполнения этой исторической (юридической) обязанности русский народ имеет субъективное право на политическое управление Россией (при поддержке и помощи других коренных народов России в части, касающейся их сохранения и развития)...» [2]. Характерным является использование следующих словосочетаний: поддержка (других) народов, помощь (других) народов. Лексемы *поддержка* и *помощь* подразумевают добавочное действие по отношению к основному. В тексте противопоставляются *титульный народ* и *другие народы* как первостепенные и второстепенные, имеющие большие и меньшие права. Подобное противопоставление, основанное на параметре превосходства, создает конфликтогенный потенциал высказывания.

В системе британского английского отсутствует понятие, эквивалентное *титульной нации*. При переводе юридических документов используется калька *titular nation*. Данное словосочетание также используется, когда речь идет о российских или советских реалиях, например: «And yet, in both these states nation-building is following the same general post-Soviet pattern: the traditions and symbols of the titular nations form the basis, while the remainder of the population, no matter how strong it may be, gets treated as ethnic 'minorities' and are deprived of political influence» [6]. Однако в речи носителей языка такое словосочетание употребляется крайне редко, о чем свидетельствует тот факт, что в Британском Национальном Корпусе нет ни одного примера на данное словосочетание.

Частотный анализ показывает, что *титульная нация* употребляется куда более широко, чем *dominated nation* в английском языке. Более того, история употребления русского словосочетания уже насчитывает

несколько периодов: ранний, когда появился термин, затем употребление термина в научной речи, наконец, появление коннотаций. Английское словосочетание не имеет такой «истории». Знаменателен и тот факт, что английский аналог не имеет антонима (нельзя сказать *undominated nation*). Отсутствие антонимии, невысокая частотность употребления свидетельствуют о том, что в сознании англоговорящего человека понятие *нации* осмысливается с позиции «*dominating*» не так часто.

Таким образом, анализ контекста употребления позволяет сделать вывод о том, что словосочетание *титульная нация* обладает большим «агрессивным потенциалом», чем английский аналог, а понятие *нации* в русских текстах осмысливается чаще в параметрах правового или силового превосходства.

Параметр превосходства нации есть и в английском языке, однако речь идет не о ценностном превосходстве, а о численном: так, широко распространены словосочетания *ethnic minority* и *ethnic majority*. Отсутствие ценностных аспектов смысла в данных лексемах делает их наиболее «политкорректными». Однако в речи лексемы *minority*, *majority* также могут приобретать оценочные смыслы.

В качестве примера приведу заголовок ежемесячных листовок, выпускаемых The British National Party – «*The Voice of the Silent Majority*» [7]. Данное предложение содержит скрытое противоречие. Согласно семантической пресуппозиции *majority* должно быть громче, чем *minority* (существование последнего вытекает из наличия *majority*) в силу своей физической природы, наличия большего состава людей. Однако в предложении утверждается существование *silent majority*, что противоречит тривиальной картине мира. Именно это несоответствие и создает основной прагматический аспект высказывания: указание на противоречие, а следовательно, и конфликт. Таким образом, даже на основе параметра численного превосходства какой-либо этнической группы может создаваться конфликтогенный потенциал высказывания.

Необходимо отметить тот факт, что в американском варианте английского языка понятие нации так же, как и в русском языке, представлено через параметр силового, правового превосходства. В американской политической прессе, а также в повседневной речи встречаются словосочетание *dominated nation* или же сочетание типа *American-dominated*, *black-dominated*. В британском английском такие словосочетания малоупотребительны: Британский Национальный Корпус не дает ни одного примера на соответствующий запрос. В основе данного определения лежит когнитивная метафора: первое значение

глагола *dominate* – «to have or exercise control or power (over)» [5]. Семьи 'сила', 'господство' проявляются во многих контекстах и имплицитно (а иногда и прямо) выражают ситуацию неравенства, борьбы. В англо-американской языковой картине мира закрепилось понятие *black-dominated sport*. Обсуждению этого явления посвящены форумы, статьи и документальные фильмы. Активное функционирование данного понятия в речи обусловило и возникновение множества коннотаций. Приведу пример из статьи Дэвида Дьюка: «Once you understand the use of black-dominated sports in the battering of our racial spirit, I believe that you will act accordingly» [4]. [подстрочник: когда вы поймете, какой удар нашему расовому духу наносит спорт, где доминируют черные, я полагаю, вы будете вести себя соответствующим образом] В данном высказывании *black-dominated sport* имеет негативные коннотации, т.к. соотносится с лексемой *batter* (разрушать, громить). Объектом разрушения является *our spirit*. Местоимение *our*, обладая инклюзивным значением, вносит противопоставление *black* и адресата речи, что создает дополнительную «напряженность» высказывания и вызывает негативные коннотации у читателя по отношению к *black*.

Параметр силового превосходства нации функционирует и в американском варианте английского языка и, как видно из приведенного примера, формирует коннотативно окрашенные словосочетания.

Таким образом, и в русском языке, и в американском *нация* представлена через параметр силового или правового превосходства. Однако в британском английском данный параметр не выявляется.

В статье мы обозначили лишь некоторые параметры представления понятия *нация* в русском и английском языках (в его британском и американском вариантах), в числе которых параметры превосходства, правового, силового, численного. Данные параметры служат основой для формирования субъективно-оценочных смыслов слова. Актуальным представляется дальнейшее изучение параметров данного многоаспектного понятия, а также взаимосвязи параметров с прагматическим компонентом содержания.

Литература:

1. Владимиров А. И. Формула государственности как система высших (базовых) внутренних определенностей // сайт союза Кадет России/ URL: www.kadet.ru

2. Каратаев О.Г. Право на сопротивление // Время 2006, № 13/ URL: <http://www.partia-nv.ru/vremya/Numbers/2006/13/ni2.html>

3. Право на самоопределение и будущий миропорядок // Неприкосновенный запас 2003, №2// Журнальный зал/ URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2003/2/>

4. Duke D. Tiger Woods, Race, and Professional Sports // The Official Website of Representative David Duke, PhD/ URL: <http://www.davidduke.com/>

5. Longman Dictionary of English Language and Culture. – Longman, 2000.

6. Nation-Building and Ethnic Integration in Post-Soviet Societies. An investigation of Latvia and Kazakhstan // New book on ethnopolitics in Latvia and Kazakstan / URL: <http://www.minelres.lv/minelres/archive/0827>

7. Patriot Leaflets // The British National Party / URL: <http://bnp.org.uk/resources/patriot-leaflets/>

Речевой стиль произведений В. Кондратьева (место ключевых слов в тезаурусе автора)

Рюмина Наталия Викторовна, Волович Майя Ильинична
(Тверь, Россия)

Особое место в тезаурусе В. Кондратьева, определяющем своеобразие художественного мира и языка писателя, занимают ключевые слова, «именуемые также ориентирами, вехами понимания, опорными пунктами». Их выделение ведет к «догадке (гипотезе) о смысле определенного отрезка текста, который создает направленность на дальнейшее содержание текста» [9, с. 195]. На первый план в произведениях, повествующих о сражениях подо Ржевом во время Великой Отечественной войны или связанных с событиями, происходившими там, выходят ключевые слова (всего 246 единиц), формально выделенные самим автором при помощи разрядки и представляющие собой особые смысловые комплексы. Как, например, в рассказе «Овсянниковский овраг»: *немец – всё – об этом – почему же – по-человечески – надо – из-за меня*. Количество компонентов в таких отдельных комплексах колеблется от 1 до 46 и определяется

не столько жанром произведения (так, в рассказе «День Победы в Чернове») 23 ключевых слова, а в повести «Борькины пути-дороги» - 3), сколько его значимостью для творчества писателя. Поэтому больше всего выделенных автором слов в «Селижаровском тракте» (36 единиц), «Сашке» (46), «Отпуске по ранению» (40), «Встречах на Сретенке» (31). Эти произведения представляют собой своего рода смысловые центры «ржевских» произведений В. Кондратьева: дорога на фронт, фронт, тыловая жизнь глазами фронтовика, послевоенная жизнь глазами фронтовика. Желанием увеличить смысл текста в целом можно объяснить такую высокую частотность использования писателем данного приема – выделения ключевых слов посредством разрядки.

Ключевые слова в «ржевских» произведениях устойчиво связываются в последовательные цепочки, что подтверждает единство их функции на разных уровнях организации текста. Ясно, что наиболее частотные слова, как и отмеченные единожды, несут особую информационную и эстетическую нагрузку. Так, в произведениях В. Кондратьева обращает на себя внимание лексема *надо*, которая в разных вариантах употребляется 16 раз: «Вспоминаю слова комиссара, что мы здесь выполняем очень важное – оттягиваем немецкие силы от других участков, не даем врагу маневрировать, а раз так, значит, н а д о [здесь и далее разбивка В. Кондратьева] нам здесь быть. Надо – самое главное слово на войне... Самое главное...» [1, с. 287]. Эта лексема относится к группе слов, принадлежащих к категории состояния, и используется в приведенных контекстах со значением «необходимо, следует, нужно»: «надо было увидеть», «надо видеть», «надо помнить», «надо топтать», «надо выходить», «надо быть». Выделенное значение реализуется посредством синтаксических связей данной лексемы со второй (инфинитивной) частью предиката. Однако особая метафоричность данного текста возникает в тех случаях, когда отмеченная как ключевое слово лексема *надо* используется без второй предикативной части: «Только ротный, бывало, перед тем как приказать что-нибудь, хлопал Сашку по плечу и говорил: «Надо, Сашок. Понимаешь, н а д о». И Сашка понимал – надо, и делал все, что приказано, как следует» [5, с. 193]. Не чувство долга или обязанности управляет героями и повествователем «ржевских» произведений, а жизненная и историческая необходимость. Та необходимость, которая вела лучших героев истории и литературы к подвигу или к смерти. Так слово *надо* становится стержнем не только отдельных произведений, но и всего творчества писателя в целом, превращаясь в важную часть его произведений и демонстрируя все

богатство оттенков значения. Ещё в 1940 году В. Кондратьев написал стихи:

*Может быть, впереди
Ожидают нас
Сверкающие сталью снаряды,
И ужас раскрытых невидящих глаз,
И холодное слово: «Надо».*
[3, с. 12]

Именно этим «великим словом» В. Кондратьев «соизмеряет свою жизнь» [2, с. 4.] и жизнь героев «ржевских» произведений. Поэтому в тексте лексема *надо* тесно связана с двумя другими – *правда* и *справедливость*: «Все как в тяжелом сне. Но нет, это все настоящее - и поле, и деревни, которые они будут брать, и мертвые. Это п р а в д а. И надо как-то приспособлять себя к ней» [6, с. 55].

Не менее важную роль в языке и художественном мире В. Кондратьева играют местоименные наречия *туда, там, тут, здесь, обратно, назад, оттуда* в общем значении «фронт – Ржев». Они употребляются чаще (53 раза), чем слова всех других знаменательных частей речи. Автор сознательно редко выделяет святые и страшные для него слова *война - фронт – Ржев*, заменяя их лексемами с действительным значением. В контексте данные слова становятся по-настоящему образными, приобретая смысловую и эмоциональную нагрузку, а их место и связь с другими словами определяются идейными и эстетическими задачами писателя. «Писатель выбирает из общенародного языка те слова, которые больше всего соответствуют его целевой установке. Группируя их для передачи определенных мыслей, он создает стиль, соответствующий замыслу и идее произведения» [8, с. 48]. Вся совокупность контекстов этих слов постепенно уточняет их значение, наполняя определенным окказиональным значением, которое напрямую связано с темой «ржевских» произведений (Великая Отечественная война) и статусом повествующего (участвовал в боях под Ржевом): «Командир первой роты старший лейтенант Кравцов знает, что значит это багряное небо впереди. В первый раз шел он т у д а помкомроты, сейчас идет ротным, в третий раз, ежели останется живым, пойдет, может, и комбатом, но это не радует – он знает, что т а м» [6, с. 5], - а также с другими лексемами семантического поля «война», которое, безусловно, является доминантным.

Война в тексте связывает всё: события, судьбы, вещи, мир природы и города, - переплетается со всеми остальными мотивами творчества

писателя и остается его главным звеном. «Ржевские» произведения включают в себя лексемы еще шести семантических полей: «долг», «дом», «человек», «дорога», «жизнь», «время», – каждое из которых взаимодействует с ведущим – «война» и потому рассматривается в противопоставлении ему или сопоставлении с ним. С этой точки зрения особый интерес представляет семантическое поле «человек». Лексемы *человек* и *по-человечески* в значении «личность как воплощение высоких моральных и интеллектуальных свойств» очевидным образом связаны с лексемой *русский* в значении «достойный представитель нации и человечества вообще» и лексемой *народ*, представляющей совокупность значений уже рассмотренных лексем: «И вдруг понимаю, что никому, никому из находящихся здесь людей сказать об этом не решусь. Почему же? Да, почему же? Я просто поступил по-человечески... Да, да! По – ч е л о в е ч е с к и!» [4, с. 130]. С другой стороны, в это же семантическое поле попадает и лексема *немец*, которая должна быть противопоставлена («враг») лексеме *русский*. Однако дважды отмеченное слово, скорее, включается в те же общечеловеческие категории, которые заложены в лексемах *человек* и *русский*. Неслучайно выбрано и место выделения данного слова в контексте: рискуя собственной жизнью, старший брат (немец) хочет вынести с поля боя тело младшего, такого же молодого и не успевшего познать жизнь, как и главный герой произведения. Таким образом, значение слова *немец* оказывается включено в общее семантическое поле «человек». Однако важно отметить, что семантическое поле «война», противопоставленное полю «человек», оказывает на него разрушительное воздействие. Невозможно жить по «человеческим» законам в условиях античеловеческих: отпустив из гуманных соображений немца с телом его брата, главный герой произведения вынужден теперь рисковать жизнью товарищей, нарушая тем самым общечеловеческие принципы жизни. Таким образом, происходит трансформация значений ключевых слов, и связана она прежде всего с так называемым «размыванием» семантики слова в контексте художественного целого и одновременно актуализацией всей семантической структуры слова.

Следует отметить, что особую лиричность «ржевским» произведениям придает то, что главные герои эпизодов этого цикла – протагонисты повествователя. Как считает А. Поляков, во всех произведениях В. Кондратьева угол зрения автора и персонажей предельно сближены, что создает особую, глубоко личную манеру письма [7]. А достигается это во многом через речь героев. Единство мировоззрения автора и

его персонажей реализуется также и в отношении ключевых слов. Так, наиболее употребляемые лексемы поровну распределяются между повествователем и героями цикла. Особая отмеченность речи определенных героев (А.Коншина, лейтенанта Володьки) тоже представляется неслучайной: многие исследователи творчества В. Кондратьева полагают, что из всех созданных писателем персонажей наиболее близким автору был так называемый «лейтенантский тип».

Представляет интерес и степень рассредоточенности слов в зависимости от места в структуре творчества В. Кондратьева. Произведения, повествующие о «дофронтной» судьбе героев, практически лишены выделенных автором ключевых слов. А в остальных, повествующих о военной и послевоенной жизни героев, только отдельные произведения («На поле овсянниковском», «Женька», «Асин капитан», «Не самый тяжкий день») имеют одну или две лексемы, отмеченные писателем. При этом следует заметить, что именно в этих произведениях в центре внимания автора оказываются женские судьбы и характеры, а следовательно, не протагонистические образы. С послевоенными произведениями также связаны новые эстетические запросы писателя, что внесло значительные изменения в группу ключевых слов. *Надо – хочу; досталось – благополучная, сытые; атака – покой; прошлое, позади, окончилась – настоящее* – такие антонимичные ряды ключевых лексем делают яснее слагаемые духовного облика героев и подчеркивают необычайно усилившуюся в послевоенные годы потребность самопознания.

Однако наибольшую группу составляют ключевые слова (167 единиц), которые звучат в речи повествователя – «сквозного» персонажа, очень часто равного своим героям (несобственно-прямая речь) или обобщенного образа («мы») ржевского защитника и воина. Позиция повествователя в целом находится «над» всеми остальными точками зрения, которые занимают в разных эпизодах он сам или другие главные герои. Это та точка мировосприятия, в которой сходятся все множество повествовательных позиций творчества В. Кондратьева. Таким образом, создается, с одной стороны, «исповедальность» «ржевских» произведений, а с другой стороны, их индивидуальность и неповторимость.

Литература:

1. Кондратьев В. Л. Будни // Кондратьев В. Л. Селижаровский тракт: Повести, рассказы. – М.: Советский писатель, 1985. – С. 287.

2. Кондратьев В. Л. Великое слово – «надо» // Учительская газета. – 1985. – 30 марта. – С. 4.
3. Кондратьев В. Л. Дорогами Великой Отечественной // Литература в школе. – 1985. – № 2. – С. 12.
4. Кондратьев В. Л. Овсянниковский овраг // Кондратьев В. Л. На поле овсянниковском. Повести. Рассказы. – М.: Известия, 1985. – С. 130.
5. Кондратьев В. Л. Сашка // Кондратьев В. Л. На поле овсянниковском. Повести. Рассказы. – М.: Известия, 1985. – С. 193.
6. Кондратьев В. Л. Селижаровский тракт // Кондратьев В. Л. На поле овсянниковском. Повести. Рассказы. – М.: Известия, 1985. – С. 55.
7. Поляков А. П. Изображение войны в произведениях В. Кондратьева // Великая Отечественная война в советской литературе: Сб. / Отв.ред. В. И. Борщук, Л. В. Иванова – М.: Наука, 1985. – 154 с.
8. Пустовойт П. Г. От слова к образу. – Киев: Радянська школа, 1974. – С. 48.
9. Соколов А. Н. Теория стиля. – М.: Искусство, 1968. – С. 195.

Смещённое определение в художественном тексте

*Сандакова Марина Всеволодовна
(Киров, Россия)*

Под смещением определения принято понимать перенос прилагательного (или причастия) от одного существительного к другому при условии смежности, вовлечённости в одну ситуацию тех предметов и явлений, которые обозначены данными существительными. Ср.: *умный мальчик* → *умное лицо*; *красное знамя* → *красный командир*; *логичное выступление* → *логичный оратор*. Адъективная метонимия обладает большей сложностью по сравнению с субстантивной. Это объясняется тем, что в перенос, кроме самого прилагательного, включается и существительное. Как отмечает Д.М. Поцепня, увеличение количества участников переноса создаёт двуплановость, образность адъективной метонимии: «...Двуплановость проявляется прежде всего в

сосуществовании при восприятии образов двух предметов, наделённых по смежности общим признаком: новое свойство, для которого ищется название, осмысливается через уже познанный признак смежного с ним предмета, явления...» [5, с. 161].

Метонимические переносы прилагательного, которые укладываются в стандартные модели, описаны в научной литературе (см. [1, с. 211-215] и др.). Узуальная метонимия порождает вторичные метонимические значения, отличающиеся от исходных и закрепляемые лексикографически. Так, в словосочетании *умный взгляд* прилагательное называет свойство именно взгляда и имеет значение ‘такой, который выражает ум, (свидетельствует об уме) человека’. Узуальные метонимические значения, как правило, не имеют выраженной образности. В художественном тексте выразительные возможности адъективной метонимии значительно расширяются. Смещения, происходящие по узуальным моделям, приобретают выразительность. Кроме того, возникают нестандартные переносы, которые порождают необычные словосочетания, обладающие высокой экспрессивностью. Смещённое определение создаёт эстетический эффект и становится эпитетом, подчинённом «задаче художественного изображения и эмоционально-образной интерпретации объекта» [4, с. 365], в частности задаче раскрытия внутренних свойств персонажа. Далее описаны типичные для текстов художественной прозы сочетания со смещённым определением, служащие для характеристики персонажа.

В русской языковой картине мира части тела представлены как имеющие способность выражать черты характера, свойства интеллекта, эмоции и чувства человека, его социальные особенности. Это находит своё проявление в сочетаниях названий “невидимых”, внутренних свойств личности с названиями частей тела (в первую очередь лица) и телесных проявлений. Происходит метонимический перенос: *свойство личности* → *свойство части тела (органа, телесного проявления) человека*. Черты внешнего облика открывают, а иногда “разоблачают” некоторые свойства личности: например, *умные глаза* обычно бывают у умного человека, *лживые глаза* “говорят” о том, что их обладатель – лжец. Правда, такое соответствие может быть и нарушено. Выражения *сделать грустное лицо*, *говорить деланно радостным голосом* употребляются при описании ситуаций, когда субъект пытается внешними приёмами создать у окружающих ложное впечатление о себе. Ср.: *Проходя мимо Володи, несмотря на то, что мне хотелось подойти и помириться с ним, я надулся и старался сделать сердитое лицо.* (Л. Толстой. Отрочество).

Возможности разных существительных присоединять психологические определения неодинаковы. Наиболее выразительным средством для сообщения о субъекте служат прежде всего *глаза* (“зеркало души”), *лицо*, *взгляд*, *голос*, *улыбка*, а также *вид* и *выражение лица*. Сочетаемость с этими именами открыта для широчайшего круга прилагательных с исходным значением характеристики лица. Другие имена менее частотны в метонимических словосочетаниях и избирательны для выражения одного или нескольких свойств или состояний человека.

Названия отдельных примет внешнего облика) специализируются на выражении определённых черт характера или эмоций человека. Так, *губы* и *рот* обычно раскрывают волю, характер человека и изобличают некоторые его наклонности. Именно *губы / рот* свидетельствуют о степени силы и твёрдости характера, будучи *властными, волевыми, гордыми, решительными, смелыми, упрямыми*, или, наоборот, *безвольными*. Реже *губы* могут быть *добродушными, добрыми, простодушными* и др. По *губам* можно также определить чувственность человека: *сластолюбивые, сластолюбивые, чувственные губы / рот*. Чаще всего *губы* и *рот* выражают различные отрицательные свойства личности, ср. *алчные, злые, капризные, надменные, недобрые, хищные, бесстыдные, блудливые, порочные губы*.

Подбородок обычно говорит о воле, решительности, твёрдости: *властный, волевой, мужественный, решительный, упрямый подбородок*. Ср.: ...Его *волевой подбородок смеётся над самой идеей волевого подбородка*... (Ф. Искандер. Дядя Сандро и раб Хазарат). Заметим, что в качестве свидетельства безвольности или душевной мягкости *подбородок* обычно не привлекается, ср.: ?*безвольный / нерешительный подбородок*.

Лоб также играет определённую роль в выражении отдельных свойств и состояний человека. Обычно “на лбу написаны” бывают некоторые черты характера, например, *благородный, гордый, вдохновенный, решительный, упрямый лоб*. Как показатель интеллектуального уровня личности, *лоб* бывает *мудрым* и *умным*, однако противоположного заключения, взглянув на *лоб*, обычно делать не принято, к примеру, ?*глупый / туповатый лоб*. *Лоб* способен выражать физические и психические состояния, причём чаще такие негативно оцениваемые, как усталость, недовольство, дурное настроение, отсюда *недовольный, угрюмый, усталый лоб*.

Брови обычно свидетельствуют о характере: *гордые, капризные, надменные, смелые, упрямые брови*. Кроме того, как и *лоб*, *брови*

(сдвинутые, насупленные) указывают на дурное расположение духа: *сердитые, угрюмые брови*. По движению *бровей* можно наглядно видеть такие состояния человека, как удивление или страх: о приподнятых бровях говорят *изумлённые, удивлённые, испуганные брови*.

Особую роль в характеристике личности играют *руки*. Во-первых, их внешний вид говорит о ряде человеческих свойств. Именно *рукам / пальцам* дано выражать свойство нервных натур: *нервные пальцы*. Внешний вид *рук* может также свидетельствовать о воле или безволии человека: *безвольные, волевые руки*. Во-вторых, *руки* – это естественный инструмент, данный человеку от природы. В связи с этим многие характеристики человека по его разнообразной деятельности (в частности профессиональной) переносятся на *руки* как орудие этой деятельности. Например: *опытный человек / реставратор / хирург / швея* → *опытные руки / пальцы*. Вообще, свойства человека, проявляемые в деятельности, поступках, которые так или иначе связаны с физическими действиями, поддаются описанию через его *руки*. Метонимические словосочетания такого рода характерны для языка литературы XIX века, хотя встречаются и в современных текстах: *Кони обоза... кушают в упряжи сенцо, подброшенное им расчётливою рукою*. (А. Бестужев-Марлинский. Письма из Дагестана). ...*Она слегка вздрагивала, когда неосторожная рука укалывала её*... (А. Пушкин. Дубровский). ...*Танино ученичество было исключительно успешно – её дисциплинированные руки легко и радостно принимали новые навыки и приёмы*. (Л. Улицкая. Казус Кукоцкого).

Названия других проявлений внешности могут свидетельствовать лишь об одном или двух свойствах личности, ср.: *благородная, гордая фигура / осанка / профиль / шея; бравые усы, упрямые плечи*. Некоторые части тела вообще в норме не выражают сведений о своём обладателе, например, такие, как *затылок, зубы, ресницы, уши, щёки* и др. В художественных текстах, однако, иногда встречаются непривычные словосочетания, ср.: ...*Несмотря на мою добродушную плешь, смиренное брюшко и покорный вид, она всё ещё косо глядит на меня*... (А. Чехов. Зиночка). ...*Иван Иванович, тонкий белокурый вьон с ехидною бородкой*... (Б. Пастернак. Доктор Живаго). *Передо мной сидело шесть пар студентов, неумные затылки*. (А. Битов. Птицы...). В этих контекстах ощущается, что функция выражения определённого свойства переадресована “не тем” частям тела, которым это присуще в языковой традиции. Такие контексты выглядят как некоторое отступление от нормы, причём непривычность усиливает их стилистический эффект.

А. Вежбицкая описала выразительные возможности частей тела (таких, как голова, сердце, глаза, брови и др.) с точки зрения проявления эмоций в русской наивной картине мира. По наблюдениям А. Вежбицкой, «по-русски эмоции могут выражаться не только при помощи лица, но и при помощи рук и даже ног» [2, с. 537]. Приведённые контексты согласуются с этим выводом.

К данной группе примыкают словосочетания, в которых смещённое определение относится к словам *душа* и *сердце*. Их специфичность связана с характером соответствующих концептов в языковой картине мира. Так, *душа* в картине мира сближается с материальными органами тела человека и воспринимается «как своего рода невидимый орган» [7, с. 21]. *Душа* выражает внутреннюю сущность человека: она «отождествляется с личностью человека, с его внутренним “я”, с его сущностью» [6, с. 22]. *Сердце* в наивной анатомии представляется прежде всего как орган чувств и служит «средоточием эмоциональной жизни человека» [7, с. 34].

Характеризуя *душу* и *сердце* человека, мы даём оценку ему самому, его личности. Поэтому *душа* и *сердце* могут быть наделены самыми разнообразными качествами, ср.: *В его любящей, покойной и снисходительной душе... смягчался крик себялюбивой обидчивости.* (А. Герцен. Былое и думы). *Со всем упорством своего маленького, но непреклонного сердца я продолжал ходить в школу по той же дороге...* (А. Ким. Моё прошлое). *Душа и сердце* могут пребывать в определённом состоянии, испытывать переживания: *Слабой и печальной душой покорилась она своему жребию.* (А. Пушкин. Арап Петра Великого).

Словосочетания прилагательного с именами *душа / сердце* и *человек* выражают один и тот же смысл, и их взаимозаменяемость имеет ограничения главным образом стилистические. Так, можно сказать *Он доверчивый / добрый человек* и *У него доверчивая / добрая душа / сердце*. Метонимические сочетания, вторичные по образованию, “возвращают” свойство от целостного человека к той его части, которой оно присуще “по природе”. Не случайно слова *душа, сердце* в сочетании с определениями могут функционировать как характеризующие номинации человека: *А тут чувствительные сердца и начнут удивляться, как мужики убивают помещиков с целыми семьями...* (А. Герцен. Былое и думы). Для этической и психологической характеристики человека и для определения качеств души и сердца в языке предназначен единый общий корпус определений, что подтверждается, в частности, данными «Словаря эпитетов русского литературного языка», см. [3].

Роль выразителя характеристики человека может взять на себя и неодушевлённый предмет – артефакт, так или иначе связанный с человеком.

Происходит перенос: *свойство личности* → *свойство артефакта*. Возможные артефакты многообразны и функционально неоднородны.

Во-первых, предмет может быть необходимым атрибутом, орудием в той или иной сфере деятельности. Орудие труда выступает как продолжение естественного орудия – руки, ср.: *гениальный художник* → *гениальная рука; гениальная кисть*. Перенос профессиональной характеристики лица на атрибут профессии наблюдается в устойчивых словосочетаниях *бойкое, быстрое, талантливое перо*. В художественном тексте возникают и другие разнообразные сочетания: *...Проскальзывали намёки, что книга написана утомлённым пером...* (В. Набоков. Истинная жизнь Себастьяна Найта. Перев.). *...Всё, что нечаянно он бросил на полотно нетерпеливою кистью, того я вам пересказать не сумею...* (В. Одоевский. Живописец). *... Насторожились все способности моей души, как у опытного фехтовальщика, неожиданно встретившего у своего противника ловкий клинок.* (В. Брюсов. Огненный ангел).

Во-вторых, предмет может фигурировать при описании определённой ситуации (как её участник). Актуальное свойство (состояние) лица, проявляемое в ситуации, «передаётся» этому предмету. Например, сочетание *нетерпеливая бурка* передаёт состояние жениха, похитившего невесту: *В то лето к юному кедру, под которым расстелил свою нетерпеливую бурку Баграт, поистине была проложена народная тропа.* (Ф. Искандер. Тали – чудо Чегема). Ср. также: *Накануне Маргарита принесла ещё продуктов и задымила всю невымытую кухоньку своими нервными сигаретами.* (О. Славникова. Стрекоза...). *Несколько раз в году к дому с воем подъезжала санитарная машина и подбирала распластанные человеческие останки, прикрытые сердобольной простынёй.* (Л. Улицкая. Медея и её дети). *В церкви размещалась некогда воинская часть... Все изображения были изранены тщательными или ленивыми пулями, наиболее меткие стрелки целились в очи Спасителя...* (Б. Ахмадулина. Нечаяние). Очевидно, что такие словосочетания, за исключением приобретших устойчивость сочетаний типа *бойкое перо*, имеют чисто контекстуальный характер. Вне контекста они либо неясны, либо, при буквальном отнесении определения не к лицу, а к артефакту, позволяют предположить олицетворение (*разочарованный лорнет, ленивая пуля*).

Итак, метонимическое смещение определения работает благодаря реализации возможностей сочетаемости прилагательного. Художественный текст открывает дополнительные сочетаемостные ресурсы, позволяющие дать характеристику персонажа в краткой и ёмкой формуле атрибутивного словосочетания.

Литература:

1. Апресян Ю.Д. Избранные труды. Т.1. Лексическая семантика. Синонимические средства языка. – М.: Языки русской культуры, 1995. – С. 211-215.
2. Вежицкая А. Семантические универсалии и описание языков. – М.: Языки русской культуры, 1999. – С. 537.
3. Горбачевич К.С. Словарь эпитетов русского литературного языка. – СПб.: Норинт, 2002. – 222 с.
4. Москвин В.П. Выразительные средства современной русской речи. Тропы и фигуры. – М.: ЛЕНАНД, 2006. – С. 365.
5. Поцепня Д.М. Образ мира в слове писателя. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1997. – С. 161.
6. Урысон Е.В. Проблемы исследования языковой картины мира: Аналогия в семантике. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – С. 22.
7. Шмелёв А.Д. Русская языковая модель мира. Материалы к словарю. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – С. 21, 34.

«И сердце вновь горит и любит...» (Опыт концептуального анализа художественного текста)

Смирнова Валентина Григорьевна
(Москва, Россия)

А. Вежицкая называет несколько фундаментальных свойств, формирующих «семантический универсум» русского языка. Это «эмоциональность», «иррациональность», «неагентивность» и «моральная страстность» [1, с. 309]. Действительно, обычно отмечают такие черты русского характера, как тенденция к крайностям, недостаточность рационального подхода к жизни и эмоциональность. Как известно, эмоциональную картину мира представителей той или иной лингвокультуры формирует именно язык, который и является средством выражения эмоциональности. Владение языком предполагает владение концептуализацией мира, отраженной в этом языке. Ключевые для

русской языковой картины мира концепты, по признанию ряда авторов, заключены в таких словах, как *душа, судьба, тоска, счастье, разлука, справедливость* [1, с. 9-10]. Как мы видим, в основном это слова, связанные с эмоциональным состоянием. Концепт *любовь* не включен в этот перечень, поскольку, с одной стороны, универсален, с другой – обладает национальной специфичностью. Для понимания русской эмоциональности важно осознавать следующее: носителям русского языка кажется очевидным, что психическая жизнь человека подразделяется на интеллектуальную и эмоциональную, причем интеллектуальная жизнь связана с *головой*, а эмоциональная – с *сердцем*. В словарной статье Л.Н. Иорданской [2] строго разграничиваются *сердце* как орган кровообращения и *сердце* как орган чувств и орган восприятия неясных фактов. Однако, по утверждению А.Д. Шмелева, в наивно-языковой модели человека противоречия между понятиями «орган кровообращения» и «орган чувств» нет, так как кровь и является носителем сильных чувств, что подтверждается выражениями: *кровь бросилась в голову, кровь застыла в жилах, кровь кипит, кровь играет, сердце кровью обливается и др.* [4, с. 142]. Таким образом, то, что сердце человека одновременно является органом чувств и органом кровообращения, не является совмещением двух разнородных функций, особенно это касается проявления любовного чувства к женщине. Кстати, любовь символически изображается именно как сердце, пронзенное стрелой.

Одним из наиболее доступных и реально работающих средств отражения эмоциональной жизни человека является художественная литература, которая отражает жизнь как картину мира в субъективно-эмоциональном преломлении конкретного автора.

Знаток человеческой души, Л.Н. Толстой обычно раскрывает «диалектику души» своих героев, детально описывая весь спектр мыслей и переживаний, происходит, так сказать, концептуализация и лексикализация эмоций. Так, герой рассказа «После бала» испытывает, казалось бы, безграничную любовь и счастье, которые сменяются стыдом и ужасом от зрелища экзекуции, в которой непосредственно участвовал отец любимой девушки, и эти чувства вытесняют любовь и восхищение:

«Я был не только весел и доволен, я был счастлив, блажен, я был добр, я был не я, а какое-то неземное существо, не знающее зла и способное на одно добро»;

« ...в моей душе любовь к Вареньке освободила всю скрытую в моей душе способность любви. Я обнимал в то время весь мир своей любовью.

Я любил и хозяйку..., и ее мужа, и ее гостей, и ее лакеев... К отцу же ее...я испытывал в то время какое-то восторженно-нежное чувство»;

«...несмотря на то, что был, казалось, бесконечно счастлив, счастье мое все росло и росло. Мы ничего не говорили о любви. Я не спрашивал ни ее, ни себя даже, любит ли она меня. Мне достаточно было того, что я люблю ее. И я боялся только одного, чтобы что-нибудь не испортило моего счастья»;

«Мне было до такой степени стыдно, что, не зная, куда смотреть, как будто я был уличен в самом постыдном поступке, я опустил глаза и поторопился уйти домой... А между тем **на сердце** была почти физическая, доходившая до тошноты, тоска, такая, что я несколько раз останавливался, и мне казалось, что вот-вот меня вырвет всем тем ужасом, который вошел в меня от этого зрелища... Любовь с этого дня пошла на убыль...и... так и сошла на нет».

Тончайшие психологические наблюдения Толстого, облеченные в слово, раскрывают мысли-эмоции персонажа, передают смену чувств в душе героя, изменение эмоционального состояния, которое сам герой не в силах рационально объяснить. Однако напрашивается вопрос, так ли сильна была любовь, если банальная похоть любимой девушки на отца смогла настолько изменить чувства героя. Обращает на себя внимание тот факт, что лексема *сердце* упоминается лишь один раз, когда речь идет не о любви, а о чувстве *дойдлившей до тошноты тоски*. Что касается выражения *в моей душе*, то оно, безусловно, не тождественно выражению *на сердце*, поскольку слово *душа* здесь означает лишь часть человеческого существа, которая является средоточием внутренней жизни человека. В целом рассказ «После бала» вряд ли можно назвать любовным рассказом, настолько сильна идеологическая составляющая по сравнению с собственно чувственно-эмоциональной.

В русской литературе существует удивительный опыт описания чувственно-эмоциональной сферы не посредством презентации мыслей-эмоций [5, 64-69], а путем описания непосредственных *сердечных* ощущений, когда сердце выступает как субъект чувствования. Проза А. Платонова в этом отношении имеет гносеологическое значение, так как раскрывает физиологическую природу человеческих эмоций. Обратимся к тексту рассказа Платонова «Река Потудань».

«Они (демобилизованные) или с обмершим, удивленным сердцем, снова узнавая поля и деревни...»;

«...и сердце его мучилось в тоске по утраченным сыновьям, в печали по своей скучно прошедшей жизни»;

«...бессмысленность жизни, так же как голод и нужда, **слишком измучили человеческое сердце**».

Рассказ Платонова дает точное представление о концепте *любовь* применительно к характеру любовного чувства мужчины к женщине. Концепты *любовь*, *наслаждение (наслаждаться)*, *счастье* и *сердце* в рассказе нераздельно взаимосвязаны, причем значения лексем *сердце* объединены.

«Никита также смотрел в ее лицо, и его сердце радовалось и болело от одного вида ее глаз...»;

«Никита по-прежнему ходил к Любе на квартиру, чтобы помочь ей жить и самому в ответ получать питание для наслаждения сердца»;

«...сердце его продрогло от долгого терпения и неуверенности»;

«Река Потудань тоже всю зиму таилась подо льдом...- эти явления природы успокаивали и даже утешали Никиту Фирсова: не одно его сердце лежало в погребении перед весной»;

«Радость их сердца наступит раньше тепла природы»;

«Он взял руку Любы к себе...; он наслаждался теплотой ладони этой руки, он чувствовал через нее далекое биение любящего его сердца и думал о непонятной тайне: почему Люба улыбается ему и любит его неизвестно за что»;

«Никита поднялся и робко обнял ее... Люба сама сжала его себе на помощь, но Никита попросил: «Подождите, у меня сердце сильно заболело»;

«...оказывается, надо уметь наслаждаться, а Никита не может мучить Любу ради своего счастья, и у него вся сила бьется в сердце, приливает к горлу, не оставаясь больше нигде»;

«Никита жил в эти часы со сжавшимся кротким сердцем...»;

«И Никита понимал, что жизнь велика..., что она не вся сосредоточена в его бьющемся сердце»;

«А Никита, опустив руки, скрывая свое сердце, молча стоял перед нею...»;

«Не всякое горе можно утешить; есть горе, которое кончается лишь после истощения сердца, в долгом забвении...»;

«Лишь изредка ему ложился гнет на сердце, но он терпел его без размышления, и чувство горя в нем постепенно утомлялось и проходило»;

«...в нем тронулось сейчас сердце, отвыкшее от чувства»;

«Никита думал о Любе, и опять его сердце наполнялось горем и силой»;

Однако Никита не узнал от своей близкой любви с Любой более высшей радости, чем знал ее обыкновенно, - он почувствовал лишь, что сердце его теперь господствует во всем его теле и делится своей кровью с бедным, но необходимым наслаждением».

Описывая эмоциональное состояние своего героя, А. Платонов расширяет эмпирический опыт читателя, соотнося его с познанием эмоциональных переживаний, ощущений, представлений. На этом фоне любовные ощущения толстовского героя выглядят упрощенно: *был я сильно влюблен; самая моя сильная любовь; был пьян любовью; взглядом мог выразить весь свой восторг; я был... весел и доволен, ...счастлив, блажен,...добр; любовь; способность к любви; обнимал весь мир своей любовью; я любил; испытывал восторженное чувство; не говорили о любви; любит ли она меня; достаточно, что я любил; счастье.*

Нам уже приходилось писать о том, что для Андрея Платонова естественно отождествление отвлечённых понятий и конкретно-вещественных реалий в плане единого для тех и других конкретно-физического языкового выражения. Переосмысление затрагивает семантику отвлечённых существительных, обозначающих различные абстрактные концепты, такие как *жизнь, смерть, душа, добро, зло, время, счастье* [3, с. 70]. Однако своеобразие языка Платонова объясняется не только особенностью употребления отвлечённых существительных. В поэтике А. Платонова переосмысление отвлечённых существительных носит далеко не формальный характер: оно имеет мировоззренческое значение, так как подготавливает нас к более глубокому и точному пониманию чувственных ощущений, характерных для определённого эмоционального состояния. В литературе высказывалась мысль о прочной естественнонаучной основе мировоззрения Платонова. За необычным языком писателя стоит своеобразная философия. Ключевые слова прозы Платонова: *жизнь, пространство, время, природа, ум, душа, сердце, сила, любовь, тоска*, которые выделили разные исследователи (Л. Шубин, С. Бочаров, Ю. Карякин и др.), не только многократно повторяются, но и вступают в необычные отношения с другими словами и друг с другом. Концептуализация понятий *любовь, счастье, сердце* в произведениях А. Платонова, в частности, в рассказе «Река Потудань», осуществляется посредством лексико-семантической детализации ощущений, имеющих физиологическую основу, которая лишь обозначена в рассказе Л.Н. Толстого применительно к концепту *тоска*.

Литература:

1. Зализняк А.А., Левонтина И.Б., Шмелев А.Д. Ключевые идеи русской языковой картины мира. М.: Языки славянской культуры, 2005. – 544 с.
2. Иорданская Л.Н., Жолковский А.К., Мельчук И.А. – Чувство // Толково-комбинаторный словарь русского языка // Wiener Slavistischer Almanach. Sbd 14, 1984.
3. Смирнова В.Г. Переосмысление отвлечённых существительных в художественной системе Андрея Платонова // Филологические науки. 1983 №5, – с. 70-73.
4. Шмелев А.Д. Дух, душа и тело в свете данных русского языка // Зализняк А.А., Левонтина И.Б., Шмелев А.Д. Ключевые идеи русской языковой картины мира. М.: Языки славянской культуры, 2005. – С. 133-152.
5. Шаховский В.И. Эмоции: Долингвистика, лингвистика, лингвокультурология. М.: Книжный дом «Либроком», 2010. – 128 с.

Ментальные мотивы в лирике О.Сулейменова

Темирова Жанна Германовна
(Кокшетау, Казахстан)

Понятие «менталитет» стало объектом изучения в различных научных отраслях: социологии, психологии, культурологии, этнологии, философии, истории, а также филологии. Существует целый ряд определений «менталитета», однако все они сводятся, по нашему мнению, к обобщающему толкованию данного понятия В.В. Колесовым: «... менталитет в своих признаках есть наивно целостная картина мира в ее ценностных ориентирах, существующая длительное время, независимо от конкретных экономических и политических условий, основанная на этнических предрасположениях и исторических традициях; проявляется в чувстве, разуме и воле каждого отдельного члена общества на основе общности языка и воспитания и представляет собой часть народной духовной культуры, которая создает этноментальное пространство народа на данной территории его существования» [2, с. 11].

Общепризнано, что язык - основное средство выражения специфики народной ментальности, которая в свою очередь является важным

составляющим национальной языковой картины мира. Национальный язык наглядно демонстрирует своеобразие этнической культуры, психологии, сознания того или иного народа. На связь языка и культуры указал В.фон Гумбольд, утверждавший, что внутренняя форма языка каждого народа является выражением духа народа и его культуры [1]. Эта идея получила широкое развитие в современной антропологической лингвистике. Так, например, по мнению В.А. Масловой, «языковая картина мира, не стоит в одном ряду со специальными картинами мира (химической, физической и др), она им предшествует и формирует их, потому что человек способен понимать мир и самого себя благодаря языку, в котором закрепляется общественно-исторический опыт – как общечеловеческий, так и национальный. Последний и определяет специфические особенности языка на всех его уровнях. В силу специфики языка в сознании его носителей возникает определенная языковая картина мира, сквозь призму которой человек видит мир» [3, с. 64]. Однако, выходя за рамки «этноментального пространства», человек остается носителем ментальной информации и способен средствами другого языка выражать свое этническое начало, обеспечивающее ему известную долю оригинальности. Яркие образцы тому мы обнаруживаем в произведениях художественной литературы, созданной на русском языке писателями других национальностей. Например, залогом успеха романтической книги Н.В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» стало использование автором этноязыковой ментальности украинского народа, традиции и быт которого ему были хорошо известны; языковая модель ментальности абхазского народа колоритно представлена в произведениях Ф. Искандера; философское, духовное начала киргизского этноса нашли воплощения в национальной языковой картине мира в художественном дискурсе Ч. Айтматова.

Более подробное рассмотрение данного аспекта в многоплановом вопросе о ментальности мы продолжим на материале стихотворений Олжаса Сулейменова, вошедших в состав широко известной книги «Аз и Я».

Лирика казахского русскоязычного поэта Олжаса Сулейменова является показательным примером самобытности казахской культуры. Создавая произведения на русском языке, О. Сулейменов наполняет их национальным колоритом, активно используя художественные образы и мотивы, навеянные родной историей, национальным сознанием, психологией соотечественников, особенностями их жизненного уклада. В совокупности с глубоким идейным смыслом, актуальным звучанием тем, оригинальным поэтическим синтаксисом – ярко выраженная этно-

языковая ментальность стала одним из слагающих творческого успеха этого талантливого казахстанского поэта современности.

В лирике Сулейменова можно выделить ряд характерных способов передачи этноязыковой ментальности казахского народа, создающей общее представление о национальной языковой картине восточного мира:

Сулейменов широко использует в своем творчестве традиционные образы казахского фольклора и литературы. Например, такие как *степь*, *конь*, *верблюд*, *кочевье*. При чем данные образы могут использоваться как в прямом значении, так и в основе метафорических оборотов (которые зачастую оказываются главными показателями ярко выраженной ментальности):

*Жадно смотрит
И руками картину лепит,
Люди летом уходят к морю,
Его тянет в сухие степи* [4, с. 102].

*Я поеду в адайские прерии,
Там колючки, жара, морозы,
Пыль и кони такие!
Прелесть!*

Я поеду к себе на родину... [4, с. 103]

В приведенных примерах образ «степи» является символом родины. В первом случае автор ограничивается использованием простого эпитета, во втором - соединяя ярко выраженные по этнической принадлежности лексемы (адай – один из родов казахов; прерии – северо-американская форма степи), создает оригинальный художественный образ.

Наиболее полно опосредованное своеобразие национального сознания обнаруживается в возникновении ассоциативных связей между теми или иными явлениями жизни. Так, например, в строках «...*О зад вороного, Как черное сердце, округ!*...» [4, с. 102] наблюдается поэтизация коня, как неизменного спутника казаха-кочевника, посредством высокого сравнения. Не менее близок жизненным представлениям казахов образ «верблюда», «верблюжонка». Лексема «верблюжонок» (бота – каз.) устойчиво используется народом в обращении к ребенку, дорогому кроткому человеку. В следующем примере, сравнивая кюй (музыкальная пьеса) с бредущим верблюжонком, автор передает неспешный мягкий характер звучащего мотива:

*Плывут костры,
заплаканы акынами,
бредет по струнам верблюжонком кюй...* [4, с. 119]

Поэт нередко обращается к широко известным в Казахстане религиозным праздникам, обычаям и обрядам казахского народа. Например, стихотворение «Ночь свершения желаний» посвящена религиозному обряду «Қадыр түні»:

*Люди аллаху приносят
Дозволенные желания,
Люди назойливо просят
Свершенья ночных молитв,
Немного земного счастья
Вымаливают мусульмане,
В ночь Лейля-ули-кадр
Свет над землею пролит... [4, с. 133]*

В стихотворении «Кружка МОПРа» упоминание о празднике жертвоприношения – «курбан-айт» не выводит читателя из описываемого потока жизни казахов, так как является одной из ее реалий:

*Мусульмане!
Сегодня по землям аллаха идет
курбан-айт –
Великий жертвенный праздник.
Сегодня готов аллах простить нам
Грехи великие за щедрость великую нашу!... [4, с. 125]*

Порой в художественном дискурсе О.Сулейменова тот или иной обычай казахского народа представлен лишь в форме метафорического суждения или в качестве художественной детали. Так, в стихотворении «Окраина» звучит ментальный мотив – обычай «брак-умыкание», то есть воровство невесты:

*Здесь сладко пахнет старым воровством,
на седла брошенным девичьим вскриком ... [4, с. 118]*

В сулейменовской лирике находят отражение события истории и современности Казахстана, такие как судьбы казахских жузов, гибель города Отрар, трагедия концлагерей, освоение целины, антиядерное движение «Невада – Семипалатинск» и др.

*Для меня этот край –
Просто поднятая целина,
Край стандартных домов
И сырых полутемных
землянок,
Край простуженных песен
И рева моторов стальных,*

*Древний край молодых
казахстанцев,
Волжан, киевлянок,
Край, как пишут в газетах,
Живущих без выходных ... [4, с. 96]*

Автор стремится реалистично представить родной край, с этой целью прибегает к использованию в художественном дискурсе казахских топонимов: *Каспий, Тургай, Табол, Ишим, Сырдарья, Шырдара, Мырза-цель, Бетпак-Дала* и др.

Несомненно, национальную колоритность произведениям О. Сулейменова придают и имена собственные: *Тобол, Бек-Назар, Ахмет, Рахметулла, Ришад* и др.

С той же целью автор применяет в качестве описательных деталей наименования одежды: *чалма, халат, тубетейка*.

*Я дарю тебе тубетейку,
Перевитую нитью золота... [4, с. 102]*

Любопытно художественно оправданное использование поэтом-билингвом в структуре русского текста слов, обозначающих приметы казахской реалии: *таньга (монета), калым (выкуп), шаман (колдун), чабан (пастух), кул (раб)* и др.

Кроме того, при создании национальной языковой картины мира по средствам поэтического слова оказывается закономерным явлением применение лакунов. Так, к примеру, Сулейменов использует традиционное слово-обращение, выражающее любовь, нежность, заботу «*айналайн*» (подстрочный перевод – «кружусь вокруг тебя»; смысловые переводы – «Принимаю твои болезни» и «Любовь моя») [4, с. 144]. В контексте данное обращение усиливает идейное звучание стихотворения.

*Кружись, айналайн, Земля моя!...
Как никто,
я сегодня тебя понимаю, все болезни твои
на себя принимаю,
я кочую, кружась по дорогам твоим... [4, с. 144]*

Определенные художественные функции в рамках поэтического дискурса Сулейменова выполняют и такие лакуны как *коран, урючи (раст.), адай, ногай (названия родов), сегун (др.тюрк. вождь), бура (верблюд самец), караван-баши (возглавляющий караван), айран (кисло-молочный напиток), кюй (музыкальная пьеса), Лейля-ули-кадр (священная ночь исполнения желаний)* и др.

Перечисленные средства создания этноязыковой ментальности казахского народа были выявлены в поэтическом художественном дискурсе. В прозаических текстах, наряду с выше названными средствами, активно используются и такие, как мифы и предания, пословицы и поговорки, фразеологические выражения, образы-символы, традиционные обращения, риторические возгласы и др.

Итак, национальная языковая картина мира складывается из множества этноязыковых составляющих. На материале творчества русскоязычного поэта О. Сулейменова мы выявили наиболее характерные способы передачи ментальных мотивов казахского этноса в рамках художественного дискурса.

Литература:

1. Гумболдт В. Избранные труды по языкознанию. – М., 1984. – 398 с.
2. Колесов В.В. Язык и ментальность. – СПб.: «Петербургское востоковедение», 2004. – С. 11.
3. Маслова В.А. Лингвокультурология. Учебное пособие. – М., 2001. – С. 64.
4. Сулейменов О. Эссе, публицистика. Стихи, поэмы. Аз и Я. – Алмата: Жалын, 1990. – 529 с.

Поэтика имени в жанре лирического портрета

*Тропкина Надежда Евгеньевна
(Волгоград, Россия)*

Художественный смысл имен собственных в литературном тексте – давний и традиционный предмет исследования как в лингвистике, так и в литературоведении. О значении имени существует обширный ряд исследований, что определяется особой значимостью этого элемента поэтики текста. Философской основой учения об имени, в том числе и об имени литературном, стали труды русских философов XX в., в первую очередь сочинения П.Флоренского. П.А. Флоренский утверждал, что имена в художественном произведении являются не

«случайными кличками», а «средоточными ядрами самих образов» [7, с. 463]. В работе «Имеславие как философская предпосылка» сказано: «Связь познающего с познаваемой субстанцией требует и от слова особенной уплотненности: таково имя. А среди субстанций та, которая создается исключительно важным средоточием бытийственных определений и жизненных отношений, дающих ей индивидуальность, в мире неповторимую, лицо, – такая субстанция требует себе и имени единственного – имени личного» [8]. Имя литературного персонажа является важнейшим компонентом создания художественного образа.

Предмет рассмотрения в данной статье – поэтика имени в лирическом портрете. Под лирическим портретом мы понимаем особый тип текста, относящийся к лирическому роду и представляющий собой словесное изображение определенного лица. Это может быть современник поэта, с которым он лично знаком, часто связан тесными узами, или реальная личность, жившая в прошлом и известная поэту-лирику косвенно, через различные свидетельства, в том числе художественные. Ряд особенностей, присущих лирическому портрету, позволяет определить его как неканонический жанр русской поэзии. В ходе исторической эволюции и трансформации жанровой системы в лирике XIX–XX второй половины исторически складывается жанровый канон лирического портрета. И одним из главных жанрообразующих факторов является установка на реальность изображаемого, на документальность свидетельства – можно говорить о формировании своего рода «лирики non-fiction», о чем мы писали ранее [4].

Особая роль поэтонимов в произведениях, относимых к лирическому портрету, в немалой степени обусловлена антропоцентричностью жанра. При этом отметим, что если в литературном произведении, живущем по законам авторского вымысла, важнейшим этапом работы над тестом становится выбор имени персонажа – процесс, детально изученный в трудах литературоведов, то в произведениях, относимых к лирическому портрету, этот элемент отсутствует – текст является словесным изображением реального лица, имеющего собственное имя. Поэтому в стихотворении данного жанра особую значимость обретают два момента. Во-первых, это вопрос о номинации лица, являющегося предметом словесного изображения или отсутствии его прямого именованного. Во-вторых, в случае прямой номинации, особую значимость приобретает способ именованного, что мы рассмотрим далее.

Жанр лирического портрета занимает существенное место в творчестве русских поэтов второй половины XX века. Предпосылок тому

множество, их рассмотрение выходит за рамки данной статьи. Отметим лишь одну из таких причин – своим творчеством как бы компенсируют то небрежение личностью, которое во многом определяло лицо эпохи.

К жанру лирического портрета во второй половине минувшего столетия то время обращались такие разные поэты, как А.Тарковский, Д. Самойлов, А. Кушнер, Б. Ахмадулина, Ю. Мориц, Н. Рубцов и многие другие. Особое место этот жанр занимает в творчестве поэта В.Корнилова, создавшего целую галерею лирических портретов.

Объект изображения в лирическом портрете может быть не назван прямо, может остаться анонимным, угадываемым, и в этом случае текст стихотворения вольно или невольно обретает черты своего рода тайнописи, рассчитанной на читательскую дешифровку, основанную на знании биографии изображаемого лица и/или, в том случае если «моделью» является человек, причастный к искусству и литературе, а чаще всего именно так и происходит, – его творчества. Текст в этом случае обретает, с одной стороны, черты некоей словесной игры, а с другой – наделяется чертами эзотеричности, становится рассчитанным на определенный круг посвященных. Эта авторская установка на узнавание включает читателя в творческий процесс, причисляет его к числу посвященных, причастных к знанию – отчасти тайному, если учесть, что в период написания стихотворений их «модели» часто были фигурами полузапретными или уж, во всяком случае, с точки зрения официальной – сомнительными, как, например, Мандельштам, лирический портрет которого читатель должен угадать в стихотворении Тарковского «Поэт», датированном 1963 годом. Имя Тарковского в тексте не названо - «Эту книгу мне когда-то / В коридоре госиздата / Подарил один поэт» (курсив здесь и далее наш. – Н.Т.). Это же происходит в процессе восприятия стихотворения Тарковского «Поэт начала века». В философской концепции А.Ф. Лосева утверждается, что природа имени магична [3]. Обычно феноменологический подход к толкованию поэтонимов исключает наличие у них какой-либо эзотерической, скрытой от непосвящённых, глубинной (в мистическом или метафизическом смысле слова) сущности. И в данном случае речь идет о не о мистическом или эзотерическом тайном знании, а о явлении, имеющем исторический характер.

В других случаях имя лица, лирический портрет которого создается в стихотворении, может быть прямо названо. При этом важным, художественно значимым оказывается композиционная роль имени и сама форма именования.

Так, имя может быть вынесено в заглавие произведения. При этом прямо соотносится явление трансформации жанра и поэтика заглавия. «В XIX веке, вместе с трансформацией жанров, заглавие постепенно меняло роль, становилось “личным именем” стихотворения» [1, с. 55]. Это прямо соотносимо с репрезентирующей ролью имени, о которой писал П.А. Флоренский: «первое и, значит, наиболее существенное само-проявление Я» [6, с. 71]. Так, стихотворениях В. Корнилова, поэта, в творчестве которого жанр лирического портрета является одним из ведущих, многие стихотворения носят именно такое заглавие, имеющее либо форму прямого именования («Лермонтов», «Жена Достоевского», «Гумилев», «Смеяков», «Слава Пьецух», «Иннокентий Анненский», «Слущкий»), либо форму посвящения («Анне Ахматовой», «Виктору Некрасову», «Памяти А. Бека», «Памяти Виктора Некрасова», «Памяти Б. Слущкого»).

Форма именного обозначения «модели» изображения в лирическом портрете обусловлена рядом факторов. Так, она напрямую соотносится со степенью приближенности или удаленности «художника» и его объекта. В стихотворении В. Корнилова «Памяти А. Бека» (1986) предмет лирического изображения четырежды именован по фамилии («Помню, как хоронили Бека»; «Наконец, печатают Бека»; «Но не будет живого Бека»; «И не ведает Бек сожженный»). В данном случае за словом «Бек» – исторический факт, мир творчества писателя, эстетическое явление. И лишь в строке, в которой непосредственное эмоциональное переживание смерти Бека как близкого, знакомого человека форма именования изменяется:

*И лежал Александр Альфредыч,
Все еще не избыв печали,
И оратор был каждый
сведуц,
Но, однако, они молчали
И про верстки,
и про рассыпки,
Что надежнее, чем отравы,
Что погиб человек
от сшибки,
Хоть онколог наплел:
от рака. [2, с. 178]*

Сравним это со строками стихотворения Д.Самойлова, имеющими подчеркнуто литературное заглавие - «Смерть поэта» (1966):

*Я не знал в этот вечер в деревне,
Что не стало Анны Андреевны [5, с. 94]*

Полное именование «модели» может быть знаком отстраненности от нее «художника». В стихотворении Корнилова «Жена Достоевского» гериня именуется «Анна Григорьевна Сниткина» - при этом автор в полной мере реализует ритмический рисунок имени. его трехстопный дактиль.

В других случаях полное именование модели в лирическом портрете может обозначать особый особый пиетет к ней автора, как, например, в стихотворении В.Корнилова «Иннокентий Анненский» (1987):

Счастлив ли Иннокентий Анненский.

Непризнания чашу испивший,

Средь поэтов добывший равенства,

Но читателя не добывший? [2, с. 191]

Проблема поэтонимов в жанре авторского портрета, как и в целом поэтика жанра – предмет, требующий дальнейшего исследования в литературоведении. В данной статье нами обозначены лишь некоторые направления в ее изучении.

Литература:

1. Веселова Н. Заметки о заглавии (в русской поэзии 1980—90 гг.) // <http://magazines.russ.ru/arion/1998/1/vesel114-p.html>
2. Корнилов В.Н. Избранное. – М., 1991. – С. 178, 191.
3. Лосев А.Ф. Бытие. Имя. Космос. – М.: Мысль, 1993. – 876 с.
4. Рябцева Н.Е. Лирика non-fiction: жанр литературного портрета в русской лирике второй половины XX века // Герменевтика литературных жанров. – Ставрополь, 2007. – С. 10-31.
5. Самойлов Д.С. Стихотворения. – М.: Сов.писатель, 1985. – С. 94.
6. Флоренский П.А. Письмо А.М. Флоренской от 3-4 января 1937 г. // Священник Павел Флоренский. Соч. в 4-х томах. – М.: 1996. Т.4. – С. 71.
7. Флоренский П. А. Имена: сочинения. – М.: Харьков, 1998. – С. 463.
8. Флоренский П.А. Именславие как философская предпосылка // У водоразделов мысли – М.: Правда, 1990. – 447 с.

Языковая игра в медиа-тексте новейшего времени

**Цонева Лиляна Михайлова
(Велико Тырново, Болгария)**

Языковая игра – одна из актуальных тем в современной лингвистике, и интерес к ней в последние годы не ослабевает. После авторитетных трудов Т. Г. Гридиной и В. З. Санникова [1, с. 5] появилось много работ, в которых исследовались разные аспекты языковой игры в текстах разного типа, в том числе - и в медиа-текстах. Медиа-текстам посвящена и наша монография 2000 года, анализирующая материал из российских и болгарских печатных изданий, вышедших в последние годы XX в. [9].

В настоящей статье анализу подвергаются медиа-тексты, опубликованные в конце первого десятилетия XXI в. (2008-2009 гг.) в центральных российских изданиях разной политической ориентации - “Аргументы и факты” (АиФ), “Московский комсомолец” (МК), “Труд”, “Российская газета” (РГ), “Известия”, “Огонек” (Ог.), “Итоги” (Ит.), “Новое время” (НВ), “Компания” и др. Наше внимание направлено на некоторые изменения в проявлениях языковой игры, наметившиеся в публицистике как явления динамическом за почти десятилетний период времени после написания указанной монографии. Здесь, как и в других наших работах, языковая игра (ЯИ) осмысливается в широком плане - как лингвистическое изобретательство, как внимание к скрытым эстетическим возможностям единиц всех уровней языка, к их творческому использованию, причем не всегда и не только для достижения комического эффекта.

Игровые стратегии, наряду с другими интеллектуальными стратегиями занимающие все более важное место в “качественной” публицистике - одна из важных характеристик современного медиа-текста. В связи с этим можно привести слова С.И. Сметаниной: “Медиа-текст, шлифуя возможности языковой игры, пополнившей инвентарь выразительных приемов публицистического стиля, пробует привлечь читателя к “потреблению” сообщения, пронизанного игровыми знаками”. [6, с. 249] Активизацию игровых форм можно объяснить факторами экстралингвистического характера, прежде всего господствующим сегодня стремлением осмеивать, иронизировать, играя язы-

ком. Разумеется, нельзя не отметить значимость в ЯИ и факторов внутриязыковых – заложенных в системе языка возможностей для развития и творчества (для различных трансформаций, переноса значений, производности и т. д.).

В списке слов, которые сегодня активно вовлекаются в ЯИ, центральное место занимают ключевые слова (КС) – названия понятий, актуальных для социума в целом и находящихся в центре общественного сознания. К важнейшим признакам КС относятся как их частотность вообще, в том числе в медиа-текстах и прежде всего в их заглавиях, так и их частотность в качестве “материала” для обыгрывания, темы для анекдотов и т. д. В этом смысле к “самым ключевым” словам наших дней (причем с “пиками” активности в рамках определенных отрезков времени) бесспорно можно отнести слова *газ, кризис, грипп* и др. Важное место в кругу КС занимают собственные имена, которые можно определить как ключевые имена (КИ) – имена субъектов, известных в обществе, имена “героев нашего времени” [10]. Это в первую очередь имена ведущих политиков, а также известных экономистов и бизнесменов, иногда – террористов, артистов, спортсменов и т. д., редко – известных ученых или писателей. Активность КИ в ЯИ обусловлена не только их лингвистическим, но и их богатым экстралингвистическим ассоциативным потенциалом – для них особенно важны знания о референте, о связанных с ним ситуациях, действиях, отношениях и т.д., которые, естественно, можно найти в более широком словесном или несловесном контексте.

Важно отметить, что для сегодняшней публицистики (особенно оппозиционной) нет недосыгаемых субъектов или “священных коров” и “мишеней” ЯИ часто становятся президент, премьер, министры и другие официальные лица. И если десять лет назад так или иначе проявлялась “инерция” прошлого, когда в именах первых лиц были недопустимы проявления индивидуально-авторского, то в последние годы как раз в таких именах проявляются неограниченные возможности игрового для иронизирования, осмеивания, дискредитации референта.

Анализ значительного по объему материала позволил наметить формы ЯИ, которые можно определить как исключительно активные в медиа-тексте наших дней. Назовем некоторые традиционно активные формы ЯИ, бесспорно заслуживающие более подробного анализа.

Так, различные фонетические игры, среди которых отметим *созвучия-рифмовки*, можно считать одним из результатов влияния разговорного стиля на язык публицистики: *Ким Чен Ир на весь мир* (МК); *Гус вошел во вкус* (МК); *Между Маком и Бараком* (АиФ); *МРОТ уже не тот* (АиФ).

К типичным для медиа-текста проявлениям ЯИ относится и *каламбур*, основанный на объединении в рамках ограниченного контекста многозначных слов, омонимов или паронимов (в том числе сходных по звучанию русских и иноязычных слов): *Рада будет рада* (Ит.); *Даша Жукова. Роман с Романом* (АиФ); *Поэтому встреча нового 2009 года проходит под лозунгом Merry Crisis!* (Ит.); а также на этимологизации слов (нередко ложной): *Безрадостная Рада* (НВ); *О чем думает Дума* (АиФ); *Путину спросят о путях спасения* (АиФ)

Особой экспрессивностью отличаются *трансформированные фразеологизмы*, чаще всего с усечением компонентов их стандартного, узуального состава и/или с заменой новым, актуальным в конкретной речевой ситуации: *Пошли за шерстью...* (АиФ); *У кого жемчуг мелкий* (Профиль); *В ней [книге] авторы доказывают, что вся история человечества состоит из экономических потрясений и кризис нынешний не так страшен, как его малюют.* (АиФ); *Ласковый батяня двух маток сосет* (МК); *Газ платежом красен* (РГ); *Батяня ягодка опять* (АиФ); *Как с Гуса вода* (МК)

Интерес представляет и *окациональная сочетаемость*, т. е. специальное, игровое нарушение “нормальной”, узуальной сочетаемости слов: *Развлекали гостей антикризисными стихами, оперными ариями и балетом.* (Труд); *Толкованием кризисных снов занялись психологи...* (Ит.). Множество заглавий, в которых “раскалываются привычные сочетания: и создаются “невозможные” [3, с. 196] – одно из самых эффективных средств моделирования экспрессивного содержания в современной газете: *Сладкое золото* (Компания); *Реставратор души* (Ит.); *Пропеть миллиард* (АиФ); *Королевский кризис* (МК); *Ужасный и прекрасный кризис* (Ог.); *Кризис внутреннего сгорания* (Ог.)

Специального внимания заслуживает словообразовательная игра, которая традиционно занимает важное место в медиа-тексте, и в первую очередь *окациональные слова* – характерное для современной газеты проявление стремления к изобретательству, к яркому и необычному. Круг производящих основ таких слов все шире – к ним относятся прежде всего актуальные для современного русского общества названия понятий, топонимы, аббревиатуры, иноязычные слова и т. д.: *Когда же нам ждать разолигархачивания страны?* (АиФ); *Кризисмены* (Ит.); *Припеваючи “курушевелился” и глава строительной компании Е. Спиренков.* (АиФ); *Говорят, у президента есть список особо отличившихся “курушавельцев”.* (АиФ); *Туфлетание* было сопровождено гневным посылом. (Ит.)

Специального внимания здесь заслуживает словообразовательная продуктивность имен ведущих политиков, которая является и доказательством их определения как КИ - именно в периоды их особой частотности (совпадающие с “пиками” популярности референта) они становятся основой множества производных, в том числе окказиональных, а иногда – целых серий слов с различным значением: *Тверь – путингу дверь* (НВ); *Полная запутина* (НВ); *Вдоль по Путинскому* (АиФ); *Микропутиномика – это удобство топменеджера госкорпорации...*(НВ); *То есть напечатанные “обабабасы” будут выплескиваться из американской экономики, растекаться по миру и сеять глобальную инфляцию?* (Ит.); *За сто дней президентства нового американского лидера обамомания, которой заболела страна, еще не пошла на убыль.* (Ит.)

К продуктивным способам образования окказиональных слов можно отнести и композицию: *Евроненавидение* (Ог.); *Евроислам в цифрах* (Ит.); *Еврохалифат* (Ит.); *Ценотерапия* (Ит.).

Отметим и окказиональные слова, которые нельзя отнести к продуктивным моделям и в которых ярче всего проявляется творческий характер подобных единиц: *Оппозиция выкорчевана, ее лидеры измельчали, “ухакамадились”.* (АиФ)

Особой экспрессивностью отличается разновидность окказиональных слов, воспринимаемых по-разному [9, с. 57-61], которые, на наш взгляд, можно определить как ассоциативно-паронимические окказионализмы или как паронимическую аттракцию: *Футболеутоляющее* (Ог.) – заглавие текста о реакциях на поражения сборной России по футболу. В таких образованиях можно говорить о звуковой и семантической близости не только с исходным словом, но и с новым словом-стимулом, обладающим различными ассоциациями с экстралингвистическими фактами: *Массовый гриппоз* (Ог.); *Обаманутые ожидания* (МК); *Маккейна опять забараковали* (МК); *Российское общество судомазохистов* (МК) Подобные образования имеют, как правило, комический эффект, в связи с чем Е. А. Земская относит их к “веселому словообразованию” [2, с. 642].

Ярко проявляется острота ЯИ в графико-словообразовательных играх, все более частотных в последние годы. Речь идет о сочетании словообразования со средствами параграфематики, чаще всего – с выделением шрифтом и/или цветом. Один из излюбленных приемов такого “сотрудничества” – выделение части окказионального образования, которая, как правило, выражает новое актуальное содержание: *Искус-*

ство ТАНДЕМократии: не все политические союзы одинаково удачны (АиФ); *Жены круче ОЛИГАторов* (АиФ); *Русская МЯЧта* (НВ)

Как самую активную, на наш взгляд, форму ЯИ, определяющую облик современных медиа-текстов, можно определить *цитацию*, т. е. использование фрагментов из других текстов, обозначаемых в последние годы чаще всего терминами “прецедентный текст” или “логоэпистема”. Отметим, что в работе 2001 года Г. Я. Солганик относил использование “раскавыченных цитатных выражений” к “безусловным находкам” публицистического языка, подчеркивая, что она будет развиваться и совершенствоваться [7, с. 335]. Это подтверждается в современных медиа-текстах, где многочисленные примеры таких “вкраплений” в новом контексте, в том числе и трансформированные, можно обнаружить, как говорится, “невооруженным глазом”.

Специально следует отметить изменения в активности слов, включаемых в трансформированные цитаты – они, как правило, называют актуальные для политической ситуации реалии и обеспечивают связь с конкретным текстом: *На грузинском фронте – перемены* (НВ); *Газ тронулся* (Труд); *Чуть помедленнее, цены!* (МК); *Пусть сильнее грянет кризис!* (Ит.); *Кризису все отрасли покорны* (Компания); *Бойтесь банков, дары приносящих* (Компания)

Фрагменты из “чужих” текстов могут занимать разное место в тексте, но активнее всего они (прежде всего трансформированные) в заглавии. И если у О. А. Лаптевой в 1996 г. складывалось впечатление, “что на наших глазах разворачивается состязание в том, кто больше и лучше отыщет и “ввернет” такие цитаты” [4, с. 152], то сегодня нет сомнений, что это состязание в самом разгаре.

Среди разнообразных источников “чужого слова” в современном медиа-тексте, исчерпывающе описанных в работе О. В. Фокиной [8], активнее всего сегодня, по нашим наблюдениям, цитаты из русской литературы – классической и современной: *Все подъемы в экономике похожи друг на друга, - заметил, перефразируя Льва Толстого, американский финансист Д. Осбон...*(Ит.); *Лебедь, рак и “Ростехнологии”* (Компания)

Очень активно используются киноцитаты, в том числе из кинофильмов советского времени: *Руссо туристо, облик нормале* (Ог.); *На Дерипасовской хорошая погода* (Рус. Newsweek); *На лицо прекрасные, умные внутри* (Ог.); *Богатые тоже платят* (Ит.)

Выбор цитаты определяется как ее семантической и стилистической “нагрузкой” в тексте-источнике, так и содержанием нового текста. Так, обращение к заглавию американского фильма “Спасти рядового Райана”

обусловлено, скорее всего, темой “спасение”, актуальной в период кризиса; этой темой обусловлена и замена компонента исходной цитаты новым: *Народу, наверное, захотелось бы спросить, а почему же власть бросилась спасать “рядового Абрамовича”, а не посоветовала ему продать для оплаты долгов английский “Челси”, лондонские особняки или часть яхт?* (АиФ)

Эффект рассматриваемого приема сильнее в сочетании с каламбурным столкновением слов-омонимов в двух заглавиях, которые “декодируются” в тексте: *Спасти рядового Сэма* (Ит.); *Спасти рядового Потребителя* (Ит.) (В связи с этим и множеством подобных примеров отметим необходимость в специальном внимании к переплетению (взаимодействию, конвергенции) различных форм ЯИ в рамках предложения и текста.)

В заключение отметим, что в современных медиа-текстах не только сохраняется игровая направленность моделирования актуального содержания, более того - некоторые из частотных и ранее форм ЯИ заметно активизируются. Отметим также, что, при сохранении механизма создания форм ЯИ, в определенные периоды меняется круг слов, являющихся объектом и средством игры, среди которых важное место занимают имена ведущих политических субъектов. Эти, как и многие другие важные особенности языковой игры в медиа-тексте требуют дальнейшего исследования, в том числе и в разных языках, что позволило бы осмыслить универсальные и национально-специфические характеристики этого сложного феномена.

Литература:

1. Гридина Т.А. Языковая игра: стереотип и творчество. - Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т., 1996. – С. 214.
2. Земская Е.А. Веселое словообразование // Логический анализ языка. Языковые средства комизма. – М.: Индрик, 2007. – С. 642-655.
3. Костомаров В.Г. Языковой вкус эпохи. Из наблюдений над речевой практикой масс-медиа. – М.: Педагогика-Пресс, 1994. – С. 248.
4. Лаптева О.А. Стилистические приемы создания иронии в современном газетном тексте // Поэтика. Стилистика. Язык и культура. – М.: Наука, 1996. – С. 150-157.
5. Санников В.З. Русский язык в зеркале языковой игры. – М.: Языки русской культуры, 1999. – С. 544.
6. Сметанина С.И. Медиа-текст в системе культуры. Динамические процессы в языке и стиле журналистики конца XX века. – СПб.: Изд. Михайлова А., 2002. – С. 383.

7. Солганик Г. Я. Свой текст – чужой текст // Словарь и культура русской речи. К 100-летию со дня рождения С. И. Ожегова. – М.: Индрик, 2001. – С. 327-336.

8. Фокина О. В. Источники интертекстуальных включений в языке современных газет. – М.: МПГУ. – Ярославль: Ремдер, 2008. – С. 340.

9. Цонева Л. Езикова игра в съвременната публицистика. – Велико Търново: Фабер, 2000, 2002. – С.176.

10. Цонева Л. Ключевые имена времени в публицистическом стиле // Stylistyka XVI. Styl i czas. – Opole, 2007. – С. 423-443.

Функционирование концепта *книга* как инструмента формирования концептуально значимого смысла сложного синтаксического целого

Черепова Ирина Сергеевна
(Санкт-Петербург, Россия)

На стадии модальных преобразований сигнификативного компонента семантики сложного синтаксического целого формируются основные единицы смысловой структуры текста, или концептуально значимые смыслы, под которыми мы вслед за М.Я. Дымарским понимаем «такие смыслы, которые непосредственно соотносятся с концепцией (содержанием текста) в целом» [1, с. 84].

Концептуально значимый смысл (далее – КЗС) трактуется нами как «обобщенно-оценочное отображение некоторой (сигнификативной) ситуации, содержащее преобразованную путем индуктивных операций предметно-фактическую информацию в модальной оболочке, соотносенной с одной из актуальных в пределах концепции данного текста модальных оппозиций» [1, с. 84].

Механизм преобразований заключается в подведении вновь образованного (при создании или восприятии) компонента смысла под одно из значений актуальной на данный момент модальности (модальностей), среди которых выделяются следующие: алетическая

модальность (*необходимо — невозможно — возможно*), аксиологическая модальность (*хорошо — плохо — безразлично*), деонтическая модальность (*должно — запрещено — разрешено*), эпистемическая модальность (*знание — полагание — неведение*), темпоральная модальность (*прошлое — будущее — настоящее*), пространственная модальность (*здесь — нигде — там*) [2, с. 95-96].

Рассмотрим возможности концепта *книга* выступать в качестве инструмента для подобных модальных преобразований при формировании КЗС.

А картины великих фламандцев! Как мы их видим? Либо мы покупаем дорогую книгу, с хорошими репродукциями. С почтением к большой цене открываем эту книгу..., а книга так пахнет..., дорогая..., а там картины фламандцев. Или смотрим передачу про какую-нибудь картинную галерею, и показывают картины... этих фламандцев, и обязательно какая-нибудь скрипичная музыка играет, чтобы подчеркнуть, что это классика... Фламандцы! А на картине нарисовано..., мы видим канал, покрытый льдом, какие-то холмы, деревья без листьев, трава торчит из снега, домики... (Евгений Гришковец. ОдноврЕмЕнно)

Таблица

Тема-рематическая структура фрагмента

		T ₁	T ₂ /R ₁	R ₂
1	А	Картины великих фламандцев!		
2		Как мы их видим?		
3	Либо	мы	покупаем дорогую книгу, с хорошими репродукциями.	
4а		С почтением к большой цене	открываем эту книгу...,	
4б	А		книга	так пахнет...,
4в				дорогая...,
4г	А		там	картины фламандцев
5а	Или		смотрим передачу про какую-нибудь картинную галерею,	
5б	И		показывают	картины...этих фламандцев,

5в	И	обязательно	играет какая-нибудь скрипичная музыка,	чтобы подчеркнуть, что это классика.
6		Фламандцы!		
7а	А		На картине нарисовано...,	
7б		Мы видим	Канал, покрытый льдом, какие-то холмы, деревья без листьев, трава торчит из снега, домики...	

Концепт *книга* в данном фрагменте выступает в качестве своеобразного обрамления, в качестве одного из медиаторов (*книга, телепередача; такой «оболочкой» может быть сама картинная галерея и проч.*), назначение которых — быть посредником между искусством и зрителем. Следовательно, этот концепт служит для реализации более сложного по своей структуре концепта *искусство*. Поскольку автором предполагается множественность медиаторов (*и, соответственно, путей, приводящих зрителя к тому, чтобы видеть картины фламандцев*), фрагмент включает ряд микрофрагментов, в одном из которых концепт *книга* играет ключевую роль.

Модальные преобразования смыслов в данном случае можно охарактеризовать следующим образом:

1) на протяжении всего фрагмента реализуется аксиологическая модальность: речь идёт о картинах фламандцев; объект повествования оценивается только положительно, ракурс рассмотрения не меняется;

2) вторая тематическая / первая рематическая позиция содержит большое число глаголов, использование которых позволяет выявить и черты алетической модальности: описываются возможные способы знакомства с фламандской живописью. Одним из них и становится книга. Далее следуют посещение картинной галереи и просмотр передачи, сопровождаемый прослушиванием классической музыки;

3) косвенным образом выражается во фрагменте пространственная модальность: в последнем абзаце говорится о том, что именно изображено на картинах фламандцев. Это описание воссоздаёт образ типичного для фламандцев пейзажа: *канал, покрытый льдом, какие-то холмы, деревья без листьев, трава торчит из снега, домики...*

Отдельного рассмотрения требует реализация концепта *книга*. Его словарная репрезентация не может дать чёткой картины того, как

именно он может быть представлен в ткани произведения на предметно-сигнификативном уровне, однако предпосылки развёртывания смыслов прослеживаются, поскольку ряд слов-вербализаторов концепта может обладать яркой положительной или отрицательной коннотацией, что позволяет предугадать вариант аксиологической модальности текста.

В позициях абсолютных рем оказывается не только непосредственно лексема *книга*, но и составляющие одноимённого семантического поля: *с хорошими репродукциями; так пахнет; дорогая*. Все компоненты имеют положительную аксиологическую окрашенность. Последняя в представленном ряду лексема *дорогая* рассматривается нами как элемент семантического поля *книга* с известной долей условности. Её включение, на наш взгляд, обусловлено спецификой репрезентации концепта книга в наивной картине мира. Внешний вид книги, качество издания, а, соответственно, и стоимость, как правило, влияет на её оценку как хорошей или плохой. Рассматривая данный фрагмент, мы можем говорить о наличии именно синестетических единиц для описания книги. *С хорошими репродукциями* означает яркость красок, которую дополняют приятный запах и качество печати.

И, наконец, последним элементом, встречающимся в данной позиции, оказывается словосочетание *картины фламандцев*. Семантическая связь между этими частными концептами устанавливается прежде всего средствами строевого синтаксиса в предложении 4г, а то, что они оказываются в одинаковой рематической позиции, устанавливает дополнительное отношение тождества модальной окрашенности. Важно, что на протяжении всего ССЦ (и в процессе реализации концепта *книга* – в частности) аксиологическая модальность не меняет своей окрашенности с положительной на нейтральную или отрицательную.

КЗС рассматриваемого фрагмента может быть сформулирован следующим образом: «Книга как один из способов знакомства с фламандской живописью».

Схема КЗС:



В данной статье на примере одного ССЦ мы осуществили попытку продемонстрировать функцию концепта служить средством формирования концептуально значимого смысла текста (текстового фрагмента). Таким образом, синтаксический подход к анализу репрезентации концепта в структуре текста, рассмотрение всех смысловых и модальных связей позволяет нам выйти на содержательную характеристику его структурно-семантической роли.

Литература:

1. Дымарский М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст (на материале русской прозы XIX-XX вв.). – М.: КомКнига, 2006. – 296 с.
2. Руднев В.П. Морфология реальности: Исследование по «философии текста». – М.: Русское феноменологическое общество / Гнозис, 1996. – 207 с.

Прозвища в прозе А.Г. Алексина

Шелкова Ирина Александровна
(Москва, Россия)

Прозвища в произведениях А.Г. Алексина представляют собой интересный языковой материал, но еще не подвергались систематическому исследованию. Задача нашей статьи состоит в том, чтобы описать состав прозвищ, определить их роль в создании образов, а также выделить сходные явления.

Необходимо уточнить значение самого термина «прозвище». Л.В. Шулунова дает следующее определение: «...прозвище – это вторичное, неофициальное именование человека, употребляемое одновременно с личным именем в определенном кругу общества и характеризующее то или иное свойство... индивидуума...» [8, с. 15].

Н.В. Ардеева и П.Т. Поротников отмечают, что прозвища могут даваться группам людей; Н.В. Ардеева выделяет прозвища индивидуальные и коллективные [3, с. 80], а П.Т. Поротников – семейно-родовые, лично-индивидуальные и коллективно-территориальные [6, с.

150]. Коллективные прозвища изредка встречаются в прозе Алексина: в повести «Дым без огня», например, семью Малининых называют «родовой общиной» за то, что они «расположились» в одном пединституте.

Е.Ф. Данилина пишет о том, что «в ряду неофициальных имен с признаками прозвищ собиратели всё последовательнее приводят слова, соотносящиеся не только с единичными живыми субъектами и коллективами лиц, но также с топонимическими и астрономическими объектами, даже с животными» [4, с. 282]. Такое расширенное понимание прозвища применимо к прозе А.Г. Алексина, где представлены названия прозвищного характера, относящиеся к неодушевленным предметам. Например, кабинет хирурга Новгородова из повести «Здоровые и больные» называют *интернатом*, поскольку там проживает тринадцатилетний сын прооперированной женщины.

Индивидуальные прозвища-антропонимы в зависимости от особенностей употребления могут быть разделены на три группы.

1. Прозвища, применяемые как обращения (назовем их **собственно прозвищами**, или **прозвищами-вокативами**). Такие прозвища известны номинатам и могут так или иначе оцениваться ими.

2. Прозвища, употребляемые номинаторами только для обозначения того или иного лица в общении между собой (назовем их **невокативными**). Обычно носитель такого прозвища старше номинаторов по возрасту и выше по положению в обществе. Например, в повести «Чехарда» ребята, поющие в хоре, называют директора Дома культуры *Дирдомом*. Прозвища этого типа могут быть известны номинатам (например, классный руководитель героини повести «Безумная Евдокия» знает о своем прозвище *безумная Евдокия*).

3. Прозвища, данные одним персонажем другому мысленно (такие прозвища назовем **мысленными**). Это наименее распространенная группа. Носитель такого прозвища либо человек старшего возраста или более высокого общественного положения, либо незнакомый: например, инженер-геолог из рассказа «Ты меня слышишь?..» мысленно называет медсестру, взгляд которой помог ему перенести операцию, *Богиней*.

Разнообразна мотивация прозвищ. З.П. Никулина подразделяет индивидуальные прозвища на оценочно-характеристические (*Атаман* – везде хочет быть первым), генесионимические (*Маруся* – прозвище мальчика по имени матери) и отфамильные (*Афанася* – от Афанаскина) [5, с. 88]. К этой классификации добавим ассоциативные имена, о которых пишет В.В. Юрасова: «Это прозвища, ...образующиеся от личных имен собственных лишь на основе ассоциаций с соответствующими

нарицательными... Ср.: *Петр – Петух, Юрий – Юрист...* и т. д.» [9, с. 210]. Н.Н. Ушаков рассматривает подобные образования как предел варьирования личных имен (*Екатерина – Катя – Катюшка* и пр.) [7, с. 165] и приводит случай омонимии между уменьшительным именем и нарицательным существительным в повести Алексина «Саша и Шура»: Ангелина Семеновна называла своего сына *Веником* (видимо, его полное имя Вениамин). Мать не замечает комического эффекта, создаваемого этим уменьшительным именем, зато он очевиден для Шуры, а позже и для Саши.

В прозе А.Г. Алексина мало распространены прозвища отфамильные: Оля Воронеж из повести «Коля пишет Оле, Оля пишет Коле» – *Ворона*. Немногочисленны и ассоциативные имена: Эльвира, героиня рассказа «Записки Эльвиры», в детстве называла друга семьи Бориса Борисовича *Барбарисом Барбарисычем*, а впоследствии продолжала называть его так мысленно за приторность. Особый случай – прозвище терапевта Виктора Валерьяновича Зеленцова из повести «Здоровые и больные» *Валерьянка*, образованное от его отчества. Здесь же следует упомянуть об употреблении иноязычных имен: Оля из повести «Безумная Евдокия» называет свою подругу Люсю *Люси*; Н.Н. Ушаков относит подобное употребление личных имен из ономастического других языков к прозвищам [7, с. 165].

Что же касается прозвищ генесионимических, то, пожалуй, единственный пример представлен в повести «Сигнальщики и Горнисты»: герой получает прозвище своего дяди *Горнист* (потом оно заменяется на *Сигнальщик*).

Таким образом, основную массу составляют прозвища оценочно-характеристические. Они отражают следующие признаки номинатов: 1) **физические данные**: Тимоша из повести «Здоровые и больные» прозван *баскетболистом* за высокий рост, хотя в баскетбол не играет; 2) **особенности одежды**: Владимир Старков был прозван *бабочкой* за старомодный галстук-бабочку; 3) **особенности голоса**: Неля, сводная сестра Коли Незлобина, – *Пискля*; 4) **черты характера**: Таня Ткачук за доброту и отчаянность получила прозвище *декабристка*; 5) **семейное положение**: у персонажа повести «В тылу как в тылу» Олега есть две младшие сестры, и его прозвали *Многодетным братом*; 6) **место жительства**: тетя Мити Санаева называет Любу *провинциалкой*, поскольку та приехала из-под Костромы; 7) **особенности поведения, образа жизни**: Петю из сказочной повести «В Стране Вечных Каникул» соседи называют *ненормальным жильцом* за то, что он часами

говорит по телефону, водит домой друзей и т. п.; 8) **характерная деятельность**: Васяка *Паганини* играет на скрипке и учится в школе для одаренных детей; 9) **тот или иной поступок**: Коля Незлобин не сочинил обещанных стихов к родительскому дню и получил прозвище *Свистун*; 10) **поведение по отношению к другому человеку**: Владик Томилкин для своего брата – *ограничитель скорости*; 11) **какой-либо предмет**: Володька *Мандолина* часто и подолгу играет на мандолине; 12) **часто повторяемое слово или фраза**: массовик дядя Гоша – «*Давайте поприветствуем!*».

Возможны также различные сочетания признаков: а) **особенность внешности + черта характера**: Аня Черемисина прозвана *Белкой* «за свои рыжие волосы и непосредственность» [1, т. 2, с. 449]; б) **особенности поведения + деятельность**: Роберт-*организатор* очень активен, склонен к организации разных мероприятий; говорит быстро и пропуская глаголы, хватает нужных ему людей «за что попало: за руку, за плечо, даже за шею» [1, т. 2, с. 45]; в) **характерный предмет + особенности поведения**: Мишке Парфенову отец подарил «огромные старые часы, которые тяжело было носить на руке» [1, т. 2, с. 370], и Мишка сначала говорил Пете, сколько времени, а потом стал чихать через каждые 15 минут, за что его прозвали *Мишкой-будильником*; г) **событие + черта характера**: Саня из повести «Домашний совет» в детском саду играл в спектакле *доброто молодца*, и это название закрепилось за ним, потому что все считают его молодцом.

Прозвище не только отражает те или иные особенности данного персонажа. Как отмечает Н.В. Ардеева, «название... характеризует не только не только называемого, но и называющего» [3, с. 86]. Очень яркий пример – прозвища учеников Екатерины Ильиничны из повести «Сигнальщики и Горнисты»: Гнедков один во всем классе называл заботившегося о девочках Сережу Нефедова «*бабым угодником*», прямодушного и правдивого Володю Бугрова – «*телеграфным столбом*», а Сашу Лепешкина, мывшего полы в школе вместо матери-уборщицы, – «*поломойкой*», не будучи способен оценить редкие достоинства своих товарищей. Кстати, того же Сашу Таня Ткачук называет *добрейшим из добрых* за его заботу о первоклассниках. Эти два прозвища дают представление о различном отношении к нему разных людей.

В зависимости от преследуемых номинаторами целей выделяются дополнительные функции прозвищ:

1) **познавательные**: а) желание как-либо обозначить для себя незнакомого человека, с которым пришлось иметь дело (инженер

называет медсестру *Богиней*); б) подсознательное стремление дать характеристику (Алик Деткин мысленно прозвал Григория, племянника хозяйки дачи, *Племянником*, потому что к нему не подходит «это милое семейное слово» [1, т. 1, с. 114]); 2) **выражение различных чувств**: а) пренебрежения (в повести «Дневник жениха» ребята из Митино двора называют его тетю «*Буксир “Тетья Зина”*», а его самого – *баржа*); б) неодобрения (в рассказе «Записки Эльвиры» отец Эльвиры называет спекулянтку Римму Васильевну «*землечерпалкой*» за «огромный рот, полный блестящих металлических зубов» [2, т. 2, с. 239-240]); в) добродушной иронии (мать Коли Незлобина, когда его отец планирует каждый день отпуска, смеется: «Эх ты, *проектировщик! Теоретик мой неисправимый!*» [1, т. 2, с. 446]); г) восхищения (Нина Филипповна, учительница Александра Гончарова из повести «Запомни его лицо...», после того, как он удержал сломавшуюся оконную раму, называет его *Невольником* – ср. *Невольник чести*); 3) **стремление скрыть свои чувства** (отец Ленки из повести «Поздний ребенок» называет сына *мерзавцем*); 4) **психологическое воздействие**: а) желание взять процесс под контроль и использовать прозвища как средство воспитания (Екатерина Ильинична рассказывает: «Придумаю ученику прозвище, которому надо, так сказать, соответствовать, – и наблюдаю, как он, бедный, хочет до него дотянуться» [1, т. 2, с. 265]); б) желание польстить (Борис Борисович из рассказа «Записки Эльвиры» называет руки матери героини «*Лебединое озеро*»); в) попытка проявить остроумие и самоутвердиться (соседи Севы Котлова называют его *Севооборотом* и *Севооборотом*).

Многие повести и рассказы А.Г. Алексина имеют неожиданные финалы, что отражается и на мотивации прозвищ: зачастую по ходу развития сюжета прозвища приобретают новый смысл. Например, герою повести «Очень страшная история» Алику Деткину дают прозвище *Детектив*, увидев на его мешке для обуви буквы «Дет...». Однако в страшной ситуации, в которую попадают шестеро ребят, Алик оправдывает свое прозвище: ему удается найти выход из подвала и выяснить, как и кем всё было подстроено.

Смысловые оттенки прозвищ могут варьироваться по ходу развития сюжета. Павлуша, отчим героини повести «Сердечная недостаточность», носит прозвище «*для дома, для семьи*». Кажется, что смысл его жизни состоит в заботе о жене и падчерице; однако на самом деле он стремится лишь произвести впечатление на свою семью и окружающих. Кроме того, в финале Галя узнает о смерти друга семьи и видит его зачеркнутую

фамилию на своей путевке в санаторий, добытой Павлушей. Так прозвище отчима, на первый взгляд безобидное, приобретает зловецкий подтекст.

Часто прозвища служат для создания комического эффекта. Андрея Круглова из повести «Очень страшная история» все называют *Принцем Датским*, потому что он сочиняет стихи к разным датам (обыгрывается омонимия морфов: *дат-ский* от *Дания* и **дат-ский* от *дата*). Тем комичнее звучит в его устах фраза «Да-а, ехать или не ехать – вот в чем вопрос!» [1, т. 1, с. 110].

Итак, прозвища в произведениях А.Г. Алексина имеют сложную, многослойную мотивацию. Они привлекают внимание читателя и заставляют вдумываться в их смысл, а значит, и в характеры персонажей.

Интересны также наименования, так или иначе сходные с прозвищами.

1. Промежуточное звено между именами и прозвищами составляют специфические употребления имен. Например, в повести «Очень страшная история» ученики между собой называют учительницу Нинель Федоровну *Нинель*.

2. В языке существуют слова, употребляемые для обращения вместо имен (*друг, коллега; голубчик, душка; Ваша честь, господин генерал; гражданин, молодой человек* и т. п.). Промежуточное явление между такими словами и прозвищами составляют устойчивые формы обращения одного персонажа к другому. В той же повести Григорий называет Алика Деткина *парнек*.

3. Е.Ф. Данилина подчеркивает отличие прозвищ всегда «от слов, употребляемых как ругательства по отношению ко многим лицам, например: *Дуня* - несообразительная, деревенская, ...*астраханская селедка, сухопарый, и под.*» [4, с. 295-296]. Такие названия представлены и в прозе А.Г. Алексина. В рассказе «Бабочка» Гуськов говорит Валерию: «“Родиками” я называю людей, у которых наличествуют, увы, родимые пятна прошлого» [1, т. 2, с. 301].

4. В произведениях Алексина представлены также самохарактеристики персонажей: Евдокия Савельевна из повести «Безумная Евдокия» называет себя «*предпензионеркой*» (ей 54 года).

Прозвища в произведениях А.Г. Алексина не только помогают передать атмосферу существования подростков, но и несут большую смысловую нагрузку. Результаты исследования показывают сходство прозвищ в творчестве Алексина с прозвищами реальными и подтверждают, что методы изучения реальных прозвищ применимы в поэтической ономастике; в то же время очевидна специфика литературных антропонимов: они являются средством создания художественных образов.

Литература:

1. Алексин А.Г. Собрание сочинений в 2 т. – М.: Молодая гвардия, 1989.
2. Алексин А.Г. Собрание сочинений в 3 т. – М.: Детская литература, 1980.
3. Ардеева Н.В. Принципы номинации в современных прозвищах лиц. // Русская ономастика. – Рязань: РГПУ, 1977. – С. 80-87.
4. Данилина Е.Ф. Прозвища в современном русском языке // Восточнославянская ономастика. Материалы и исследования. – М.: Наука, 1979. – С. 281-297.
5. Никулина З.П. О социальной оценке прозвищ // Русская ономастика. – Рязань: РГПУ, 1977. – С. 87-91.
6. Поротников П.Т. Групповые и индивидуальные прозвища в говорах Талицкого района Свердловской области // Антропонимика. / Ред. В.А. Никонов, А.В. Суперанская. – М.: Наука, 1970. – С. 150-154.
7. Ушаков Н.Н. Прозвища и личные неофициальные имена (к вопросу о границах прозвища) // Имя собственное и нарицательное. – М.: Наука, 1978. – С. 147-173.
8. Шулунова Л.В. Прозвища в антропонимии бурят. – Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1985. – 96 с.
9. Юрасова В.В. Обассоциативных именах в ономастике // Актуальные проблемы диалектологии и исторической лексикологии русского языка. Тезисы докладов и сообщений. – Вологда: ВГПУ, 1983. – С. 210-211.

ЭСТЕТИКО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО ФОЛЬКЛОРА И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Булгаков и Тютчев: опыт сопоставления

Белкин Михаил Юрьевич
(Волгоград, Россия)

Давно замечено, что М.А. Булгаков ориентируется на своих предтеч и предшественников в литературе (и не только в ней) – его произведения осознанно вступают в «метадиалог». Среди предтеч Булгакова традиционно называют Н. Гоголя, М. Салтыкова-Щедрина, Л. Толстого и др. Вместе с тем у автора «Белой гвардии» есть общее и с творчеством Ф.И. Тютчева.

Предметом анализа здесь является принцип репродукции, т.е. «переноса композиционного строя произведения-источника» в иное произведение» [1, с. 15]. Тютчевские «цитаты», если их можно так назвать, не являются некими «вкраплениями» в текст; Булгаков как бы «заимствует» структурный, композиционный принцип создания художественного мира, модель сотворения образа; связь может проявляться и на уровне функционирования категорий.

Известно, что тютчевская лирика «полна небывалого в русской поэзии ощущения трагизма бытия и человеческого существования» [4, с. 11]. Как отмечают исследователи, трагизм Тютчева «сродни трагизму Достоевского... К поэзии Тютчева близок и высокий трагический пафос Блока» [3, с. 25].

Одной из причин подобного миропонимания является антитетичность мышления Тютчева: «бытие – небытие», «день – ночь», «небо – земля» – ведущие категории в его поэзии. К ним примыкает и антиномия «прошлое – настоящее». В стихотворении «Закралась в сердце грусть» (1827–1829) читаем: *«Закралась в сердце грусть – и смутно // Я вспомянул о старине – // Тогда все было так уютно, // И люди жили как во сне – // А нынче мир весь как распался: // Все кверху дном, все сбилось с ног...»*

[5, с. 134]. Бытие прошлого противопоставлено небытию настоящего. Тяжкую ношу реальности может облегчить лишь память: *«Минувшим нас обвеет и обымет // И страшный груз минутно приподымет»* [6, с. 31] («Когда в кругу убийственных забот...», 1849).

Парадигма «прошлое – настоящее», присутствующая в литературе разных эпох, наиболее отчетливо проявляется в периоды культурных сдвигов, изменений и содержит в себе определенную авторскую позицию. У Булгакова, как и у Тютчева, обнаруживается тяготение к архетипу, мифу о «золотом веке». В обоих случаях оппозиция формирует текст в целом, проявляется на микрокомпозиционном уровне (аналогична данная парадигма и в «Белой гвардии» – ср. эпизод пребывания Алексея в гимназии, а также изображение прошлого Дома в начале романа).

Для обоих авторов характерна установка на диалогичность как принцип мышления и как способ создания художественной реальности. Причем диалог предстает в качестве некоего текучего, взаимопереходного процесса, что рождает «текучесть» мышления, или его амбивалентность.

Так, герои «Белой гвардии» находятся в центре вихревого времени, внутри действия деструктивных сил. Но при этом они, хотя и пытаются уйти в свой обособленный мир, оказываются сопричастными происходящему; в результате возникает диалог между Прошлым и Настоящим, благодаря чему достигается восполненность жизни, целостность на уровне авторского сознания. Эта концепция созвучна идее тютчевского «Цицерона» (1830).

Здесь перед нами предстает развернутая метафора отношения «Человек – История». Лирический герой, занимая дистанцированную позицию, взирая на происходящее как бы сверху, с точки зрения «небожителей», тем не менее вливается в круг «бессмертных». Это происходит потому, что историческое событие не остается локальным, а превращается в часть Вечности, так как это «роковые минуты» мира. Тютчев обращается к метафоре Рима, она же вычленяется и в романе Булгакова.

Пространство Города в «Белой гвардии» носит универсальный характер, место романного действия выступает в качестве «вечного центра христианства» [7, с. 128]. Сопричастность персонажей происходящему имеет все же относительный характер; они, как и герой «Цицерона», в большей степени являются «зрителями». Символична в этом плане сцена созерцания ночи Алексеем в 19 главе: *«Турбин прижался к стеклу и слушал, и, как тогда ... в окнах виднелись теплые*

огонечки, снег, опера, мягко слышны были дальние пушечные удары» [2, с. 413]. Здесь выражена суть отношения героя к мировым событиям: он смотрит на происходящее через окно, т.е. отстраненно, будучи связан с окружающей средой «онтологически», а не «социально».

Антитетичность мышления, о которой говорилось выше, проявляется и в мотиве «двух единств». Речь идет об образах Венеры и Марса, символов Любви и Войны, появляющихся в самом начале булгаковского романа. В композиционной структуре возникают две смысловые парадигмы, базирующиеся на основе противоположных понятий: 1) Любовь – Вечное – Прошлое – Дом – Истинное; 2) Война – Временное – Настоящее – Город – Мнимое. Понятие «Любви» соотносится с концептом «Истинное» через устойчивое, «прочное» время и пространство. Соответственно, «Война» определяет парадигму, которая завершается концептом «Мнимого», а их связь осуществляется через неустойчивое время и пространство.

У Тютчева в стихотворении «Два единства» (1870) проявляется сходная оппозиция: «...*Единство, – возвестил оракул наших дней, – // Быть может спаяно железом лишь и кровью*»... // *Но мы попробуем спаять его любовью – // А там увидим, что прочней*» [6, с. 239]. Смысловая оппозиция подчеркивается и структурно, что выражается и двучастной композицией стихотворения, и делением ключевой, второй строфы на два семантических отрезка.

В произведении Булгакова столь резкое деление отсутствует, ведь даже внутри указанных концептов обнаруживается диалогическая амбивалентность, (что особенно характерно для категорий времени и пространства), а отсюда происходит смещение границ между Истинным и Мнимым. Тютчеву же такие смысловые колебания практически не свойственны, диалог предстает в «классическом» варианте, например, проявляется как контакт с природным миром, Космосом.

Показательно в этом плане стихотворение «Кончен пир, умолкли хоры...» (1849). Здесь снова обнаруживается четкая противопоставленность как в структуре, так и в смысле, и никакого смещения, перехода быть не может: «*Как над беспокойным градом... // Звезды чистые горели, // Отвечая смертным взглядам // Непорочными лучами!*» [6, с. 34]. Возникает ассоциативная связь с финалом «Белой гвардии» благодаря тому, что художники использует универсальные образы философского плана: «*Меч исчезнет, а вот звезды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле*» [2, с. 428]. Вопрос о «звездах» в булгаковском романе основательно рассмотрен в разных

исследованиях, наше замечание лишь подтверждает многослойность финала этого произведения.

Кульминация романа «Белая гвардия» – молитва Елены. Всю сцену можно «расщепить» на несколько элементов: двухуровневое пространство и мотивы движения и «живого», изменяющегося света. Структура пространства вполне адекватна смысловому наполнению сцены: Елена – внизу, свет, Бог – вверху: «Елена слезла со стула, **сбросила с плеч платок** и опустила на колени» [2, с. 410], определенный подбор глаголов («взывала», «вытягивалась») имеет одну функцию: показать стремление Елены к «верху».

Мотив «живого» света – принципиальный момент для поэтики Булгакова вообще («живой» свет входит в оппозицию «живое – искусственное», или, шире, «истинное – мнимое»). В данном фрагменте свет еще и «модифицируется»: сначала «*огонек созрел, затеплился*», затем «*огонек разбух*», и в финале «*огонь стал дробиться*», а луч связался с глазами Елены, которая «*сникла к полу и больше не поднималась*» [2, с. 412].

«Микроуровень» этого эпизода соотносится с «мотивикой» стихотворения Ф.И. Тютчева «Восток белел, ладья катилась» (1831–1836). В первую очередь обращает на себя внимание движение и развитие световой гаммы стихотворения: в 1 строфе «восток белел», во второй – «восток алел», в третьей – «восток вспылал». Кульминация – вспышка света – вызывает изменения и в поведении лирического персонажа стихотворения: «*Восток вспылал... Она склонилась [ср. фразу: «сникла к полу». – М.Б.] // Блестящая поникла выя – // И по младенческим ланитам // Струились капли огневые...*» [5, с. 220]. Во 2 строфе обнаруживается и пространственная оппозиция «верх – низ»: «Восток алел... Она молилась, // С кудрей откинув покрывало – [ср.: «сбросила с плеч платок». – М.Б.] // Дышала на устах молитва, // Во взорах небо ликovalo...». Последний стих и указывает на устремленность взгляда героини к «верху».

Таким образом, движение «живого» света, двухуровневое пространство – все это формирует сцены молитвы и в тютчевском, и в булгаковском произведениях. Кроме того, в обоих случаях перед нами взгляд наблюдателя, отстраненная, внешняя точка зрения на происходящее, хотя молитва относится к сфере глубоко интимного, индивидуального.

Можно отметить и переключку, но на смысловом уровне, этого же эпизода со стихотворением «О вещая душа моя!» (1855) (выразительна концовка: «*Душа готова, как Мария, // К ногам Христа навек прильнуть*» [6, с. 97]; также ассоциативную связь «пьесы» «Святая ночь на небосклон

взошла» (1849) с упоминавшимся фрагментом «пребывания» Алексея перед окном; стихотворения «Как океан объемлет шар земной» (1828–1830) с финалом «Белой гвардии».

Прослеженные связи поэтики Тютчева с поэтикой булгаковского романа не носят очевидного характера, но мироощущение этих художников близко, они оба оперируют глубинными оппозициями художественного творчества, что позволяет говорить о классической традиции в творчестве М.А. Булгакова предельно широко. При этом думается, что Тютчев воспринят Булгаковым не «напрямую», а опосредованно, через поэзию «Серебряного века», в частности А.А. Блока. Эта мысль связана с тем, что у Булгакова отчетливо присутствует мотив повторяемости, цикличности, характерный для эстетики начала XX века (достаточно назвать стихотворение А.А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека») [7, с. 171-172].

Таким образом, оппозиции, характерные для лирики Тютчева и определяющие структуру его произведений, присутствуют у автора «Белой гвардии» уже в амбивалентной наполненности, как бы свидетельствуя о складывающейся *парадигме относительности мышления* XX века, о расплывчатости прежних констант в новом времени. Однако характерно, что, обращаясь к Абсолюту (Богу), Булгаков композиционно и «мотивно» формирует сцену (молитва Елены в романе «Белая гвардия») сходно с тютчевской структурой («Восток белел, ладья катилась»). Участником диалога у обоих писателей становится Бог, что находится в русле «философии диалога», пронизанной религиозными интенциями. Тютчевская рецепция в романе подчеркивает устремленность авторского мышления к гармонии и целостности. Принцип традиции, присутствующий в высказывании автора в сфере мотивов и композиции, явно соотносится с философской проблематикой произведения и полностью соответствует ей. Сопричастность всеобъемлющей культуре позволяет и преодолевать «самость», и в то же время возвращаться к самому себе, в этом и заключается особое значение интертекстуальности в романе.

Литература:

1. Бореев Ю.Б. Художественный процесс // Методология анализа литературного произведения. – М.: Наука, 1989. – С. 15.
2. Булгаков М.А. Собр. соч. в 5 т. – М.: Худ. лит., 1989. – Т. I. – С. 410, 412, 413, 428.
3. Петрова И.В. Мир ... в лирике Тютчева // Литературное наследство. – Т. 97. Тютчев. Кн. 1. – М.: Наука, 1988. – С. 25.
4. Славецкий В.И. Стихотворение Ф.И. Тютчева «Кончен пир...» // Поэтика литературы и фольклора. – Воронеж: ВГУ, 1980. – С. 11.

5. Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений в 2 т. – Т. 1. – М.: ТЕРРА, 1997. – С. 134, 220.

6. Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений в 2 т. – Т. 2. – М.: ТЕРРА, 1997. – С. 31, 34, 97, 239.

7. Яблоков Е.А. Роман М. Булгакова «Белая гвардия». – М.: Языки славянской культуры, 1997. – С. 128, 171-172.

Этико-эстетическая программа Н.М. Карамзина и её преломление в повести «Бедная Лиза»

Бунцева Марина Николаевна

(Москва, Россия)

Русская классическая литература XVIII века сегодня почти забыта массовым читателем. Между тем, именно она, как считал В.Г. Белинский, стала истоком русской литературы нового времени. За сто лет отечественная словесность прошла путь, который у многих народов занял три столетия: от барокко через классицизм и сентиментализм к предромантизму и предреализму, догнав европейскую литературу, а в XIX веке возглавив её. А.С.Пушкин, родившийся на исходе XVIII столетия, осознавал себя наследником и продолжателем его поэтических традиций: «Старик Державин нас заметил и, в гроб сходя, благословил...». [3, с. 165].

В русской прозе конца XVIII века властителем дум был Н.М.Карамзин. Его авторитет был незыблемым и для А.С.Пушкина, который, оценивая состояние отечественной словесности в век Екатерины II, на вопрос «чья проза лучшая в нашей литературе» давал однозначный ответ – «Карамзина». [4, с. 16].

Значение творчества Карамзина для развития русской прозы трудно переоценить. Писателю принадлежит не только заслуга создания нового прозаического литературного языка, о которой не уставал повторять А. С. Пушкин (письмо П. А. Вяземскому от 6 февраля 1823 года: «... ради Христа, прозу-то не забывай; ты да Карамзин одни владеют ею») [5, с. 55], но и открытие нового типа словесного искусства - открытие

субъективности как особой категории мировосприятия, положившее начало развитию русской художественной прозы. По утверждению В. Н. Топорова, именно текст «Бедной Лизы» стал тем корнем, «из которого выросло древо русской классической прозы». [7, с. 77].

Появление в «Московском журнале» за 1792 год сентиментальной повести «Бедная Лиза» сопровождалось восторженными читательскими признаниями, и за короткое время произведение стало весьма популярным.

В повести «Бедная Лиза» нашла преломление этико-эстетическая программа Карамзина. С точки зрения писателя, только искусство, освобождённое от нравоучения, развивает душу и способствует зарождению внутренней потребности к добру. Искусство должно быть свободным от нравоучения. «Свободное от морализаторства искусство и способно морально воспитывать читателя», - писал Ю.М.Лотман о позиции Карамзина в 1790-е годы. [2, с. 311].

Литературное течение последней трети XVIII-начала XIX века, сентиментализм, утвердившее в качестве доминанты человеческой личности и человеческого бытия чувство, а не разум, отражено в повести «Бедная Лиза» наиболее полно. Этот художественный метод возник в эпоху Просвещения в Англии. Философской основой сентиментализма становится сенсуализм, признававший единственным источником познания мира ощущение, эмоции, чувственное восприятие.

Нормативность эстетики сентиментализма – в заданности идеала: если в классицизме идеал – «человек разумный», то в сентиментализме – «человек чувствующий», способный к высвобождению и совершенствованию «естественных чувств».

Сентиментальный герой индивидуален, психологизирован, погружён в личностный самоанализ. Высшей духовной способностью личности стало осознание высокой эмоциональной культуры, жизни сердца. Тонкость и подвижность эмоциональных реакций на окружающую жизнь более всего проявляется в сфере частной жизни человека – и сентиментализм стал ценить индивидуальное выше обобщенного и типического. Сферой, где с особенной наглядностью может раскрыться индивидуальная частная жизнь человека, является интимная жизнь души, любовные и дружеские взаимоотношения, семейный быт. Видоизменение этических критериев достоинства человеческой личности закономерно перевернуло шкалу иерархии классицистических ценностей. Страсти, эмоции перестали дифференцироваться на разумные и неразумные. Способность человека к верной и преданной

любви, переживанию и сочувствию, из слабости и вины трагического героя классицизма превратились в высший критерий нравственного достоинства личности.

Переориентация с разума на чувство повлекла за собой усложнение эстетической интерпретации проблемы характера: эпоха однозначных классицистических моральных оценок ушла в прошлое под воздействием сентименталистских представлений о сложной и неоднозначной природе эмоции, подвижной, изменчивой, текучей, субъективной, совмещающей в себе разные побудительные мотивы и противоположные эмоциональные настроения. «Сладкая мука», «светлая печаль», «горестное утешение», «нежная меланхолия» - все эти определения сложных чувств порождены именно сентименталистским культом чувствительности, эстетизации эмоции и стремлением разобраться в ее сложной природе.

Сентиментализм – в противовес классицизму – утверждает внесловную ценность человека: богатство внутреннего мира признается за каждым человеком. Героями становятся простые люди – дворяне, крестьяне, ремесленники, которые живут главным образом чувствами, страстями, сердцем. Сентиментализм открыл богатый духовный мир простолюдия. Точкой отсчета стала индивидуальность, эмоциональная культура, гуманизм, то есть нравственные достоинства, а не общественные добродетели. Стремление оценивать человека вне зависимости от его сословной принадлежности породило типологический конфликт сентиментализма, актуальный для всей европейской литературы. Если в классицистическом противостоянии человек общественный торжествовал над человеком естественным, то сентиментализм отдал предпочтение «природному» человеку. Конфликт классицизма подразумевал смирения индивидуальных стремлений во имя блага общества; сентиментализм потребовал от общества уважения к индивидуальности. Классицизм был склонен винить в трагедии людей эгоистическую личность, сентиментализм адресовал это обвинение бесчеловечному обществу.

Стремление к природной естественности чувств диктовало поиск литературных форм его выражения. На смену высокому «языку богов» - поэзии – в сентиментализме приходит проза. Наступление нового метода ознаменовалось бурным расцветом прозаических повествовательных жанров, прежде всего, повести и эпистолярного романа. Стремление говорить языком «чувства и сердечного воображения», познать тайны жизни сердца и души заставляло писателей передавать функцию повествования героям, и сентиментализм ознаменовался открытием

и эстетической разработкой многочисленных форм нарратива от первого лица. Главное место отводилось авторской личности литератора, его субъективному восприятию действительности. Возникает автор как персонаж, как друг, собеседник, как человек, который всегда рядом. Рассказчик сочувствовал героям, его задача – заставить сопереживать, вызвать сострадание, слезы умиления. Появляются жанры, способствующие выражению авторского «я»: дневник, исповедь, автобиографические мемуары, путешествие (путевые записки, заметки, впечатления). Жанры камерные, интимные стали публичными, их задача – сделать читателя соучастником переживаний, свидетелем жизни души и сердца героев. Рождается новая человеческая эмоция – меланхолия – светлая грусть, не печаль и не радость, а сочетание комплексного, трудно передаваемого словами, чувства. Отсюда берет начало жанр сентиментальной элегии – это томление, раздумья, тоска, которая не подавляет, а очищает. Получили расцвет другие камерные жанры – идиллия, романс, послание, песня, мадригал. Основная тематика сентименталистского произведения – любовная. Сентиментальная любовь – это выражение культа чувства, которое делает человека лучше, добрее и красивее.

Карамзин стремится, чтобы его произведение приобрело вид задушевной беседы автора с читателем-другом (а не учеником, слушающим слова истины и разума). Эффект непосредственного общения, интимности отношений между писателем и читателями, жизненной подлинности истории трагической любви придает введение в повесть образа Повествователя, близкого автору лица, но всё же не тождественного ему. Специфика образа Рассказчика в «Бедной Лизе» заключается в том, что он не был свидетелем тех событий, о которых поведал читателям. О них он знал со слов Эраста, то есть выполнял роль «пересказывателя». Однако он переживал события чужой судьбы как личной или непосредственно с нею соотносимой, поэтому оказывался вовлечённым в событийное пространство повести, становился причастным к миру чувств героев.

На передний план в «Бедной Лизе» выдвигается этическая проблема. Карамзин провозглашает, что все люди равны в своем эмоциональном мире, имеют право на счастье, одинаково переживают счастье и горе, их чувства нельзя обманывать и оскорблять. Идея повести во внесловной ценности человеческой личности («И крестьянки любить умеют»). Лирический гуманизм «Бедной Лизы» открыл читателям их собственное сердце и душу, позволил увидеть, что они равны в любви и несчастье, учил уважать уединенный мир их искренних личных чувств.

Карамзин отказался от деления персонажей на сугубо положительных и сугубо отрицательных, показав сложное сочетание хороших и плохих черт в характере героя. Возникает новый тип человека в художественной литературе: страдающий эгоист, которого автор не осуждает, но на которого распространяет чувство грусти и сожаления. Эраст открывает галерею подобных образов в русской литературе: Чацкий, Онегин, Печорин, Бельтов. Именно в повести «Бедная Лиза» зарождается признанный во всем мире утонченный психологизм русской художественной прозы.

Новыми для русской литературы оказываются и такие темы, как падение женщины, самоубийство от любви. Карамзин утверждал, что чувство всегда нравственно, а потому героиня должна быть прощена, главное искренне любить. Финал повести был смелым и неожиданным для религиозной философии того времени, потому что сочувствие автора было на стороне самоубийцы, которая погибла без покаяния и была похоронена не на кладбище. Карамзин довёл рассказ о любви дворянина и крестьянки до подлинно трагической развязки. Эту особенность повести подметил В.В.Сиповский: «... «Бедная Лиза» потому и была принята русской публикой с таким восторгом, что в этом произведении Карамзин впервые ... высказал то «новое слово», которое немцам сказал Гёте в своём Вертере. Таким «новым словом» было в повести *самоубийство* героини. Русская публика, привыкшая в старых романах к утешительным развязкам в виде свадеб, поверившая, что добродетель всегда награждается, а порок наказывается, *впервые* в этой повести встретила с горькой правдой жизни». [6, с. 518].

Обращение писателя к телеологическому сюжету с заранее известным концом, предупреждение читателя в начале повести о гибели героини, сознательный отказ от усложненного фабульного повествования – всё это способствовало концентрации читательского внимания не на внешнем действии, а на раскрытии внутреннего мира героев, на восприятии естественной красоты и гармонии слога. В традиционный сюжет о несчастной любви автор внёс живую жизнь, на место героев, произносящих патетические фразы о любви, поставил людей подлинно любящих, страдающих, показал любовь как многогранное, но изменчивое чувство. Карамзин, взяв традиционную любовную ситуацию, разрешил её по-новому; нарисовав традиционные образы влюблённых, придал им новую окраску.

Карамзин сделал первый подступ к социально-психологическому роману первой трети XIX века, одушевлённому идеей «героя нашего

времени». «Окончательная трансформация мотива путешествия в мотив духовного пути, довершённая кристаллизацией основных параметров характерной жанровой формы раннего русского романа – фрагментарности, открытости финала в жизнь, колоссальной смысловой ёмкости при внешнем лаконизме, эффект присутствия автора в образной системе – всё это делает Карамзина подлинным основоположником жанровой модели романов Пушкина и Лермонтова... В эстетическом отношении художественная проза Карамзина стала качественным преобразованием стоящей за ней национальной литературной традиции нового времени. Именно его творчество стало отправной точкой для русских литераторов следующего поколения». [1, с. 115].

Последовательное воплощение сентиментальной идеологии в безупречной художественной форме и новаторской поэтике сделало повесть Карамзина «Бедная Лиза» не только эстетическим манифестом русского сентиментализма, но и прекрасным истоком русской художественной прозы.

Литература:

1. Лебедева О.Б. Эстетика и поэтика повествовательной прозы Н.М. Карамзина. – М.: Высшая школа, 2003. – с. 115.
2. Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина. – М.: «Книга», 1987. – С. 311.
3. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т.5: Евгений Онегин. – М.: Издательство Академии Наук СССР, 1964. – С. 165.
4. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т.7: Критика и публицистика. – М.: Издательство Академии Наук СССР, 1964. – С. 16.
5. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т.10: Письма. – М.: Издательство Академии Наук СССР, 1966. – С.55.
6. Сиповский В.В. Очерки из истории русского романа. Т.1, вып.2 – СПб.: Типография **СПб.** Т-ва Печ. и Изд. дела «Труд», 1910. – С.518.
7. Топоров В.Н. «Бедная Лиза» Карамзина: Опыт прочтения. – М.: РГГУ, 1995. – с.77.

Две повести о мечтателях: «Белые ночи» Ф.М. Достоевского и «Машенька» В.В. Набокова в сопоставительном аспекте

Егорова Екатерина Вячеславовна
(Москва, Россия)

Исследователи творчества Набокова усматривали в романе «Машенька» влияние И.С. Тургенева, А.П. Чехова, И.А. Бунина, Б. Зайцева и т.д. По мнению же одного из первых критиков «Машеньки» Д.Шаховского, в этом романе «*Сирин отходит от Бунина, которому следовал в насыщенности описаний, и идет в сторону Достоевского*» [6, с. 33]. Сопоставление «Белых ночей» и «Машеньки» было предпринято в статье Julian W.Connolly «Nabokov's (re)visions of Dostoevsky» [7]. Но здесь соотнесение двух текстов лишь намечено, поскольку статья носит обзорный характер, охватывая едва ли не все произведения Достоевского и Набокова. Поэтому представляется необходимым детализировать начатый Connolly сопоставительный анализ.

Прежде всего, главные герои произведений Достоевского и Набокова – мечтатели. «*Я мечтатель; у меня так мало действительной жизни...*» [2, с. 108] – характеризует себя герой повести Достоевского. Он именуется типом мечтателя, «существом среднего рода» Он беден, одинок, нелюбим. Мечта становится для него убежищем. На нескольких страницах повести изложена идеология мечтателя – погруженного в себя «сладострастного ленивца».

Концепты «мечта», «мечтатель» выделяются литературоведами в качестве фундаментальных в литературе конца XVIII – начала XIX века. Однако «*в XVIII веке слово «мечта» имеет ясно выраженный пейоративный оттенок*» [1, с. 77]. Мечта в эту эпоху – призрак, обман; пустое, ложное видение. Затем в литературе происходит реабилитация «мечтательства». Н.М. Карамзин декларативно утвердил «мечту», «фантазию» как «*особую ценностную величину, противопоставленную несовершенствам реального – в том числе и социального – мира*» [1, с. 79]. Позднее, в романтическом творчестве В.А. Жуковского, К.Н. Батюшкова мечта становится магистральной категорией. Впервые Достоевский выводит тип мечтателя в «Петербургской летописи» (1847). В повести «Белые ночи» этот тип художественно определен и обрисован подробно.

Эмигрантский критик А.С. Изгоев в статье «Мечта и бессилие» (1926) писал о Ганине: «Прежде всего, он – мечтатель. <...> Каждое явление он переживает мечтой, и, когда встречается с ним в жизни, у него уже не хватает ни сил, ни чувств, чтобы овладеть живым объектом в жизни, во плоти» [3, с. 28]. Однако механизм мечты в «Машеньке» по сравнению с повестью «Белые ночи» заметно осложнен – соотнесен с кинематографией. Бутафория здесь оживает и становится трудно отличимой от реальности. «Теперь внутренность того холодного сарая превратилась на экране в уютный театр, рогожа стала бархатом, нищая толпа – театральной публикой» [4, с. 40], – так главный герой романа описывает преобразование дешевых декораций на широком экране. Некогда Ганин был статистом и не раз «продавал свою тень». В эмигрантском пансионе, где обитает главный герой, живет семь таких же русских потерянных теней. Оригиналы же остались в России и в мечте-воспоминании. В этом смысле характерно, что и чувства к Машеньке героя Набокова сходно с его отношением к навсегда утерянной России. Россия за границей для Ганина только «метампсихоза». Увидеть её во всех красках, почувствовать себя живущим там теперь возможно лишь мечтателю.

Герои в силу обстоятельств и внутреннего склада предстают погруженными в мечты практически в течение всего романного времени, что и отражается на их поведении и состоянии души. В обоих текстах подчеркнута рассеянность мечтателей, детерминированная особенностями их мировидения. «Вот почему он так вздрогнул, чуть не закричал и с испугом огляделся кругом, когда одна очень почтенная старушка учтиво остановила его посреди тротуара и стала расспрашивать его о дороге, которую она потеряла» [2, с. 115], – говорит о себе герой Достоевского. «...Вдруг, пока мчишься и безумствуешь так, вежливо остановит тебя прохожий и спросит, как пройти на такую-то улицу, – голосом обыкновенным, но которого уже никогда более не услышишь» [4, с. 50], – читаем в «Машеньке» о Ганине. Эти текстовые совпадения свидетельствуют о типологически близком подходе обоих авторов к характеру героя-мечтателя. Вступая в «мечтательный период жизни», Ганин решает завершить надоевшие любовные отношения с Людмилой. Его лицо как будто светлеет. И Мечтатель, и Ганин, лелея мечту, отстраняются от людей. Развертывание мечты героя – стержень повествования в обоих текстах. «Я создаю в мечтах целые романы» [2, с. 107], – говорит Мечтатель. «Сентиментальный роман» «Белые ночи» имеет подзаголовок «Из воспоминаний мечтателя». Воспоминания и мечты Ганина образуют сюжет романа «Машенька».

Юный Ганин сначала создал в воображении «*тот женский образ, который спустя месяц он встретил наяву*» [4, с. 58], а когда узнал, что понравившуюся ему девушку зовут Машенька, «*вовсе не удивился, словно знал наперед*» [4, с. 84], точно так, как Мечтатель Достоевского. Оба героя предчувствуют знакомство. «*Это девушка, и непременно брюнетка*» [2, с. 105], – заключает ещё до встречи Мечтатель, наблюдая незнакомку. Он знает Настеньку так, будто они уже двадцать лет были друзьями. Значима и одинаковая форма имен Настеньки и Машеньки. Характерно, что впервые в романе имя героини предстаёт в полной форме: «*... жену зовут совсем просто: Мария*» [4, с. 7], – говорит Ганину Алферов. Но Мария она для мужа. Полная форма имени обезличивает его. Причастность же этого имени мечтам Ганина создаётся за счёт его уменьшительной, неофициальной формы. Тот же прием использован в повести Достоевского. Героиня «Белых ночей» называет себя Настенька и сразу становится для Мечтателя именно Настенькой, а не, к примеру, Анастасией.

Алферов и Ганин в начале романа встречаются ночью, в темноте, в замкнутом пространстве – лифте. Встреча Ганина и Алферова глубоко символична. Сам Алферов говорит, что лифт – это символ. Символ «*в остановке, в неподвижности, в темноте этой. И в ожиданье*» [4, с. 10]. В дальнейшем же перед нами путь от ночи, «сумерек души» к прозрению. Выход героев из лифта в первой сцене – предзнаменование именно такого решения конфликта. Герои Достоевского Настенька и Мечтатель также встречались по ночам: повесть делится на «ночи». Белые ночи – не только особенность означенного времени суток в Петербурге. Это как ожидание просвета в судьбе для героини, так и насмешка над надеждами героя, для которого после расставания с возлюбленной ночи уже никогда не будут «белыми».

И в повести, и в романе сходный хронотоп. Это чужие дома: съёмная квартира в Петербурге («Белые ночи») и эмигрантский пансион («Машенька»), что подчеркивает неприютность героев. Это скамейка – место исповеди персонажей. Время действия романа и повести – шесть дней, однако мечтам из них отдано только четыре. В обоих текстах сходная композиция: ожидание приезда возлюбленных (жениха Настеньки; жены Алферова Машеньки) и включенные в повествование истории героев, облеченные в формы исповеди и воспоминания. Тожественны и формы повествования. Мечтатель Достоевского рассказывает о себе в третьем лице, так как в первом, по его словам, «ужасно стыдно» рассказывать. Автобиографические черты пронизывают весь текст

«Машеньки». Набоков здесь так же частично передаёт собственную историю через другого персонажа – своего протагониста Ганина, как это делает безымянный герой Достоевского с помощью маски Мечтателя. Если соотносить жанры обоих произведений, следует отметить, что повесть «Белые ночи» в авторской трактовке «сентиментальный роман». Роман же «Машенька» по количеству героев, четкому выделению в основном одной сюжетной линии – типичная повесть, хотя здесь больше действующих лиц и сюжетных узлов. Тем не менее, тексты сходны в жанровом отношении: синтезируют черты романа и повести.

Примечательно, что Ганин вспоминает Машеньку вместе со своей тенью. «Он сел на скамейку в просторном сквере, и сразу трепетный и нежный спутник, который его сопровождал, разлегся у его ног сероватой весенней тенью, заговорил» [4, с. 55]. Настенька и Мечтатель – тоже двойники, тени друг друга. «...Я точно так же, как вы, когда вы пришли к нему <жениху Настеньки> тогда с вашим узелком» [2, с. 134], – говорит Мечтатель. Настенька же бессознательно хочет превратить Мечтателя в своего жениха, предлагая ему жить в той же комнате. Он, в свою очередь, согласен играть в эту игру, собираясь ехать с ней «в «Севильского цирюльника», где однажды она была с другим. «Когда я выйду замуж, мы будем очень дружны, больше чем как братья. Я буду вас любить почти так, как его...» [2, с. 128] – утверждает Настенька. И несколько позднее: «Я вас обоих сравнила. Зачем он – не вы?» [2, с. 131] Таким образом, герои Набокова соотнесены с героями Достоевского в разных планах. С одной стороны, Мечтатель – Ганин, Настенька – Машенька, жених Настеньки – Алферов. С другой же, Ганин и Алферов так же, как Мечтатель и Настенька ожидают разрешения своей судьбы в лице жениха девушки, а для Ганина и Алферова таким разрешением выступает Машенька.

Прозрение в том и другом произведении наступает утром. Утро – пробуждение, освобождение от грез. Хотя Мечтателю Достоевского, несомненно, дороже прошлое. Еще до финала этот герой говорит, что после фантастических ночей на него находят ужасные минуты отрезвления. А после расставания его чувства переданы так: «...Мне вдруг представилось, что комната моя постарела так же, как и старуха. Стены и полы облиняли, всё потускнело; паутины развелось еще больше» [2, с. 140-141]. «...Мне показалось, что дом, стоявший напротив, тоже одряхлел и потускнел в свою очередь, что штукатурка на колоннах облупилась и осыпалась, что карнизы почернели и растрескались и стены из темно-желтого яркого цвета стали пегие...»

[2, с. 141], – признается он. Так, герой соотносит свой внутренний мир с разрушающимся домом, с одряхлением своего жилища – обиталища мечты. Ганин же, в отличие от него, сумел освободиться от прошлого. От мечты – к «живой жизни» – вот путь этого героя Набокова. В романе «Машенька» та же символика дома, но отражает она иные ощущения персонажа. «И в этом уходе целого дома из его жизни была прекрасная таинственность» [4, с. 181]. То был эмигрантский «дом теней». И уже через некоторое время Ганин видит картину строящегося, а не разрушающегося дома. Он замечает скелет его крыши и понимает, что «этот желтый блеск свежего дерева был живее самой живой мечты о минувшем» [4, с. 183]. И именно в этот момент Ганин осознаёт, что роман его с Машенькой кончился навсегда. «...В дни перед приездом Машеньки Ганин успеваешь в своих воспоминаниях не только снова пережить свой молодой с нею роман, но и исчерпать все чувство, какое он имел к ней когда-то» [5, с. 32], – отмечает писатель М. Осоргин в рецензии на роман Набокова.

Ганин, в отличие от Мечтателя, только начинает новую жизнь, покидая мир теней. Разработка темы мечты, фантазии двумя авторами принципиально отличается. Мечтатель Достоевского переживает многочисленные романы в мечтах, а действительная встреча с Настенькой мыслится ему как наивысший пик мечтаний, самая сладкая греза, перед которой все будущие фантазии меркнут. Ганин же проживает в мечтах свой роман уже вторично. Мечта здесь – орудие возрождения погибшей любви и утраченной родины, превращающее эмигрантскую бутафорию в яркий фильм о любви в русской усадьбе. Но фильм, режиссером которого выступил Ганин, подошел к концу. Выход из кинозала предполагает множество вариантов судьбы; просмотр одного и того же фильма, пусть и самого совершенного, убивает. Полемицируя с Достоевским, Набоков в романе «Машенька» преодолевает герметичность сознания мечтателя, одержимость его мечтой, мысля его не как застывший тип, а как шаг за шагом «строящегося», подобно увиденному им дому, героя. Характерно, что события в романе Набокова развиваются не только ночью, подчас кажущейся в повести Достоевского ирреальным временем, но и днем. Обстановка в романе конкретнее. Конкретен и повод развертывания воспоминаний. И мечты Ганина не столь абстрактны, как грезы Мечтателя Достоевского.

Итак, мечта героя Достоевского уравнена с его существованием. Интересы же Ганина не ограничены исключительно мечтой. Взаимоотношения с Людмилой, Кларой, соседями по пансиону позволяют уви-

деть персонажа в реальной бытовой обстановке, а не в пространстве миражного Петербурга. В романе «Машенька» происходит превращение героя в мечтателя, за этим же следует его обратное перевоплощение. Герой не статичен. Мечта – его переходное состояние. Это куколка той бабочки, которой становится душа Ганина после временного её застывания в созерцании давно и безвозвратно минувшего.

Литература:

1. Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры. – СПб: Наука, 2002. – С. 77, 79.
2. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 2. – Л.: Наука, 1972. – С. 105, 107, 108, 115, 117, 128, 131, 134, 140-141.
3. Изгоев А.С. Мечта и бессилие // Классик без ретуши / Под общей редакцией Н.Г. Мельникова. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – С. 28.
4. Набоков В.В. Машенька: Роман. – СПб.: Азбука-классика», 2009. – С. 7, 10, 35, 40, 50, 55, 58-59, 84, 181, 183.
5. Осоргин М. Рец.: Машенька. Берлин: Слово, 1926 // Классик без ретуши / Под общей редакцией Н.Г. Мельникова. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – С. 32.
6. Шаховской Д. Рец.: Машенька. Берлин: Слово, 1926 // Классик без ретуши / Под общей редакцией Н.Г. Мельникова. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – С. 33.
7. Julian W. Connolly. Nabokov's (re)visions of Dostoevsky // Nabokov and his Fiction. New Perspectives. Edited by Julian W. Connolly. – Cambridge University Press, 1999. С. 141-157.

Поэма Д.В. Веневитинова «Евпраксия» (1824 г.)

Жабина Елена Михайловна
(Москва, Россия)

Историческая эпоха, избранная Д.В. Веневитиновым, посвящена теме борьбы с татарским нашествием.

В поэме «Евпраксия» (1824) Веневитинов показал героизм предков, их свободолюбие и любовь к родине. Сюжет поэмы навеян преданиями о гибели рязанских князей во время татарского нашествия 1237 года. Татарский хан Батый требует от князя Федора отдать ему в наложницы свою молодую, прекрасную жену Евпраксию. В случае несогласия, Батый грозил ему окончательным разорением удела. Но молодой князь не испугался угрозы. Он встретил хана перед стенами города. Во время битвы Федор был убит. Батый уже готовился исполнить свою ханскую прихоть. Но молодая супруга не дождалась своего позора и, узнав о геройской смерти мужа, бросилась вниз с городской стены вместе со своим младенцем. Это народное «темное предание», услышанное Веневитиновым во время пребывания в г. Зарайске, восходит к летописям и «Повести о разорении Рязани Батыем». В дошедших до нас рукописях поэта содержатся: вступление, с описанием места действия поэмы на берегу реки Осетр; явление кометы; пир в тереме князя Федора; отправление рязанских воинов на битву с Батыем и, наконец, бой с участием князя Олега и боярина Евпатия Коловрата. «В известных нам отрывках «Евпраксии» сюжет не разработан непосредственно в том плане, в каком он должен был развиваться согласно тексту Карамзина, приводящемуся обычно в комментариях к поэме. Однако имена героев, время и место их действия у Веневитинова не оставляют сомнений в правоте исследователей, относящих поэму к известному рассказу о подвиге рязанского князя Федора и его жены Евпраксии, которые предпочли смерть позору плена и надругательства» [3, с. 97]. Выбор исторического сюжета давал поэту возможность утвердить непреходящую ценность истинного подвига, воспеть силу духа предков. Все это должно было послужить своеобразным примером для современников поэта. Это был принцип, утвержденный еще в программных высказываниях и в творчестве поэтов-декабристов, стремившихся воспитать на исторических примерах любовь к свободе, готовность к самопожертвованию. Молодые князья Роман и Олег наделены Веневитиновым героическими чертами. Юность Романа

не мешала ему быть примером для воинов. Суровые испытания битв научили презирать изнеженность, свойственную властителям:

*...молодой Роман,
Надежда лестная славян,
Достойный сана воеводы,
В блестящем цвете юных лет
Он в княжеский вступал совет
И часто мудростью своею
Рязанских старцев удивлял...
И половцев с дружиной верной
Не раз на поле поражал.* [1, с. 61-62]

«Дитя по сердцу и летам», князь Олег также предстает истинным патриотом:

*...он с буластом в юной длани
Летит отчизну защищать
И в первый раз на поле брани
Любовь к свободе показать.* [1, с. 62]

Не случайно и то, что Веневитинов хотел сделать главной героиней поэмы женщину. Образ Ярославны из «Слова о полку Игореве» мог сыграть определенную роль в возникновении данного замысла [3, с. 98]. Кроме этого, подвиг женщины должен был прозвучать еще более острым упреком и призывом, обращенным к чувствам и сердцам современников. Можно вспомнить героинь, например, дум Рылеева – Ольгу, Рогнеду, Наталью Долгорукову и др.

В «Евпраксии» Веневитинов стремился достичь той исторической достоверности, которая могла бы помочь преодолеть ограниченность романтического метода. Изучение поэтом «Истории государства Российского» подтверждается рядом текстуальных совпадений, относящихся не столько к «сюжету» из Карамзина, сколько к деталям, предвещающим по времени у историка нападение татар на Рязань. Стремясь к достоверности факта, Веневитинов сознательно использует допустимые в историческом произведении анахронизмы. С помощью этого приема поэт добивается концентрации, определенного сосредоточения действия. Изменения во временных рамках обостряют драматизм повествования. Например, в поэме упоминается явления кометы. Это небесное знамение предвещает по времени нападение татар на Рязань. Согласно историческим источникам, и в частности «Истории государства Российского» Карамзина, появление этой кометы относится к 1225 году. В поэме речь идет о событиях 1237 года.

Карамзин:

Явилась комета, звезда величины необыкновенной, и целую неделю в сумерки показывалась на западе, озаряя небо лучом блестящим [2, Т. 3, с. 488].

Веневитинов:

*Взгляни, как новое светило,
Грозья пылающим хвостом,
Поля рязански озарило
Зловещим пурпурным мечом.* [1, с. 59]

Поэт использует перифраз – «новое светило» – при описании небесного знамения, что оттеняет всю непонятность, неизведанность, загадочность этого явления и еще больше заставляет насторожиться, вселяет страх, поскольку «новое светило» предвещает русским людям беду – нашествие татар. Это подчеркивается и с помощью эмоционально-гиперболизированных эпитетов: зловещий, ужасный, кровавый и др. Если в «Истории...» Карамзина «ужасное предзнаменование» прямо именуется – комета, то есть небесное тело, вдали от Солнца имеющее вид туманного светящегося пятна, то Веневитинов упоминает о метеоре – только вспышке небольшого небесного тела. Что также говорит о необъяснимости, некой туманности и одновременно подчеркивает неожиданность, мгновенность (метеор – вспышка) того, что в скором времени должно произойти. Этот эффект усиливается звукописью. Аллитерации создают у читателя впечатление, что он и впрямь не просто видит, но и слышит приближение светила («Грозья пылающим хвостом», «Зловещим пурпурным мечом»). Шипящие, глухие согласные (щ, ч) передают весь зловещий ужас, который наводит близящееся грозное событие. Градация – «растет, теснится и шумит» – также отражает надвигающуюся беду. Иногда в контексте поэмы глаголы стоят во 2-м лице, ед. ч. (взгляни), что вовлекает в действие и самого читателя, побуждает его обратить внимание именно на этот момент истории.

Анахронизм усиливает и идейное звучание поэмы. Например, Веневитинов упоминает среди участников битвы за Рязань «боярина Евпатия», связывая богатырское начало «Евпраксии» с традиционно-героическим именем Евпатия Коловрата, в действительности совершившего свой подвиг, опять же согласно историческим источникам, уже после взятия Батыем Рязани. При создании образа Евпатия Веневитинов использует поэтическую вольность, характерную для романтиков: «Евпатий, боярин старый / С седою длинной бородой», подчеркивая

тем самым его мудрость, жизненную опытность в принятии важных решений. Исторический Евпатий Коловрат был молод.

Из «Истории государства Российского» Карамзина Веневитиновым также «заимствовано» описание отклика народа на зловещие предзнаменования:

Карамзин:

Вспомнили, что было такое же лето в России и что отечество наше стеноло от врагов иноплеменных, голода и язвы... Несчастные для суеверных знаменья произвели общий страх... [2, Т. 3, с. 488]

Веневитинов:

Младые старцев окружают

И жадно ловят их слова;

Несется разная молва,

Из них иные предвещают

Войну кровавую иль глад...

...На лицах суеверный страх... [1, с. 60]

По-видимому, к Карамзину восходит достоверность исторических имен (Юрий, Роман, Олег, Евпатий, Федор, Евпраксия), названий («На берегу реки Осетра» [2, Т. 3, с. 509], летописных фактов (например, выход русской дружины за пределы города для встречи с войском Батыя: «Юрий, имея войско малочисленное, отважился на выход в поле» [2, Т. 3, с. 508]; характеристика юного князя Олега, привлекающего красотой и храбростью («Олег Ингворович Красный... не страшился смерти» [2, Т. 3, с. 508] – качествами, особо отмеченными и Веневитиновым («юноша красивый»; «ударам вслед летят удары, всех пылче юноша Олег»).

Возможно, Веневитинов следовал не только Карамзину, но и другим историческим источникам. Так, в «Истории государства Российского» нет имени «Нагай», упоминаемого Веневитиновым («Храбрый сын Батыя Нагай»). Карамзин приводит имя сына Батыя – Сартака [2, Т. 4, с. 75]. Имя «Ногай» – только уже при описании событий 1278 г., когда Ногай также «учинил нападение на Рязанские области» [4, Т. 3, с. 145], – встречается в «Истории государства Российского с древнейших времен» М.М. Щербатова.

Реальная история в деталях изученная Веневитиновым, создавала достоверный исторический фон. Однако, выйдя с помощью истории за рамки личных представлений в мир объективной действительности, поэт в целом оставался в рамках романтического метода. Нужен был гений Пушкина, чтобы, перенесясь в историческое прошлое, не только увидеть в нем правду факта, но и разгадать дух века и трансформировать историческое в художественное.

Литература:

1. Веневитинов Д.В. Полное собрание стихотворений. – Л.: Сов. писатель, 1960. – 203 с.
2. Карамзин Н.М. История государства Российского: В 12-ти т. – М.: Наука, 1991. – Т. 3, 4.
3. Тартаковская Л.А. Дмитрий Веневитинов: Личность, мировоззрение, творчество. – Ташкент: Фан, 1974. – 157 с.
4. Щербатов М.М. История российская от древнейших времен: В 7-ми т. – СПб.: Типография при Императорской Академии Наук, 1774-1805. – Т. 3.

Реалистическая новелла Е.А. Баратынского «Перстень»

Лукин Андрей Владимирович
(Москва, Россия)

1. История создания и публикации новеллы «Перстень». Поэтика названия.

Евгений Абрамович Баратынский (1800 – 1844), поэт XIX столетия, мало известен читателям как создатель прозаических произведений. Его наследие в прозе невелико и, условно говоря, сводится к одному произведению – новелле «Перстень». Мы написали «условно», так как сам Баратынский в своих письмах к друзьям часто говорит о своих попытках написания романов и повестей, однако, все это носит незаконченный характер, и до нас ничего не дошло даже в черновых набросках.

О произведении «Перстень» впервые автор сообщает на страницах письма к сотруднику «Литературной газеты» М.Д. Деларю весной 1831 года: «У меня (...) есть повесть, которую в скором времени вам доставлю» [1], а несколько позднее, в том же 1831 году, в письме к другу И.В. Киреевскому мы находим: «Я буду у тебя завтра. (...) Написал ли ты повесть? Моя готова» [1]. В июне 1831 года публикация произведения не состоялась, и автор, как мы узнаем из письма к И.В. Киреевскому, решил переписать свое произведение. Что конкретно было исправлено

неизвестно. Однако опубликовано произведение было лишь в 1832 году в «Европейце» (Ч.1 №2). Таким образом, Баратынский работал над «Перстнем» в период с 1831 по 1832 год, и редакций было, как минимум, две, но до нас дошла лишь последняя.

Е.А. Баратынский был сторонником течения Романтизма, и поэтому в его прозаическом произведении «Перстень» мы без труда можем найти черты этого направления. Но не стоит забывать и о том, что толчком к написанию «Перстня» послужили реалистические «Повести Белкина» А.С. Пушкина. Сам Баратынский отмечал, что он хотел совместить в своем произведении, которое он определил как повесть, мир реальный и субъективное понимание этого мира героем. То есть, иными словами, автор хотел совместить реализм – объективное изображение действительности и романтизм – субъективное мироощущение, или мир, рожденный через взаимодействие действительности и души героя. Неслучайно и название – «Перстень» – с одной стороны – это лишь украшение, но с другой – это символ, выражающий волю судьбы. Автор не отвечает прямо, чем для него является перстень: намекая на его нереальную силу и мощь в течение произведения, он неоднозначно развенчивает эту мысль в конце, так как нам все-таки неясно перстень является судьбоносным или нет. С формальной же точки зрения заглавие «Перстень» легко объясняется тем обстоятельством, что именно вокруг перстня разворачивается конфликт произведения, он становится в центр сюжета, превращается в действующее лицо, и даже идея заключается в вопросе, что перстень для нас, читателей, как мы понимаем его? Если это лишь украшение, значит, мы становимся на сторону реализма, отрицая мир нереальный, мир недоступный неподготовленному человеку, если же мы принимаем то положение, что перстень – символ судьбы, то тем самым мы оказываемся сторонниками романтического направления – перстень для нас символ непостижимой для человека тайны. Так, заглавие определяет идею произведения, которая в данном случае может трактоваться двояко.

2. Метод произведения и его жанровая характеристика.

Метод данного произведения, как было сказано выше, нельзя определить однозначно. Здесь присутствуют, как черты романтизма, так и черты реалистические. По мнению исследователя А. Немзора, «Перстень» – романтическая новелла. Он не видит в данном произведении ничего реалистического и считает, что расцвет философии и науки повлиял на течение романтизма, придав ему научную точку зрения

с одной стороны и не разрушив романтического мировосприятия с другой. Немзор пишет: *«Идея свободной и творящей личности стала знаменем эпохи...»* [4], но *«...толкования загадочного события... не звучат убедительно. Тайна сохраняется и порождает новые чудесные события...»* [4]. Таким образом, Немзор считает, что сумасшествие Опальского не есть объяснение необычных переплетений судьбы. По его мнению, за необычностью стоит некая «тайна», природу которой ни автору, ни читателю не раскрыть. Именно поэтому, мы читаем в конце такие строки, сказанные Александрой Павловной: *«...он <перстень> принес нам много счастья: может быть, и с вами будет то же».*

Исследователь Карпов, не опровергая данную точку зрения, также и не спешит доказывать ее. Он ссылается на то, что главным источником «Перстня» является «Пиковая дама» А.С. Пушкина, написанная в русле реализма. Он пишет: *«Подобно тому, как это происходит в «Метели» или «Барышне-крестьянке», герой «Перстня» воспринимает свою жизнь сквозь призму традиционных литературных ситуаций, и этот взгляд приходит в соприкосновение с реальностью...»* [1]. То есть, не говоря прямо, автор намекает на то, что романтик Баратынский все же создал произведение реалистическое.

Автор данной статьи считает, что новелла «Перстень» создана в рамках реализма, но с романтическими вкраплениями; также как «Повести Белкина» она разрушает идеи романтизма, а удача, связанная с кольцом должна трактоваться как стечение обстоятельств и не более того. Данную точку зрения мы постараемся доказать в ходе анализа текста произведения.

Также необходимо сказать, что утверждать однозначно о методе произведения в данном случае нельзя. Можно лишь говорить о том, что реализм представлен полнее, чем романтизм, или реализм главенствует над романтизмом в данном произведении. Ведь нельзя полностью отказаться от того, что черты романтизма все же присутствуют. Какие это черты? Во-первых, перед нами судьба, довлеющая над героями. Персонажи не могут сами решить своих проблем, им помогает случай. Во-вторых, символика. Кольцо – символ спасения, символ бесконечного круга, из которого нет выхода. С одной стороны – это бесконечное счастье, с другой – постоянное горе. В-третьих, болезнь Опальского – это не что иное, как помешательство. Но романтики и не отрицали того, что гений – человек больной. Романтик – это юродивый, которому открыто больше, чем непосвященному рядовому человеку. Вследствие этого последнему кажется, что романтик – сумасшедший. Однако, все

эти доводы перевешиваются Реалистическими мотивами, о чем мы будем рассуждать далее, анализируя текст более подробно.

В качестве итога можно сказать следующее: «Перстень» – реалистическое произведение, написанное в эпоху падения романтизма. Однако, не будем забывать о том, что Баратынский, в первую очередь поэт-романтик. Поэтому реализм в данном случае гармонично сочетается с романтизмом, перевешивая последний, но не исключая его полностью.

По жанру Баратынский определяет «Перстень», как повесть. Мы считаем, что это неверно. Перед нами не повесть, а новелла. Для этого рассмотрим и тот, и другой жанр применительно к произведению «Перстень».

«Повесть – это древнейший жанр русской литературы. Повесть... стремится в буквальном смысле слова поведать, а не изобразить, в объективной, безличной манере. <...> Повесть тяготеет к хронике, она... спокойна, эпична, нетороплива. <...> Повесть не имеет сложного, напряженного и законченного сюжетного узла...» [2].

Известно, что новелла зародилась в России лишь в XVII-XVIII веках. Русские прозаики писали новеллы, но тяготились этим термином. Ближе было слово «повесть». В принципе, повесть и новелла очень близки, однако и различия их несомненно также заметны. Повесть не динамична. Неожиданные переплетения сюжета характерны новелле. Повесть же рассказывается последовательно, она «повествует» вслед событиям, которые тяготеют к хроникальности. Приведем определение новеллы, чтобы сопоставить его с произведением «Перстень».

«Новелла – это небольшой рассказ, отличающийся острым сюжетом, композиционной строгостью, поэтизацией какого-то случая из жизни. <...> Между тем новелла объективно, многосторонне и крупным планом изображает поведение и сознание людей. <...> В новелле обычно изображаются частные поступки и переживания людей, их личные, интимные отношения. <...> Художественное содержание новеллы коренится в противоречивом сочетании картины прозаического, повседневного бытия и острых, необыкновенных, иногда даже фантастических событий и ситуаций, как бы взрывающихся изнутри привычное, упорядоченное движение жизни. <...> Характерно, что новелле конца XIX века... не свойственна острота фактического действия, решающую роль в ней играет психологический драматизм» [3].

Различия новеллы и повесть теперь видно четко, они на поверхности. Давайте, вернемся к тексту произведения и докажем, что перед нами новелла.

Во-первых, сюжет произведения развивается стремительно. Дворянин Дубровин неожиданно получает помощь от незнакомого ему Опальского. Дубровин даже слова проронить не успел, как Опальский спрашивает: «Что прикажете?». Для читателя это неожиданно, даже более того это навевает сомнения – такого не бывает в жизни. В то же время это создает интригу: почему Опальский говорит такие странные вещи? как это объяснить? То же и в эпизоде с Марьей Петровной, которая неожиданно приехала за «70 верст», дав очередной толчок сюжетной линии; то же и в эпизоде с Дашенькой, получившей наследство из-за неточности в завещании.

Во-вторых, перед нами «поэтизация повседневного случая из жизни», а именно – розыгрыша. Больного Опальского решили разыграть. Пусть это было жестоко по отношению к главному герою, но это факт – в центре произведения – обычный розыгрыш, представленный в необычной форме. Почти до самого конца произведения мы не знаем правды, пока Марья Петровна нам ее не открывает.

В-третьих, перед нами внутренний конфликт Опальского: конфликт его души и реального мира. Мы видим картину переживаний больного человека, его чувства и мысли, когда главный герой читает рукопись со стола Опальского.

В-четвертых, автор изображает перед нами сочетание обыденной ситуации (дворянин порядочно задолжал и не знает, что предпринять) и фантастического (неожиданная помощь, объяснение которой кажется нереальным). В конце произведения фантастическое развеивается, когда мы понимаем, что Опальский всего-навсего болен. Но он неожиданно поправляется, чтобы написать завещание и поговорить с Дубровиным, отчего-то допускает неточность в завещании, что спасает любовь Дашеньки. То есть фантастическое в данной новелле выражается не ирреальными персонажами и сценами, а почти ирреальным переплетением событий.

Наконец, в-пятых, хотя данное произведение и не относится к концу XIX века, но здесь все же присутствует помимо видимого действия, разворачивающегося в неожиданный событийный ряд, действие скрытое, которое происходит в душе Опальского. Сначала он здоров, потом вдруг оказывается болен, потом вновь здоров. Нас это интересовало бы мало или во все для нас не играло бы никакой роли, если бы не влияние этого скрытого действия на действие видимое – на событийный ряд. Каждое изменение в душевном состоянии Опальского рождает новый поворот сюжета.

Таким образом, мы доказали, что перед нами все же новелла, а не повесть. Стоит отметить, что данная новелла видится нам новеллой психологической, так как фантастика уступает место научному взгляду на мир, что исключает фантастическое в привычном понимании этого термина. Действие же, как было сказано выше, подчинено психологическому началу – каждое новое изменение душевного состояния Опальского влечет новое событие в произведении.

3. Сюжет новеллы «Перстень» и система образов.

Сюжет новеллы «Перстень» и систему образов мы станем рассматривать в совокупности, так как сюжет новеллы разворачивается на фоне отношений двух персонажей Опальского и Марьи Петровны.

Перед нами дуоцентрическая система образов, в центре которой два персонажа – Опальский и Марья Петровна, противопоставленные друг другу на основании внешнего конфликта неразделенной любви.

Остальные персонажи будут располагаться на схеме либо вокруг Опальского, либо вокруг Марьи Петровны, относительно того положительными или отрицательными в данной новелле они являются.

Вокруг Опальского будут расположены те персонажи, которые были связаны с ним дружескими отношениями или же, получив его помощь, остались благодарными. То есть мы говорим о Дубровине, Александре Павловне, Дашеньке.

Вокруг же Марьи Петровны мы расположим персонажей, участвовавших в розыгрыше, и по чьей вине Опальский лишился рассудка. Это Петр Иванович Савин и те, кто помогал в устройстве розыгрыша.

Такая система образов нам видится приемлемой по той причине, что в данном произведении две сюжетные линии, о чем будет сказано ниже.

Теперь поговорим отдельно об особенностях изображения персонажей.

Начнем с образа рассказчика. Рассказчик в данном случае повествует нам о событиях, не принимая, казалось бы, в них никого участия. Однако, в самом начале произведения автор пишет: «... *не нужно знать, какой губернии и уезда...*». Это замечание позволяет нам отнести автора к произведению и изобразить его на системе образов несценическим персонажем, так как данное замечание указывает на то, что автор если и не видел собственными глазами все то, что изобразил в новелле, то хотя бы слышал это от кого-то. Таким образом, рассказчик также относится к произведению. Причем данное замечание также можно трактовать и как отнесение произведения к реалистическому методу и отходу от романтической модели, ведь перед нами, благодаря этой фразе, предстает картина типичного человека, изображенного в типичных условиях.

Портрет на страницах новеллы мы встречаем лишь однажды, когда повествователь знакомит нас с Опальским, причем портрет дан вместе с интерьером, то есть интерьер и портрет героя дополняют друг друга. Перед нами необычный персонаж. Он стар и неопрятен, но в то же время у него «живой румянец» и лицо его «моложаво». Помещение, в котором он находится, было неухожено, заставлено разными настойками и завешано травами. Если остановиться на данном фрагменте и более не читать, то однозначно можно было бы заявить, что перед нами типичный романтический герой, живущий в своем мире и занимающийся тайными знаниями. Однако, данное предположение рушится, когда Марья Петровна рассказывает о причинах отшельнического образа жизни Опальского и его сумасшествия. Опальский помогает Дубровину, становясь его другом и, в то же время, слугой.

Портрет иных персонажей нам неизвестен, более того мы не имеем даже пространных монологов и диалогов персонажей. Все их речения сводятся к отдельным репликам и замечаниям, необходимым для развития сюжета.

Также необходимо отметить, что Дубровин, который появляется с первых строк произведения и постоянно участвует в действии, не является главным героем. Главный же герой – это Опальский, который и двигает сюжет вперед. Лишь в эпизоде с рукописью Опальского, Дубровин выступает как персонаж, участвующий в продвижении сюжетной линии, остальное же время он лишь сторонний свидетель жизненных перипетий Опальского.

Перед нами хроникально-концентрический любовный сюжет, в центре которого конфликт между Опальским и Марьей Петровной. Сюжетных линий здесь две.

Основная сюжетная линия связана с отношениями Опальского и Марьи Петровны, в результате которых Опальский сошел с ума, а Марья Петровна, вдоволь посмеявшись над ним ушла в сторону. Однако, эту сюжетную линию толкает вперед не конфликт внешний: конфликт невзаимной любви, но внутренний, заключенный в самом Опальском, в его сумасшествии. Если бы Опальский не потерял разум, то не было бы возможности над ним посмеяться и произведение распалось бы. Именно поэтому внутренний конфликт является определяющим, а сам Опальский главным героем произведения.

Вторая сюжетная линия связана с отношениями Опальского и Дубровина, разрешившимися смертью Опальского и спасением от разорения Дубровина.

Сюжетные линии сталкиваются, когда Дубровин читает рукопись, поэтому сюжет в данном случае перекрещивающийся, а точкой соприкосновения является перстень, который вклинивается в оба конфликта, принимая в них непосредственное участие.

Структура сюжета включает в себя следующие компоненты: экспозиция (рассказ о Дубровине и его желании пойти просить в долг у Опальского), завязка действия (эпизод с перстнем, когда Опальский говорит, что все сделает для Дубровина), развитие действий (отношения Дубровина и Опальского до эпизода с рукописью), кульминация (эпизод с рукописью), развязка действий (рассказ Марьи Петровны и смерть Опальского).

Сюжет развивается как смена событий во времени, так и вследствие причинно-следственных связей (если бы не кольцо, Опальский не помог бы Дубровину; если бы не рукопись, Дубровин не понял бы суть рассказа Марьи Петровны и т.д.).

Таким образом, перед нами хроникально-концентрический любовный сюжет с двумя перекрещивающимися любовными линиями.

4. Композиция. Хронотоп.

Композиционно новелла бьется на две части, причем перед нами рассказ в рассказе, то есть – центростремительная композиция. Чтобы выделить обе части, мы начнем с части, которая включается в основную часть. Это сделать проще, так как границы включенной части определяются однозначно.

Включенная часть – это рукопись Опальского, повествующая нам о видении прошлого автором рукописи. Это первый блок этой части. Второй блок – это рассказ о прошлом Марьи Петровны.

Остальные эпизоды произведения формируют основную часть произведения, которая также бьется на два блока: первый – до эпизода с рукописью и второй – окончание произведения (то, что произошло после рассказа Марьи Петровны).

Таким образом, перед нами центростремительная композиция, состоящая из двух частей, которые в свою очередь четко разбиваются на два блока каждая.

Все части связаны механически, структура композиции жесткая.

Исходя из анализа сюжета и композиции, проанализируем хронотоп и докажем, что хронотоп в данном случае относится к методу реалистическому с точки зрения идеи произведения и к романтическому с точки зрения формальной.

Хронотом в новелле «Перстень» имеет сложную структуру. Так как композиционно произведение строится как рассказ в рассказе, то и пространство и время будут распадаться на две составляющие: время – на прошлое и настоящее, а также реальное и ирреальное, пространство же – на реальное и ирреальное (горизонтальное и вертикальное).

Начнем с времени. Время в данной новелле определено как недавнее прошлое. «Некогда жил небогатый дворянин Дубровин» – сообщает нам рассказчик. Однако, учитывая речь персонажей, мы можем четко выявить временные границы – это или конец XVIII, или начала XIX века. Время не столь отдаленное относительно даты написания произведения. Об этом также свидетельствует и то, что автор прямо заявляет, что история имела место в жизни, однако, где именно не имеет значение. Четкой привязанности к конкретно-историческим событиям в произведении нет, но есть отсылка ко времени года. В эпизоде, когда Дубровин добирался до Опальского, рассказчик замечает, что Дубровин ехал лесом и отпрягал тройку, чтобы идти пешком из-за разбитой дороги. Можно предположить, что время года не зима. Точного же указания на время года мы не имеем, да это и неважно, так как перед нами реалистическое произведение, а привязанности ко времени года более характерна для романтических новелл.

Время в произведении сосредоточено вокруг отношений Опальского и Дубровина, которые длятся довольно долго: был построен дом, а герои так привыкли друг к другу, что «Опальский был как свой у Дубровиных». Таким образом, в основной части рассказа – время линейной, привязанное к одному конкретному событию, что характерно для жанра новеллы.

Мы определили выше, что перед нами рассказ в рассказе, поэтому в новелле обнаруживается удвоение хронотопа, а поэтому и времени. Время, о котором мы говорили выше – время настоящее, или реальное. Эпизод же с рукописью и рассказ Марьи Петровны сообщают нам о событиях уже прошедших ко времени, описанном в основной части произведения.

Подводя небольшой итог, отметим в новелле «Перстень» мы имеем два времени (оба линейных): прошлое и настоящее. Настоящее время сосредоточено вокруг отношений Опальского и Дубровина, а прошлое – вокруг эпизода с розыгрышем.

Прошлое в данной новелле представлено двумя способами: рукопись Опальского – время, хотя и линейное, но также и мистериное, а рассказ Марьи Петровны – время объективно линейное. Рукопись

Опальского – плод большого воображения и душевного расстройтва – описывает прошедшее в нереальном свете, но все, что описано, было в действительности. Именно поэтому говорить только о мистериальном времени нельзя, здесь совмещение реального и нереального, то есть мистериальное линейное время.

Теперь перейдем к пространству. Как было сказано выше. Пространство делится на горизонтальное (относящееся к настоящему времени, а также к прошлому в рассказе Марьи Петровны) и вертикальное (рукопись Опальского – пространство большого воображения). Горизонтальное пространство реально-историческое, а вертикальное – ирреальное. Оба пространства враждуют друг с другом, сталкиваются и переплетаются. Точкой соприкосновения является перстень. Он напоминает о прошлом, играет большую роль в настоящем, а также определяет будущее.

Горизонтальное пространство в новелле открытое в настоящем и закрытое в прошлом, так как события прошлого не изменяются, оставаясь статичными, преобразуясь лишь формально.

И время, и пространство в произведении соотносятся с реалистическим методом. Представлены типичные люди в реальных условиях.

Таким образом, и композиция, и тем более хронотоп, подтверждают идею о том, что перед нами реалистическое произведение. Вкрапления же романтизма – рукопись и эпизоды с перстнем представлены как плод большой фантазии Опальского или же благоприятное стечение обстоятельств. Выделенные же ирреальное время и вертикальное пространство не несут мифологического наполнения, а сосуществуют в голове Опальского, выражаясь как сумасшествие последнего.

4. Место эпического произведения в творчестве писателя.

Новелла «Перстень» занимает особое место в творчестве Е.А. Баратынского: во-первых, потому что это прозаическое произведение, а во-вторых, потому что написано оно в духе реалистического направления лишь с незначительными вкраплениями романтизма.

Мы исследовали данную новеллу, чтобы, в первую очередь, показать ее принадлежность к реалистическому направлению, так как этому произведению, на наш взгляд, было уделено незаслуженно мало внимания. Оставаясь в стороне от критики, новелла «Перстень» явилась открытием в русской литературе. Е.А. Баратынский преодолел исторические рамки: он создал психологическую новеллу задолго до того времени, когда этот жанр явился открытием для читателей, то есть задолго до 90х гг. XIX столетия.

Автор данной статьи надеется, что новелла «Перстень» однажды займет свое место в ряду с великолепными прозаическими произведениями А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя, а сам Е.А. Баратынский будет известен в кругу читателей не только, как выдающийся поэт-романтик, но и как прозаик, опередивший свое время.

Литература:

1. Карпов А.А. Е.А. Баратынский / URL: <http://www.rusf.ru/rsf-XIX/baratyn.htm>
2. Кожин В. Повесть // Словарь литературоведческих терминов. – М.: Просвещение, 1974. – С. 271-272.
3. Кожин В. Новелла // Словарь литературоведческих терминов. – М.: Просвещение, 1974. – С. 239-240.
4. Немзер А. // Русская романтическая новелла, – М.: Худож. Лит, 1989. – с. 384.

Женские образы романа Вс.С. Соловьева «Царь-девица»

*Ляпина Светлана Митрофановна
(Елец, Россия)*

Художественное наследие Всеволода Соловьева связано, в основном, с историческими произведениями, однако восприятие его как «лубочного» писателя, рассчитывавшего на популярность у широкой публики, является поверхностным. К сожалению, такой подход к романам Вс. Соловьева был распространен в начале 90-х годов XX в., когда его книги вновь стали издаваться.

Роман «Царь-девица» посвященный событиям «заката» Московского царства, имеет одну яркую черту: *явное преобладание женских образов*. Женские герои романа – Софья, сирота Люба Кадашева, помощница Софьи Родимица, Н.К. Нарышкина и другие, показаны активными яркими личностями. Под пером Вс. Соловьева допетровская Русь представляется нам своеобразным женским царством. Толкование

женских образов романа показывает, что в каждом таком женском образе представлена старая, допетровская Русь.

Люба Кадашева представлена в романе как обездоленная дворянская девушка, очень живая и целеустремленная. Автор сразу дает понять, что она яркая личность: «*Люба вышла девочка смышленная, но какая-то дикая... Ее природная любознательность не проходила равнодушно мимо явлений вокруг нее совершавшихся*» [1, с. 233]. Сила характера Любы наиболее ярко проявилась во взаимоотношениях с другими персонажами романа, особенно с мужчинами. На нападки и побои со стороны домочадцев Люба молчала, но вела себя независимо. Так, однажды, хозяйка дома после жалоб на Любу взяла плетку и «сбиралась изрядно постегать неразумную девку». Но, увидев выражение лица Любы, так «*и отшатнулась – страшна она вдруг ей показалась*» [1, с. 237]. При этом Люба сильная, созидательная личность, она легко управляет влюбленным в нее Федей, слугой Перхуловых, стариком Лукьяном, который дал ей ночлег. Она с легкостью убедила стрелецкого подполковника Николая Малыгина поддержать Софью в бунте стрельцов, несмотря на то, что это предприятие было связано с откровенным обманом. Люба четко следует своей цели. Люба – образ, который вобрал в себя лучшие качества допетровской Руси. Она благородна, богобоязненна, чиста в своих помыслах. Даже заблуждаясь, она заблуждается искренне, в ней нет лжи или коварства. Показательно, что Люба сумела раскаяться и уйти в сторону, уступить место новому времени.

Не менее активна и предприимчива в романе подруга Любы, служанка Софьи, *Родимица*. Это молодая вдова двадцати трех лет, исполняющая многочисленные поручения царевны. Интересно, что она сразу предложила свою помощь Любе, легко и умело ориентируясь в премудростях придворной жизни. Родимица много бранилась и ссорилась с окружающими, но всегда выходила победительницей. Несмотря на то, что Софья проиграла борьбу за власть, Родимица успешно устроила свою жизнь: удачно вышла замуж и уехала из Москвы. Она была активна, успешна и легко управляла мужчинами. Родимица представляет другую, но близкую к Любе, сторону древней Руси. В ней воплотилась простая народная вольная Русь, анархичная и своевольная. Не случайно Родимица родом с казачьей Украины.

Не менее интересен образ боярыни *Анны Петровны Хитрой*. Она полностью соответствует своей фамилии, для нее характерна показная набожность, коварство, склонность к интригам, двуличность, лживость. В ней собраны все отрицательные качества придворных

обитателей. «*Злым языком она как могла раздувала ненависть...*» – так описывает ее нрав автор [1, с. 304]. Боярыня Анна Петровна вобрала в себе все отрицательные черты старой Руси. Она представляет тот слой общества, который всегда услужливо обитал возле царского трона, в ней воплотилось значительная часть старого русского боярства, русской знати вообще. Эта была та знать, с которой боролся Петр I и от которой он, в конце концов, избавился.

Но у русской знати была и другая сторона. Возле царского трона было место и для честных, искренних, богобоязненных людей, которые, не обладая выдающимися способностями, никак не влияли на власть, находясь все время возле трона. Русская история знает много таких персонажей. В книге они нашли воплощение в царице Марфе. Активной и своевольной, но не обладающей какими-либо значимыми способностями, предстает перед нами супруга Федора *царевна Марфа*. Юная красавица, выросшая вне дворцовых интриг и тайн, вначале попав под влияние хитрой Софьи, не стала орудием в ее руках. Проявив искреннюю любовь к мужу, она жалела Нарышкиных, обреченных на вторые роли, пока ее муж остается царем. Все, что может царевна, сводится к любви к мужу и скорби по нему. Эта женщина не может быть противником Петра по природе, так как воплощенная в ней знать оставалась безучастным свидетелем петровских реформ.

Главным женским образом, безусловно, является образ Софьи Алексеевны, «царь-девицы». Софья воплотила в себе сразу все женские образы. В ее характере мы найдем и черты, свойственные Любе, и Родимице, в ней коварство боярыни Хитрой, слабость царевны Марфы. Софья – собирательный образ старой Руси. Не случайно она пользуется услугами всех основных женских персонажей. Все они объединены под ее началом. Царевна в борьбе с братом пытается использовать всех своих женщин-подчиненных.

Люба – лучшее воплощение Софьи-Руси. Она понимает свою слабость, свое заблуждение, свою женственность и, несмотря на активные черты характера, эмоциональность и целеустремленность, Люба подчиняется новому порядку. Ее удел – молиться. Старая Русь, воплотившаяся в этом образе, действительно должна была уйти с исторической сцены, уступить место новому порядку. В конце XVII столетия удел этой Руси был один: «*Будем молиться, Софья!*» [1, с. 493].

Таким образом, допетровская Россия показана писателем через призму женских характеров, что символизирует определенное женское начало старой Руси. Все это наводит на мысль, что писатель не случайно

выбрал именно эту эпоху борьбы Софьи и Петра, время столкновения старого и нового. Центральное место женских образов в романе помогает увидеть в древней, допетровской Руси *особое женское начало*.

То, что женские черты (эмоциональность, страсть) были присущи допетровской Руси, отмечали многие историки и философы XIX – начала XX вв. Так, отец писателя С.М. Соловьев, отмечал: *«Легко отличаются два возраста народной жизни: в первом возрасте народ живет преимущественно под влиянием чувства; это время его юности, время сильных страстей...»* [2, с. 421].

Таким образом, мы видим, что в романе «Царь-девица» Вс.Соловьев высказывает свои взгляды на русскую историю, которые отчасти, были близки славянофильским идеям и, прежде всего, старую допетровскую Русь писатель изображает женственной. Эта женственность могла быть спасена только приходом мужского начала, в их гармонии возможно существование мощного, сильного государства. Мужское начало воплотилось в Петре Великом, который является создателем нового государства – Российской империи.

Литература:

1. Соловьев Вс. Собр.соч. в 9-ти тт. – М., 2009.
2. Соловьев С.М. Публичные чтения о Петре Великом // Чтения и рассказы по истории России. – М.: Изд-во «Правда», 1990. – С. 241.

Интертекстуальность романной трилогии И.А. Гончарова

Малявкина Ирина Сергеевна
(Челябинск, Россия)

Данная статья посвящена интертекстуальности романов Гончарова. Интертекстуальность в текстах Гончарова является доминантным принципом стилиевой системы писателя.

«Термин «интертекстуальность» был введен в научный обиход в 1967 году теоретиком постструктурализма Юлией Кристевой. В современном

литературоведении термин «интертекстуальность» понимается в широком и узком смысле. В узком смысле интертекстуальность – это собственно межтекстовые связи (на уровне цитат, аллюзий, реминисценций). В широком – это *«взаимодействие между целыми дискурсивными стратегиями»* [2, с. 56]. Интертекстуальный анализ не сводится к поиску конкретных заимствований, он открывает круг новых возможностей текста. Читатель и исследователь должны задумываться над тем, как переосмысливаются автором чужие конструктивные принципы. Суть интертекстуальной методики заключается в привлечении новых данных, позволяющих пролить неожиданный свет на изучаемый объект.

В романной трилогии Гончарова мы можем выделить библейские, фольклорные и литературные интертекстуальные элементы, которые так или иначе проясняют авторскую позицию.

Все три романа И.А. Гончарова объединяет обращение к библейским мотивам и образам. Степень выраженности их присутствия различна, что обусловлено взрослением Гончарова как писателя и формированием его концепции жизни и человека. Так, в «Обрыве» отсылки к Библии намного ярче выражены, чем в предыдущих частях трилогии. Автор романов постоянно ставит героев в ситуацию выбора. Мы можем сказать, что романная трилогия является вариацией на тему искушения.

Во всех романах мы наблюдаем включение мотивов притчи о блудном сыне. Так, в «Обыкновенной истории» отправной точкой становится мотив оставления родного дома сыном. В «Обломове» – жизнь «вдали от земли родной», в «Обрыве» мы обнаруживаем мотив возвращения блудного сына. Нужно отметить, что в первом романе сюжетная схема притчи не только полностью реализуется, но и дважды повторяется. Петр Адуев, дядя главного героя, также является блудным сыном. Данная притча позволяет автору проследить жизненный путь человека, от момента разрыва с традициями предков к утверждению оригинальности своей личности и своего жизненного пути через преодоление цепи искушений к восприятию от предшествующих поколений лучших нравственных заветов и выработки собственных.

Значимым в трилогии является мотив искушения. Образ змея-искусителя по-разному представлен в романах. В «Обыкновенной истории» эту роль выполняет дядя Александра, Петр Адуев. В романе дядя, искушающий героя, вызывает двойственное отношение у читателя. С одной стороны, он предстает как абсолютно бездушный человек, думающий только о денежных интересах, с другой – очень

часто проявляет какие-то хорошие черты, например, в поведении, во внешности. Нужно отметить, что Александр сам принимает на себя роль искусителя в истории с Лизой.

В «Обломове» искуситель предстает в разных обличьях. Это не только, как принято считать, Штольц, но и посетители героя, пытающиеся соблазнить Илью Ильича участием в земной, светской жизни, и Ольга. Да и сам Обломов тоже в какой-то степени является искусителем. Он своей простотой и незлобивостью провоцирует своих, казалось бы, хороших знакомых (Тарантьева) на обман и подлость.

Для творческой манеры Гончарова характерно смещение ролей героев: искусители становятся жертвами, и наоборот. Особенно ярко это проявляется в «Обрыве». Так, Райский последовательно искушает Беловодову, Марфеньку, Веру, но в то же время сам становится жертвой Уленьки и Веры. Вера же искушаема Марком. Марк, в свою очередь, искушая Веру и Райского, становится жертвой очарования Веры как сильной женщины. Таким образом, жизнь, в понимании Гончарова, предстает как цепь искушений, преодолев которые, можно возвыситься.

Для всех трех романов характерно наличие такой библейской реалии, как земля обетованная. В романах это Грачи, Обломовка, Малиновка. Даже описания этих вотчин схожи. Это всегда места изобилия, изобилия не только материального. Здесь всегда есть место для любви, доброты и ласки. Для Гончарова Любовь – это основополагающее начало жизни. Жизнь существует благодаря любви, в ней сосредоточены добро, истина и красота.

В романах Гончарова мы видим множество разновидностей любви. Писатель пытается осмыслить это чувство и понять, как с его помощью можно прийти к божественному.

На евангельские корни в философии любви Гончарова указывал Ю. Лоциц: «*Концепция любви Гончарова ориентируется на этику православного христианского учения*» [3, с. 257].

В романах мы также можем увидеть отражение библейской притчи о пастыре и овцах. В «Обыкновенной истории» дядя – одновременно и «змей-искуситель» и «духовный наставник», что вполне соответствует амбивалентности его образа, давно уже отмеченной исследователями. Он не только пытается помочь Александру устроиться, приспособиться к жизни, планомерно разрушая его нравственные идеалы, но и прививает ему христианские ценности. В «Обломове» роль наставника пытаются на себя принять Андрей Штольц и Ольга. В «Обрыве» и Марк, и Райский хотят быть наставниками Веры. Но настоящим пастырем для Веры стала бабушка.

В отличие от первых двух частей трилогии в «Обрыве» акцентируется внимание на ситуации грехопадения и искупления, преодоления греха, ведущего к нравственному преображению. Все вариации мифологемы искушения в этой части трилогии призваны оттенить главное: искушение Марком Веры. Все предыдущие искушения, героями которых стали Райский, Марфенька, Софья, Леонтий, и грехи (например, прелюбодеяния Марины, грехопадение Райского в доме у Леонтия и т.д.) – это своеобразный пролог, настраивающий нас на восприятие действительной драмы, разыгравшейся в доме Бережковых. Если предыдущие незначительные искушения разыгрываются в комическом, пародийном ключе, то здесь перед нами подлинная трагедия девушки.

Для Гончарова и жизнь, и искусство оказываются подчинены одной цели и предстают в качестве пути или «лестницы», по которой душа поднимается к созерцанию «Божества и любви».

Посмотрим на литературный подтекст романов и его роль в осмыслении авторской позиции. В романах герои вписываются в определенную поэтическую парадигму. Имеет смысл сопоставлять Александра с Ленским, Онегиным, Печориным, Евгением из «Медного всадника» А.С. Пушкина. Данный круг ассоциаций способствует более глубокому проникновению читателя в мир переживаний героя.

Гончаров показывает читателям этапы развития человека: от романтически-возвышенного отношения к жизни через боль, разочарование к опустошенности, равнодушию.

В «Обломове» к поэтической парадигме можно отнести сопоставление Ильи Ильича с Гамлетом, Дон-Кихотом, мистером Пиквиком.

Обломов и герой Сервантеса непреклонно отстаивают свое представление об идеальной жизни, свое маленькое сказочное царство. Оба героя не только защищают возможность существования такой сказки, но и живут в ней. Как в «Дон-Кихоте», так и в «Обломове» главным противоречием человеческого сознания является противоречие между идеальным и реальным, между воображаемым и действительным. Следует отметить, что Обломову, в отличие от Дон-Кихота, не присуща воинственная исступленность, Обломов не пытается навязывать свое представление об идеале жизни никому.

С мистером Пиквиком объединяет Обломова вера в человека, в его нравственную чистоту, доброта и абсолютная незлобивость. В «Обрыве» ярким примером поэтической парадигмы являются следующие параллели: Марфенька – Ольга Ларина, Вера – Татьяна Ларина из «Евгения Онегина».

Помимо поэтической парадигмы, как одного из видов интертекстуальности, в текстах представлены и цитаты, с явной и неявной атрибуцией. Так, в «Обыкновенной истории» мы встречаем прямые цитаты из произведений Пушкина. Александр с помощью этой и подобных цитат характеризует себя, жизнь и Петра Ивановича.

Важное место в «Обрыве» занимают мысли И.А. Гончарова о красоте, о ее способности преобразовать мир: *«В женской высокой, чистой красоте есть непременно ум. Глупая красота – не красота. Красота, исполненная ума, – необычайная сила, она движет миром, она делает историю, строит судьбы; она явно или тайно присутствует в каждом событии. Красота и грация – это своего рода воплощение ума...»* [1, с. 502]. Эти фразы выводят нас на сопоставление мыслей о красоте Н.В. Гоголя, И.А. Гончарова и Ф.М. Достоевского. Таким образом, роман Гончарова вступает в диалог не только с предшествующей литературой, но и с современной.

Обращение к другим текстам позволяет автору аргументированно проводить в трилогии свою концепцию жизни и человека, более наглядно выстраивать характеры героев, создавать иронический подтекст и давать яркую характеристику века.

Не менее важную роль в произведениях Гончарова играют и фольклорные мотивы и образы. В «Обыкновенной истории» меньше всего фольклорных реминисценций и аллюзий. «Обломов» и «Обрыв» же ими изобилуют.

В «Обломове» представлена такая сказочная реалья, как сонное царство. Обломовка – столица сонного царства. Основными признаками такого царства в волшебной сказке является его отгороженность от остального мира, в такое царство почти невозможно попасть; и наличие «невыполнимого» задания. Основными занятиями в Обломовке были приготовление пищи, превращенное в действие священное, и сон. Если в «Обломове» сказочная реалья «сонное царство» соотносится со всей вотчиной Обломова, то в «Обрыве» сходство с сонным царством проявляет только старый дом, где живет Вера. Данная сказочная реалья выполняет ту же функцию, что и библейская (рай, земля обетованная): его беспробудный сон свидетельствуют об утрате чего-то важного, способного помочь оживить сонное царство. Утрачены любовь и взаимопонимание.

Дальнейшее движение мысли по отысканию фольклорных элементов в «Обломове» выводит нас на попытку обнаружения фольклорного прообраза главного героя. Исследователи выделяют два варианта возможного прототипа. Это Илья Муромец или мудрый Емеля-дурак.

Наиболее убедительной является вторая точка зрения. Обоих героев сближает отсутствие стремления что-либо делать, самое любимое их занятие – лежать. Наиболее часто употребляемые слова и Емели, и Обломова – это «да мне и здесь хорошо» или «ленюсь». Но оба героя способны на дела истинной любви и милосердия. Более того, есть еще одно сходство между Обломовым и Емелей: оба за всю свою жизнь ни одного человека не обидели, не обманули ни одного человека. В них нет ни жадности, ни жестокости, еще менее расчетливости.

Если для Штольца фольклорного прототипа трудно отыскать, так как он персонаж полностью литературный, то Ольгу можно сравнить с мудрой девой из русских сказок. Проводя такую параллель, мы имеем в виду рассудочную любовь Ольги к Обломову, ее желание быть «просветительницей». В сказке мы видим мудрую деву, спасающую отца от смерти силой своего разума. И для Ольги главным было спасение Обломова. В «Обрыве» фольклорные мотивы и образы еще ярче представлены и выполняют различные функции. И.А. Гончаров использует сказочные образы как средство характеристики героев романа. Например, автор характеризует Марка, сравнивая его с волком, а Тушина – с медведем. В образе Марка мы можем обнаружить черты Змея Огненного волка, героя общеславянского мифа. Герой-волк способствует проникновению людей в глубины собственной души. Так, встреча Веры с Марком способствует взрослению ее души, помогает сориентироваться среди ценностей бабушки и Марка и выбрать ценности, подходящие ей.

Удивляет сравнение Веры и Уленьки с русалками. Русалки в славянской мифологии и фольклоре существа, как правило, вредоносные. Если с Уленькой все достаточно понятно (она несет горе Леонтию и соблазн другим героям), то в случае с Верой автор остерегает нас от чрезмерной идеализации героини.

Часто И.А. Гончаров прибегает к включению в роман жанровых форм фольклора для решения определенных творческих задач.

В «Обрыве» с образом бабушки связан целый ряд выражений, хранящих в себе народную мудрость. Автор призывает читателя не отказывать народным выражениям в мудрости, в знании жизни. Пословицы и поговорки, введенные в роман, характеризуют бабушку как хранительницу домашнего очага, традиционной культуры. Это свидетельствует также о близости дворян подобного склада к общенациональным ценностям. Некоторые поговорки являются средством характеристики персонажей.

Обилие обращений Гончарова к фольклору свидетельствует о демократизации авторской установки на читателя.

Обнаруженные интертекстуальные элементы органично входят в текст, не являясь чужеродным элементом. Предтексты, переосмысленные автором, проливают свет на его концепцию жизни. Интертекстуальность – доминирующий стилевой принцип романной трилогии. Именно характер предтекста влияет на другие принципы стилевой системы автора: на формирование особой типологии героев, на выбор повторяющихся сюжетных ситуаций, на использование различного вида иронии.

Литература:

1. Гончаров И.А. Обрыв // И.А. Гончаров. Собрание сочинений в 8 т. – М.: Художественная литература, 1979. – Т. 6. – С. 502.
2. Жолковский А. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. – М.: Советский писатель, 1992. – С. 56.
3. Лошиц Ю.М. Гончаров. – М.: Молодая гвардия, 2004. – С. 257.

Художественное пространство цикла А.И. Эртеля «Записки Степняка»: к вопросу о тургеневской традиции

*Михайлова Наталья Дмитриевна,
Мирзоева Валентина Михайловна
(Тверь, Россия)*

В формировании внутреннего единства цикла важную роль играет пространственно-временной фактор, который, как известно, вовсе не адекватен лишь месту действия и положению персонажей в предметном мире произведения. В цикле, как и в любом жанре, важно прежде всего не видимое, внешнее пространство, а «духовное», внутреннее, определяющее многие компоненты его художественной системы. По определению Ю.М.Лотмана, художественное пространство в литературном произведении представляет собой не только «континуум,

в котором размещаются персонажи и совершается действие», но это еще - «модель мира данного автора, выраженная на языке его пространственных представлений» [3, с. 258, 252-253]. Очевидно, что «каждому пространству соответствует особый тип отношений функционирующих в нем персонажей» [3, с. 265].

Стремление писателей-народников (Златовратский, Наумов, Каронин-Петропавловский, Эртеля и др.) «замкнуться в точечной скорлупе» конкретной социальной проблематики (а их интересовала главным образом крестьянская община с точки зрения социальных отношений внутри неё) лишает духовное пространство народнического цикла активного внутреннего движения, а потому его можно определить как «вариант неподвижного пространства» [3, с. 288] и как «социально-бытовое».

Наибольшее творческое притяжение к Тургеневу испытал Эртель. По своему художественному мышлению он был ближе к автору «Записок охотника», а потому глубже всех воспринял тургеневскую логику пространственно-временных связей, что определило идейно-художественные достоинства «Записок Степняка».

Художественные пространства «Записок охотника» Тургенева и «Записок Степняка» Эртеля, как «модели мира» их авторов, неадекватны друг другу. Безусловно, духовное пространство тургеневской книги многомерно и неизмеримо шире, чем в «Записках Степняка». Тургеневский оптимизм в понимании русского народного характера не только придавал циклу особую идейно-художественную тональность, но и определял своеобразие «языка пространственных представлений». Стремление Эртеля овладеть этим «языком» очевидно. Используя элементы тургеневского языка пространственно-временных представлений (пейзаж, образ дороги, «точка зрения сверху» и др.), он пытается «рассказать», «построить» собственную «модель мира».

Пейзаж в тургеневском цикле, как один из элементов этого языка, «из пресловутого географического фактора <...> явно превращается в одно из важнейших проявлений идейно-нравственного, политического и эстетического порядка» [4, с. 19]. Безусловно, беспредельный простор, эстетическая мощь пейзажа «не могли не сказаться на понимании национального характера. А вместе с тем и служить основой для оптимистических суждений об исторических судьбах России» [4, с. 20]. В «Записках охотника» русский народ предстает как часть самой природы, живущей по своим нерушимым, гармоничным законам.

Пейзаж для Эртеля также не является простым обстоятельством места и времени действия; ему принадлежит существенная роль в построении художественного пространства цикла «Записок Степняка», которое, в отличие от «Записок охотника», выражало трагическое мироощущение автора. В силу объективно-исторических причин («переворотившаяся эпоха») эртелевская «философия природы» и человека была лишена тургеневского оптимизма. Согласно ей, между миром человеческой души и природной стихией нет гармонии. В цикле Эртеля природа обладает какой-то роковой властью над человеком: она то угрожает ему, то предостерегает, то приближает к себе, то отторгает. Противостояние природы и человека несет на себе как бы печать неодолимых противоречий, существующих в обществе, и герои «Записок Степняка» воспринимаются прежде всего как порождение законов общественного устройства.

«География» эртелевского пейзажа столь же широка, как и в «Записках охотника»: описания природы вмещают в себя простор степей, ширь полей и лесов. Однако доминирующим у Эртеля становится образ «степной стороны». В художественном сознании писателя этот образ степи, сохраняя своё поэтическое очарование, уже вбирает в себя социальные приметы пореформенного времени, а затем вырастает до трагического социально-философского образа символа.

Образ степи в «Записках Степняка» очень динамичен. В своем движении от рассказа к рассказу он перестает осознаваться лишь как географическое пространство и приобретает идейно-эмоциональное наполнение. Так, в начале цикла («Под шум вьюги», «От одного корня», «Визгуновская экономия», «Барин Листарка») зимний степной пейзаж таит в себе и «скрытое очарование» и «торжественное величие» [5, с. 43]. Далее в пейзажных зарисовках («Серафим Ёжиков», «Криворожье») начинают звучать тревожно-мрачные тона, образ степи становится более беспокойным и трагичным. Затем степь, обогрелая кровавым заревом пожара, предстает как нечто злое («Криворожье»). А в финалах рассказов «Поплешка», «Идиллия», «Иностранец Липатка и помещик Гуделкин», «Офицерша», выдержан в едином интонационно-смысловом ключе. В конце цикла («Последние времена», «Addio!») противостояние человека и природы достигает своей кульминации. Нарастание трагических интонаций, усиление идейно-социальной функции пейзажа «Записок Степняка» в итоге приводит к тому, что художественное пространство цикла обретает не только реалистическую объемность и широту, но становится более «плотным», «тяжелым», насыщается символическими образами.

В художественном произведении существует «легкое пространство», которое соответствует человечности окружающей природы, ибо «всё в пространстве связано между собой не только физически, но и эмоционально, нравственно» [2, с. 350]. Примером такого «легкого пространства» может служить художественное пространство «Записок охотника», что обусловлено тургеневской «философией природы и человека». У Эртеля же природа – это сфера, в которой человек чувствует себя зависимым, а подчас подавленным. Здесь нет тургеневской гармонии, слияния человека с природой, а художественное пространство цикла несет на себе «тяжесть» нравственно-этического и социально-экономического неблагополучия, общественного неустройства пореформенной России.

Как и у Тургенева, в цикле Эртеля за конкретной географией угадывается вся Россия. Кроме того, ощущение народной России, её широты и могущества, усиливается особым «зрительным» ракурсом – «точкой зрения сверху» (Д.С. Лихачев). Этот художественный прием, активно используемый Тургеневым в «Записках охотника» («Певцы», «Бежин луг» и др.) наследует и Эртель. При этом «увиденное сверху» у Тургенева и у Эртеля совпадает. «Вид сверху» придает циклу «Записок Степняка» многомерность, объемность. Однако если автор «Записок охотника» «держит» это многомерное пространство на протяжении всего цикла, то у Эртеля в процессе движения к финалу оно «сужается».

Важной пространственно-временной формой является образ дороги. Связанный с ним мотив путешествия в «Записках охотника» оказывался нецелеустремленным. Разрушение в цикле «мотива целеустремленного движения, но использование темы странничества, скитания сыграло громадную роль в преобразовании жанровой природы цикла, в изменении самой сути его сюжетных связей». В тургеневском нецелеустремленном мотиве дороги открывалось «безграничное доверие самой стихии прихотливой и изменчивой действительности, сведение законов художественных сопряжений в глубине сюжета» [1, с. 32-33]. Главное – в этой нецелеустремленности, внешней статичности художественного пространства просматривалось сильное внутреннее движение вперед, обусловленное верой автора в грядущее освобождение народа от крепостного рабства.

В «Записках Степняка» картина художественного пространства выглядит иначе. Здесь пейзажные зарисовки подчеркнута динамичны, очевидна заданность, целенаправленность мотива путешествия (дороги); иллюзия переменчивой жизни создается посредством тургеневского

приема открытых концовок и подхватывающих начал. Однако при внешней динамике, подвижности художественного пространства «Записок Степняка» в нем отсутствует устремленное **вовне** движение. Оно совершается как бы в ограниченном пространственно-временном промежутке, который невозможно разомкнуть в жизнь, в будущее. Эртель даже заключает цикл в своеобразную временную рамку: художественное исследование России пореформенных лет обрамлено размышлениями рассказчика Батурина о 1840-1850-х гг. Образ этих счастливых лет, когда в людях вера была, «цельность была», они ясно видели врага и «идеалы свои ощупывали руками» [5, с. 4], возникает во вступительном очерке «Моё знакомство с Батуриным» и в заключительном «Addio!». А между ними – «переворотившаяся жизнь» пореформенной России, в её стихийном порыве, в вихре событий. Однако эта стихийная сила не в состоянии разрушить завесу трагической безысходности, опутавшей Россию после 1861 года. Специфика движения художественного пространства «Записок Степняка» обусловлена отсутствием у Эртеля исторического оптимизма во взгляде на будущее России.

Таким образом, используя главные элементы тургеневского языка пространственно-временных представлений, Эртель создает в «Записках Степняка» иное, чем у Тургенева художественное пространство как по своему характеру, так и по идейно-эмоциональному наполнению его. Эртелевская «модель мира» отражает в себе мир изуродованных и противоестественных отношений, которые становятся гибельными для русского мужика, обрекая его на трагическую безысходность.

Литература:

1. Лебедев Ю.В. Проблемы поэтики очерковых и новеллистических циклов 1840-1850-х годов // Проблемы теории и истории литературы. – Ярославль, Изд. Ярослав. университета., 1973. – С. 26-72.
2. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979. – С. 350.
3. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. – М.: Просвещение, 1988. – С. 252-253, 258, 265, 288.
4. Тургенев в современном мире. – М.: Наука, 1987. – С. 19, 20.
5. Эртель А.И. Записки Степняка. – М.: ГИХЛ., 1958. – С. 4, 43.

Изобразительность в характеристике персонажей романа «Бесы»: позы и произведения визуального искусства

Нелипа Елена Евгеньевна
(Хабаровск, Россия)

Центром богатого, разнообразного, включающего множество составляющих романного мира Ф.М. Достоевского является герой. Писатель внимателен ко всему, что с ним связано – как в отношении характеров и идей, так и на внешнем уровне. М.М. Бахтин отмечал в статье «Пространственная форма героя», что «*внешнее тело человека, внешние границы его мира – это необходимый и неустрашимый момент данности бытия, следовательно, они нуждаются в эстетическом приятии, воссоздании, обработке*» [1, с. 163]. У Достоевского внешний облик героя, особенности и формы его поведения получают наиболее выразительное оформление, выступая как еще одно (наряду с вербально выраженными компонентами, окружающим пространством, пейзажем и др.) средство раскрытия его внутреннего мира, создающее развернутую структуру образа. Внешнее также выступает отражением идейно-тематического и проблемного полей романа.

Очень выразительны при этом такие наименее всего изученные в достоевковедении формы поведения персонажей как их статичные положения – позы. Исследований, посвященных собственно позам персонажей в романно мире Достоевского, нет. Есть несколько работ, в которых рассматриваются формы поведения персонажей. Например, это статья И.З. Белобровцевой [2], где выделяются «неуместные» и «невольные» жесты персонажей; работы Р.Г. Назирова [6], в которых характеризуются пространственные перемещения героев и часть их жестов («жестов милосердия»); статья А.Л. Ренанского [8], описывающая распространенные в произведениях Достоевского визуальные акты персонажей. Недавно появилось актуальное, глубокое и интересное диссертационное исследование С.Б. Пухачева [7], которое посвящено поэтике жестового поведения («жест» понимается исследователем широко, и в работе описываются различные области невербальной семиотики – мимика, жест, взгляд, предметное и пространственное окружение героев) в романах пятикнижия Достоевского. Обширный материал в качестве предмета и объектов исследования в работе С.Б. Пухачева позволяет считать ее отправной точкой для дальнейшего

детального изучения жестов и поз персонажей Достоевского – к примеру, в отдельно взятом романе, где будет обращать внимание на мельчайшие нюансы форм поведения и их характеристики.

Выбирая в качестве предмета исследования позы (статичные положения тел) персонажей в романе Достоевского «Бесы», можно заметить наибольшую распространенность тех из них, что обладают символическим значением, представляя особый изобразительный уровень произведения. Создавая и «передавая» различные позы своим персонажам, писатель ориентировался не только на собственные наблюдения и внимание к поведению людей, изучение основ психологии, медицины, физиогномики, но и на отражение этих проявлений человека в произведениях искусства, в первую очередь – в живописи и скульптуре [4]. Они, не обладая вербальными возможностями, изображают душевные состояния в их внешних проявлениях – и потому этот аспект, привнесенный в литературу, расширяет и обогащает ее. Потому Достоевский обращается к визуальному искусству, и в его романах, в «Бесах» в частности, есть немало переключек поз персонажей с известными произведениями. Остановимся на некоторых из них.

Один из находящихся на полюсе «антибесовщины» кроткий и искренний персонаж – Маврикий Николаевич рядом с Лизой, ушедшей от Ставрогина, стоит в позе защитника, «*склонясь над нею и держа ее руку в своих руках*» [3, с. 606]. Так склоняется над своим младенцем мать, оберегая его, так Богородица склоняется над Иисусом – как, например, на одной из любимых Достоевским картин А. Корреджо «Святая ночь». Но, надо заметить, что эмоции на картине и в позе Маврикия Николаевича прямо противоположны: в лице героя читается «*страшный испуг*» [3, с. 210], ужас от всего случившегося и от символического падения на землю бегущей прочь от дома Ставрогина Лизы. Мадонна же на картине смотрит на Младенца с любовью и умилением. Противоположность эмоций свидетельствует (что справедливо и по отношению к любой позе любого из героев) об отсутствии абсолютного отождествления позы Мадонны на картине и позы Маврикия Николаевича в данной сцене при сохранении у последней общей для обеих семантики материнского «охранения», «заботы», «оберегания». Кроме того, фоны названных сцен картины и романа противоположны: темноту «Святой ночи» пронзает исходящий от фигуры Младенца свет, освещающий Мадонну и находящихся рядом; в сцене же с Лизой господствует непроницаемая темнота, словно предсказывающая скорую гибель героини.

Истинно верующий и праведный персонаж романа, непосредственно связанный с христианской традицией – старец Тихон – часто принимает

имеющие переключки с иконографическими варианты поз. К примеру, когда он восклицает Ставрогину: «*Я вижу... я вижу как наяву, что никогда вы, бедный погибший юноша, не стояли так близко к новому и еще сильнейшему преступлению, как в сию минуту!*» [3, с. 800], Тихон стоит «*сложив перед собою вперед ладонями руки*» [3, с. 800]. Поднятые «вперед ладонями руки» можно увидеть на иконах Богородицы, принадлежащих иконографическому типу «Оранты» («Молящейся»). Однако руки Божией Матери подняты вверх и разведены в стороны (воздеты), что символизирует Ее молитвенное обращение к Богу и защиту верующих (к примеру, на иконе «Нерушимая стена»), а у Тихона поднятые руки «сложены перед собой», что свидетельствует, скорее, о защитном характере позы, как и «направленные вперед ладони», означающие символическое отталкивание, т.е. попытку уберечься и спасти самого Ставрогина от силы охватившего его бесовства.

Поза Марьи Тимофеевны у Варвары Петровны, когда юродивая наблюдает за «*декламирующим братцем своим*» [3, с. 210], походит на фигуры ангелов-младенцев с картины «Сикстинская Мадонна» Рафаэля: Марья Тимофеевна сидела, «*облокотившись правою рукой на стол*» [3, с. 210]. Один из ангелов на картине подпирает рукой щеку, другой облокачивается на свои скрещенные руки, и оба они задумчиво поднимают глаза к Мадонне. Марья Тимофеевна задумывается, но при этом она «*грустным взглядом следит*» [3, с. 210] за Лебядкиным, потому ее поза и позы ангелов с картины Рафаэля переключаются только отчасти. Однако возможность проведения параллели между ними говорит о чистоте, невинности, детскости юродивой героини.

Следует обратить внимание и на то, что Марья Тимофеевна сидит в этой сцене, происходящей в гостиной у Варвары Петровны, в центре: «*посреди комнаты у большого круглого стола*» [3, с. 191]. Это кажется неслучайным, и данная конклавная сцена воспринимается как «перевернутая» «тайная вечеря». Подтверждение подобной аналогии – достигающее числа 12 количество участников сцены: Степан Трофимович, Шатов, хроникер, Варвара Петровна, Лиза и ее мать, Марья Тимофеевна, Маврикий Николаевич, Даша, Лебядкин, Верховенский, Ставрогин.

Примечательно, что на евангельской тайной вечере присутствовало тринадцать человек – Иисус и двенадцать апостолов. В сцене «Бесов» символическая фигура Христа отсутствует, хотя то место, которое принадлежит ему – в центре стола (именно таким является расположение фигур на иконе «Тайная вечеря») – занимает юродивая

(т.е. близкая к Богу) Лебядкина. Остальные герои, конечно, также не являются «апостолами», хотя аналогично, (опять-таки, перевернутую) с проповеднической миссией у персонажей провести можно. Например, Степан Трофимович был «пророком» для собиравшихся у него молодых людей и, по его собственному признанию, стоял у истоков появления «бесов»-нигилистов; Лебядкин пытается донести свою «истину» о хранении «тайны» до Варвары Петровны; Шатов выражает идею русского «народа-богоносца»; но самым, пожалуй, главным человеком, претендующим на роль «апостола», является Верховенский – он принадлежит «бесам» и несет свое «слово» разрушения, смерти и разложения, противопоставленное евангельским Слову и Истине.

Тайная вечеря как евангельское событие – это последняя пасхальная трапеза Иисуса с апостолами, во время которой было установлено Таинство Евхаристии. Безусловно, иной смысл имеет сцена в гостинице: герои хотят узнать тайну, связывающую Лебядкиных и Ставрогина (нет Таинства, а есть земная, постыдная и греховная – женитьба Ставрогина на Лебядкиной – «тайна»), и ее «открывает» им, подменяя истину историей о бескорыстном благородстве Ставрогина, Петр Степанович. Об обретении Бога и связи с Ним в данной сцене не может быть и речи. Так встреча персонажей в гостинице Варвары Петровны становится антитезой евангельскому событию трапезы Иисуса с апостолами и иконе Тайная вечеря.

Символично расположение фигур персонажей в сцене убийства Шатова: после его совершения «*Липутин стоял впереди, у самого трупа. Виргинский сзади его, выглядывая из-за его плеча, Лямшин же спрятался за Виргинского*» [3, с. 191]. Здесь можно увидеть противоположность композиции иконы «Крещение», где присутствуют фигуры трех ангелов практически в одном ряду – ближе всех находится к Иисусу первый ангел, а второй по отношению к первому, и третий по отношению ко второму лишь чуть сдвинуты назад. Эти ангелы стоят так, чтобы по очереди подать покровы (платы), которые они держат в руках, Христу, и глаза их обращены к Нему. В романной же сцене наблюдается антитеза этой композиции: фигура Лямшина расположена за спиной Виргинского, а Виргинского – за спиной Липутина и смотрят они на лежащий впереди труп.

Крещение Иисуса означает «*раскрытие перед людьми Иисуса Христа как Сына Божия*» [5, с. 131] и символизирует вечную жизнь, жизнь в Боге. В романе же перед нами – смерть: в центре композиционного построения сцены находится труп. Кроме того, во время Крещения

«*проявилось участие всех Лиц Пресвятой Троицы*» [5, с. 131], и в связи с этим также кажется неслучайным число прячущихся друг за друга персонажей «Бесов» – их трое: тем самым еще раз подтверждается их противопоставленность Божьему миру, и восприятие позы как антитезы Троицы и иконографии «Крещения».

Сгорбленная поза Верховенского, который «совсем нагнувшись, нес на своем плече голову мертвеца, а левой рукой снизу поддерживал камень» [3, с. 682] в той же сцене после убийства Шатова антонимична иконографии Богоматери и положению Мадонны и Младенца на многих картинах. На большинстве икон типа «Одигитрия» и на ростовом изображении Богородица держит на руках Младенца Иисуса, а Его голова либо находится на уровне Ее плеча (на иконах «Путеводительница», «Тихвинская», «Гребенская», «Благодатное Небо», на картине Рафаэля «Мадонна в кресле»), либо прислоняется к нему (на иконах «Взыскание погибших», «Утоли моя печали», на любимых Достоевским картинах «Мадонна с младенцем» Мурильо, «Мадонна дель Грандука» и «Сикстинская Мадонна» Рафаэля).

Заслуживает внимания то, что «левой рукой» Верховенский «*поддерживает камень*» [3, с. 682], и «голова мертвеца» при этом может находиться либо на левом, либо на правом плече. Практически на всех иконах Богоматерь держит Младенца Иисуса на правой руке, однако «*есть изводы, где Младенец помещен на левой – этот способ изображения называется Панагия Декса*» [5, с. 163], его пример – икона Божией Матери «Гребенская». Учитывая это, мы видим, что фигура Младенца и как образа Иисуса Христа, и как символа Жизни, Любви, Веры, чистоты и высших христианских надежд и упований в позе Верховенского заменена головой трупа на правом плече (более яркое обозначение смерти, разложения, отторжения от Бога трудно найти), или камнем, символом холода и мертвенности, в левой руке.

Позу, имеющую переключку со скульптурой, принимает один из персонажей-«бесов» Толкаченко – он замирает подобно «Дискоболу» перед метанием диска. Только вместо диска в его руках камень, и поза его вовсе не атлетическая: «*Толкаченко <...> прoderжал свой камень в руках на отвесе, <...> наклонившись всем корпусом вперед*» [3, с. 680]. Так от скульптурной позы Дискобола остаются лишь элементы, переоформление которых делает саму не величественной и грациозной, а снижает ее.

Итак, позы персонажей романа Достоевского «Бесы», создающие особый изобразительный уровень романа «Бесы» и выступающие

дополнительным средством характеристики, приобретают символическое значение. Оно обусловлено выражением всеохватывающей атмосферы «бесовщины» и на внешнем изобразительном уровне романа. Так в поведении персонажей возникают обладающие ритуальным или переворачивающим их значением позы. Ярче всего это символическое значение выявляется при нахождении параллелей с живописными произведениями. Ориентация на них обогащает сам образ, его структуру, внешние проявления еще и теми смыслами, которые содержит в себе визуальный источник. Таков один из аспектов изобразительного уровня романа «Бесы», связанный с характеристикой поз его персонажей.

Литература:

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М.: Сов. Россия, 1979. – С. 163.
2. Белобровцева И.З. Мимика и жест у Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. – Л.: Наука, 1978. – Т. 3. – С. 195-205.
3. Достоевский Ф.М. Бесы: Роман. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 832 с.
4. Достоевский в портретах, иллюстрациях, документах: альбом / под ред. В.С. Нечаевой. – М.: Просвещение. 1972с. – 447с.
5. Дунаев М.М. Своеобразие русской религиозной живописи: очерки русской культуры XII-XX вв. / М.М. Дунаев. – М.: Филология, 1997. – С.131, 163.
6. Назиров Р.Г. Творческие принципы Достоевского / Р.Г. Назиров. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1982. – 160 с.
7. Пухачев С.Б. Поэтика жеста в произведениях Ф.М. Достоевского (на материале романов «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы»): автореф.дис. на соиск.уч.степ. канд.филол.наук по спец. 10.01.01. Великий Новгород, 2006.
8. Ренанский А.Л. Что вы думаете о поэтике Достоевского, MRS/MISS KWIC? // Достоевский и мировая культура. – № 21. – СПб., 2006. – С. 103-118.

Формирование жанра философского романа в позднем творчестве Всеволода Соловьева

Никольский Евгений Владимирович

(Москва, Россия)

Реализм XIX века (особенно русский) оказался вершиной литературного развития человечества далеко не случайно. Диалектически ориентированные поиски гениально одаренных классиков этого века, одухотворенные высшими гуманистическими ценностями, позволили создать ряд выдающихся шедевров. Пожалуй, все (или потенциально все) ценное, накопленное человеческой культурой, было аккумулировано литературой этого века.

Написанная в 1880-е годы мистическая диалогия Всеволода Соловьева (романы «Волхвы» и «Великий Розенкрейцер») отразилась в себе одну из тенденций литературного процесса тех лет. По наблюдению В.В. Агеносова: «взлет философичности, обострение внимания к общемировым проблемам приходится на вторую половину XIX века и связан преимущественно с русской литературой» [1, с. 6].

В эту эпоху интерес к философской проблематике и, так называемой, философской литературе был чрезвычайно велик. Однако содержание, вкладываемое в это понятие разными исследователями, настолько лишено терминологической однозначности, что можно говорить о малой теоретической разработанности¹ проблемы.

По мнению В.М. Мирошниковой: «... с эстетическими явлениями под названием «философская проза» и «философский роман» в нашем литературоведении, мягко говоря, либо полная неопределенность, либо запутанная определенность» [6, с. 23]. За последнюю четверть века было разработано несколько интересных и взаимно дополняющих друг друга концепций о природе философской прозы. Кратко рассмотрим некоторые из них.

В.В. Агеносов, в ряде своих трудов на материале мировой литературы рассмотрел многообразие типов философского романа и дает следующее определение этому понятию: «содержательно-формальная структура, признак которой – наличие субстанциональной идеи, формирующейся и проходящей испытание в структуре повествования, художественный образ которой соединяет конкретность с предельным обобщением с помощью интеллектуализированных (условных) приемов (от особых категорий времени и пространства до использования аллегорий, мифов, реликвенций, антимоний, парабол и т.д.)» [2, с. 15].

Однако согласно наблюдениям В.М. Мирошникова: «при углубленном рассмотрении выясняется, что не особого рода тематика и проблематика определяют сущность философского романа... и даже не глубина проникновения в суть вещей (она может быть достигнута и в эпической форме, как в случае с «Войной и миром» и другими произведениями), а нечто совсем другое – особый способ (принцип) художественного мышления и эстетического обобщения, материализующийся в совокупности поэтически иной природы, чем в традиционной прозе» [6, с. 24].

Следует отметить, что это качество становится характерным для любого произведения, претендующего на философичность. Оно является одним из возможных эстетических оснований для анализа произведения. *«Есть, - по мнению Ю.И. Суровцева, - более «узкая», но более определенная установка – на художественную философичность как доминанту предметно-стилевой структуры произведения, ту самую, что дает нам право определить произведение именно как «философский роман», «философскую повесть» и т.д.»* (подчеркнуто мною – авт.) [7, с. 366].

Таким образом, философская проза – это не просто соединение философского и художественного начал в искусстве, в котором возможно количественное сопоставление одного с другим, а органически взаимосвязанное эстетическое образование, составные части которого не просто переплетаются друг с другом, а образуют парадигму, в системе которой разнородные формы сознания (философия и искусство) объединяются общими для них признаками. Сущностным принципом, приводящим к образованию феномена философской прозы (разных жанров) является, так называемая, эстетическая рефлексия – специфическая форма и способ художественного мышления.

Признак, связующий в единое целое философию и искусства, заключается в языке выражения философии, в ее метаязыке, а именно: в рефлексии, взятой в ее гносеологической, а не психологической функции – освоении, развитии и переосмыслении опыта прошлого, зафиксированного в разнообразных источниках культуры. Ибо, философской прозы не философская проблематика, мысль или концепция, *«а метаязык философии в форме эстетической рефлексии является источником философичности произведения, его формообразующим фактором».*

В своей монографии «Романы Леонида Леонова: становление и развитие художественной системы философской прозы» литературовед

так пишет о сущности и назначении эстетической рефлексии: *«...все это... «движение мысли вспять», «обращение назад» к готовым образам мысли и образов, необходимых для того, чтобы переплавить их в горниле современного сознания, трансформировать в новые мысли и образы, представления и картины, и представить их миру обогащенным опытом прошлого именно через процедуру рефлексии»* [6, с. 36].

Обобщая свои размышления о сущности философского романа В.М. Мирошников отмечает, что именно в методологической функции эстетической рефлексии состоит основной принцип философской или нефилософской природы художественной системы произведений искусства независимо от рода и вида творчества.

В качестве яркого примера эстетической рефлексии как ведущего жанрообразующего фактора в философском романе рассмотрим творения Всеволода Сергеевича Соловьёва. Особняком в творчестве писателя стоят два исторических романа – «Волхвы» и «Великий Розенкрейцер». В них отразились его увлечения мистикой, спиритическими и медиумическими явлениями. Автор сам признавался, что при создании этих романов рукой его двигала *«глубокая вера в таинственную и тесную связь этого мира эфемерного, тленного с тем миром, вечно жизненным, не подверженным никаким переменам и, несомненно, лучшим»* [5, с. 148]. В них, как и в других исторических произведениях, Вс. Соловьёв ярко живописует минувшую жизнь, показывает колоритные характеры наших предков.

Эти произведения представляют, на наш взгляд, собой единое целое. По замечанию П.В. Быкова, в «Волхвах» только дана завязка внутренней драмы главного героя, а развязка - в следующем романе, *«где представлена возрождение человека, могущего и горами двигать, но лишённого сердца, отрешившегося от великого завета любви»* [3, с. 41]. В издании 1892 года на обложке романа «Великий Розенкрейцер» имеется подзаголовок «окончание романа «Волхвы». Для обеих книг характерны композиционная самостоятельность, общность действующих лиц и сюжетных линий, единство идейного замысла, – что соответствует классическому определению дилогии.

К созданию романов Вс. Соловьёв приступил в зрелом возрасте, в тот период творческой деятельности, когда его имя было известно широкому кругу российских читателей. Мистическая дилогия привлекательна запоминающимися яркими образами и картинами быта и нравов эпохи. Дореволюционный критик акцентировал основное свое внимание на главных героях: «Верно, превосходно задуманы эти

два персонажа и мастерски исполнены. Старательно очерчены две спутницы «волхвов» – жена графа Феникса – Калиостро, очаровательная кокетка, расставившая сети Потемкину, пустая, легкомысленная, и графиня Зонненфельд, влюбленная в великого розенкрейцера» [3, с. 42], отвергнутая им и погибшая из-за своего чувства. В основу работы над действующими лицами романов положен тонкий психологический анализ. Превосходно разработана романтическая интрига. В обоих романах *«отлично подобраны и сгруппированы факты из области чудесного и неразгаданного, которые трудно истолковать, а, пожалуй, и невозможно с реальной точки зрения, и подобия которых редко кто из нас не встречал в своей жизни»* [3, с. 43].

Анализируемые произведения примечательны также и тем, что в них писатель подходит к художественному осмыслению былого с иных позиций. Поскольку действие происходит в царствование Екатерины Великой, кроме самой государыни, в диалогии с ней фигурируют иные реальные лица, мы рассматриваем их наряду с другими историческими сочинениями Вс. Соловьёва.

Сутью проблематики диалогии стало противопоставление христианского и гностического взглядов на мир и человека и приоритет православного святоотеческого мировоззрения над манихейским и сектантским эзотеризмом. Писатель рассматривал не сами мистические явления, **а высказывал свое отношение** к ним как христианский мыслитель, и в романах, и в своих публицистических очерках.

Антагонизм гностической и христианской антропологии были художественно воплощены в диалогии на разных уровнях, в том числе, в создании специфической романной ситуации и в спорах Захарьева–Овинова и о. Николая (авторского резонера), в диалогах главного героя с другими персонажами, а также в раскрытии внутреннего конфликта князя Юрия.

Как отмечал один из современных романисту критиков: *«Действие... происходит в XVIII веке, в царствование Екатерины, но история здесь на последнем плане и служит лишь фоном ...»* [3, с. 42].

Однако встает закономерный вопрос о соотношении «интеллектуальной» и образной сторон литературных памятников. *«Художественное произведение, – писал А.В. Гулыга, – не иллюстрация той или иной теории. Искусство – не служанка философии»* [4, с. 70].

В мистической диалогии Вс. Соловьёв, создавая особую романную ситуацию, «сталкивает» главного героя диалогии с представителями ордена розенкрейцеров, обладающих тайным знанием и своеобразными эти-

ческими нормами, неприемлемых для людей непросвещенных, затем показывает его в светском Петербурге, где он не выдерживает испытания неведомым ему чувством любви, в результате чего его постигает тяжелейший духовный кризис. По мере развития сюжета изменяется микросреда, т.е. совокупность нескольких героев, являющихся носителями различных взглядов, которые писатель и противопоставляет, доказывая позитивность традиционного христианского мировоззрения. Из духовного кризиса князь Юрий выходит лишь благодаря поддержке своего сводного брата, священника Николая, который помогает ему понять ложность и пагубность эзотерических доктрин и стать по-настоящему православным человеком и добродетельным отцом семейства.

В связи с этим хотелось бы отметить, что мистическая диалогия Всеволода Соловьёва привлекательна не только спецификой рассматриваемых в ней философско–этических проблем, но запоминаются яркими образами и картинами быта и нравов эпохи.

Таким образом, вечные нравственные и философские проблемы (соотношения разума и чувств; извечное противопоставление христианской этики и гностической антропологии) представлены не в притчевой форме, а инкорпорированны в мастерски выписанные картины быта русской и европейской аристократии XVIII века и находят свое разрешение, не выходя за естественные границы эпохи (т.е. писатель сознательно избегает анахронизмов и подтасовок).

Применительно к романам Вс. Соловьёва следует отметить, что именно в эти произведения обобщает, анализирует **(т.е. осуществляет «эстетическую рефлексию»)** результаты идеологического развития одного из основных направлений европейской религиозно-мистической мысли от позднеантичных гностиков до розенкрейцеров XVIII века. Писатель критически сопоставлял антропологические и теологические доктрины эзотерических сект с традиционной христианской философией.

Осмысление истории в анализируемых произведениях осуществляется с помощью эстетической рефлексии, что позволяет нам определить мистическую диалогии Всеволода Соловьёва как философско-исторический роман, посвященный со- и- протипоставлению христианских и гностических взглядов на мир и человека, ибо антагонизм этих мировоззренческих систем носит вневременной и надэпохальный характер. В мистической диалогии такая антитеза представлена на материале русской и европейской истории XVIII века.

Развитие человека становится смыслом и, так сказать, целью мировой истории, в т.ч. понимаемом (как у Вс. Соловьёва) в богословской пер-

спективе, ценностей видится в том, что они выводятся из природы, сотворенные Богом, они заданы Творцом. Их невозможно отменить без риска для самой жизни. Культивировать, подобно древним еретикам, саморазрушение, энтропию, эстетизировать зло можно либо по недомыслию, либо будучи «не в своем уме». Цель человека – завоевание максимальной свободы (в самом широком смысле) с сохранением ценности жизни – просто несовместима с идеологией гностического имморализма.

А истина, по мнению Вс. Соловьева, глубокого и искреннего христианина, как нам стало ясно из рассмотрения специфики его мирозерцания, заключается в Евангелии, в вере христианской церкви, еще в первые столетия своей истории категорически не принимавшей любые формы гностической философии. Применяя метод эстетической рефлексии, романист утверждает приоритет и преимущества христианского поминания мира и человека.

Итак, в своей мистической диалогии, исполненной художественного мастерства, Всеволод Соловьев показал несомненный приоритет христианских ценностей (радостного восприятия мира, красоты, духовности, любви к Богу и ближнему, семье) и знаний (являющихся не самоцелью, а ценнейшим средством для достижения высшего блага) над «логическим» мировосприятием гностиков и их последователей – розенкрейцеров, масонов и оккультистов, ибо все эти ценности противостоят мрачным жизнеотрицающим доктринам этих эзотерических сект.

В литературе последующего столетия проблема соотношения христианства и гностицизма не потеряла своей актуальности. Например, в романе Валерия Брюсова «Огненный ангел» она стала важной частью его проблематики. А в эмигрантской прозе наиболее ярко она представлена в творчестве Бориса Поплавского, особенно в «Аполлоне Безобразов».

Литература:

1. Агеносов В.В. Генезис философского романа. М.: Наука, 1986. – 220 с.
2. Агеносов В.В. Творчество М. Пришвина и советский философский роман. М.: Наука, 1989. – 267 с.
3. Быков П.В. Вс. С. Соловьев: его жизнь и творчество // Соловьев Вс. С. ПСС. – СПб.: Издательство А.Ф. Маркса 1917. – Т. 1., С. 3-49.
4. Гулыга А.В. Искусство истории. – М.: Политиздат, 1980. – 267 с.
5. Измайлов А.И. Литературный Олимп. – М.: Издательство А.Ф. Маркса, 1911. – 567 с.

6. Мирошников В.М. Романы Леонида Леонова: становление и развитие художественной системы философской прозы. – Рязань: Издательство Рязанского Педагогического Университета, 2000. – 280 с.

7. Суровцев Ю.В. В 70-е годы и сегодня. – М.: Просвещение, 1985. – 345 с.

Реальность vs условность: специфика функционирования авторской маски в «Русских сказках...» Казака Луганского (В.И. Даля)

*Осьмухина Ольга Юрьевна
(Саранск, Россия)*

Интерес к авторской маске исследователей самых различных специальностей – от литературоведов и лингвистов до философов и культурологов – в последние десятилетия, как правило, замыкается литературным полем постмодернизма [5, с. 6-34], что весьма ограничивает теоретические и историко-литературные интерпретации этого феномена. До сих пор большинство пишущих о ней не учитывало возможность выхода за пределы постмодернистского круга авторов и проблем постмодернистской литературы. Между тем, феномен авторской маски имеет глубокие историко-литературные корни, в том числе в русской словесности. В частности, авторскую маску уже в первой трети XIX столетия можно рассматривать в качестве особого способа литературной организации текста, отчасти исторически обусловленной формы литературного мышления. Её конструктивная роль очевидна – авторская маска придает художественному произведению завершённый, целостный характер, усиливает его внутреннее единство, обнажает авторскую игру, ориентацию на определенную читательскую аудиторию. Авторская маска как феномен художественного сознания соединяет в себе две противоречивые тенденции – она воплощает стремление автора «реального» к обособле-

нию от созданного текста и одновременно – становится связующим звеном между ним и произведением, отражая авторское стремление к сохранению формальной, содержательной и смысловой связи с текстом. В том и другом случае авторская маска выступает как значимый элемент художественного произведения, представляющая авторскую концепцию мира и художественного творчества собственно эстетическим способом, основанном на амбивалентном соединении приема стилизации «чужого» сознания и «чужой» речи, с отражением основных творческих принципов творца художественной реальности в сочетании с «чужой» (игровой, пародийной, смеховой) точкой зрения на события, героев, себя самого. Эти свойства определяют специфику авторской маски как литературного явления, обретающего специфические черты в художественных системах различного порядка. Активизация функционирования авторской маски, используемой и в практике Древней Руси («Моление» Даниила Заточника, «Хождение за три моря» Афанасия Никитина, наследие протопопа Аввакума), и в прозе XVIII столетия (проза М.Д. Чулкова, Д.И. Фонвизина, И.А. Крылова и Н.М. Карамзина) связана с окончательным изменением статуса автора, художественного произведения и сочинительства в целом в первой трети XIX в. (проза А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя до В.Ф. Одоевского, А.Ф. Вельтмана, О.И. Сенковского и др.). Весьма справедливо, на наш взгляд, по этому поводу пишет О.Г. Лазареску: «Само сочинительство стало объектом писательской иронической рефлексии, противостоящей традиционным представлениям о задачах и предназначении искусства. Набирающая силу установка на чтение как удовлетворение вкусу той или иной группы читателей <...> привела к появлению специальных форм, в которых авторская концепция мира и художественного творчества выражалась не прямо, а опосредованно, через систему литературных перевоплощений и мистификаций. Неявное, опосредованное воздействие на читателя провоцировало ситуацию диалога, поиска скрытых смыслов, воспитывало умение читать между строк» [4, с. 28].

В.И. Даль в 1832 г. публикует сборник «Русскія сказки, изъ преданія народнаго изустнаго на грамоту гражданскую переложенныя, къ быту житейскому приуроченныя и поговорками ходячими разукрашенныя казакъ Владимиромъ Луганскимъ. Пятокъ первый», объединенный фигурой фиктивного автора-нарратора (авторской маской). Как и любой сказочный текст, истории сборника построены по контрасту двух миров – «реального», где находится рассказчик, и вымышленного, где протекает сказочное действие. Составленный из реально услышанных

и записанных историй, сборник, тем не менее, был оформлен «литературно»: объединён фигурой «сказочника» Казака Луганского. Кстати, «Казак Луганский» становится постоянным псевдонимом В.И. Даля в 1830 – середине 1840-х гг.: «Луганский» – по месту рождения литератора, бывшего родом из Лугани; «Казак», согласно его же толкованию, – «(отъ <...> скитаться, бродить, какъ гайдукъ <...>, бродяга) – войсковой обыватель, поселенный воин, принадлежащий к особому сословию казаковъ» [3, с. 72], что подразумевало свободу передвижения, не просто связь с казачеством, но принадлежность к нему, отсюда – знание народных обычаев, фольклора, языка. Разумеется, подобный псевдоним определял тематику и структуру текста, им порождаемого (сказка), и в сочетании с подобным текстом превращался в авторскую маску.

Открывался сборник сказок вполне традиционным (с точки зрения историко-литературной традиции) предисловием. В нём Казак Луганский обращался к читателям: «*Люди добрые! Старые и малые, ребятишки на деревянныхъ коникахъ, старички съ клюками и подпорками, дѣвушки, невѣсты Русскія! Идите, старъ и малъ, слушать сказки чудные и прихотливыя, слушать были-небылицы Русскія! А кто знаетъ грамотѣ скорописной великороссійской, садись пиши, записывай, на бѣло семь разъ переписывай, знай помалчивай, словечка не роняй! <...> Пишите, молодцы задорные, пишите и печатайте вирши въ альбомы, въ альманахи, пишите по-заморскому, такъ скоро изъ матушки Россіи пойдѣтъ вывозъ черновой бумаги за море въ чужіе края! А вы, вычуры заморскіе, переводня семени русскаго, вы, хваты голосистые, съ брызгами да жаботами, съ бадинками да съ витыми тросточками, вы садитесь въ дилижансы да поезжайте за море, въ модные магазины; поезжайте туда, отколе къ намъ возитъ напоказъ наша братія учёныхъ обезьянь; изыдите; не про лукавого молитва читается, а отъ лукавого. Аминь» [1, с. 3-5]. Очевидно стилистическое своеобразие предисловия – оно написано с явным отклонением от повествовательной нормы, «народным» языком, но отнюдь не для «эмоционально-экспрессивного усиления»: «чужая» речь сказителя – средство построения авторской маски сказочника, позволяющая представить истории и самого рассказчика в нужном ракурсе и освещении (уже эпиграф к сборнику в этом плане функционален: «*И много за моремъ грибовъ, да не по нашему кузову!*» [1, с. 3]). Примечательно, что авторская маска «сказочника» здесь не является лишь частью «рамы» к сборнику, помещающей рассказываемое в мир противоположный, организованный не по сказочным законам, но выполняет следующие функции.*

Во-первых, она создаёт временную дистанцию по отношению к описываемому. Сказитель современен автору «реальному» и пребывает в одном времени с ним и с предполагаемой аудиторией, тогда как повествует о «давнем», что будет подчеркнуто «сказочником» уже в первой сказке «*О Иване, молодом сержанте...*», открывающей сборник: «<...> сказка моя про царя Дадона Золотого кошеля <...>» [1, с. 10]. Повествование (акт рассказывания) протекает одновременно в плане фиктивном (времена царя Дадона) и реальном, поскольку авторская маска «сказочника» создаёт напряжение определённой вымышленной (конкретизация места и времени повествуемого) и неопределённой «реальной» ситуации рассказывания. Авторская маска сказочника Казака Луганского вводит аудиторию в вымышленный мир сказки, противопоставляя тем самым необыкновенность, фантастичность содержания обычности ситуации рассказывания, рассказчика и его слушателей.

Во-вторых, она становится средством обращения, диалога с условной аудиторией, причём Казак Луганский, позиционирующий себя человеком «из народа» («*А мы, люди темные, не за большим гоняемся <...>*» [1, с. 12]) предполагает слушателя не только народного («старь и малъ», «барышни-красавицы», «молодцы задорные»), но и светского («кто грамоте обученъ»), о котором сказитель имеет вполне сложившееся представление. Слушатель из иной социальной среды избирается сознательно – как адресат «иного» культурного опыта, соответственно, проявляющий к этому «чужому» опыту интерес. Однако предполагается, что слушатель этот будет отзывчив к «языку доморощенному»: «<...> а кто сказку мою слушать собирается, тот пусть на Русскія поговорки не прогневаётся, языка доморощенного не пугается; у меня сказочникъ в лаптяхъ; по паркетамъ не шатывался, своды расписные, речи затейливые только по сказкамъ однимъ и знаетъ. А кому сказка моя <...> не по нраву – тот садись за грамоты французские, переплѣты сафьяновые, листы золотообрезные, читай бредни високоумные! Счастливый путь ему на ахинеи, на баклуши заморские <...>» [1, с. 9].

Примечательно, что используя фольклорные сюжеты, Казак Луганский свободно комбинирует, изменяет их, внося в них элементы сентиментальные (укладывая мужа спать, героиня «Сказки о Иване молодом сержанте...» ещё и «убаюкивает» его, напевая колыбельную, которая в тексте воспроизводится) и сатирические. Так, им высмеиваются «правдолюбивые» и «сердобольные» царские вельможи, неблагодарный царь («Сказка о Иване молодом сержанте...», «О Шемякином суде и о

воеводстве его и о прочем»), сатирически изображаются непосильные тяготы военной службы, которые не выносит даже чёрт («Сказка о похождениях чёрта-послушника, Сидора Поликарповича...»). В противовес невыраженной позиции «говорящего» в сказке фольклорной, Казак Луганский постоянно комментирует происходящее, выражая собственную позицию относительно бедственного положения «подневольного» человека. Так в «Сказке о Иване молодом сержанте...», комментируя вынужденный побег героя с царской службы, он замечает: «*Приятель наш нехорошо сделал, что сбежал, о том ни слова, но и то сказать, человек не скотина; терпит напраслину до поры до времени, а пошла брага через край, так и не сговоришь!*» [1, с. 14]. Или после данного Ивану очередного непосильного царского задания подчеркивает: «*Вот когда нашему Ивану пришлось хоть волком взвыть! Разорвись наш брат надвое, скажут: две ноги, две руки, почему не начетверо?*» [1, с. 39]. Каждая из сентенций Казака Луганского, по сути, представляет собой ироническое размышление – замечание о социальной несправедливости, тяжёлом положении человека «из народа». «Самовыражаясь» в «авторских» комментариях каждой из сказок, Казак Луганский не отделяет себя от героев-простолудинов, именуя их «наш брат». Примечательно также, что авторство третьей («*О Роголод и Могучан Царевичах...*») и четвертой («*Новинка-диковинка, или невиданное чудо, неслыханное диво*») сказок автор «реальный» переадресовывает одному из «слушателей» – Демьяну: «*Начинается сказка чудная <...>. А кто читать станет, просимъ не прогнѣваться, у меня сказочникъ парень незадорный, ъсть пряники писанные, а говоритъ речи безграмотныя <...>*» [1, с. 81]; «*А я, Демьянь, да свать мой Луганской, изъ за тридевять земель въ Загишпанское государство глядя, смѣкнули такъ <...>*» [1, с. 155; выделено нами – О.О.]. Ситуация «слушания – рассказывания» создается посредством введения «слушателей» (Демьяна, Соломонида), один из которых вовлекается в процесс «рассказывания», повествуя собственную историю, ориентируясь на собеседника, постоянно обращаясь к нему: «<...> я вам сказку скажу, где чудо невиданное, дови неслыханное» [1, с. 129]; «<...> кума Соломонида всплеснула руками и ахнула отъ ужаса! Не называть детей по отцу! И подлинно это неслыханное святотатство! Но свать Демьянь утѣшилъ и успокоилъ ее, повторивъ, что сіе дѣлалось у нихъ по невѣдѣнію, <...> – то и называли ее запросто Макаронною, докончилъ наконецъ свать Демьянь» [1, с. 144]. Учитывая, что сказочник уже в заглавии продемонстрировал «вторичность» своего

Место славянского оберега в фольклорном жанре быличек

*Парсаданова Александра Артемьевна, Фатеев Дмитрий Николаевич
(Москва, Россия)*

«голоса» по отношению к публикуемому тексту, можно вновь отметить использование стилизации при создании как авторской маски *Казака Луганского*, реконструирующего исконно русскую речь и «народную» манеру изложения, так и «письменного» воспроизведения сказочником истории его «свата» Демьяна, оказавшегося, по сути, в положении нарратора «первичного».

Справедливости ради, укажем, что принципиальную функцию собственной маски обозначил сам В.И. Даль, спустя десятилетие говоря о своём первом сборнике. Считая одной из основных задач пропаганду русского языка, он подчёркивал, что сказочнику *Казаку Луганскому* «не сказки сами по себе были <...> важны, а русское слово, которое у нас в таком загоне, что ему нельзя было показаться в люди без особого предлога и повода, – и сказка служила предлогом» [2, с. 549]. Очевидно, что цель автора вполне конкретна – внимание акцентируется не на самом рассказе (сюжете) или процессе рассказывания (том, как конструируется, «обставляется» ситуация рассказывания), но на языке, слове как таковом. Для достижения её на протяжении всех историй *Казак Луганский* насыщает повествование пословицами, поговорками, просторечиями, народными выражениями, прерывая пересказ сюжетных коллизий вкраплением народного юмора.

Литература:

1. Даль В.И. (Казак Луганский) Русскія сказки, изъ преданія народнаго изустнаго на грамоту гражданскую переложенныя, къ быту житейскому приновренныя и поговорками ходячими разукрашенныя. Пяток первый. – СПб.: Типография А. Плюшара, 1832. – 201 с.
2. Даль В.И. Полтора слова о нынешнем русском языке // *Москвитянин*. – 1842. – №20. – С. 549.
3. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – Т.2. И-О. – М.: «ТЕРРА – TERRA», 1995. – 784 с.
4. Лазареску О.Г. Литературное предисловие: вопросы истории и поэтики (на материале русской литературы XVIII-XIX вв.). Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2008. – 44 с.
5. Осьмухина О.Ю. Русская литература сквозь призму идентичности: маска как форма авторской репрезентации в прозе XX столетия. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2009. – 288 с.

В основе данной статьи, ключевым предметом исследования которой является оберег, лежит быличка, рассказанная студентам первого курса (2004 года поступления – прим. Ф.Д.) на лекции по фольклору Сергеем Николаевичем Травниковым (С.Н. Травников – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой мировой литературы Гос. ИРЯ им. А.С. Пушкина – прим. Ф.Д.). Выбор на этот текст пал не случайно – данная быличка является не только описанием страшной истории, но и своеобразным руководством к спасительным действиям в случае попадания в подобную ситуацию. Кроме того, в этом произведении упоминается достаточно большое количество защитных средств от нечистой силы, что позволяет нам рассмотреть предмет оберега комплексно, с различных сторон его функциональной значимости для человека. Однако для начала вспомним, что же такое сама быличка?

Быличка, или демонологический рассказ – «это устное народное произведение суеверного характера, повествующее о встречах со сверхъестественными существами (лешим, водяным, домовым, чертом, колдуном и т.д.), о нереальных событиях, которым и рассказчик, и слушатели придают значение подлинных фактов» [2, с. 171]. Быличка основана на воспоминании о случившемся, она стремится эмоционально воздействовать на слушателя, уверить его в правдивости произошедшего, а также внушить чувство страха перед представителем нечистой силы.

Огромное количество быличек, посвященных встрече человека с лешим, лишней раз напоминают о том, что люди с самого начала своего существования вынуждены жить за счёт леса, вторгаться в него, а значит встречаться с представителями «низшей демонологии», которые несут для них непосредственную опасность. Именно поэтому с давних времен человек пытался уберечь себя от возможной угрозы, защитить себя в критический момент, отсюда – огромный пласт традиционных представлений, обрядов, ритуалов, связанных с посещением леса и деятельностью в нём. Кроме этого, от представителей «иног» мира людей охраняла целая система оберегов.

Славянский оберег мог представлять собой нематериальное средство защиты: музыку (мелодию), смех, слово, заговор, рассказ о

«житии растений», загадку, короткую ритуальную формулу, диалог или брань. Также оберегом мог служить определенный обряд, жест, или же апотропей (т.е. «оберег» с греч. яз.), выраженный в материальном виде, и чаще всего представляющий собой острый режущий предмет из железа (нож, топор), которым можно было нанести удар и тем самым уничтожить или отогнать угрозу.

Смысл оберега состоит в создании преграды между охраняемым объектом и опасностью; он магически «закрывает» охраняемый объект, делает его невидимым, нейтрализует носителя опасности, наносит ему вред, уничтожает его, отгоняет опасность или же наделяет сам охраняемый объект защитными свойствами и способностью сопротивляться злу.

Возвращаясь к выбранной нами «показательной» быличке, мы постараемся разобрать основные виды оберегов. Данный текст был рассказан в 70-х годах студенческой фольклорной экспедиции (в которой находился и С.Н. Травников – прим. Ф.Д.) по Мещерскому краю одним деревенским мужиком.

Рассказывал он, как однажды, когда вечером возвращался из города в родную деревню по хоженому-перехоженному пути, который знал с детских лет, с ним произошел небывалый случай. Как обычно, шагал он по известной дороге, прошел лесок и перешел речушку по деревянному мостику, как вдруг неожиданно увидел барашка. Маленький барашек пасся в одиночестве посреди уже сумеречного леса. Конечно, он рассудил, что оставить его там нельзя – погибнет. Поискал по карманам и не нашел ничего, что можно было бы использовать в качестве поводка. Тогда он вытащил ремень из брюк, накинул его на барашка и повел за собой в деревню.

Вот они вдвоем идут, барашек отставать начал, падать от усталости, а дорога меж тем, вроде, знакомая, однако с каждым шагом становится все более путаной, темной. Мужик тогда взял барашка на руки, тот трясётся и в глаза заглядывает. Идёт мужик, нет-нет да и посмотрит на барашка, а тот внимательным взглядом отвечает, будто человеческим. Страх охватил мужика и, чтобы подбодрить себя, он нарочито громко сказал, обращаясь к барашку: «Ну, что ты, не бойся дурашка!» А барашек возьми да и произнеси: «Дурашка!» Споткнулся мужик, выронил барашка и ну бежать! Бежал долго, когда остановился, то понял, что заблудился в лесу, который вроде бы знать должен как свои пять пальцев. Все это время барашек суетился, бежал вокруг него, заглядывал в глаза. Тут мужик не на шутку перепугался и начал

громко браниться, поминая всех чертей с их чёртовой бабушкой. Пока ругался, вспомнил, что за пазухой у него лежит новый нож, который и ходил покупать в город. Не задумываясь больше, наспех очертил вокруг себя по земле, поросшей мхом, круг. Потом взял да и перекрестился... Воруг захохотал кто-то громко, у мужика в глазах и потемнело, а когда пришел в себя, посмотрел по сторонам, то увидел, что стоит на краю болота, ещё бы чуть-чуть и не выбраться уже... а барашка-то и след простыл, лишь рядом, в траве, пояс валяется. Поскорее им вновь подпоясался и понял, что леший завел его в глушь леса, к топким болотам, из которых спасения не бывает. Вывернул на себе поддёвку и пошел осторожно по проступившей из моха тропинке, поговаривая негромко «чур меня!». Так и выбрался. Потом уже никогда один домой не ходил, особенно в тёмное время суток (Записано от С.Н. Травникова, который воспроизводил текст «по памяти» – прим. Ф.Д.). [1].

В этой быличке мы видим, что человек, пытавшийся сделать себя неуязвимым перед лицом неведомой нечистой силы, использовал нож, являющийся по своей сущности самостоятельным оберегом, а применив его в комплексе с ритуалом окружения, он удвоил функциональную мощь апотропея.

Говоря о семантике окружения, надо сказать, что к предметам, заключающим в себя это значение, относится пояс – одно из наиболее сильных и универсальных защитных средств, по своей сакральной значимости в народной традиции соотносимое с крестом (опоясывание человека считалось столь же обязательным, как и постоянное ношение креста). Раньше в народе «считалось, что подпоясанного человека «бес боится», его не тронет ни домовая, ни леший. Вместе с тем снятие пояса означало приобщение к потустороннему миру, нечистой силе и т.д.» [3, с. 386]. Именно этот предмет упоминается в начале былички: сняв пояс, герой рассказа с помощью него водил за собой барашка. Оставшись без защиты, которую давал ему пояс, человек в пограничное время суток (сумерки) стал уязвим перед нечистой силой.

Ритуал выворачивания одежды, который мы наблюдаем в конце произведения, совершался в том случае, когда леший начинал водить по лесу и не выпускал из него путешественника-горемыку, напоминая, кто здесь хозяин.

Мат, в исследованиях, связанных с народной демонологией, обычно принято рассматривать как более сильное средство по сравнению с молитвой, «т. е. возможны случаи, когда молитва не помогает, а действенной оказывается только ругань» [4, с. 62]. В нашем же случае

только после того, как мужик «взял да и перекрестился...» нечистая сила исчезает.

Ко всем прочим оберегам мы добавим чуранье, то есть произнесение слов «чур меня», что означало ограждение себя от предстоящей опасности, например от дьявола или любой другой нечистой силы. Чурами у древних славян назывались умершие предки, которые, как считалось, незримо продолжали жить рядом с живыми, опекая их, оберегая от беды. Поэтому их всегда, как защитников, призывали в те минуты, когда обычных человеческих сил не доставало.

Подводя итоги, отметим, что в данной быличке мы видим целый ряд языческих оберегов – пояс, нож, выворачивание одежды, бережный круг, мат, зачурание, а также элемент христианской культуры – крест («перекрестился»), с помощью которых герой смог противостоять нечистой силе. Однако утрата того или иного элемента защиты могла привести к гибели («снял ремень») от демонических существ.

Надо заметить, что система охранения человека сильно изменилась с принятием христианства и отказа от языческой веры, а соответственно, языческих культов, символов и понятий, однако пережитки древней религии славян, касающиеся обыденной жизни человека, сохранились и по сей день и продолжают активно бытовать в православной культуре, именно поэтому в быличке и сосуществуют, казалось бы, разные по своей сути предметы – чуранье, обращение к Божьей силе и т.д.

Рассмотрев уникальный по своему наполнению текст, мы выяснили, что обереги являются неотъемлемой частью фольклорного жанра быличек (меморатов, т. е. рассказов-воспоминаний), пришедшей в текст из обычной жизни простого крестьянина, который, покидая дом, обязательно брал с собой защитные вещи, способные в случае опасности заблокировать угрозу, помочь противостоять демонологическим существам, активно вмешивающимся в жизнь человека.

Литература:

1. Архив кафедры мировой литературы филологического факультета Гос.ИРЯ им. А.С. Пушкина.
2. Прозаические жанры русского фольклора. Хрестоматия / Сост. В.Н. Морохин. – М.: Высшая школа, 1977. – С. 17.
3. Славянская мифология. Энциклопедический словарь / Отв. ред. С.М. Толстая. – М.: Международные отношения, 2001. – С. 386.
4. Успенский Б.А. Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии // Успенский Б.А. Избранные труды. В 3-х тт., Т.2. – М.: Языки русской культуры, 1994. – С.53-128.

К вопросу о классификации футбольных зарядов: кричалки «против»

*Синяев Анатолий Романович, Фатеев Дмитрий Николаевич
(Москва, Россия)*

Футбольные кричалки являются достаточно молодым жанром фольклора. Появившись в 20-х годах XX века как выражение недовольства действиями судьбы – «судью на мыло!» – кричалка долгое время оставалась именно в таком, первоначальном, виде. Дальнейшее развитие жанр получил «в конце 1970-х – начале 1980-х. В это время был создан огромный пласт фанатского фольклора именно в виде запоминающихся двустихий и четверостиший» [8, с. 43]. В настоящее время кричалка стала многожанровым явлением – она рассказывает о происходящих событиях то в форме частушки, то в форме садистского стишка («садюшки»), то в виде загадки; некоторые тексты со временем эволюционируют в песни (музыка у таких текстов должна быть популярной, хорошо известной всем – прим. авт.). «Необходимо упомянуть и о наличии кричалок, сходных с жанром нефольклорным – с лозунгом» [2, с. 119], перемежающихся простыми выкриками с трибун. Футбольная кричалка, называемая в фанатской среде «распевками», «речёвками» или «зарядами» продолжает развиваться, охватывая довольно широкий диапазон тем, начиная от футбола и заканчивая современными общественными проблемами.

Футбольная кричалка – жанр синкретичный: собственно слова сопровождаются различными движениями, например, хлопаньем в ладони, прыжками, «запуском волны», жестами. Для поддержки любимой команды также используются подручные средства: шарфы, баннеры, флаги, растяжки, пиротехника, дудки и даже мобильные телефоны.

Весьма часто в футбольной кричалке применяется нецензурная брань, но это не дает право думать, что на стадион ходят только необразованные и «дикие» люди. На самом деле все это – просто порыв эмоций и чувств, который у русского человека испокон веков сопровождался «чисто русскими словами».

Стоит отметить, что футбольные команды и болельщики этих коллективов имеют специфические наименования (прозвища). Так, одно из «имён» ЦСКА, бытующее в фанатской среде – кони, «Спартак» – мясо, свиньи, «Локомотива» – лохи, «Динамо» – мусора, «Зенита» – бомжи, мешки, ФК «Москва» – кепки, «Рубина» – монголы, ФК

«Крылья Советов» – крысы, «Сатурна» – инопланетяне и т.д. Эти дополнительные номинации не случайны, чаще всего они связаны с историей возникновения клубов, либо становлением «культуры боления» – в связи с этим, фанаты команд в кричалках и сленге чаще используют именно их.

Основываясь на ранее предложенной «классификации по содержанию» [8, с. 44], условно разделим футбольные кричалки на две части: кричалки «за» и кричалки «против». Несмотря на то, что большинство существующих кричалок – это кричалки «за»: за команду, за игроков, за тренера – первая кричалка была именно «против», именно эту группу «зарядов» мы и рассмотрим.

Кричалки «против» можно классифицировать так:

1. против «команды» соперников, включая игроков, тренера, болельщиков и даже города, где базируется этот клуб;
2. против судьбы;
3. против своего клуба, включая руководство, тренера, игроков, собственных болельщиков;
4. против сборных других стран;
5. против силовых структур (милиции, ОМОНа и т.д.);
6. социально-бытовые кричалки.

1. Кричалки против команды соперников.

Этот вид кричалок самый распространенный из всех выше перечисленных. Обидеть команду соперника было всегда «делом чести», особенно если противники располагаются в одном городе. Под понятие «команда» в данном случае попадают все члены враждебного клуба, включая их болельщиков.

*Красное мясо, белые жилки –
Это «Спартак» лежит в морозилке! [1].*

Армейцы Москвы – кони, лошади, ослы [1].

Лучше быть углом дивана, чем болельщиком Динамо!!!! [1].

*В мире нет команды хуже
Чем «Зенит» из финской лужи!!!! [1].*

*Вдруг раздался стук копыт.
Показалось дышло.
То команда ЦСКА
Из конюшен вышла. [1].*

Существуют, конечно же, кричалки и про отдельных игроков, и про тренеров, например, Жо (экс-игрок ПФК ЦСКА), Карвалью (игрок ПФК ЦСКА), В. Быстрова (экс-игрок ФК «Спартак» (Москва)), В.Г. Газзаева (экс-тренер ПФК ЦСКА), А.Ф. Бышовца (экс-тренер ФК «Локомотив»), но по морально-этическим нормам в текст статьи мы их не включили, так как «шизовки» данной группы весьма часто апеллируют к обценной лексике. В качестве примера представим лишь общие тексты, без имён:
Кончилось лето, мало овса – нечем кормить игроков ЦСКА [1].

Из г...на торчит рука – это тренер ЦСКА! [1].

Столица одна –

Столица Москва! [1] (намек Питеру о его статусе второй столицы. «Питерцы» в ответ на это скандируют следующее: *Москва – не Россия! Россия – не Москва! – прим. авт.*)

*А где-то питерский бомж,
До боли забитый, поздравляю тебя
И на каждой открытке
Я с любовью пишу:*

«Ненавизу Питер!» [1] (На мотив песни группы «Корни» «Лондонский дождь» – прим. авт.)

We will, We will f..k you! (перед матчем на домашнем стадионе у «Локомотива» играет песня группы QUEEN “We will rock you”, болельщики переделывают всего одно слово и с «жестом Эффенберга» (нем. Stinkefinger) обращаются к болельщикам другого клуба – прим. авт.)

Кто именно придумал ту или иную кричалку – сказать нельзя, стандартный ответ на этот вопрос – «услышал на эстадио» (название стадиона на сленге болельщиков – прим. авт.). Многие кричалки, созданные болельщиками одной из команд, подвергаются переделыванию на свой лад фанатами других коллективов. Чаще других от плагиата «страдает» московский Спартак, торсида которого накопила за долгие годы «боления» большое количество текстов. Кроме того, русские болельщики без доли зазрения пользуются опытом зарубежных коллег, заимствуя те или иные тексты. Московские команды, в свою очередь, часто используют один и тот же репертуар в борьбе со своим заклятым врагом – питерским «Зенитом».

Нужно отметить, что синкретизм футбольной кричалки в полной мере проявляется в текстах именно этого раздела, так как соперник

– это главный раздражитель любого болельщика. Часто фанаты ведут «войну баннеров и растяжек», стараясь подавить игровой и моральный дух команды противников. Например, «болельщики «Ростова» при финансовой поддержке клуба – в пропорции 30 на 70 – изготовили баннер, которому по размерам не было равных в столице Юга России. Желто-синий кусок материи, центральным персонажем которого стал новый клубный талисман – оса, полностью закрыл один из секторов Восточной трибуны. На полотнище были начертаны слова: «Желто-синий жалит сильно! Вместе мы сила!» Вкупе с баннером-растяжкой: «Добро пожаловать в осиное гнездо!» вся эта акция поддержки выглядела эффектно. А судья по итоговому результату – 1:1 – еще и эффективно» [3].

2. Кричалки против судьи.

Фигура «человека в желтом» очень популярна среди болельщиков. В своё знаменитое произведение Л. Кассиль вставит бытовую сценку со стадиона, которая позже разойдётся на цитаты: «Судья подыгрывает! – закричала южная трибуна. – Судья – двенадцатый игрок! Рефери, надень очки! Гроб, зола! Вали в крематорий. Касторки судье!..» [5, с. 125]. Первая футбольная кричалка также посвящена образу судьи. «Судью на мыло» вспоминают болельщики и сейчас, используя кричалку в случае недовольства действиями арбитра.

Современные кричалки генетически восходят к этому выкрику, появившемуся в обиходе менее ста лет назад. Формула его могла варьироваться, например, произноситься могло следующее: «Судью – в утиль». Данные восклицания предполагали переработку тела судьи, ни на что более не годного, в качестве вторичного сырья.

Широко известен факт, что из мёртвого (или больного) скота заготавливали животное техническое сырьё (в частности, жир, который шел и на мыло), бытовали выражения – «отправить на живодёрню», «отправить на мыло», таким образом, «негодного» судью приравнивали к ни в чём неповинным животным и также отправляли к живодёрам. Впрочем, некоторые старые болельщики связывают появление этой кричалки с известием о том, что нацисты варили из человеческого жира мыло; следовательно, возникнуть данный текст мог только в 40-е годы.

Возвращаясь к фанатскому словотворчеству, стоит отметить, что судья редко уходит с поля, не получив долю оскорблений в свой адрес. Ему не посвящают куплеты песен, ведь болельщики не знают, как повернется сценарий игры, но есть несколько словосочетаний, которые прочно закрепились за его статусом.

Первое, в чем обвиняют судью в случае недовольства, так это в нетрадиционной сексуальной ориентации, либо смене пола:

«Судья – п...с!» – обычно неоднократно звучит с трибун, когда болельщикам кажется, что рефери подсуживает команде-сопернику. Это, пожалуй, самая популярная кричалка о судьбе (оригинальное ее исполнение было услышано от болельщика «Динамо» (Киев) Олега Лагуты: Судья – тридварас (три-два-раз)! – прим. авт.).

Почему судья свистит?

Потому, что трансвестит!

Почему свистит судья?

Потому, что он свинья! [1].

У судьи у Иванова

На затылке нету глаз,

Но с трибун летит сурово –

Иванов – ты п...с! [1].

Следующий упрек таков – судью обвиняют в плохом зрении и возможной предвзятости. По мысли болельщиков, судья редко замечает очевидные нарушения со стороны команды-соперника, зато «своей» команде от него достаётся сполна:

Что на поле за судья?

Он не видит ни... чего!

Но зато он справедливый,

И вообще он ого-го! [1].

Мы частушки вам пропели

Про судейский беспредел,

Чтоб на них в прокуратуре

Завели шестнадцать дел [1].

Кроме того, были всегда и такие выражения, как «Судья, купи очки!», «Очки протри!», «Судья, открой глаза!», «Умойся!», «Судья, попроси замену!». Они тоже не редки, но чаще выкрикиваются одним или двумя людьми в порыве эмоций, бьющих через край.

Третий, довольно значимый упрек – взяточничество. Главный вопрос, который беспокоит болельщиков: – «Сколько тебе заплатили?». Существуют тексты, открыто говорящие о подкупе от лица клуба:

Нам вкус побед дорог и сладок,

Судьям заплатим кучу бабок [1].

Кричалка окончательно утрачивает «элемент добродушности», становясь похожей на смежный жанр – частушки «под драку», когда в порыве эмоций болельщики грозят судье побоями и даже убийствами:

*Судья у нас хороший,
Судья у нас один.
Давайте соберемся –
П...ды ему дадим!* [1].

*Не нужен судья нам с
свинской,
Его после матча мы как
Клинтон Левински* [1].

(К сожалению, были случаи, когда такие высказывания превращались в реальность. Например, случай годичной давности, произошедший в Грозном: в перерыве матча неизвестный избил судью и скрылся! Виновный так и не был найден – прим. авт.).

3. Кричалки против своего клуба, включая руководство, тренера, игроков, собственных болельщиков.

Этот вид футбольных кричалок применяется реже предыдущих. Данные тексты становятся популярными в случае конфликтов между болельщиками, недовольстве игрой футболиста (или команды), работой тренера или кого-то из руководства.

Кажется странным, что болельщики одного и того же клуба встают по разные стороны баррикад. Но и такое случается. Например, в начале 2008 года болельщики «Локомотива» решили объединить все фанатские группировки в одну – «United South» (Объединенный юг), но достаточно большая часть красно-зеленых – «Reactive» (Реактивные) не приняла общую идею и решила уйти с Южной трибуны стадиона «Локомотив» в Черкизове на Северную.

В принципе поддержка команды продолжилась, но злоба двух Фан-групп выливалась друг на друга не только в Интернете, но и на стадионе. «Объединенный юг» частенько пытался унижить «Реактивных» с помощью обидных баннеров и намеков на использование звуковых усилителей. Намекали прямо: «Отключите микрофоны, хэй, хэй!». «Реактив» вел себя более толерантно. По поводу «ссоры» между болельщиками враждебной команды резко и метко высказались болельщики ЦСКА, которые на матче с железнодорожниками вывесили большой баннер с изображением двух девочек, которые рвут пополам красно-зеленый шарф. А внизу была надпись: «*Девочки, не ссорьтесь!*».

Если команда перестает радовать своих болельщиков, начинает пропускать мячи и теряет очки – то в ход идут следующие «заряды» от совсем ранних «вратарь – дырка», «не ту страну назвали Гондурасом», «не можешь ср...ть – не мучай ж...пу!» до современных:

*«Манчестер» был побит. И «Нант».
В Европы кубках наш удел.
Спартак – команда чемпион?
По-моему, он пролетел* [1].
*«Байер» хочет гол забить,
Только этому не быть,
Плёт он мячик в створ ворот,
Филимонов сам забьет!* [1].

Волна критики может обрушиться и на одного из игроков. В своё время «спартаковцы», возмущившись игрой бразильца Робсона, который на протяжении нескольких лет играл за «Спартак», выкрикивали нерадушную кричалку:

Робсон, Робсон, в Спартаке

Как ложка дёгтя в молоке! [1] (Намек, видимо, на цвет кожи, так как Робсон был единственным легионером в «народной команде» 90-х – прим. авт.).

Недовольные болельщики способны на многое! Например, «спартаковцы», которые были неудовлетворены результатами и игрой своего клуба, «уволили» главного тренера Станислава Черчесова. На стадионе «Локомотив» во время игры с железнодорожниками фанаты развернули несколько больших и маленьких баннеров с призывами к увольнению Черчесова. Около восьми тысяч болельщиков «Спартака» скандировали следующие кричалки: «*Не позорьте наше имя!*», «*Хватит нас позорить!*», «*Черчесов, убирайся!*», «*Не возвращайтесь никогда!*» [7]. Акция на этом не закончилась: зажженные файеры упали на поле стадиона в Черкизове, а на десятой минуте матча все болельщики «Спартака» (за небольшим исключением) покинули трибуны стадиона. Фанаты добились своего – Черчесов был вскоре уволен. Данный эпизод из истории взаимоотношений фанатов и руководства клуба является ярким примером проявления социальной функции феномена футбольной кричалки как синкретического жанра фольклора.

Спустя несколько месяцев фанаты ФК «Локомотив» в свою очередь обвинили во всевозможных бедах председателя совета директоров Сергея Липатова. На протяжении последних трех туров на домашнем стадионе творился хаос. Кричалки «*Руки прочь от нашего клуба!*», «*Липатов*

– пес!», «Не позорьте наше имя!» сопровождалась запрещенными файерами и дымовыми пашками и лишь редко прорезывались интуитивные «Локомотив!» и «Только «Локо», только победа!». В начале сезона 2009 Липатов решением руководства клуба уволен со своего поста, а через пару месяцев вернулся и любимый, уволенный Липатовым, главный тренер команды Юрий Павлович Семин.

4. Кричалки против сборных.

Существует отдельный блок текстов, направленных на высмеивание главных команд страны – сборных.

Особое «оживление» среди болельщицких масс происходит в период чемпионата мира, Европы (либо других континентов). В первую очередь достаётся командам соперницам по группе или отборочному циклу:

*Вы, испанцы, грозны с виду,
Только нас не напугать –
На футбол, как на корриду,
Мы выходим побеждать!* [1].

*Чушь, голландцы не опасны,
Не опасней чем футбол.
Поздно Хиддинку сдаваться,
Нам лишь нужен быстрый гол* [1].

Россия вперёд, Германия – пролёт! [1].

*Германия рвалась, Германия шла,
Но впереди наша стена!
Германию били и будем бить!
Россия не может иначе жить!* [1].

Америка – параша,

Победа будет наша! [9, с. 148] (В первую строчку можно вставить название любой страны – прим. авт.).

Однако от болельщиков достаётся не только сопернику, из-за некачественной игры наши «сборники» могут услышать про себя также много интересного:

*Игры я с чемпионата
Не могу смотреть без мата,
Жалко наших мне ребят –
Каждый нас рождает мат* [1].

*Я смотрю на наши лица –
Через одного тупицы* [1].

*Команда соперника – боги!
Наши же все кривоноги* [1].

5. Кричалки против силовых структур.

Враждебные отношения между фанатами и милицией зародились в 70-е годы XX столетия, когда болельщики «Спартака» впервые пришли на матч любимой команды в вязаных красно-белых шарфах («розах»).

«Советский Союз жил за «железным занавесом», и любые течения, не санкционированные партией, считались нездоровыми происками капиталистического Запада. <...> Едва с трибун начинали скандировать кричалки, как туда сразу же бросалась милиция. <...> Они (болельщики) хотели не просто любить свой клуб, но и ощущали потребность поделиться своими эмоциями с окружающими. Но так как открытый саппорт активно запрещался властями, приходилось действовать иначе. «Спартачи», например, стали носить повседневную одежду двух цветов – красного и белого. Милиционеры понимали, конечно, в чем подвох, но подделать ничего не могли...» [6, с. 16-18]:

*Говорят, что менты гоняют,
Говорят, что розетки рвут,
Но «Спартак» очки набирает,*

Красно-белые там и тут [1] (Данный отрывок песни, относящийся к 1981 году, является довольно наглядным примером происходившего тридцать лет назад – прим. авт.).

Ужесточение правоохранительных мер происходит параллельно с возникновением фанатской субкультуры, которая «принципиально оппозиционна по отношению к общей культуре общества, так как нацелена на создание собственного стиля жизни» [4]. Отсюда возникновение особого сленга («менты», «мусора», «бой», «бомбардировка» и пр.), составившего «словарь футбольного фаната», ключевых ценностей и норм, а также ритуализованного поведения, присущего представителям данного сообщества.

Так, фанаты различных клубов декламируют тексты, посвященные своим общим врагам – сотрудникам милиции и бойцам ОМОНа:

*Мы вместе с тобой и в счастье и в горе,
И нам не преграда – менты и ОМОН!
По всем необъятным российским просторам
Несётся призыв наш – «Спартак – Чемпион!!!» [1].*

Футбол для фанатов, а не для мусоров! [1].

Не слышны в саду даже шорохи, все здесь замерло до утра,

Если б знали вы, что за сволочи, все московские мусора... [1] (Исполняется на мелодию из песни «Подмосковные вечера» – прим. авт.).

«Кричалки, обращенные в адрес сотрудников милиции, также обычно исполняются во время матча, когда представители правоохранительных органов начинают подавлять болельщиков силой, или до и после матча группами болельщиков в общественном транспорте» [2, с. 118], на улице, либо при моменте задержания.

Словесным творчеством репертуар футбольных фанатов не исчерпывается. В мае 2009 года произошла масштабная акция по всей России против правоохранительных органов. Во Владивостоке фанатам ФК «Луч-Энергия» сотрудники милиции запретили активно поддерживать свою команду, стоя смотреть футбол и петь песни во славу любимой команды. Это событие всколыхнуло и без того напряженную обстановку между сотрудниками милиции и фанатами по всей стране. Поддержать Владивосток решили во многих городах России. «Фаны» разных клубов, которые участвовали в акции, нарисовали многочисленные баннеры: «Футбол для нас, побег для мусоров», «Футбол не для милиции!» и на протяжении матча произносили соответствующие кричалки, не забыв и о других возможных оскорблениях в адрес силовых структур.

Проходили также более креативные и масштабные выступления. Фанаты «Спартак» на матче с «Сатурном» (Раменское) вывесили большой баннер с надписью «Расстреляйте нас всех!» и повернулись спиной к полю, убрав руки за голову, будто готовы к выстрелу в спину.

Фанаты «Локомотива» помимо баннеров и кричалок, протестовали уходом со стадиона в матче «Локомотив» – «Терек» на 50-й минуте матча. Собравшись около Южной трибуны, несколько тысяч «паровозов» продолжали скандировать обидные для милиции кричалки вперемежку с зарядами в поддержку своего клуба.

6. Социально-бытовые кричалки.

Кричалки, входящие в эту группу, можно разделить на три больших раздела:

- события клубной жизни;
- политические события;
- межнациональные и субкультурные отношения;

Недовольство попыткой объединения двух подмосковных клубов «Сатурна» и «Химок» вылилось в протесте болельщиков обоих клубов,

сопровождающемся баннерами и кричалками в главном футбольном здании страны – в здании РФС на Таганке:

Руки прочь от наших клубов! [1].

Организму стало дурно

От слияния с «Сатурном» [1].

Продам диван, порву все книги,

Но «Химки» будут в высшей лиге!!! [1].

«Химки» – Number one!

«Химки»-«Химки» – Number one! [1].

Пропей костюм, пропей ботинки –

Не быть «Сатурну» с ФК «Химки» [1].

К этой же категории кричалок, связанных с жизнью клуба, можно отнести тексты, появившиеся в связи с распространением «свиного гриппа» и подозрением на это заболевание у игроков ФК Спартак Москва:

Паша Як похоже, влип,

У него какой-то грипп!

Пашка наш, родной, мясной...

Хорошо бы не свиной! [1].

Говорят, грипп у Макея?!

Если двое – ерунда,

Если больше? – Я хренею,

Кто ж играть пойдет тогда?! [1].

Эй, лекарства не жалей,

Пашка Як и ты, Макей!

Стопкой водки ты таблетку

Обязательно запей! [1] (Макей и Як – прозвища, производные от фамилий игроков, Павла Яковлева и Евгения Макеева – прим. авт.).

Кричалки данного раздела откликаются также на мировые события, так, например, на отборочном матче к чемпионату Европы 2008-го года Эстония – Россия, прошедшем в Таллине 24-го марта, болельщики российской сборной, в ответ на попытки эстонских властей разрушить памятник русским солдатам, вывесили баннер со словами: «Руки прочь

от воина-освободителя!». Акция продолжилась и после демонтажа памятника – баннеры и речёвки в поддержку Бронзового солдата появились на всех стадионах 8-го тура, кроме стадиона «Петровский». Болельщики ФК «Сатурн» на стадионе в Раменском развернули на трибуне огромный баннер (*занимающий несколько секторов – прим. авт.*) со словами: «Герои дали нам будущее, руки прочь от них! Держись, Бронзовый солдат!».

В недавнее время происходили неприятные события в Сербии. Переключка между трибунами: «Сербия! Косово!» или просто «Сербия!» показали, что болельщики остро воспринимают происходящие события и непременно откликаются на них.

Некоторые кричалки данной группы упоминают о нехорошем отношении фанатов к лицам, имеющим неславянскую внешность: «Россия для русских, Москва для москвичей!» [1].

Кроме того, они выражают весьма специфическое отношение к представителям разных субкультур, особенно «гопникам», которые, по мнению фанатов, «пережиток совкового политического режима и совкового общественного строя, которое не отличалось свободой мировоззрения и культуры!» [10], потешаются над «гоп-кричалками», такими как:

*Пинать московское «Торпедо» –
Наше жизненное кредо [1].*

Краснобееее-лые, краснобееее-лые, красно-бе-лы-е – забива-ют гол [1].

Фанаты дают организационные советы и инструкции друг другу: «Народ, теперь важно, чтобы болельщики нормально поддержали команду в домашней игре, а то опять придут все, кому не лень, и кроме совкового «Шайбу, шайбу» или «Молодцы, молодцы» 60-х годов больше ничего не будет... забудьте про это... выходите на современный уровень... барабаны, кричалки, речёвки, флаги – хотя бы так...»

Пара организационных советов:

1) сколотите активную группу, которая будет на «грядке» находиться вместе и задавать тон – именно от них должны исходить все кричалки;

2) обязательно нужен барабан, т.к. именно он может помочь перешуметь выкрики гопников и будет задавать тон всей атмосфере боления; <...>

4) придумайте 3-4-5-6 основных кричалок, постоянно шизите их с небольшими паузами... самое главное – не давайте спуску гопникам, которые будут пытаться нести своё: «шайбу, шайбу»... народ, опомни-

тесь, так ходили <болеть> ваши бабушки и дедушки... убейте в себе совков!!!» [11].

Малоизученность жанра, отсутствие строгой классификации, постоянное «рождение» новых текстов создает определённые трудности и ставит проблемы, но тем интереснее изучать жизнь футбольной кричалки, находить среди ее творцов и самим принимать активное участие в сакральном действе, когда тысячи голосов сливаются в один мощный клич:

Оле-оле-оле-оле,

Россия – вперед!

Оле-оле-оле-оле,

Россия – чемпион! [1].

Литература:

1. Архив кафедры мировой литературы филологического факультета Гос.ИРЯ им. А.С. Пушкина.

2. Горбатюк К.В. Жанр «футбольной кричалки» в современном фольклоре // Славянская культура: истоки, традиция, взаимодействие. Материалы Международной научной конференции «VII Кирилло-Мефодиевские чтения». – М.: Гос. ИРЯ: Икар, 2006. – С. 115-120.

3. Иванов Т. «Держись, Бронзовый солдат!» // Советский спорт / <http://www.sovsport.ru/gazeta/article-item/258555>

4. Илле А. Футбольный фанатизм в России: Фан-движение и субкультура футбольных фанатов / URL: <http://fcspartak-ru.narod.ru/fans/14.htm>

5. Кассиль Л. Вратарь республики. – М.: Детгиз, 1959. – С. 125.

6. Маннанов А. Я – Фанат! – М.: Росмэн-Пресс, 2008. – С. 16-18.

7. Независимая спортивная газета / URL: <http://www.aksport.ru/index.php?news=on&year=08&page=on&num=32&script=sc1>

8. Фатеев Д.Н., Горбатюк К.В. Современные жанры фольклора: футбольные кричалки // VIII межвузовская научно-методическая конференция «Филологические традиции в современном литературном и лингвистическом образовании» (14 марта 2009г.). – М.: МГПИ, 2009. – С. 43.

9. Шафранская Э.Ф. Кричалки спортивных болельщиков / Э.Ф. Шафранская Устное народное творчество: учебное пособие. – М.: Академия, 2008. – С. 148.

10. URL: <http://antigopforum.clan.su>

11. URL: <http://www.virusputnik.ee>

Применение мата как оберега в частушечном цикле «Шёл я лесом...»

Фатеев Дмитрий Николаевич
(Москва, Россия)

В традиционной народной культуре лес представлен как весьма специфический замкнутый локус. Мир леса – это пространство чуждое обычному человеку, которое ассоциировалось обычно с «иным миром», существующим по своим таинственным законам. Выходя за пределы огороженной, замкнутой территории крестьянского дома, которую удалось отвоевать у природы, человек попадает в мир населённый существами, способными причинить вред, являющимися хозяевами определенного места – полевик, полудница, водяной, русалки, леший.

Являясь воплощением леса, последний из перечисленных «нечистиков» обладает не только многочисленными функциями, но и наделён определёнными способностями. Практически каждое лесное животное (звери, птицы, пресмыкающиеся, насекомые и др.), как и растение, связано с лесным духом («хозяином», «нечистым», «лешаком», «лесовым» и т.п. – прим. Д.Ф.), или само может оказаться его воплощением (оборотничество лешего в человека, дерево, зверя и т.п. – прим. Д.Ф.). Попадая на его территорию, человек должен был быть готов ко всяким неожиданностям. Пытаясь избежать коварства и хитрых козней «лесного дедушки», люди создали целый комплекс запретов, примет, поверий, ритуалов, разработали универсальную систему оберегов: проведение определенного обряда перед вхождением в лес, выворачивание одежды, характерные жесты, апотропеи, выраженные в материальном предмете – пояс, нож, топор, а также вещи, взятые «на память» о доме – зола, «предметы женского рукоделия и знаки материнства» [7, с. 229].

Кроме того, оберег мог представлять собой нематериальное средство защиты: музыку (мелодию), смех, слово, заговор, молитву, диалог или брань (мат).

Рассматривая тексты жанра сказочной прозы (былички, бывальщины), можно увидеть, каким образом человек может избавиться от присутствия духа леса. Однако, помимо демонологических рассказов, обращает на себя внимание ряд текстов достаточно юного жанра фольклора – частушек. Так, в частушечном цикле «Шёл я лесом...» обнаруживается сохранившееся противостояние человека и лешего. (В архиве кафедры мировой литературы Государственного института

русского языка имени А.С. Пушкина представлено более 70 текстов частушек, в которых обыграна ситуация попадания человека в лес. Треть текстов записана от замечательного частушечника Алексея Васильевича Макарова /Экспедиция 2007 года, Тульская область/ – Прим. Д.Ф.).

Все произведения этого цикла можно разделить на следующие основные группы:

- о бесе;
- о чуде;
- о сексуальной энергии мужчины;
- о драке / избиении;
- о насмешке над самим собой.

Внутри данных групп может существовать более дробная, с опорой на сюжетный уровень, классификация. Кроме выделенных типов, стоит отметить частушки, касающиеся данной темы, но входящие в другие циклы:

- о любви;
- про тещу;
- детские;
- современные (компьютерные, фэнтезийные).

Мат в частушках каждой группы решает следующие задачи – во-первых, как и «смех, помогает отстраниться от неприятных воспоминаний, переводит их из личного эмоционального переживания в отстраненный рассказ о случае» [2, с. 150]; во-вторых, является главным действенным средством защиты в воссоздаваемой ситуации – встрече человека и лешего, наглядно иллюстрирующей как нужно себя вести.

Говоря о мате, «необходимо отметить, что матерная брань в ряде случаев оказывается функционально эквивалентной молитве. Так, для того, чтобы спастись от домового, лешего, черта и т. п., предписывается либо прочесть молитву (по крайней мере, осенить себя крестным знаменем), либо матерно выругаться» [5, с. 62].

Что касается частушечных образов беса и чуда, то здесь в завуалированном виде перед нами предстаёт настоящий «лесовик» (частушек этого цикла с номинацией «леший» нам зафиксировать не удалось – Прим. Д.Ф.). Конечно, сохранилось небольшое количество текстов, где можно увидеть собственно фигуру хозяина леса, однако, они есть:

*Шел я лесом – видел беса –
На чугунных на ногах;
Ноги длинные, нос ольховый,
Папирочка в зубах [2, с. 151].*

*Шел я лесом, видел беса,
Бес в кирзовых сапогах,
Сам еловый, х.. дубовый,
П...а рыжая в зубах [1].
Шел я лесом, мостиком,
Увидел беса с хвостиком.
Хрен дубовый – что твой страх!
М...а рыжая в зубах [1].*

*Шёл я лесом, встретил беса,
Он по виду – так повеса:
С ног до головы зелёный,
Между ног дубок морёный [1].*

Данные тексты являются, видимо, самыми старшими в цикле, поскольку у них меньше всего вариантов – так, у беса сапоги могут быть яловые (скорее всего, сочетание яловых – еловых было настолько близким по звучанию, что исполнители путались, и произошла замена на кирзовые – Прим. Д.Ф.); присутствует портретная характеристика «лесного херувима» – у него «длинные ноги», «ольховый нос», сам он «еловый» или «зелёный», по виду «повеса», иногда у него может быть «хвостик», он может быть «лохматым», с «горбатым» носом и «дубовым хреном»:

*Шел я лесом, встретил беса,
Бес вареники варил.
Сам лохматый, нос горбатый,
А из ж...ы дым валил [1].*

«Известно также, что лешие лицами могут напоминать знакомых людей, живых или уже умерших» [3, с. 316]. Именно об этом говорят следующие частушки, созданные нашими современниками:

*Шёл я лесом, у опушки
Мне навстречу Саша Пушкин.
Я ему: что за дела?
У тебя ж дуэль была! [1].
Шёл я лесом на постой,
Мне навстречу Лев Толстой.
Видно это бес шалит –
Ведь Толстой в могиле спит [1].*

Обзор частушек группы «о бесе» можно завершить следующим примером, являющимся своеобразным руководством о том, как нужно себя вести при встрече с лешим:

*Шел я лесом, лес мой лес!
Мне навстречу мелкий бес.
К чёрту я его послал,
Трижды плюнул – бес пропал [1].*

В этой частушке мы видим приёмы, с помощью которых люди могли избавиться от «призора» лешего – отсыл его «к чёрту», то есть иными словами брань и своеобразный обряд – «трижды плюнул». Сравним данный текст с быличкой, о выходе из подобной ситуации: «*Чтобы леший не пугал, нужно раздеться догола, всю одежду встряхнуть, отойти в сторону, матюгнуться или рассмеяться, поплевать на нечистую силу, а потом одеться. Тогда выйдешь*» [2, с. 149].

В частушках других групп образ беса подменяется образами некоего «чуда», чёрта, бабы, татар, крестьян, колхозников, животных, птиц, насекомых, предметов обихода:

*Шел я лесом, видел чудо:
Чудо грелось возле пня.
Не успел я оглянуться -
Чудо вы...о меня [1].*

*Шел я по лесу не рано,
П...а села на меня.
Если б не было нагана,
Она вы...а б меня! [1].
Шел я лесом, камышом,
Видел черта нагишом.
Я ему сказал – нахал,
А он мне хреном помаhal [1].*

*Шел я лесом, видел хату -
Там пила е...т лопату,
Самовар стоит, хохочет,
П...лей, как видно, хочет [1].*

Обильное количество бранной лексики, многократное описание полового акта, когда один силой берёт другого, связывают также с жизнью, ее сексуальной энергией, позволяющей противостоять мертвенному миру нежити. «*Мат, как своеобразная агрессия жизни, наделяется способностью разгонять и рассеивать дорожную нежить*» [7, с. 230]. Также можно отметить, что леший, водяной и другие представители нечистой силы генетически ведут происхождение от языческих богов, и

представляют собой так называемую «низшую демонологию». Отсюда можно предположить, что «матерная ругань восходит к языческим молитвам или заговорам, заклинаниям; с наибольшей вероятностью следует видеть в матерщине именно языческое заклинание, заклятие» [5, с. 62]. Среди текстов русских заговоров можно найти следующие – «Чур, я, чур, дума моя. Дума по лесу ходит, никого не боится – так и я, раба Божия (имя) хожу по лесу, никого не боюсь»; «Чур, моё тело, чур, моя кровь, яко с нами Бог!» [4, с. 370, 372]. Чуром в данных текстах названо доброе божество, дух предка, к помощи которого обращались при встрече с нечистой силой, в том числе с лешим. Люди могли «выворотив платье, как водится, наизнанку, зачураться, сказав: чур того, полно!» [6, с. 542].

С человеком, который не успел должным образом подготовиться к встрече с «лешаком», могло происходить всё что угодно, в частушках дух леса в первую очередь «отводит» герою глаза:

*Шел я лесом, видел беса,
Из-за беса – чудеса:
Едет баба на телеге,
П...а шире колеса!* [1].

Человек начинает видеть нечто необычное, удивительное, недоступное обычному взору:

*Шел я лесом, видел чудо:
Мужики кулеши варят.
На х...ю висит кастрюля,
А в п...е дрова горят* [1].

*Шел я лесом, видел чудо:
На дубу сидит овца.
Прихожу домой – смешнее:
Х...й сломался у отца* [1].

*Шёл я лесом, видел чудо,
Бес на тракторе пахал:
Шлангом рычаги ворочал,
Ж...й муфту выжимал* [1].
*Шёл я лесом, видел чудо:
Поп как сивый мерин ржал,
Председатель ...б кобылу,
Бригадир её держал* [1].

*Шёл я лесом, видел чудо,
Чудо, чудо, чудеса:
Барсуку барсук под ёлкой
Брил на ж...е волоса* [1].

*Шёл я лесом, видел чудо:
Милка пашет на хрену.
Я сказал ей: «Бог на помощь,
Я к те ночью загляну»* [1].

Однако, если человек попадал на невидимые тропы лешего, которые могли оказаться в любом месте, то последствия могли быть куда менее безобидными:

*Шел я лесом, сенокосом,
Повалился в лужу носом.
До бровей разбил я нос –
Ну, какой там сенокос!* [1].
*Шел я лесом, с...ть хотел,
Вдруг комар мне на х... сел.
Я хотел его поймать,
Так укусил, е...а мать* [1].
*Шел я лесом, краешком,
В меня кидали камушком.
Как попали по х... –
Три недели охаю* [1].
*Шел я лесом-перелеском,
Лесиком дремучим,
Кто-то в рожу зае...л
Ежиком колючим* [1].

«Такой «след лешего» в народе считался очень опасным: ... если идущий своей дорогой леший обнаружит на своём пути человека, то может не только «отбросить» его, но и покалечить, убить или увести за собой» [5, с. 325]. Идя по этой тропе, человек мог стать свидетелем подобных расправ:

*Шел я лесом, шел я днем
Слышу, кто-то плачет –
Сыроежка с Валуем
Белого ху...ат* [1].
*Шёл я лесом, шел я бором,
Слышу, кто-то охает:*

*Сыроежка с Мухомором
Белого муд...т [1].*

В настоящее время в большей части текстов частушечного цикла «Шёл я лесом...» мая утратил свою изначальную функцию – защита от нечистого духа – и стал собственно матом, не имеющим никакого отношения к взаимоотношениям человека и лешего. Бранные слова частушек переносят героев в иную временную плоскость – современную действительность, где многие исторические ценности утрачены, где полностью отсутствует мораль и нравственность, лишь место действия остаётся прежним – лес:

*Шел я лесом-лесиком,
Нашел п...у с колесиком.
Колесико вертелось,
А мне е...ть хотелось [1].*

*Шел я лесом, камышом,
Встретил бабу нагишом:
«Баба, How do you do?
Покажи свою п...у!» [1].
Шел я лесом-камышом
Видел бабу голышом.
Привязал ее на сук
И на...ся как барсук [1].*

*Шёл я лесом-чащею,
Нашёл п...у пропавшую.
Это надо ж было где,
Так запрятаться п...е! [1].*

Наряду с текстами, использующими обценную лексику, в этом цикле существуют и обычные частушки, которые являются переделками нецензурных. Утрачивая экспрессию и агрессию, становясь порой «нескладушками», они продолжают развивать заданную сюжетную линию – встреча человека и лешего. Хозяин леса предстаёт перед незадачливым путником в разных ипостасях, и, что самое главное – не стремится причинить вред, а скорее устанавливает с человеком доверительные отношения:

*Шел я лесом, видел чудо.
Чудо видело меня.
Полюбил я это чудо.
И оно любит меня! [1].*

*Шел я лесом, песню пел.
Мимо соловей летел.
И теперь мы с соловьем
Вместе песенки поем [1].
Шел я лесом средь елей,
Сел мне на нос соловей.
Я хотел его поймать –
Улетел пернатый друг! [1].*

*Шел я лесом, видел чудо
Два татарина сидят
Белизной своих улыбок
Кого хочешь наградят [1].*

Рассматривая частушки всего цикла, можно увидеть, что он (цикл), с одной стороны самобытен и ярок, с другой – взаимосвязан с другими жанрами устного народного творчества, в первую очередь с несказочной прозой и сказками. Частушка продолжает и развивает основные сюжеты «старшего» эпоса, показывает знакомых персонажей, и упоминает о ведущих мифологемах, не забывая при этом озвучивать главные, волнующие человека любой эпохи темы.

Всё вышесказанное подтверждает ценность этого малого жанра, который весьма часто упрекают в излишней непристойности и несдержанности. Как мы видим, это может относиться не ко всем частушкам, однако современная человеческая развязность и «по-зёрство», общественное восприятие мата, псевдонаучные работы, якобы посвященные рассмотрению его единиц – так называемая «внешняя оболочка», заслоняют собой истинный смысл, «внутреннее содержание» сакральных слов, заложенных в изначальных текстах рассматриваемого цикла.

Литература:

1. Архив кафедры мировой литературы филологического факультета Гос.ИРЯ им. А.С. Пушкина.
2. Обухов А.С. Современное состояние смехового мира в русской традиционной культуре (по материалам фольклорно-этнографических экспедиций 1993 – 1998 гг.) // Развитие личности №2. – М.: МПГУ, 1999. – С. 140-157.
3. Русская мифология. Энциклопедия. /Сост., общ. ред. Е. Мадлевской. – М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2005. – С. 316.

4. Русские заговоры и заклинания: Материалы фольклорных экспедиций 1953-1993 гг. / Под ред. В.П. Аникина. – М.: Изд-во МГУ, 1998. – С. 370, 372.

5. Успенский Б.А. Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии // Успенский Б.А. Избранные труды. В 3-х тт., Т.2. – М.: Языки русской культуры, 1994. – С.53-128.

6. Шапарова Н.С. Краткая энциклопедия славянской мифологии. – М.: АСТ: Астрель: Русские словари, 2001. – С. 542.

7. Щепанская Т.Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX – XX вв. – М.: Индрик, 2003. – С. 229-230.

«А был ли анекдот?»: «пушкинские» анекдоты в гоголевских текстах

*Шапошников Юрий Сергеевич
(Москва, Россия)*

О преемственности между пушкинским и гоголевским творчеством свидетельствует целый ряд общих тем, коллизий, героев и т.п. Но в то же время остаются проблемы спорные и неоднозначные. В качестве такой проблемы можно назвать историю о том, что Пушкин подарил два анекдота Гоголю, послуживших основой для «Ревизора» и «Мертвых душ». Здесь, по нашему мнению, начинаются некоторые натяжки, даже гиперболы, виной которым во многом был сам Николай Васильевич.

В нашем исследовании мы попытаемся ответить на три вопроса:

- 1) Делился ли Пушкин с кем-либо сюжетами для произведений?
- 2) Были ли контакты Пушкина и Гоголя настолько близкими, что первый мог поделиться какими-либо сюжетами со вторым?
- 3) Не были ли «пушкинские» анекдоты плодом воображения самого Гоголя?

О том, что Пушкин «дарил» сюжеты друзьями, сведений нет. Его творческие советы, тем не менее, существуют. Так в письме А. Дельвигу от 23 марта 1821 года Пушкин пишет: *«Напиши поэму славную, только не четыре части дня и не четыре времени, напиши своего «Монаха». Поэзия*

мрачная, богатырская, сильная, Байроническая – твой истинный удел – умертви в себе ветхого человека – не убивай вдохновенного поэта» [7, с. 68]. Как видим, Пушкин охотно указывает образцы зарубежной литературы (в данном случае поэмы «День» Парни и «Четыре времени года» Томсона).

Знакомство Пушкина и Гоголя состоялось 20 мая 1831 г., на вечере у П.А. Плетнева. В.В. Гиппиус описывает эту историческую встречу так: «Давняя мечта Гоголя осуществилась, но трудно допустить, чтобы между старшим знаменитым писателем и молодым дебютантом, принадлежавшими к различным социальным группам, сразу же установились какие-нибудь доверительные отношения. Встреча писателей была, всего вернее, единственной, и вряд ли дело не ограничилось официальным «представлением» [3, с. 611].

Дальнейшие отношения двух великих писателей можно назвать весьма специфическими. Это можно объяснить разными причинами, в том числе и чисто профессиональными. Гоголь достаточно быстро начал проявлять большую самостоятельность, что выразилось, прежде всего, в яростной бескомпромиссной критике на страницах пушкинского «Современника». Это явно ссорило Пушкина как главного редактора журнала не только с Ф. Булгариным и О. Сенковским, но и с М. Погодиным и А. Смирдиным, которые могли быть полезными союзниками в прессе.

Причины личного свойства заключались в том, что Гоголь жаждал постоянного близкого общения с Пушкиным, а тот держался на расстоянии (что, кстати говоря, он делал со всеми окружающими): *«С этим малороссом надо быть осторожнее, он обирает меня так, что и кричать нельзя»* [1]. Скорее всего, речь шла не только о прямой просьбе дать *«какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь смешной или не смешной, но русский чисто анекдот»* (сюжет для будущего «Ревизора») [4, с. 9, 77]. По словам В.В. Гиппиуса, *«по-видимому, в ответ на это обращение, Пушкин вернувшись в Петербург в половине октября, указал Гоголю на «русский анекдот» о мнимом ревизоре (случаи с Свиныным, с самим Пушкиным и др.)»* [3, с. 116]. Выражение «по-видимому» говорит о предположительности, четкой уверенности в этом факте быть не может.

Экспансивный Гоголь был во многом противоположен Пушкину, который все больше уходил в себя, замысливая побег в обитель чистую... Мысль о «дружеской ноге» в отношениях с Пушкиным это не прерогатива Хлестакова, это видоизмененная, мечта самого Гоголя.

Да, в дневнике Пушкина есть анекдот «Криспин приезжает в деревню», но подарил ли его Пушкин Гоголю, как пишут некоторые пушкинские

биографы, например Г. Чулков [9, с. 310]? Вряд ли. Скорее Гоголь просил у Пушкина некоего благословения, одобрения своего замысла, который давно созрел! По мысли Ю.В. Манна, *«исключительная быстрота написания «Ревизора» (всего два месяца!) говорит о том, насколько органично совпал новый «сюжет» с творческим устремлением Гоголя, насколько глубоко была подготовлена комедия всей предшествующей эволюцией драматурга»* [6, с. 166].

В качестве еще двух предполагаемых источников сюжета «Ревизора» И.П. Золотусский называет комедию Г. Квитки-Основьяненко «Приезжий из столицы» и повесть А. Вельтмана «Провинциальные актеры». Последнюю Гоголь «усердно читал» в 1835 г. в «Библиотеке для чтения» О. Сенковского [5, с. 186]. Как видно, идея, что называется, носилась в воздухе, но нужен был именно гений Гоголя, чтобы довести её до совершенства.

С сюжетом «Мертвых душ» дело обстоит не менее запутанно. Главным достоверным источником о сюжете поэмы следует считать то же письмо Пушкину от 7 октября 1835 г. Из него видно, что «Мертвые души» – это замысел именно гоголевский; если бы, он был пушкинский, то зачем так подробно о нем писать самому Пушкину?

Последующие свидетельства Гоголя о том, что Пушкин, если даже и не делился сюжетом, но, во всяком случае, был знаком с первыми главами поэмы, не выдерживают критики. Знаменитые «Четыре письма по поводу «Мертвых душ» написаны «не раньше 1843» [3, с. 118], т.е. почти десять лет спустя после судьбоносной встречи Пушкина и Гоголя. Публикация же «Четырех писем...» была осуществлена в рамках «Выбранных мест из переписки с друзьями» в 1847 г., по прошествии ещё четырех лет.

Об этом же говорил и П.В. Нащокин, ближайший друг Пушкина, как это явствует из «Рассказов о Пушкине...» П.И. Бартенева: *«Нащокин никак не сможет согласиться, чтобы Гоголь читал Пушкину свои Мертвые Души. Он говорит, что Пушкин рассказывал ему о всяком замечательном произведении. О Мертвых же Душах не говорил»* [3, с. 118].

Есть и противоположные свидетельства. Например, одно из них принадлежит однокласснику Гоголя литератору В.И. Любичу-Романовичу: *«...«Мертвые души» – так это прямо идея Пушкина, возникшая в его уме в то время, когда он жил в Новороссии. И если он не претендовал на то, что Гоголь ее похитил у него, то лишь потому, как говорил он сам мне потом, что «я, может быть, не осуществил бы ее, потому что у меня много было другого дела, также важного*

по существу своему и требующего немедленного осуществления» [3, с. 229]. Кстати, по Любичу-Романовичу, Пушкин говорил: *«Ревизор» – тоже моя идея»* [3, с. 229]. В предисловии к книге «Гоголь» В.В. Гиппиус по этому поводу пишет следующее: *«Сомнительный же материал (напр., воспоминания Любича-Романовича, Головачевой-Панаевой, О.Н. Смирновой) не вводился»* [3, с. 7]. Т.о., Любич-Романович, мягко говоря, преувеличил роль Пушкина в истории создания «Мертвых душ».

Как видим, сюжеты «Ревизора» и «Мертвых душ», исходя из достоверных фактов и источников, а не домыслов и мифов, не являются пушкинскими. Однако это нисколько не умаляет литературных отношений Пушкина и Гоголя. Наоборот, Гоголь, стремившийся (иногда даже слишком) поставить себя в более зависимое положение к Пушкину, чем на самом деле, предстает перед нами гениальным самостоятельным художником. В свое время это совершенно справедливо отметил Б.И. Бурсов: *«Как раз пример с Гоголем наиболее показателен. Являясь младшим современником Пушкина, он чувствовал себя как бы принадлежащим к другой эпохе. Белинский проникновенно хвалил отношения между Пушкиным и Гоголем, назвав Гоголя художником «более в духе времени», то есть непосредственно обращенным к социальным проблемам современности. Но, сделав этот шаг, столь необходимый для русской литературы, Гоголь почувствовал, что он и уклоняется от Пушкина как высочайшей вершины не только в русской литературе, а и вообще в устремлениях русского духа. И это не могло не стать мучением для Гоголя»* [2, с. 512].

Литература:

1. Анненков П.В. Литературные воспоминания. – М.: Художественная литература, 1983. – 694 с.
2. Бурсов Б.И. Судьба Пушкина. – Л.: Советский писатель, 1986. – С. 512.
3. Гиппиус В.В. Гоголь. – М.: Аграф, 1999. – С. 116, 229, 7.
4. Гоголь Н.В. Письма / Гоголь Н.В. Собрание сочинений в 9 томах. – М.: Русская книга, 1994. – 9, 77.
5. Золотусский И.П. Гоголь. – М.: Молодая гвардия, 1984. – С. 186.
6. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. – М.: Coda, 1996. – С. 166.
7. Пушкин А.С. Письма: В 3 т. – М.: Захаров, 2006. – I, С.68.
8. Разговоры Пушкина: Репринт. воспроизведение изд. 1929 г. – М.: МИПКРО, 2001. – С. 224-225.
9. Чулков Г.И. Жизнь Пушкина. – М.: Республика, 1999. – С. 310.

«Записки сумасшедшего» Л.Н. Толстого в контексте этико-религиозного диалога с Н.В. Гоголем

*Штаб Вероника Андреевна
(Кемерово, Россия)*

Интерес Л.Н. Толстого к творческому и философскому наследию Н. В. Гоголя очевиден. В письме Н.Н. Страхову от 16 октября 1887 года Л. Н. Толстой писал: «Ведь я опять относительно значения истинного искусства открываю Америку, открытую Н.В. Гоголем 35 лет назад» [5, т. 64, с. 106]. В письме Н. Бергу Л.Н. Толстой отмечает «высоту христианско-нравственной жизни и смерти, и писаний Гоголя» [5, т. 64, с. 139]. В письме к С.А. Толстой от 26 июля 1877 года Л.Н. Толстой отмечал: «Я всеми силами стараюсь сказать как новость то, что чудно сказано Гоголем» [5, т. 83, с. 542] Таким образом, духовно-нравственные искания Л.Н. Толстого связаны с непрекращающимся интересом к произведениям Н.В. Гоголя.

Особый интерес для Л.Н. Толстого представляла тема безумия, нашедшая свое отражение в философских трактатах «Исповедь», «В чем моя вера», «О жизни», в публицистике (статья «О безумии» 1910 год), в художественных произведениях, в частности, в неоконченном произведении «Записки сумасшедшего».

Задачей нашего исследования является сопоставительный анализ «Записок сумасшедшего» Л.Н. Толстого и Н.В. Гоголя в контексте этико-религиозных и художественных исканий Л.Н. Толстого в кризисный период.

Название и форма «Записок сумасшедшего» позволяют рассматривать их как отклик Толстого на фабульную традицию, берущую начало с одноименной повести Гоголя. Как отмечает А. Ковач, ««Записки сумасшедшего» Н.В. Гоголя – архетипический жанровый источник для эталонных типов повествовательного дискурса с психологической тематикой» [3, с. 8]. По мнению Ю.В. Манна, «тема отрывков, писем, записок, вторгающихся в «книгу жизни» и меняющих ее смысл, – одна из излюбленных Н.В. Гоголем» [4, с. 104]. Л.Н. Толстой также неоднократно обращался к «запискам», например, в 1857 году о своих заграничных впечатлениях он рассказывает в произведении «Из записок князя Нехлюдова».

«Записки сумасшедшего» и у Гоголя, и у Толстого появляются в переломный момент творческих исканий. После выхода в свет «Записок»

в 1835 году Н.В. Гоголь как писатель, переходит на качественно новый этап. «Я сам почувствовал, что уже не могу быть в сочинениях моих тем, чем был дотоле, и что самая потребность развлекать себя невинными, беззаботными сценами окончилась вместе с молодыми моими летами», – так говорит Гоголь об этом переходном периоде в «Авторской исповеди» [2, с. 415]. Обращение к религии приводит к появлению в произведениях Н.В. Гоголя назидательности. В восприятии Л.Н. Толстого, Гоголь этого периода – «учитель жизни» [5, т. 64, с. 98]. Замена художественного дискурса трактатным характерна и для позднего творчества Л.Н. Толстого.

Для Л.Н. Толстого «Записки сумасшедшего» стали первым произведением после длительного молчания. Впервые о замысле повести Толстой упоминает 30 марта 1884 года в Дневнике: «Пришли в голову «Записки не сумасшедшего». Как живо я их пережил...» [5, т. 49, с. 75-76]. Сохранился автограф отрывка «Записки сумасшедшего», относящийся к апрелю 1884 года. Повесть не была закончена, хотя писатель возвращался к ней в 1887, 1888, 1896 и 1903 годах.

В «Записках сумасшедшего» отразились личные переживания Толстого от пребывания в Арзамасе в сентябре 1869 года, когда он ездил в Пензенскую губернию с целью купить имение. О состоянии, испытанном им в то время, он писал: «...я устал страшно, хотелось спать и ничего не болело. Но вдруг на меня нашла тоска, страх, ужас такие, каких я никогда не испытывал» [5, т. 83, с. 167].

Этот периоду писателя начинают преобладать «кризисные» сюжеты, то есть обращения грешников к истине. В результате в художественной системе писателя актуализируется новый тип праведника — «кающийся грешник», или «обращающийся праведник».

«Записки», на наш взгляд, – ключевое слово в поэтике названия «Записок сумасшедшего». Первоначальное название произведения Л.Н. Толстого «Записки несумасшедшего» указывает на его полемичность по отношению к гоголевскому тексту. Кроме того, подчеркивает отсутствие трансцендентного видения, характерного для романтических произведений, а также «Записок» Н.В. Гоголя. Безумие в произведении Л.Н. Толстого более соотносено с окружающей действительностью, нежели с сознанием героя.

Жанр записок связан с размышлениями о пережитом, подведением итогов духовных исканий личности. «Записки» подразумевают личное отношение автора или рассказчика к описываемым событиям, тяготеют к исповеди, отражая попытки понять конечные истины о себе и о мире,

причем, и в том и в другом произведении мир абсурден. Однако в произведении Н.В. Гоголя Поприщин описывает абсурдный мир, но не понимает его абсурдности. Более того, он полностью следует законам этого абсурдного мира.

Помещик Федор обращается к запискам о своей жизни в тот момент, когда кризис уже произошел, и «свет» осветил его душу. Поэтому характер изображения предыстории и духовного перелома героя обусловлен новым жизнепониманием: *«Признание братства людей и жестокий небратский склад жизни неизбежно приводит к признанию сумасшедшим себя или всего мира»* [5, с. 6]. Герой «Записок» признаёт сумасшедшими не себя, а весь мир.

Поприщин создаёт свои записки в период духовного кризиса. Они отражают особенности развития духовного самосознания героя. Если мировоззрение помещика Федора после кризиса складывается в целостную систему, то сознание Поприщина наоборот дробится. Его записки неполноценны, на что указывается в первоначальном названии «Клочки из записок сумасшедшего». Таким же образом в повести идентифицированы «записки», найденные Поприщиным в корзинке любимой собачки Софи, что позволяет говорить о равноценности данных «творений».

Рассказ Толстого автобиографичен, центральное место в нем занимает описание пережитого писателем «арзамасского ужаса» и последовавшего нравственного перелома.

По наблюдению М. Вайскопфа, *«герой Н.В. Гоголя погружен в литературный контекст»* [1, с. 277]. Сюжет о любви и безумии один из распространенных в мировой литературе, но ближайшим литературным контекстом, на наш взгляд, все-таки является комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума». Н.В. Гоголь полностью воспроизводит в своем тексте ситуацию комедии. Возлюбленную Поприщина зовут так же, как и героиню «Горя от ума» – Софья. Если учитывать семантику этого имени, то получается, что сумасшествие героя происходит из-за любви к мудрости, т. е. перед нами очередное горе от ума. Любовь к Софии отражает потребность Поприщина в высшем знании. Однако несмотря на ориентацию Поприщина на роль Чацкого в его любви к Софии, в силу своей незначительности он занимает место Молчалина. На это указывает его занятие – очинивание перьев для отца Софи (Молчалин, для того чтобы угодить, тоже очинивал перья), кроме того, в присутствии Софи или «его превосходительства» герой буквально теряет дар речи. На связь с Молчалиным указывает фраза, ставшая лейтмотивом: *«Ничего, ничего...*

молчание» [2, с. 177]. Эта реплика привлекла внимание Л.Н. Толстого. Он обращается к ней, изображая несоответствие духовного мира и общественного уклада жизни в своих дневниковых записях [5, т. 60, с. 24].

Один из центральных мотивов произведения Н.В. Гоголя, как и комедии Грибоедова – мотив слухов и молчания, актуализированный в названии. Поприщин – читатель. В этой связи значимо замечание С.А. Шульца о том, что «фамилия Поприщина может быть возведена к иронической строке стихотворения А.С. Пушкина «Послание цензору» (1822): «На поприще ума нельзя нам отступить» [6, с. 109]. Действительно, как и пушкинский цензор, Поприщин не в состоянии отделить важное от незначительного, истинное от ложного. Герой Л.Н. Толстого тоже читатель, но если Поприщин читает «Пчелку» (журнал «Северная пчела») и собачьи записки, то помещик Федор обращается к Святому писанию, Евангелию и житиям святых. Разными являются и зрительские приоритеты. Поприщин смотрит в театре водевиль «Филатка и Мирошка», а помещик Федор – вечную трагедию «Фауст». Читательские пристрастия (сюда же можно отнести и зрительские, и то, к чему прислушиваются герои) определяют выбор пути. Поприщин все более погружается в этот абсурдный мир, становится сумасшедшим, а Федор, наоборот, прозревает.

Интересна самоидентификация героев. Поприщин отрицает свое безумие, но осознает, что его голова больна. Федор признает себя сумасшедшим, но не осознает таковым. «Безумие» Федора помогает ему победить страх смерти. Все устоявшиеся формы жизни трактуются как сон, призрачный, несуществующий мир. Происходит отрицание мнимых устоявшихся ценностей *«И вдруг мне стало ясно, что этого всего не должно быть, что этого нет, а нет этого, то нет и смерти, и страха»* [5, с. 6]. Мнимость мира отражена в мотиве сна и пробуждения. По мнению Л.Н. Толстого, *«и сон и безумие всегда могут быть отличены от действительности тем, что и в снах, и в безумии отсутствует самосознание и вытекающее из самосознания нравственное чувство и последствие нравственного чувства, нравственное усилие»* [5, с. 11]. Таким образом, отношение к действительности, как к ужасному сну, позволяет герою преодолеть границы мнимой реальности. *«Чтобы избавиться во сне от ужаса, надо осознать себя, понять, что это сон и тогда проснуться, так и для того, чтобы избавиться от ужаса, среди которого мы живем и в котором участвуем, надо сознать себя и вызвать в себе то нравственное чувство и нравственное усилие, которое свойственно разумному существу, человеку»* [5, с. 11].

Как отмечает Д. Благой, «безумие героя *«Записок сумасшедшего»* Толстого сродни умному юродству. Юродивый прозрел, и потому для грешников он безумен. Даже в пространственном отношении сохраняется эта фольклорная традиция» [2, с. 24]. Действительно, юродивый обитает на церковной паперти, причем его отношение к церкви очень двойственно. Именно на церковной паперти происходит прозрение героя *«Записок сумасшедшего»*, который во время церковной службы решает, что *«все это не должно быть»* [5, с. 6].

Герой Н.В. Гоголя, наоборот, свой сон, мечту воспринимает за реальность. Обретенная им свобода в поступках мыслях и словах существенно отличается от той свободы, которую обретает помещик Федор. В своем безумии Поприщин соотносит ценность человеческой личности с положением на социально-иерархической лестнице. Таким образом, если «безумие» героя Л.Н. Толстого имеет внутреннее, духовное основание, то безумие Поприщина имеет социальную мотивировку.

Кульминационным моментом в произведении Л.Н. Толстого становится эпизод охоты, где заблудившийся герой вдруг обретает истину. *«Я хотел по-прежнему допрашивать, упрекать Бога, но тут я вдруг почувствовал, что я не смею, не должен, что считаться с ним нельзя, что он сказал, что нужно, что я один виноват. И я стал молить его прощения и сам себе стал гадок. Ужас продолжался недолго. Я постоял, очнулся и пошел в одну сторону и скоро вышел»* [5, с. 6]. Так признание своего ничтожества перед Богом приводит героя к просветлению и, наоборот, признание своего величия перед людьми ведет героя (у Гоголя) к сумасшествию и гибели (желание Поприщина умереть).

В обоих произведениях перерождение героев связано с мотивом света. *«Вдруг меня словно светом осветило»* [2, с. 181]. *«Тут уже совсем свет осветил меня, и я стал тем, что есть»* [5, с. 7]. Но после этой вспышки Поприщин видит свое предназначение в том, чтобы быть испанским королем, а Федор в том, чтобы быть с народом.

Активность прозревшего героя по отношению к неправильному, по его мнению, миропорядку реализуется в различных видах ухода. Подобное поведение характерно и для героя Н.В. Гоголя: *«В департамент сегодня не ходил... Черт с ним!... Многие чиновники побежали наперерыв, чтобы показать себя перед директором, но я ни с места...»* [3, с. 171] Однако такое поведение Поприщина связано не с прозрением, а с сумасшествием, основанным на отрицании своего незначительного социального статуса и стремлении стать испанским королем. Временное прозрение героя наступает в больнице и выражается в желании покинуть этот свет:

«Садись, мой ямщик, звени, звени, мой колокольчик, взвейтесь кони, и несите меня с этого света! Далее, далее, чтобы не видно было ничего, ничего» [3, с. 176].

При всем несхождении связь «Записок» Н.В. Гоголя и Л.Н. Толстого закономерна. Они являются определенным рубежом в контексте религиозных исканий авторов, смыкаются в поисках ответа на один и тот же вопрос: «В чем мое поприще?» (Н.В. Гоголь), «В чем смысл жизни?» (Л.Н. Толстой), – с той разницей, что в «Записках» Гоголя трактатный дискурс скрывается за художественным, а у Толстого открыт. Ответ, найденный героем Толстого, полностью совпадает с теми истинами, к которым приходит Гоголь: *«нужно иметь много любви к человеку вообще и сделать истинным христианином во всем смысле этого слова»* [2, с. 415]. И у Н.В. Гоголя, и у Л.Н. Толстого герой оказывается перед выбором: либо мнимые ценности, что в конечном итоге ведет к катастрофе, либо спасительное возвращение к истине. Путь, избранный Федором, противоположен той дороге, которую избрал для себя Поприщин, но идентичен модели пути Гоголя, отражает личностное восприятие Гоголя Толстым как *«удивительное житие»* [5, т. 64, с. 106].

Литература:

1. Благой Д. Джон Бенъян, Пушкин и Лев Толстой. // В мире Толстого. Сборник статей. М.: Советский писатель, 1978. – С. 277.
2. Вайскопф М. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. – М.: Радикс, 1993. – С. 24, 177, 181, 415.
3. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Худ. лит., 1977.
4. Ковач А. Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский. Frankfurt am Main – Berlin – Bern – New York – Paris – Wien, 1994. – С. 104.
5. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – М.: Худож. лит., 1988. – С.
6. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. М., – Л., 1952.
7. Шульц С.А. Гоголь. Личность и художественный мир. – М., 1994.

Ум и безумие – две грани одного сознания (по романам Ф.М.Достоевского «Идиот» и «Братья Карамазовы»)

*Щуренкова Юлия Анатольевна
(Москва, Россия)*

Связь безумия и творчества отмечалась уже в древности. У древних греков «мания», у иудеев «нави», на санскрите «ниграта» связывалось одновременно с безумием и пророчеством. Тема безумия - одна из сквозных тем в литературе. Писатели нередко обращались к ней в своих произведениях. «Мотив безумия всегда вызывал к себе интерес не только в силу непонятности феномена, но и в силу того, что был постоянным, необходимым фактором литературного процесса» [1, с. 67]. Проблема безумия является объектом историко-культурологического анализа в фундаментальных работах М.Фуко «История безумия в классическую эпоху» и Д.С. Лихачева «Смех в Древней Руси». Конфликт ума и безумия является центральным во многих произведениях как русских, так и зарубежных писателей: в «Гамлете» У. Шекспира, «Дон Кихоте» Сервантеса, «Записках сумасшедшего» Н.В. Гоголя, «Палате 6» А.П. Чехова и т.д.

Объектом нашего исследования является вышеназванный конфликт ума и безумия в романах Ф.М. Достоевского «Идиот», «Братья Карамазовы», «Двойник».

Интерес писателя к теме безумия во многом объясняется автобиографическими факторами. Большой эпилепсией, Достоевский жил в постоянной тревоге за свое психическое здоровье, балансируя на грани между нормой и патологией. Поэтому данная проблема для него носит, прежде всего, гносеологический характер. Пытаясь познать это явление, писатель изучает литературу по психиатрии и анализирует безумие в своих произведениях, сопереживая его со своими героями. Расценивая безумие как серьезное психическое заболевание, Достоевский вместе с тем осознает зыбкость грани между нормой и патологией, между здоровьем и болезнью.

Итак, обратимся теперь непосредственно к теме нашей работы.

В романе «Идиот» амбивалентными характеристиками «умный-безумный» наделены многие герои.

Во время скандала на своих именинах Настасья Филипповна воспринимается своими гостями как «безумная». Ее отказ от предложения князя многие считают началом «помешательства», а сожжение денег

становится для всех фактом ее «сумасшествия». Но эту общую точку зрения не разделили Тоцкий и Птицын. Птицын говорит Епанчину, что сожжение - это «не совсем сумасшествие». Князь Мышкин называет Настасью Филипповну «помешанной» во время скандала на Павловском вокзале, а также когда узнает о ее письмах к Аглае. Ему возражает Епанчин: «Не верю помешательству, женщина вздорная, положим, но при этом даже тонкая, не только безумная» [2, с. 396]. Рогожин спрашивает Мышкина: «Как же она для всех прочих умная, а для тебя одного, как безумная?» [2, с. 304]. Аглая признается князю: «Она умна, хоть и безумная, и вы правду говорите, что она гораздо умнее меня» [2, с. 325].

Нам кажется, что Настасья Филипповна не безумна, какой ее видят большинство окружающих. Она человек с глубокой, противоречивой натурой. Лихорадочность, порывистость ее движений, необдуманность и спонтанность поступков кажутся многим ненормальными. Но она прежде всего женщина, обуреваемая страстями. Именно поэтому, думается, Достоевский изобразил ее такой вспыльчивой и импульсивной. В ней постоянно борются две стихии: разум, когда героиня действует по велению собственного сердца, и безумие, когда поступает по «законам общества» ее окружающего. Разум одерживает верх. И она бежит с Рогожиным лишь потому, что не хочет стать обузой для благородного князя.

Еще один «безумец» в произведении – Парфен Рогожин. Его поведение кажется окружающим крайне вызывающим. Он импульсивен, эмоционален, все говорит напрямую. Его «безумие» в любви к Настасье Филипповне, ради которой он готов на все. Он, человек самодостаточный и гордый, даже чувством собственного достоинства жертвует ради возлюбленной. Настасья Филипповна кажется ему близкой и недостижимой одновременно. И он приходит в бешенство при мысли об этом. Его безумие – безумие безнадежной страсти. Фуко писал: «Помешательство – единственный выход для чрезмерной любви, переживаний разочарования, и в особенности для любви, обманутой роковой неотвратимостью смерти» [6, с. 120]. Рогожин любит Настасью Филипповну любовью безмерной, необузданной, смелой. И из любви же и убивает ее. Это ли не проявления безумства? Герой постоянно разрывается различными эмоциями. Он и любит Настасью Филипповну, и ненавидит одновременно, оттого что она далека и не может ответить с такой же страстью на его чувства. Таким образом, борьба ума и безумия, происходящая в душе героя, заканчивается трагедией – смертью любимой.

Теперь обратимся к главному герою произведения – князю Льву Мышкину. Мышкин продолжает плеяду так называемых «мудрых безумцев» в мировой литературе.

Князь Мышкин – странный, загадочный персонаж. Прежде всего его образ строится и подается Достоевским по принципу аномалии, отклонения от обычной нормы. И на это настраивает читателя уже заостряющее аномальность героя название романа. Но название романа многозначно. В толковании Даля – «малоумный, немисленый от рождения, тупой, убогий, юродивый». В Карманном словаре русского языка, изданного Кирилловым, специально пояснялось, что современное толкование слова подразумевает человека кроткого, не подверженного припадкам бешенства, которого у нас называют дураком или дурнем. Поэтому слово «идиот» в романе Достоевского можно назвать мерцающим в силу значительного количества оттенков в его семантике. Но этим не отменяется его центральное значение. В качестве «идиота» воспринимают Мышкина «ординарности», но иногда так называют его и близкие к нему персонажи, фиксируя его непохожесть на других, резкие расхождения его высказываний с общепринятой нормой общения и поведения.

Изначально образ героя пронизывает парадоксальное несоответствие, противоречие: Лев, но Мышкин! «Душевная гармония, способность быть счастливым и радоваться жизни, любовь к людям, общительность и - болезнь, постоянно подстерегающая героя, которая приносит не только высочайшие принципы сверхзнания, но и отупение, душевный мрак, идиотизм» [7, с. 35]. Достоевский писал, что изобразил в князе Мышкине человека «положительно прекрасного». Аномальная оболочка князя, образ «идиота» служат условием выполнения этой задачи, удостоверяют фигуру «героя-чудака». Дополнительными ресурсами художественной реализации образа-аномалии служат детскость героя и смешное в его облике и поведении. По отношению к Мышкину часто звучат определения: «совершенный ребенок», «младенец». Мы видим, что безумие Мышкина - скорее проявление его чистого разума, не затуманенного гадостями мира. Фуко вновь оказался прав, сказав, что «безумие – одна из форм разума» [6, с. 96]. Мысль о том, что гениальность – это безумие, очень старая, ее высказывал еще Платон. Поведение князя часто рассматривается окружающими как дурачество, но как раз через нелепицу и парадоксальность поведения героя проглядывает его «целое».

Таким образом, в романе «Идиот» перед нами предстает целый ряд героев-безумцев. И симптомы этого «безумия» у всех проявляются различно. Настасья Филипповна и Рогожин безумны в силу взрывного характера, горячности своей натуры. Князь Мышкин же считается идиотом, потому что не похож на остальных. Его безумие особенное. Достоевский воплотил в главном герое своего романа истинно святого

человека, прекрасного, доброго с огромным сердцем и открытой душой. Князь Мышкин не идиот в современном понимании этого слова. Несмотря на то, что большинство героев романа считают его чудаком, он является истинно разумным человеком. А самое главное – человеком с большой буквы. «В первый раз человека видела!» – восклицает Настасья Филипповна [2, с. 348].

Достоевский изображает главного героя через призму безумия, чтобы сделать еще более очевидным контраст образа Мышкина на фоне остальных персонажей произведения. Благородство, душевная красота, безмерная доброта, кротость князя противопоставляются жестокости, алчности, жадности, порочности общества его окружающего. «Смешной и презренный в глазах толпы, безумец стоит неизмеримо выше ее, он мученик и идеал» [4, с. 103]. Авторская позиция в конфликте «ум-безумие» звучит в данном случае довольно однозначно: Достоевский целиком и полностью на стороне своего любимого персонажа князя Мышкина. Более того, герой является выразителем авторской позиции.

В романе «Братья Карамазовы» Достоевский также изобразил «героев-безумцев», но уже в несколько ином ключе. Одним из наиболее ярких и интересных образов с точки зрения поставленной нами задачи исследования является Лиза Хохлакова. Исследователи видят в этой героине свойственное для истерического характера желание быть в центре внимания, но рассматривают ее болезнь в аспекте положительной динамики: «Безнравственные поступки, совершенные ею в воображении, на наш взгляд, нужны ей, чтобы научиться бороться со злом по пути к добру, выработать в изоляции болезни «противоядие к плохому» [3, с. 56].

Болезнь Лизы ярче всего раскрывается в ее сне, где она попеременно то бранит Бога, то крестится. Ее забавляет игра с бесами: она отдает себя то в их власть, то во власть Бога. Здесь обнаруживается та природа человека, которую М. Фуко назвал «ничто неразумия», «пустота», обращенная против самой же природы, - вплоть до самоуничтожения. Лиза чувствует опасность самоуничтожения и поэтому обращается за помощью к Алеше Карамазову, в сущности исповедует ему и тем самым выявляет в себе свое нездоровье. Героиня оказывает деструктивное воздействие на Алешу Карамазова: влюбленный в нее герой признается, что видит тот же кошмарный сон с бесами, что и она, и подтверждает ее опасение, что Иван презирает ее. В диалог Лизы и Алеши включается третий – Иван Карамазов. Лиза передает ему свое болезненное ощущение, которое одобряет Иван, – наслаждение

созерцанием распятого мальчика и ананасовым компотом. Возможно, что ананасовый компот – это защитная реакция человека на сильный стресс. Но Лиза произносит слова, которые повторит на суде Иван: «...все любят, что он отца убил». В этой позиции выявляется желание снять с себя ответственность за дурные помыслы. Разрушение личности героев передается через их голосовое поведение: Лиза то «взвизгнула в восторге», то «проскрежетала», а Иван на суде свои слова «проскрежетал с яростным презрением».

Утверждение Ивана Карамазова на суде о том, что «все желают смерти отца», – это возвращение героя в состояние «наследника», который уже самим фактом своего существования подчеркивает жизнь родителя. Наседкин Н.Н. подобную трагедию личности назвал «трагедией ослепшей свободы», «духовной свободы и одержимости» [5, с. 500]. Этическая ошибка героя материализуется в образе черта, который является Ивану в галлюцинациях. Мечта черта воплотиться в «толстую семипудовую купчиху и всему поверить, во что она верит», выявляет подлинную природу Ивана, которому недостает личностной веры в Бога и в человека и в котором разрушена целостность природного, социального и духовного. Итогом становится его бунт. Но, бунтуя, он тем самым обнаруживает свое безумие и отрешается от него. У этого героя, как и у Лизы, есть перспектива восстановления целостности, если он сумеет обрести веру, поскольку «путь от простого человека к человеку истинному лежит через человека безумного». Апостол Павел говорил: «...если кто из вас думает быть мудрым в веке сем, тот будь безумным, чтоб быть мудрым».

Презрение к окружающим и в то же время зависимость от них характерны не только для Лизы и Ивана, но и для еще одного героя романа «Братьев Карамазовых» – отца Феропонта. В монастыре его почитали как великого праведника и подвижника и в то же время видели в нем несомненного юродивого. Юродивые надевают маску безумия для того, чтобы говорить правду людям открыто, но маска заставляет человека, надевшего ее, жить по ее законам. Вот почему, по народным представлениям, в юродивого вселяется дух. Отец Феропонт в беседе в обдорском монашом рассказывает о своем видении чертей при посещении игумена и о мистическом ужасе, который он испытывает, представляя, как Христос вознесет его живым на небо «в духе и славе Илии». Презрение к игумену и братии («В углу кто-то смердит, а они-то не видят, не чухают»), гордыня и «духовная прелесть» отца Феропонта (мысль о его телесном вознесении) обнаруживают ущербность его веры:

«Если говорим, что не имеем греха, - обманываем самих себя, и истины нет в нас». «А кто ненавидит брата своего, тот находится во тьме, и во тьме ходит, и не знает, куда идет, потому что тьма ослепила ему глаза». В то же время растождествление со своим «двойником» и борьба с ним, страх Божий говорят о духовной подвижности этого героя, его способности преодолеть в себе безумие.

Таким образом, в романе Достоевского «Братья Карамазовы» характеристиками безумцев наделены Лиза Хохлакова, Иван Карамазов и отец Феропонт. Их безумие напоминает одержимость, ожесточенную внутреннюю борьбу. Духовное расстройство героев показано автором через призму мотивов религиозности и поиска истины. В героях постоянно борются две противоположные стихии: Добро и Зло, Истина и Заблуждение, Бог и Черт. Именно в этом видится объяснение двусмысленности их диалогов, порывистости, крайней непосредственности их поступков, порой граничащей с безумием.

Теперь обратимся к роману «Двойник» и также рассмотрим его в аспекте конфликта ума и безумия. В «Двойнике» Достоевский поэтапно изображает процесс помешательства Голядкина, начиная с изображения незначительных отклонений в психике героя в главе 1 и заканчивая наступлением полного безумия в конце главы 11. Уже в главах 1-3 наблюдаются некоторые изменения в психическом состоянии Голядкина: герой маниакально заиклен на идее готовящегося против него заговора; в его голове «полнейший разброд и хаос», что обуславливает неспособность Голядкина объясниться с окружающими. На проблемы героя со здоровьем указывает и посещение Голядкиным доктора. Изгнание Голядкина с бала в доме Берендеевых наносит сильнейший удар по психике героя, подготавливая появление его двойника, поиски которого приводят в дальнейшем к полному помешательству Голядкина. В главах 6-10 происходит постепенное углубление психического расстройства героя: сначала он мучается бессоницей, затем начинает бредить (объясняет появление двойника интригой врагов, колдовством «немки одноглазой»). Полное помешательство героя наступает в конце главы 11: он принимает пузырек с лекарством за яд – расширяется круг врагов, среди которых оказывается теперь и Крестьян Иванович, в последней главе увозящий Голядкина в сумасшедший дом.

В «Двойнике» Достоевский с предельной с медицинской точки зрения точностью изобразил постепенное нарастание сумасшествия героя. Это не было случайностью: в повести отразился интерес писателя к научной психиатрии.

ЭСТЕТИКО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

О познании истинном и мнимом во второй «Симфонии» А. Белого

Афанасьев Антон Сергеевич
(Казань, Россия)

Вместе с тем, Достоевский социально мотивирует безумие Голядкина, показывая обусловленность расстройства его психики ненормальным устройством общества, в котором происходит обесценивание человеческой личности, унификация, ведущая к всеобщему обезличиванию.

Таким образом, в романах Достоевского перед глазами читателя предстает целая плеяда героев-безумцев. Достоевский восславил безумие непонятных мыслителей. В его романах безумцы – это и христианский гуманист Мышкин, и атеистический гуманист Кириллов, которых объединяет пафос самопожертвования, Настасья Филипповна и Рогожин, одержимые в силу внутреннего душевного раздора и взрывного характера, Лиза Хохлакова и Иван Карамазов, бунтующие против самих себя и окружающего мира и стремящиеся к восстановлению целостности, юродивый отец Феропонт, духовный мир которого расколот надвое в борьбе между темным и светлым началами.

Уделяя одно из центральных мест в своих произведениях конфликту ума и безумия, наделяя героев характеристиками сумасшедших и одержимых, автор выявляет природно-сущностное в своих персонажах, воссоздает перед нами картину той эпохи, раскрывает социальные противоречия в общественной жизни того времени.

Литература:

1. Буданова Н.Ф. Достоевский. Материалы и исследования. – СПб.: Наука, 2007. – С. 67.
2. Достоевский Ф.М. Романы. – М.: Художественная литература, 1998. – С. 304, 325, 396, 348.
3. Кузнецов О.Н., Лебедев В.И. Болезнь или развитие. «Симфония истерий» в романе «Братья Карамазовы». – Новгород: Наука, 1991. – С. 56.
4. Назиров Р.Г. Фабула о мудрости безумца в русской литературе. – Уфа: Русская классическая литература, 2005. – С.103.
5. Наседкин Н.Н. Достоевский. Энциклопедия. – М.: Алгоритм, 2008. – С. 500.
6. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. – СПб.: Антей, 1998. – С. 96, 120.
7. Щенников Г.К. Достоевский. Сочинения. Письма. Документы. – СПб.: Наука, 2008. – С. 35.

Гносеологическая проблематика занимает в раннем творчестве А. Белого одно из главных мест. Автора в первую очередь интересует ситуация познания *Вечности* и возможные пути реализации такого познания. Так, в «Северной симфонии» и в повести «Возврат» данный вопрос решается однозначно. Путем приобщения к Вечности является смерть как «физическое устранение» из земной действительности: умерший рыцарь, герой «симфонии», получает воскрешение в царстве Духов, а Хандриков из «Возврата» после его опрокидывания в воду, слышит слова старика о том, что бесконечные превращения Хандрикова закончены и что он уже «не закатится», то есть навсегда обретет блаженное будущее в Вечности. Во второй, драматической «Симфонии» ситуация познания трансцендентного мира представлена более сложной и многогранной. В этом произведении впервые появляется проблема *истинного* и *мнимого* познания Вечности.

Мнимое познание трансцендентного мира в данной симфонии представлено как система сложившихся к этому времени в литературе и культуре стереотипов, связанных с идеей познания запредельного. А. Белый делает попытку ревизии всех возможных способов проникновения в Вечное. В связи с этим сатирическому изображению подвергаются три способа «псевдо-познания», которые использовали в своих построениях «старшие»:

- 1) витальная способность Эроса;
- 2) абстрактное знание;
- 3) мистическое переживание.

Все эти пути, по мнению А. Белого, утопичны, мнимы и не способны привести к положительным результатам.

Каждый ложный способ познания в симфонии соотносится с определенным персонажем образной системы произведения. Носителем «псевдо-знания», соотнесенного с *витальной силой Эроса*, является демократ, который хотел приобщиться к Вечности через земную любовь. Его избранница – сказка, морская нимфа. Знаком попытки постижения демократом Вечности является рефреном проходящая фраза: «собственные мысли казались скучными, как собаки», поскольку в симфонии одним из наиболее употребляемых в отношении Вечности эпитетов является эпитет «скучная». Однако постижение Вечности не происходит. После встречи со сказкой «понял демократ, что едва ли они увидятся так близко». В итоге демократ застрелился. Проникнуть в Вечность путем *умозрительных построений*, то есть путем *абстрактного знания*, пытался философ. Постоянным атрибутом философа является книга И. Канта «Критика чистого разума». Ему, так же как и демократу, «в глаза улыбался свод голубой». Но философ «нашел в своей новой системе отчаянные промахи», его начинает преследовать «грозный ужас». Он сходит с ума. Но даже сумасшествие не дает философу постижение Вечности. «Высокое» безумие, как «одно из средств познания запредельного» [1, с. 62], приравнивается автором к «низкому» безумию. Знаком этого является соотнесение философа и молодого человека, который «*вонзил сапожное шило в спину старушки богадельки*» [3, с. 123].

Мистическое переживание как мнимый путь познания Вечности связывается с группой московских мистиков и, прежде всего, с образом Сергея Мусатова. По отношению к Сергею Мусатову в тексте симфонии часто встречается определение – «баловник Вечности». Бесспорно, Сергей Мусатов, «пророк», «глашатай Вечности» обладал неким тайным, мистическим знанием. В глазах людей он выглядел безумцем, пребывал в состоянии сна, который избавляет человечество от тяжелого земного существования. Однако очень четко прослеживается ирония А. Белого относительно высоких помыслов своего героя. Она выражается через употребление лексемы «слишком» в сочетании с глаголами «учиться», «снять» (покров), «полюбить».

Если отношение Сергея Мусатова к Вечности было серьезным, возвышенным, то Вечность, напротив, играла, шутила над своим «любимцем». На данный факт указывают прежде всего декларативные высказывания, встречающиеся в тексте: «Так шутила Вечность с

баловником своим, обнимала темными очертаниями друга, клала ему на сердце свое бледное, безмирное лицо» [3, с. 155]. Кроме декларативных высказываний в тексте симфонии на это «поведение» Вечности указывает дважды упоминающаяся в тексте хохочущая древнегреческая маска, которая висела над террасой в доме брата «золотобородого аскета». Главная шутка Вечности касалась важного для Сергея Мусатова мифа о борьбе за Душу Мира, в частности, о рождении Женой, облаченной в Солнце, «младенца мужского пола», который должен был «пасти народы жезлом железным». Сергей Мусатов, придя в дом сказки, увидел «мальчика», а на самом деле это была ее дочка Нина. Все это приводит героя к совсем «нешуточному» расстройству, отчаянию и, как следствие, наступает крах созданной им мистической утопии. Причина этого краха видится автором в том, что Мусатов вел ненужные разговоры, делал выводы, умозаключал. Явная ирония звучит в словах: «Он делал выводы из накопившихся материалов, и его черные глаза впивались в пространство» [3, с. 155]. А выводы эти оказались «выводами сапожника». Ключевой фразой, комментирующей действия Сергея Мусатова, является высказывание старца Иоанна: «Отец Иоанн говорил: «Это была только первая попытка... Их неудача нас не сокрушит... Мы не маловерны, мы *многое* узнали и *многого* ждем... / Они стояли не на истинном пути. Они погибли... Мы ничего не выводим, ни о чем не говорим... Мы только ждем, Господи, Славу Твою «» [3, с. 192] (курсив автора – А.А.). А Белый на данном этапе своего миропонимания именно в созерцании видел «наиболее адекватную форму постижения сокровенной сути бытия». Сергей Мусатов ждать не мог и не хотел. Он был главою московских мистиков, и от него требовали активного действия, решения поднимаемых им же проблем. Отсюда исходит и крушение его утопии.

Заигрывание с Вечностью отец Иоанн случайно называет «опасными игрушками». По мысли А. Белого, человека, неподготовленного для такого познания, подстерегает серьезная опасность, что и происходит с тремя героями произведения. Смерть и отчаяние персонажей симфонии показывают *трагическую* ситуацию невозможности проникновения в запредельное способами, связанными с мнимым «псевдо-знанием».

Вместе с тем в «Симфонии» есть люди, познавшие Вечность. К их числу относятся сказка, монашка, отец Иоанн, Владимир Соловьев, Барс Иванович, Петковский. Все они объединены мотивом тайного, сакрального знания (в отношении них глагол «знать» пишется курсивом, за счет чего приобретает семантику избранничества и священного

тайнства). Сакральное знание они имеют потому, что все эти персонажи непосредственно (или же опосредованно) связаны с *религией*. Именно религиозное познание «с максимальной полнотой осуществляет главную <...> для Белого цель всякого познания: открывать во временном Вечное» [4]. Не следует также забывать, что истинный смысл искусства, по мнению А. Белого, – религиозный. «*Искусство есть преддверие религиозного символизма; в противоположность всяческому догматизму, символизм указывает вехи творческого пересоздания себя и мира*» [2, с. 122], – пишет автор в статье «Смысл искусства». Теургическая, религиозная составляющая была одним из главных элементов мифологии символистов 1900-х гг. Поэтому познание во временном Вечности связывается с именно с религиозным откровением.

Кроме того, в отношении персонажей, познавших запредельное, заявлена ситуация *созерцания*, чаемого ожидания грядущих перемен. Этот момент отличает их от активно настроенных московских мистиков, жаждущих деятельности. Опираясь на философские построения А. Шопенгауэра, А. Белый на данном этапе своего развития видит в созерцании возможность познания сакрального мира, проникновения в Вечное. Соединяя в образах отца Иоанна, Владимира Соловьева, Барса Ивановича религиозное начало и ситуацию созерцания, автор получает *религиозное созерцание* – единственный *истинный* способ познания тайной сути мира. Буквальным воплощением данного способа в тексте симфонии выступает образ Петковского: «У старушки Мертваго сидел отец Иоанн. К ней позвонили. / К ней пришел ни старый, ни молодой, но *пассивный и знающий*» [3, с. 192] (курсив автора – А.А.).

Впоследствии А. Белый откажется от установки «на созерцание как наиболее адекватную форму постижения сокровенной сути бытия» [4] (созерцание заменит деятельность), но религия останется для автора на всю оставшуюся жизнь в качестве единственного начала, с помощью которого можно проникнуть в запредельный мир.

Таким образом, специфика гносеологического взгляда А. Белого в «Симфонии» (второй, драматической) выглядит следующим образом. Людей, которые собираются познать во временном Вечное мнимым «псевдо-знанием», неизбежно ждет *трагическая* расплата за эту дерзновенную попытку. Единственным истинным способом проникновения в трансцендентность является для А. Белого (на данном этапе развития его миропонимания) *религиозное созерцание*.

Литература:

1. Авраменко А.П. «Симфонии» Андрея Белого // Русская литература XX века (дооктябрьский период). – Вып. 9. – Тула, 1977. – С. 53-72.
2. Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
3. Белый А. Симфонии. – Л.: Художественная литература, 1990. – 528 с.
4. Пискунова С., Пискунов В. Культурологическая утопия Андрея Белого // Вопросы литературы. – 1995. №3. – С. 217-246.

Дневники Л. Андреева: границы философского текста

Богатырёва Наталия Дмитриевна
(Киров, Россия)

Дневники выдающихся художников, философов и деятелей культуры закономерно привлекают внимание исследователей и читателей своим эвристическим потенциалом. Они становятся бесценным источником сведений об исторической эпохе и личности их создателей.

Известно, что Л. Андреев интенсивно вёл дневники на протяжении всей сознательной жизни с разными по протяженности перерывами. Если ранние дневники Л. Андреева (в первом томе Полного собрания сочинений писателя в 23 томах названо 9 дневниковых тетрадей, частично утраченных, частично хранящихся в разных архивах и лишь частью опубликованных) можно рассматривать в первую очередь как «некий окололитературный феномен», «первое вместилище творческих потенциалов, своеобразный инструмент выработки стиля» [2, с. 705], то Дневник 1914-1919 годов представляет собой прежде всего «философский текст», хотя и имеет подзаголовок «Заметки личного характера, для себя». Дневники Леонида Андреева вполне могут восприниматься как вариант философского эго-текста, специфика которого «*состоит в единстве экзистенциального и теоретического. Философский эго-текст содержит изображение интеллектуального и духовного пути автора, где главными оказываются не внешние, а внутренние события...*» [5].

В Дневнике 1914-1919 годов, последних лет творчества, опубликованном в 1994 году [1], писатель уделяет «много внимания вопросам исторического, общественно-политического и философского характера» [1, с. 9]. Сам автор так комментирует своё обращение к этому Дневнику: «Вот я и вернулся – через 20 лет – к прерванному дневнику. Тогда это был студент, красивый, мечтательный мальчик, мрачный от неудовлетворяемой жажды жизни, пьяница; теперь – знаменитый писатель «на упадке» Леонид Андреев, известный в Америке и даже в Новой Зеландии. Не знаю только, хватит ли охоты вести дневник: не люблю я себя и своей жизни, нет интереса к своим переживаниям, даже к своим мыслям... (Запись от 28 февраля 1916 г.)» [1, с. 26].

Начало позднего дневника передаёт характерное для писателя сгущенно трагическое мироощущение. Оно усиливается и разрастается в последние годы жизни, осложняется осмыслением событий первой мировой войны («Идет война. Переживаю я ее огромно и сильно...»), предощущением и предугадыванием потрясений революции. Восприятие современной жизни неизменно сопровождается усилением тоски, страха, огромной печали и экзистенциального одиночества: «Я уже сейчас не молод, все **погибло**, здоровье безнадежно плохо, доживать приходится последние года и ничего, что могло бы украсить, **смягчить**, сделать радостною эту последнюю тропу жизни...<...> Увенчанный сомнительною славой, живу я в темном одиночестве. Проходят дни, проходят ночи. Лежу и думаю, лежу и думаю, один, всегда один. Бесконечно возмущается во мне благородное моё. Его было много, оно есть и сейчас. Но не знаю: оттого ли, что оно не нужно, или нет ему ответа, но и оно тоскует страшно одиноко, брошенное какое-то, какое-то ненужное. Зачем, зачем?» (Вторая половина марта 1916. Ваммельсуу) [1, с. 27-28]. (Выделено нами. – Н.Б.)

Представление о современном мире в андреевских дневниках вполне согласуется с основной идеей русской экзистенциальной философии: мир – это царство Абсурда, это следствие отчуждения, объективации, изначального отпадения человека от Бога. Отсюда неизбежное страдание, раздвоение человека, распадение его целостности на субъект и объект. Мотив двойничества как неизбежного следствия «падшести» мира характерен для внутренней психической жизни писателя изначальное, с момента пробуждения сознательной мысли. «Только детство счастливо и радостно – пора очищения, пора ДОГАДОК, а не МЫСЛЕЙ. А как только начал думать, как только начал жить, то начались страдания и продолжают до сих пор...» [1, с. 27] (Выделено нами. – Н.Б.).

Раздвоение сознания – устойчивый мотив дневников писателя: «...Но что могила! Могила я не боюсь и, думая о ней, расставляю руки, словно объятия... Страшно именно то, что я жду её и так жду, страшно это постоянное чувство пролетающих секунд, сознание неизбежности и близости, чувство старости, точнее – упорное, настойчивое сознание ее. Порою и духом, и телом чувствую себя молодо, и окружающее твердит мне о моей еще не погасшей молодости – но и тут сознание старости остаётся и укорачивает все замыслы и желания, холодит страсти» (6 ноября [1918], утро)» [1, с. 155-156].

Но самое страшное переживание раздробленности, распада, абсурдности бытия связано у Андреева с судьбой послереволюционной страны. Большая часть записей буквально пронизана отчаянием и варьирует один мотив – гибели России: «Вчера вечером нахлынула на меня тоска, та самая жестокая и страшная тоска, с которой я борюсь как с самой смертью. Повод – газета, причина – гибель России и революции, а с нею и гибель всей жизни. Всеми силами настраиваешь себя на жизнь, в хорошей работе над землёю ищешь её свежих источников, на детях строишь продолжение жизни – и как будто на минуту отляжет от души, задышишь свободнее и легче. Но непрочно это, как сон...» [1, с. 91].

Отчаяние и страдание многократно усилены осознанием собственной вины, ошибок и заблуждений в оценке смысла и значения революции. Андреев беспощадно судит русскую интеллигенцию в целом и себя как её представителя за «прекраснодушие и неглубокую романтику, нашедшие себе столь глупое выражение в восторгах перед «бескровной» революцией...» [1, с. 34].

Пронзителен в своей горькой безысходности вывод автора: «Я был глуп, когда желал для России революции, глуп и также обманут. России нужны великие реформы...» [1, с. 83].

Страницы позднего дневника содержат сокрушительную авторскую критику механического марксизма, философского материализма, исторического детерминизма и теории классового боя. В записи от 30 июля [12 августа 1918] Андреев с негодованием восклицает: «Какой ужасный вред принесли Дарвин, Маркс, вытеснившие науку о Духе наукой о Материи. Уродливый, но популярный, ничтожный, но влиятельный Фриче, объясняющий Гамлета борьбою классов в датском королевстве, вот для меня истинный ужас. Это так соблазнительно: все объяснить, и притом объяснить так, чтобы всем было понятно! И так как Дух на более трудно объясним, то его и заменили пиццеварением...» [1, с. 120].

Итак, сквозным настроением, лейтмотивным переживанием в позднем дневнике является неизбежное страдание. По Бердяеву, духовные страдания не только не исчезают с установлением социально гармоничного мира, но становятся еще более ощутимыми, трагически обостренными: *«Мучительное, причиняющее страдание противоречие человека заключается в том, что он есть существо в нераскрытой глубине своей бесконечное и устремленное к бесконечности, существо, ищущее вечности и предназначенное к ней и вместе с тем, по условиям своего существования, конечное и ограниченное, временное и смертное»* [3].

Л. Андрееву в высшей степени свойственно именно такое, характерное для русского экзистенциализма, понимание природы страдания. Оно не устраняется социальными и экономическими изменениями, тем более, если такие изменения сопровождаются кровью и насилием, гибелью культуры, торжеством Дурака и Хама, «четвероногого», как это виделось художнику в условиях прихода к власти большевиков. Особенно справедливо по отношению к русскому писателю наблюдение Бердяева о том, что *«более всего страдают совсем не худшие люди, более всего страдают лучшие люди. Сила страдания может быть признаком большей глубины»* [3]. Причина страдания – в двойственности, дуализме современного мира, в том, что «человек встречается с миром объектов и лишь изредка прорывается к миру существ», к подлинной «экзистенции».

Раздвоенность как результат «неподлинного» бытия сопровождается процессом самоотчуждения, восприятия себя как незнакомого, «другого», нереального, почти несуществующего: *«Одиночество полное и всемерное, притом дурного тона: за болтовней, винтом и многолюдием. Иногда с грустью вспоминаю зиму в нашем огромном и чудесном доме, где одиночество было серьезно, строго и осмысленно. <...> «Сатана» (последний, считающийся незавершенным роман Л. Андреева «Дневник Сатаны» – Н.Б.) продвигается медленно и плохо: не верю ни одному своему слову, не верю, что это нужно, не верю в существование какого-то Леонида Андреева. Кажется мифом или предрассудком...»* (Запись от 12 октября [1918], вечер) [1, с. 151-152].

Экзистенциальный разрыв между «сущностью» и «существованием» порождает ощущение в себе чуждого и чужого, будто живое тело «носит» в себе мертвеца.

Таким образом, дух писателя оказывается во власти трагических антиномий. Но ему свойственна и «тоска по трансцендентному» (Н.А. Бердяев), стремление к выработке религиозного сознания, которое в

дневниковых текстах выражено в потребности творчества, в обращении к молитве. Возвращение к утраченной цельности возможно для Л. Андреева и через воспоминания детства и молодости. В детстве экзистенциальное одиночество («отсутствие всякого человеческого запаха») понимается как пронзительный момент единения с Целым природы, мироздания, Космоса. Отпадение от Целого (Бога) – и возвращение к нему – вот что волнует, занимает писателя в минуты самого напряженного переживания роковых в его собственной и общероссийской жизни событий. Возвращение мыслится автором только через Творчество, через сохранение способности писать, выразить себя в слове. Такое понимание пути к Богу типологически близко экзистенциальной философии Н.А. Бердяева и было сформулировано мыслителем в автобиографическом труде «Самопознание» (1949): *«Творчество для меня не столько оформление в конечном, в творческом продукте, сколько раскрытие бесконечного, полет в бесконечность, не объективация, а трансцендирование. Творческий экстаз (творческий акт есть всегда экстазис) есть прорыв в бесконечность. <...> Проблема нового религиозного сознания в христианстве для меня стояла иначе, иначе формулировалась, чем в других течениях русской религиозной мысли начала XX века. Это не проблема плоти, как у Мережковского, не проблема освящения космоса, как в софиологическом течении, а проблема творчества, проблема новой религиозной антропологии...»* [4, с. 246-247]. Художественно подобная философская позиция выражена в рассказе Леонида Андреева «Полёт».

Потребность творчества – лейтмотивная тема большинства записей позднего андреевского дневника. Мечты о здоровье, молодости и любви составляют единый экзистенциальный комплекс восхождения к высотам творческого духа. В записи от 6 ноября [1918], утро читаем: *«... я не столько мучаюсь старостью своею, сколько всем телом и душою хочу молодости. Хочу ее неистово, до страсти детского каприза, когда требуют луну, до зависти ко всем молодым и краснощеким, до меланхолии. И нужна она мне не для пустяков. <...> Творчество – вот что. Случилось так с моей жизнью, что нет в ней параллелизма между ростом сил творческих и сил психо-физических, т.е. возрастом. <...> В то время, как по сознанию и чувству моему я переживаю в творчестве всего только апрель, жизнь моя уже вступает в ноябрь. Когда по физической и психонервной силе я был лошадей, я писал какого-нибудь «Ангелочка», а теперь для моих огромных и только ещё созревающих замыслов у меня остались силы... жеребёнка, что ли. <...> Есть еще*

одно обстоятельство, которое в эти дни усиливает мою тоску о молодости. Общение с людьми убеждает меня, что мое влияние на них и сила моя велики...» [1, с. 156].

Многие горькие моменты оценки собственного таланта и творчества – противоречия между интуицией и разумом, мыслью, гениальностью и талантливостью – осмыслены на страницах дневника. Потеря «голоса» и невозможность писать – как следствие переживания гибели России – вот самая главная трагедия андреевского Духа.

Андреева всегда считали богоборцем атеистического толка. Л. Андреев всегда жил и мыслил о вере и Боге противоречиво, в состоянии внутренней смуты, изнемогая под тяжестью вопросов и сомнений... В Дневнике 1914-1919 годов автор постоянно возвращается к этой мучительной проблеме. Трагическим переживанием событий мировой войны и революции порождены грандиозные мистериальные видения художника, где Вседержитель ввергает человека в пучину Хаоса, ревниво охраняя пространство собственных кругов, сохраняющих гармонию:

«Бог Вседержитель на престоле с грозно поднятою рукой:

– Noli tangere circulos meos!

Внизу мириады звезд, миров, движущихся по сферам. И Прометей, напрягающий мышцы, чтобы разорвать круг человеческого бытия. И кто-то, сорвавшийся с круга и бешено упadaющий в хаос.

И грозный, предостерегающий Перст Вседержителя:

– Noli tangere circulos meos!» [1, с. 29]

Полны сомнений и отчаяния и более поздние записи, содержащие оценки исторического христианства, которое только вначале, в замысле, было прекрасно и гармонично [1, с. 132-133]. В этих размышлениях немало созвучного эсхатологической концепции Н.А. Бердяева [3]. Но чувство софийной радости, немого благоговения перед красотой и загадкой Божьего мира знакомо и Л. Андрееву. Нам представляется, что напряженный духовный поиск русским писателем Добра, Света и Истины вполне согласуется с идеей, высказанной Н.А. Бердяевым: *«Восстание против Бога может быть только во имя Бога же, во имя более высокой идеи Бога. Большая часть восстаний против Бога, особенно моральных, предполагают существование Бога»* [3].

Андрееву был свойствен атеизм углубленный и страдающий, который и «есть утверждение Бога». Страдающим атеистом, по Бердяеву, был Ницше. И Достоевский изображал главным образом страдающих атеистов, сам пройдя через мучительные сомнения в бытии Божиим.

В творчестве Л. Андреева трагическое чувство жизни выражено гораздо сильнее, чем поиски ее религиозного смысла. И все-таки, даже страдая и проклиная, перед лицом зла и неправды мира человеческого он признает бесконечность и бессмертие Божьего мира, он переживает Бога как Свет, Дух, «как оценку и как совесть». Бог для него присутствует в свободе и любви, в природе и творчестве. И в тоске по утраченной цельности он признается в дневниковых текстах, что смутно, но непреодолимо вырастает в нем потребность молитвы: *«В берёзовой рощице, в затишьи, где сильно пригревает солнце, я прокапываю заплывшую канавку, снимаю траву и пережной. И что это за очаровательный запах! Теплой водой, болотцем, лесной нагретой гнилью: будто не в рощице возле дома, а в самой глубине леса, где нет людей. Именно: отсутствие всякого человеческого запаха. Волнует, как детство, как тихий сон в солнечной комнате, когда прозрачные занавески поднимаются от ветерка.*

Сейчас захотелось молиться. Но как? Но кому? Какими словами?» (13 мая [1918], ночь) [1, с. 87-88].

Литература:

1. Андреев Леонид. S.O.S.: Дневник (1914–1919); Письма (1917–1919); Статьи и интервью (1919); Воспоминания современников (1918–1919). – М.; СПб.: Феникс; [Париж]: Atheneum, 1994. – 598 с.
2. Андреев Л.Н. Полное собрание сочинений и писем в 23 томах. – Т.1. – М.: Наука, 2007. – С. 705.
3. Бердяев Н.А. Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого / URL: <http://www.magister.msk.ru/library/philos/berdyayev/berdn005.htm>
4. Бердяев Н. Самопознание: Опыт философской автобиографии. – СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2007. – 416 с.
5. Митина С.И. Философский эго-текст: бытие в культуре. Автореф. дис. ...доктора философских наук. – Саранск, 2008 / URL: <http://vak.ed.gov.ru/common/img/uploaded/files/vak/announcements/filosof/2-06-2008/MitinaSI.doc>

Феномен и концепция человека в романе А.И. Солженицына «Раковый корпус»

*Гаврилов Валентин Александрович
(Москва, Россия)*

Изображая в романе «Раковый корпус» эпоху жестокого политического диктата, социальных регламентаций, бесцеремонного вмешательства государства в частную жизнь людей, Солженицын стремится отыскать как идейные, так и органические, коренящиеся в первородной сущности человека противоресы, надругательством над личностью и народом. Если советская идеология не различала в полярных ей позициях никакой эстетики и никакой этики, то сама она и породила ответ А. Солженицына, который не различает в ней ни эстетики, ни этики. Согласно А. Солженицыну, идеологическая диктатура преобразилась в естественную норму поведения и мышления лишь немногих советских людей. Неистребимость естественных мотивов поведения особенно наглядно проявляется в ситуации болезни. основополагающие векторы человеческой психологии предстают в этом состоянии с наибольшей полнотой и убедительностью. В книге Солженицына, по справедливому суждению Л. Даниленко «нет крупных событий; действие протекает в одном месте - раковом корпусе; почти нет смены декораций. Нет и единого сюжета, который стягивал бы всё происходящее в единый узел. Судьбы героев не пересекаются, а проходят как бы параллельно. Взаимодействие персонажей происходит лишь в духовной сфере» [1]

Исследуя воздействие социальных обстоятельств на личность человека, А. Солженицын использует богатейший опыт классической русской литературы XIX века. Изображая социалистическую действительность в романе «Раковый корпус» он показывает, как многие ее сущностные особенности препятствуют полноте нравственного развития, ущемляют свободную жизнедеятельность человека. В недрах советского общества подобные результаты формировались, по А. Солженицыну, как стихийно, так и системой особых организационных мер, преднамеренно.

Стихийные проявления системных нравственных пороков писатель усматривает в любовной культуре, а точнее бескультурии, советской молодежи. Вспоминая о своем любовном опыте, медсестра Зоя, студентка мединститута, обескуражена безответственностью своих мимолетных избранников. Она догадывается, что даже штамп в паспорте

не гарантирует ей надежного супружества. А. Солженицын убежден, что официальная моральная пропаганда не затрагивает душевных импульсов молодежи. Религия не замещена чем-то эффективным и пригодным для внушения молодежи подлинных идеалов. Образцы любовной безупречности писатель отыскивает в среде ссыльных, заключенных, чьи позиции сформировались вне магистрального воздействия господствующей идеологии (семья Кадминых, Олег Костоглотов и его любимая девушка, семья Федерату).

В то же время, акцентируя порядочность и благородство Олега Костоглотова, писатель не склонен к идеализации. Любимая девушка, которая вместе с Олегом была арестована за участие в кружке инакомыслящих ленинградских студентов, по предположениям героя, либо погибла, либо стала жертвой грязных домогательств бесчисленных лагерных мерзавцев. Это не становится центром душевных переживаний героя. А. Солженицын правдиво показывает жестокость и иной раз неизбежность отстранения от несчастных и поверженных даже близких им людей.

Система подавления человеческой воли и самоуважения раскрывается Солженицыным, в частности, в стиле деятельности советского управленца Павла Николаевича Русанова. Возглавляя отдел кадров крупного предприятия, он убежден, что «на каждого живого человека всегда можно записать что-нибудь отрицательное или подозрительное, каждый человек в чем-нибудь виноват или что-нибудь утаивает...» [2, с. 151]. Павел Николаевич обладает целым арсеналом взглядов, кивков, приветствий с заминкой, с холодком, с оттенком загадочности, которые ввергают человека в пучину сомнений и тревожности по поводу своих мнимых или действительных грехов. Русанов убежден, что его методы благотворно действуют на подчиненных и избавляют их от опрометчивых поступков. Скупые, малозаметные жесты начальника производят неотразимое действие на подчиненных, так как подкрепляются доносами и арестами. Сам Русанов донес на своего соседа инженера Родичева, после чего воспользовался его жилплощадью. А. Солженицын убедительно показывает, что за идеологической бескомпромиссностью Русанова скрывается грубый эгоистический интерес. Подозрительная и обвинительная советская идеология не пускает глубоких корней в душах солженицынских героев. Она служит в основном средством осуществления карьеры, сведения служебных счетов, для достижения сомнительных высот в творческой деятельности.

Когда же корыстные апологеты этой идеологии попадают в опасную ситуацию, они начинают апеллировать к вековым ценностям. Процесс реабилитации несправедливо осужденных Русанов с дочерью оценивают не с точки зрения устойчивости государства и авторитета партии, а с точки зрения личного спокойствия и благополучия. Авиета категорически заявляет: «Ну, если уж так вам приспичило – так реабилитируйте, но без очных ставок! Но не треплите же нервы людям!...» [2, с. 221].

Приверженность советской идеологии не ведет к духовному наполнению личности, а делает ее, по Солженицыну, нравственно ущербной, морально нечистоплотной, беспомощной перед собственными инстинктами. Русанов, гордившийся своей верностью партии, еще никем не обвиненный, жалко оправдывается: «Не я один это делал! Почему вы судите именно меня? А кто этого не делал?...» [2, с. 171]. Авиета, которая переняла от отца штампованные пропагандистские фразы, пробивает стихотворный сборник в печать с помощью связей, телефонных звонков и записок.

А. Солженицын стремится четко измерить соотношение духовных запросов человека и его материально-биологических потребностей. Не случайно в этой связи пристальное внимание к профессии и этике врача. Раскрывая характеры хирурга Донцовой и ее коллег, А. Солженицын подчеркивает первенство духовных мотивировок в их позиции и поведении. С едкой иронией рисует А. Солженицын картины грубого административного вмешательства сверху в деятельность врачей. Стремление властей навести порядок и поставить на место людей с достоинством не исключает и уголовного преследования там, где требуется научная экспертиза.

Писатель различает в нашей жизни много такого, где безотчетно, стихийно складывается превосходство материального над духовным. С досадой и сожалением размышляет об этом замечательный диагност физических и духовных недугов Вера Гангарт: «А просто с годами мы тупеем. Устаем. У нас нет настоящего таланта ни в горе, ни в верности. Мы сдаем их времени. Вот поглощать всякий день еду и облизывать пальцы – на этом мы неуступчивы...» [2, с. 270].

Но проблема эта решается Солженицыным отнюдь не прямолинейно, как может показаться по последней цитате. В каком-то смысле первородные, изначальные биологические импульсы составляют фундамент всех духовных обретений человечества. Большой Костоглотов изобретательно избегает гормональных уколов, ускоряющих исцеление

от рака. Дело в том, что действие этих гормонов носит перекрестный характер: мужчинам дают дозы женских гормонов и наоборот. При этом угасает половое влечение, а вместе с тем рушится вся энергия человеческой личности. С трудом добравшись до Ташкента, изнемогая от смертельной болезни, Костоглотов мечтает попасть в оперный театр и посмотреть любимый спектакль. Болезнь не разрушает в нем высших духовных запросов. Но он уверен, что при потере либидо наступит полное опустошение. И недаром к этому больному, да вдобавок еще ссыльному, испытывают любовное влечение и практичная Зоя, и романтическая Вера Гангарт. Костоглотов сохранил способность к жизненной инициативе, к здоровой авантуре, к живительной любовной игре. Эта бодрость и энергия духа, питаемые любовными надеждами, помогают ему азартно и изобретательно бороться за свое здоровье, по крохам добывать информацию у вечно занятых врачей.

А. Солженицын настойчиво убеждает, что оптимизм и воля к жизни у человека имеют не идеологическую и доктринальную природу, а более конкретную, земную. Этот оптимизм извлекается из отношений с близкими, родными, любимыми. Даже идеологически зашоренного Русанова, в конечном счете, ободряет поддержка жены и дочери, а не радужные исторические перспективы. Непосредственные отношения людей заключают в себе гораздо больше энергии и смысла, чем отношения к идеям и к персонифицированному в вождях смыслу эпохи. Например, из отношений юного Демки к дерзкой и разбитной Асе Солженицын исключает компонент примитивной и прямолинейной моральной оценки. Тело и душа Аси полны жизненного огня. Все это с невероятной силой ощущает Демка, целуя грудь Аси, обреченную на ампутацию.

А. Солженицын в «Раковом корпусе» пытается устранить зияющую брешь, которую в сфере эротики преднамеренно образовала советская идеология. Герои романа – это не выхолощенные советские праведники, а люди с нормальными эротическими влечениями.

А. Солженицын размышляет в романе о болезни как о переходе человека от социальных к органическим параметрам существования. Он обнажает то, чего редко касалась советская литература или преподносила в духе оптимистической трагедии. Хирург-онколог Донцова сама заболевает раком. Ее социальный и профессиональный статус вселяет в нее решительность и уверенность в себе. Но этого оказывается недостаточно перед смертельной болезнью. Солженицын пишет, что ранее упорядоченный для Донцовой мир рухнул, «и вдруг

в несколько дней ее собственное тело вывалилось из этой стройной системы, ударилось о жесткую землю и оказалось беззащитным мешком...» [2, с. 343].

Человек науки с мужественным сердцем перед лицом смерти может сохранить присутствие духа, как Вадим Зацырко. Но дар выздоровления из безнадежно больных заслуживает в романе один Костоглотов Олег. Костоглотов – наиболее мыслящий и чувствующий персонаж романа. Он отвергает абстрактные идеи и оценивает живые факты, насущную логику бытия. Его устами Солженицын затрагивает чрезвычайно рискованную тему блокады Ленинграда, которая откристаллизовалась, казалось бы, в исчерпывающих формулировках. Костоглотов обвиняет в бесчисленных жертвах не только Гитлера, а и безответственных и бездарных тогдашних руководителей. Персонаж, выломившийся из советской системы координат, преподносится как наиболее духовно пронизательный и справедливый.

Социальный и биологический детерминизм в романе Солженицына многонаправленно взаимодействуют. Социальные факторы часто препятствуют полноте и свободе человеческого бытия. Природные факторы при их свободном развертывании, наоборот, способствуют полноте личностной самореализации. Персонажам с советской духовностью при встрече с болезнью и смертью недостает внутреннего самообладания. Религиозный фактор жизнестойкости Солженицын представляет как благодатный, драгоценный, но переставший быть серьезным условием жизни и судьбы советских людей.

Литература:

1. Лариса Даниленко «Урок Александра Солженицына. Размышление о его повести «Раковый корпус»» // Литературно-критический журнал Литературная учеба. – №6, – М., 2008.

2. Солженицын А.И. Раковый корпус, Собр. соч. в 7 т. – т.4. – М.: Инком НВ, 1991. – С. 151. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

Богооставленность и диалог с Богом как духовные состояния лирического героя в творчестве В.А. Смоленского

Данилов Александр Геннадиевич
(Москва, Россия)

Поэзия В.А. Смоленского (1901-1961), особенно в довоенный период, есть поэзия предельных, подчас контрастных духовных состояний и порывов. Душа его лирического героя стремится одновременно к обоим концам мировой вертикали, к «вершине» и к «дну» [4, с. 217], «в пределы рая иль в пределы ада» [4, с. 168], будто не делая различия между земным и небесным, божественным и inferнальным. Тем не менее, можно проследить динамику его внутренней жизни, постепенное обретение поэтом подлинных критериев добра и зла, истины и красоты.

Если попытаться определить эмоциональную доминанту творчества Смоленского 1930-х годов, то таковой следует признать чувство богооставленности. Именно оно, пронизывая практически все стихотворения первых двух сборников, формирует вокруг себя сложный комплекс переживаний лирического героя. Напряжённый поиск высшего смысла, «жажда Бога», стремление к идеалу и неизбежные падения на этом пути определяют собой вектор развития духовного мира поэзии Смоленского. Мотивы одиночества, обречённости судьбе и смерти в его раннем творчестве слиты с осознанной невозможностью общения с Творцом: «*Как одинок бывает человек, / Когда он Богом на земле покинут*» [4, с. 43], «*Здесь Бога нет, Он где-то там, / Он где-то – иль нигде – над нами...*» [4, с. 96].

Мысль о покинутости Всевышним актуализирует в лирике Смоленского 1930-х годов чувства человеческого бессилия, страха перед гибелью, которая видится ему абсолютным концом. В стихотворении «*Никогда я так жалок не был...*» в ответ на молитву герой слышит голос смерти: «*Чем голос был глуше и тише, / Тем явственней был ответ: / "Милый, я слышу, слышу, / Милый, спасенья нет!"*» [4, с. 28]. Сомнение в грядущем воскресении – один из лейтмотивов ранней лирики.

Именно в контексте этих настроений, на наш взгляд, необходимо рассматривать и стоящее особняком в сборнике «Закат» стихотворение «*Проклясть глухой и тёмный мир...*». В нём звучит не только отчаянный крик гибнущей в страшном мире души героя, но и порыв к яростной богоборческой инвективе. Тяга к пустоте, небытию пронизывает здесь каждую строку, каждый образ:

*Проклясть глухой и тёмный мир
Людей, и Ангелов, и Бога,
Мерцанье звёзд, бряцанье лир,
Сиянье у её порога
Проклясть, и ничего не мочь,
О, даже умереть не в силах!
Из смерти в смерть, сквозь бред, сквозь ночь,
Сквозь холод, что синее в жилах,
Сквозь страшные свои мечты... [4, с. 87].*

В сборник «Наедине» Смоленский включил сокращённый вариант данного стихотворения. Полный текст, опубликованный им в 1933 году в журнале «Современные записки», представляет интерес, поскольку проливает свет на причины столь безудержного миро- и богонеприятия. В первоначальном, не купированном автором варианте такое состояние раскрывается как следствие осознания героем собственной греховности, его неверия в возможность искупления и прощения: «*Сквозь страшные свои мечты / Ползти по краю ям разъятых / И знать, что самый тёмный ты / И проклятый из всех проклятых*» [5, с. 185]. В православной традиции такое состояние души называется унынием и считается одним из тяжких грехов. «*Уныние есть расслабление души, изнеможение ума, убожество мирских, оболгатель Бога, будто Он немилосерд и нечеловеколюбив...*» [1, с. 103], – говорится у Иоанна Лествичника.

Со стихотворением «Проклять глухой и тёмный мир...» перекликается созданное на рубеже 1930–1940-х годов стихотворение «Ты отнял у меня мою страну...». Включённое в любовный цикл «Гайсии Смоленской», оно производит особенно сильное впечатление той мощью, с которой его герой бросает вызов Всевышнему. Обвиняя Бога во всех бедах и лишениях, выпавших на его долю, он приходит к отрицанию высшего милосердия: «*Я прозревал жестокие черты / За каждой болью, за обидой каждой*» [4, с. 119]. Если в написанном десятью годами ранее стихотворении «Мы с тобой не уйдём от судьбы...» поэт был склонен «без мольбы, без борьбы» принять удары «огневой, слепой» судьбы, видя в них «возмездье сурового Бога / За грехи и любовь» [3, с. 30] (проявление не смирения, а фатализма), то теперь ситуация иная. Боясь утратить последнюю радость, земную любовь, герой восстает против Творца:

*Её Ты мучишь страшною мечтой,
Свой мёртвый Лик к живой душе склоняя,
Я вижу, никнет под Твоей пятой
Мой золотой цветок, моя любовь живая.*

*Вот, тяжело встаёт моя душа
Тебе наперекор, Тебе навстречу,
Пускай едва жива, пускай едва дыша,
Но вечная перед Тобой Предвечным.*

*И там, в Твоём аду, и здесь, с Тобой в борьбе,
За всё спасенье и за всё блаженство,
Вот эту страсть, вот это совершенство
Моей любви не уступлю Тебе [4, с. 119].*

Пафос религиозного титанизма, образ божественного «мёртвого Лика» и представление загробного мира как «Его ада» позволяют оценить интенсивность и размах духовных метаний поэта.

Тем не менее, уныние и разочарование в возможности индивидуального спасения представляют собой лишь один полюс мироощущения поэта. Уже в сборнике «Закат», а ещё сильнее – в книге стихов «Наедине» и послевоенной лирике Смоленского заявлена твёрдая вера в бессмертие души, в существование иного, высшего мира и спасающую силу любви: «*Канут годы в вечность без следа, / Смолкнет голос, сердце прахом станет, / Но душа любить не перестанет, / Землю не забудет никогда*» [4, с. 33].

Многие стихи проникнуты едва ли не физическим ощущением призрачности земного существования («Огромный мир, объятый мглой и сном...», «Не плачь, не плачь, всё это сон и бред...», «Баллада»). Присущий Смоленскому дар видеть сквозь «колеблющиеся и прозрачные стены» [4, с. 83] реальности, прозревать «в тлених нетленное» [4, с. 207] обусловил присутствие в его стихах конфликта между земной жизнью, которая нередко предстаёт как ложное существование, – и некой «тайной жизни», губительной для души человека. Например, в стихотворении «Ты встанешь в некий час от сна...» описывается, как узнавшая высшую «правду» душа превратилась в «тень», умерла [4, с. 86]. Образ души-тени, умершей души возникает у Смоленского и в стихотворении «Ни смерти, ни жизни, ни правды, ни лжи, ни людей...». Здесь он связан с «мглой» земного бытия, с безысходностью апостасийного мира: «*Лишь тенью от тени, эфирною пылью дыша, / Рождается, бьётся и гибнет во мраке душа*» [4, с. 46].

Конфликт любящей и верящей души со страшным миром предельно заострён в поэзии Смоленского. Разрешение противоречия Смоленский искал на путях веры. Наряду с чувством богооставленности поэт воплощает в своих стихах приятие Божественного Промысла, вступает в диалог с Творцом.

Сама поэзия нередко воспринималась Смоленским как обращённый к Богу монолог («Я обошёл уже полмира...», «Ангел Смерти»).

Самое раннее из известных на данный момент стихотворений Смоленского, дошедшее до нас, возможно, лишь в виде фрагмента (приведённого в газетном отчёте о прошедшем вечере Союза молодых поэтов и писателей в Париже), представляет собой описание молитвы лирического героя:

*Моя мансарда – келья монаха:
Суровый Спас в углу в простом киоте,
И чтоб не знать сомнения и страха,
Евангелие в тяжёлом переплёте.*

*И каждый вечер, возвратясь с работы,
Лампаду зажигаю у иконы
И на полу, часами, распростёртый,
Твержу молитвы, службы и каноны... [2, с. 4].*

Любопытно, что в данном стихотворении, во многомещё ученическом, представлен ряд доминантных мотивов и образов зрелого творчества Смоленского. Имеющий автобиографическую основу образ мансарды – монашеской кельи, в которой герой ищет уединения для общения с Богом, – присутствует и в другом раннем стихотворении «Сон». Там он также раскрывается как сокровенное для героя пространство, противостоящее царящим под ним «пустоте» и «темноте»: «*Уже сколько страшных ночей / Я вижу всё тот же сон – / Из окна мансарды моей / Над бездною я склонён*» [6, с. 4]. В созданном в 1951 году стихотворении «Осталось немного – миражи в прозрачной пустыне...» образ мансарды – прибежища от окружающего мрака – трансформируется в образ «нищей мансарды», проникнутой «лютым холодом ночи» и из которой герой стремится убежать, чтобы обрести небесный приют.

Восприятие Христа как «Сурового Спаса» почти не получило развития в лирике Смоленского. Лишь в одном из последних стихотворений сборника «Наедине», «Вызывая ужас и смех...», образ Спасителя раскрывается в сходном ключе. Налицо и перекличка с заключительными строками поэмы Блока «Двенадцать»: «*Вызывая ужас и смех, / Он грядёт сквозь кафельный дым, / Средь живых и средь мёртвых всех / Двенадцать идут за Ним*» [4, с. 112].

Намного характернее для творчества Смоленского изображение милосердного, всепрощающего Спасителя, «Иисуса Сладчайшего» [4, с. 195], явившего идеал «безмерного страданья» и «страшной тайны

любви» [4, с. 196]. Именно такой образ возникает в стихах «Святая Таисия», «Плащаница», «Стихи о нищих», «Ангел Смерти». «*Все страданья мира / На Голгофе сердце отстрадало!*» [4, с. 201], – слышит от небесного вестника герой последнего стихотворения.

В одном из поздних стихотворений, «Когда останусь совсем один...», готовый на любые лишения герой не ропщет на Бога и не бунтует против Него (как в стихотворении «Ты отнял у меня мою страну...»), а вновь возвращается к образу распятого Христа, вечно страдающего за грехи человечества:

*...Я увижу крест, на кресте Христос.
Он пробитую руку от креста оторвёт,
Чтоб коснуться моей груди,
И опять тот же гвоздь Его руку пробьёт,
Для тех, кто ещё впереди,
Для тех, чьи сердца в слезах и огне.
И никто уж не сделает больно мне [4, с. 229].*

Обращение к Христу присутствует и в другом, предсмертном стихотворении Смоленского, «Я слишком поздно вышел на свиданье...». Стремление выбраться из «мрака душного», в который привели духовные блуждания, рождает в душе героя молитвенный возглас: «*О Господи Распятый, помоги!*» [4, с. 248].

В посмертный поэтический сборник Смоленского включено четверостишие (вероятно, неоконченный набросок), в котором возникает сюжет Рождества: «*В Вифлееме Младенец родился – / Много прошло веков. / Где звезда, что вела Волхвов? / Где пастух, что у яслей молился?*» [4, с. 227]. За этими строками можно уловить тяжкий вздох поэта, чувствующего, как мир утрачивает прежние духовные ценности и ориентиры.

Как видим, напряжённый духовный поиск Смоленского – художника и мыслителя – совершался в ходе многочисленных поэтических обращений к Богу. С особенной остротой он обнажил конфликт знания и веры, заострил момент выбора души между стремлением к высшему идеалу и приверженностью к земному. Можно утверждать, что на лирику Смоленского повлияла традиция православного молитвословия.

Литература:

1. Преподобного отца нашего Иоанна, игумена Синайской горы, Лествица, в русском переводе. С алфавитным указателем. – 7-е изд. Козельской Введенской Оптиной Пустыни. – Сергиев Посад: Типография Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1908. – С. 103.

2. С.Н. Союз молодых поэтов // Возрождение. – Париж, 1927. 31 декабря. – № 942. – С. 4.

3. Смоленский В.А. Мы с тобой не уйдём от судьбы... // Перекрёсток: Сборник стихов: Кн. 1. – Париж, 1930. – С. 30.

4. Смоленский В.А. «О гибели страны единственной...»: Стихи и проза. – М.: Русский путь, 2001. – 288 с.

5. Смоленский В.А. Проклясть глухой и тёмный мир... // Современные записки. – Париж, 1933. – № 51. – С. 185.

6. Смоленский В.А. Сон // Возрождение. – Париж, 1930. 13 марта. – № 1745. – С. 4.

Проблема автора в поэтике романа В. Брюсова «Огненный ангел»: к вопросу о сотворенной природе литературного произведения

Дубова Марина Анатольевна
(Коломна, Россия)

Образ автора-творца, автора – теурга – один из центральных в эстетике символизма. Ему принадлежит важная, даже доминирующая роль, в частности, в структуре символистского романа. Символисты, как известно, отстаивали свободу художника и его право на творческое самовыражение. С этой точки зрения, *«созданный мир они считали более реальным, чем действительный, реальный»* [13, с. 43]. Это и объясняет особую актуальность проблемы автора в поэтике символистского романа как *«абсолютно творческого и единолично творящего начала»* [10, с. 23]. Символист — это *«художник, не знающий, где кончается жизнь, где начинается искусство»* [3, с. 58].

«Мир для писателей-символистов – это мир искусства, пространство культуры; человек – это творец, художник, творчество которого вносит в жизнь мистику, автор – теург этой жизни» [6, с. 15]. Так, в своих романах-стилизациях один из основоположников символизма В. Брюсов *«балансирует между жизнью и искусством, используя принцип антилогии»* [2, с. 12].

В романе «Огненный ангел» главным автор сделал процесс написания книги. Символистский роман В. Брюсова, согласно воле автора-творца, подчинил биографический и исторический материал изображению процесса литературного творчества, явившись наиболее адекватной формой художественного освоения реальной действительности символистской интеллигенции 1900-х годов, пытавшейся найти *«сплав жизни и творчества»* [14, с. 65]. В произведении Брюсов актуализирует проблему соотношения Автора и Героя, жизни и литературы, слагаемых в процессе творчества, творения.

«Формируясь из столкновения разнонаправленных энергий («поверхностных» и «глубинных»), произведение не может завершиться в принципе, в своей чистой возможности, ибо оказывается не в состоянии положить свою собственную границу “из себя”» [5, с. 156], – такова важная черта модернистских произведений, ориентированных не на отражение объективного мира, а на становление мира художественного.

Сложность романа состоит в том, что автор как бы передоверяет свою авторскую роль вымышленному герою, от лица которого и даны изображение давно прошедшей эпохи, отобраны факты для освещения, очерчена характеристика героев, в том числе и самого повествователя. Через образ героя *«выявлены все остальные компоненты художественного произведения: бытописание нравов, информация о культуре и интеллектуальной жизни людей, дано их эстетическое отношение к жизни и т.д.»* [9, с. 21].

Рупрехт – актер, так как творит в каждом моменте «Повести» книгу из собственной жизни, убежденно считая книги *«лучшим сокровищем человечества»* [1, с. 175]. Слюбовью он описывает манускрипты, фолианты в лавке старого Глока, рассуждает с хозяином о печатниках и издателях, о преимуществах разных почерков и разных шрифтов [1, с. 92].

«Повесть» Рупрехта обращена к «Amico lectori» («Другу читателю»). В предисловии он создает установку на повествование обо всем удивительном, что довелось пережить [1, с. 15].

Герой не только использует принципы построения разных речевых жанров, но и делает их предметом изображения. В частности, он воспроизводит заклинания и заговоры деревенской ворожеи [1, с. 45], речь ученого [1, с. 131], эзотерический стиль масонов [1, с. 144-145], монолог влюбленной женщины [1, с. 45] и так далее. Кроме того, многие поступки и события в романе представляют собой речи, слова. Рупрехт не забывает постоянно подчеркивать, что события в романе не

разыгрываются непосредственно, но уже пересказаны, записаны, т.е. переведены в литературное инобытие. Перед читателем – не иллюзия живой жизни, а рассказ, записи о ней. Таковы оговорки Рупрехта: «*Вот, приблизительно слово в слово, то неожиданное, что ответила мне хозяйка гостиницы...*» [1, с. 45]; «*Одни из слов, сказанных мне тогда Ренатою, нахожу я нужным записать здесь...*» [1, с. 50].

Еще более подчеркивается речевой, словесный характер повествования Рупрехта и мира, о котором он повествует, тем, что «Правдивая повесть» – литературная мистификация. Брюсов имитирует подлинность книги Рупрехта; тщательно стилизуя роман «под Германию XVI века» [6, с. 19]. Стилизация, по мнению Брюсова, ставит художников выше действительности (сюжета): «*...важно уже не то, что они изобразят, но как это будет изображено*» [1, с. 321]. Рупрехт преодолевает «тоску и томление» своей жизни, представляя ее в виде законченного, оформленного произведения, с предисловием и эпилогом.

Брюсов, выступая в роли издателя и переводчика «Повести», стремится еще более подчеркнуть её статус литературного произведения. Он анализирует повествовательную манеру Рупрехта [1, с. 7], принципы своего перевода («*При передаче «Повести» на русский язык мы имели в виду, что ее автор уделял значительное внимание художественности рассказа. Поэтому мы не считали нужным воспроизводить мелкие особенности в стиле подлинника, и наш перевод должен быть назван свободным. В конце «Повести» будут приложены необходимейшие объяснения переводчика*» [1, с. 342]); описывает внешний вид «Повести».

В историю Рупрехта автор вложил много личного, интимного, и маски переводчика, издателя, комментатора призваны отделить автора биографического (В. Брюсова) от героя (Рупрехта). В результате литературной игры-мистификации Брюсов снова появляется перед нами в виде актера, играющего роль – на этот раз – роль Издателя и исследователя-филолога, роль, как известно, также очень близкую человеческой индивидуальности Брюсова.

Некоторые особенности системы выразительных средств в романе поддерживают установку на «текстуализацию сущего» [11, с. 34].

Замечания Брюсова о том, что «при всем добром желании автора его изложение все же остается субъективным, как и все мемуары» [1, с. 101], что изображенные события отличались от того, «*как они происходили в действительности*» [1, с. 104] и что не мог избежать автор и мелких противоречий в своем длинном рассказе, вызванных собственной забывчивостью, — содержат очень глубокие мысли. «Субъективность» не может, не должна мешать сущности, объективности.

Сам герой-рассказчик выступает всюду «*согласно с духом XVI в.*» [6, с. 65]. Он, по мнению автора, должен быть типический представитель своего исторического времени, а не человек, который стоит в стороне от исторической жизни.

Говоря о разносторонности знаний своего рассказчика, о его цитировании древних и новых авторов, о его «тоне знатока», Брюсов замечает, «*что не все эти ссылки вполне идут к делу, и что автор, по-видимому, щеголяет своей ученостью*» [1, с. 214]. С одной стороны, Брюсов сам вводит эти ссылки, с другой – не одобряет их! Но противоречие кажущееся: ссылки создают впечатление достоверности, раскрывают и, типизируя, индивидуализируют образ рассказчика, делая его близким и понятным читателю, достоверным.

Брюсов отмечает в герое «*очень много старинных предрассудков*» [1, с. 215], «*мировоззрение крайне противоречивое*» [1, с. 216]. Если эту «критику» своего героя обернуть в положение, принцип, то она будет означать теоретическое положение Брюсова о необходимости отражения в образах главных героев черт и противоречий эпохи: XVI век в Германии и отличался противоречивостью, в которой сплелись гуманизм Возрождения и мракобесие средневековья. Вот почему вполне «примлет» Брюсов тот факт, что «автор» (Рупрехт) «*только следовал лучшим умам своего времени*» [1, с. 216]. Вымышленный герой, по Брюсову, должен «выглядеть» как исторический, как действительное лицо истории, воплотить лучшее из эпохи.

Итак, Брюсов предельно объективирует биографическую ситуацию, воплощая ее через ряд ступеней опосредования между собой и литературным героем, в образе книги. Вместе с тем, игра двусмысленностью сохраняется, так как каждая из масок Рупрехта – переводчика-издателя, комментатора, иллюстратора – сохраняет что-то от самого Брюсова.

Таким образом, Брюсову принципиально важна внешняя, материализованная форма его романа как книги, как элемента третьего аспекта художественной культуры – аспекта институционального [7, с. 8].

Писатель вводит свой роман в литературную ситуацию 1900-х годов, помещает его в литературную среду, созданную, «смоделированную» самим им, автором.

Н. Петровская утверждала, что «*В. Брюсов никогда не обнаруживал себя перед людьми в синтетической цельности. Он замыкался в стили, как в надежные футляры, это был органический метод его самозащиты*» [12, с. 56]. Но стилизация и обнаруживала сущность

индивидуального стиля писателя, ядро его личности – «фанатика, жреца, священнослужителя искусства» [12, с. 57].

Принцип антологии в структуре романа, «текстуализация жизни», внимание к сотворенной словесной природе литературного произведения, впервые так ярко выразившиеся в романе Брюсова «Огненный ангел», станут общими признаками модернизма в целом и символизма в частности.

Литература:

1. Брюсов В.Я. Огненный ангел // Брюсов В.Я. Собр. соч.: в 7 т. – М.: Худож. лит., 1974. – Т.4. – С. 7, 15, 34, 45, 92, 101, 104, 131, 214, 144-145, 175, 221, 342.
2. Белецкий А. Первый исторический роман В. Я. Брюсова // Брюсов В. Я. Огненный ангел. – М.: Высшая школа, 1993. – С. 12.
3. Бычков В.В. Эстетические пророчества русского символизма // Полигнозис, № 1. – М., 1999. – С. 58.
4. Гречишкин С.С., Лавров А.В. О работе Брюсова над романом «Огненный ангел» // Брюсовские чтения 1971 года. – Ереван: Айастан, 1973.
5. Иванов А. Последний стиль: модерн как способ мышления // Театр. – М., 1993. – №5. – С. 156.
6. Ильев С.П. Русский символистский роман. Аспекты поэтики. – Киев: Лыбидь, 1991. – С. 15, 19, 65.
7. Каган М.С. Искусство как феномен культуры // Искусство в системе культуры. – Л.: Наука, 1987. – С. 8.
8. Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX-XX вв. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – 333 с.
9. Ломтев С.В. Проза русских символистов. – М.: Интерпракс, 1994. – С. 21.
10. Минералова И.Г. Русская литература Серебряного века: Поэтика символизма. – М.: Флинта-Наука, 2003. – С. 23.
11. Неклюдов С.Ю. К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былинке: Тез. докл. 16-26 авг. 1966 г. – Тарту, 1966.
12. Петровская Б.И. Воспоминания. // Минувшее. – М., 1992. – Т.8. – С. 56, 57.
13. Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX – начала XX // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. – С. 43.
14. Ходасевич В. Некрополь. – М., 1990. – С. 65.

Современный НОМО LEGENS и ЧТЕНИЕ как интеллектуальная деятельность (по роману М. Елизарова «Библиотекарь»)

Исаченко Оксана Михайловна
(Новосибирск, Россия)

Хороший читатель встречается реже,
чем хороший писатель

Борхес

Одни книги пробуют на вкус,
другие – проглатывают, и лишь немногие –
разжевывают и усваивают

Ф. Бэкон

1. Для современной русской литературы традиционной является тема взаимоотношений писателя с властью и государством, с коллегами по цеху и читательской аудиторией. Можно привести массу примеров художественных произведений, в которых главным героем становится «Человек пишущий» – писатель, филолог, историк, сценарист, журналист, рекламист и пр. («Пушкинский дом» А. Битова, «Довлатов и окрестности» А. Гениса, «Москва 2042» В. Войновича, «Ложится мгла на старые ступени» А. Чудакова, «Орфография», «Списанные» Д. Быкова, «Коленок в молоке» Ю. Полякова, «Созвездие Козлотура» Ф. Искандера, «mAZIAfucker» И. Стогоff’a, «Писатель и самоубийство» Г. Чхартишвили, «Читающая вода» И. Полянской, и мн. др.).

В романе Михаила Елизарова «Библиотекарь», удостоенном в 2008 г. главной премии «Русский букер», центральным персонажем, вопреки традиции, стал собирательный образ «Человека читающего» – Номо legens. На фоне серьезных социальных проблем взрослого и детского чтения в России роман «Библиотекарь» заслуживает награды уже за название и авторскую идею.

В современных **социологических** исследованиях [3, 9] по проблемам чтения приводится «тревожная» статистика (за 2005 г.), например: ...не покупают книг 52% россиян, не читают их 37%..., библиотеками не пользуются 79% россиян, 12% опрошенных читают книги в Интернете, причем основная часть – это справочные материалы, всего лишь 1% художественную литературу, более 40% издаваемых в стране книг не доходит до читателей... (ср.: «Самой свежей газете, которую можно

было здесь купить, уже исполнилась неделька от роду» (И. Стогофф)). ...По грамотности чтения наши 15-летние подростки занимают 28-е место из 32 стран Европы, Азии и Америки [5]. Таковы официальные показатели, разрушающие советский миф о том, что Россия – самая читающая страна в мире.

Известны также результаты **социолингвистического** изучения данной проблемы [4]. Так, ассоциативный эксперимент, проведенный В.Е. Гольдиным, выявил наиболее частотные и вполне предсказуемые реакции школьников 4-х возрастных групп (с 1 по 11 классы) на стимул **читать** (книга / книгу, писать). Характерно, что только 6 человек из 600 ассоциируют процесс чтения с глаголом *думать*; менее 1% в анкетах мальчиков и девочек составляют реакции *интересно, любить / люблю*; а среди ответов старшеклассников появляются реакции, отражающие негативное или равнодушное отношение к процессу чтения: *не хочу, не люблю, убитый, зад, зачем, отстой, скука...* [4, с. 129-130]. Данные на 2005 г. вряд ли выглядят иначе сегодня, когда школа отказалась от любых форм экзамена по русской литературе (сочинения, ЕГЭ). Современные школьники не знают пушкинского правила: «**Чтение – вот лучшее учение**».

Изменение постсоветского информационного пространства приводят к необратимым процессам: понижению статуса и престижа Homo legens, неоднозначному отношению к книге и любому «печатному слову», нежеланию читать. Между тем, реальная связь **чтения с культурой общества и мышлением человека** не требует доказательств (ср.: «Люди перестают мыслить, когда перестают читать» (Д. Дидро)).

II. Язык чутко реагирует на изменения, происходящие в культурном «сценарии» **чтения**. Представим его прототипические характеристики.

1. **Чтение** – один из видов коммуникации, наряду с **говорением, слушанием, письмом**. Эти девербативы составляют тематическую микрогруппу «**интеллектуальной речевой деятельности**» человека, обнаруживающую следующие системные отношения:

1) родовидовые: *письмо* и *говорение* – по отношению к «порождению речи», *слушание* и *чтение* – к «восприятию» (попарно объединяются данные слова и на основе признака ‘письменная / устная коммуникация’);

2) синонимические: *чтение* – *говорение* (*читать*: 2. Произносить наизусть, декламировать. 3. Излагать устно перед аудиторией, вести лекционный курс... [12, с. 661-662] – этот процесс воспринимается как чтение, так как лектор обычно говорит с опорой на письменный текст);

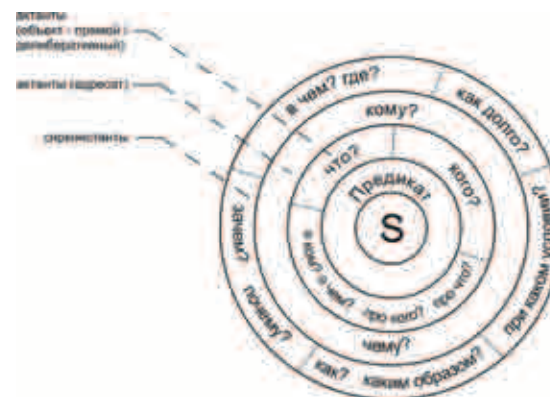
3) **контрарные**: *говорение* – *слушание*, *письмо* – *чтение*.

Симбиоз, обозначаемый агентивными существительными {*писатель* (автор) – *читатель*}, обусловлен исходной противоположностью, «отраженной» в процессе деривации.

2. По данным экспериментального синтаксического словаря [10, с. 165] глагол *читать* (*прочитывать, прочитать*) входит в число предикатов с типовой семантикой «Человек воспринимает кого-л. или что-л. каким-л. образом с помощью внешних органов чувств» и реализуется в лексическом варианте модели «Человек воспринимает кого-что-л. зрением». При сопоставлении с другими названными в этой рубрике глаголами (*вглядываться, всматриваться, обозревать, наблюдать* и т. п.) обнаруживается большая семантическая сложность восприятия (скорее внутреннего, не внешнего!): *читать* не просто видеть текст, а понимать, осознавать, интерпретировать графические знаки как информацию (ср.: *наблюдать за ребенком – за развитием сюжета, обращать внимание на детали одежды – на авторскую иронию, замечать ошибки – недостатки текста*).

В образных моделях: «6. Человек воспринимает зрением како-л. текст очень быстро, с интересом, будто с жадностью поглощая пищу», «7. Человек воспринимает зрением какой-л. текст быстро и выборочно..., словно смотрит внутрь чего-л. быстро, недолго с целью увидеть что-л. определенное, нужное» [10, с. 167] отмечены глаголы *глотать, пожирать, проглатывать; заглядывать*.

3. Актантное окружение глагола *читать* можно представить в виде схемы (она составлена по материалам «Учебного словаря сочетаемости...» [12, с. 661]), в центре которой помещен субъект (*читатель*), не только сознательно иницирующий действие, но и определяющий его «параметры»: что читать, где, о чем, как долго и т. д.



Читатель может выступать как в роли семантического субъекта, так и семантического объекта: (*интриговать, заинтересовать, увлечь, воспитывать читателя*), адресата (*обратиться к читателям*) и др.

4. Глагол **читать** является вершиной стилистически однородного (нейтрального, за искл. разг. *читалка*) словообразовательного гнезда: *читка, чтение, читательница, читательский, читальный, читальня, вчитаться, вычитывать, дочитать, перечитать, зачитываться, прочитать, начитаться, прочтение* и др. В результате семантической деривации получила распространение форма мн.ч. чтения 'Цикл докладов или лекций, устраиваемый периодически' (*Общественно-политические ч., Ленинские ч.* [7, с. 664]).

III. Для доказательства изменений, происходящих в тематическом блоке лексики, связанной с процессом чтения, приведем конкретные примеры, соблюдая заданную рубрику.

1. В связи с новым форматом книги (*аудиокниги*) намечается синонимическая связь лексем *чтение – слушание*.

2. Модель «делового чтения», имеющего задачу поиска конкретной информации, актуализирует в этой сфере предикаты *просмотреть, пролистать* – 'быстро, невнимательно ознакомиться с содержанием текста'.

Современный кинематограф предлагает литературные суррогаты в виде экранизаций (в том числе сериалов), что является поводом для сближения по функциональному признаку глаголов *читать* и *смотреть* (никого сейчас не удивит диалог: – *Ты читал «Мастера и Маргариту»?* – *Зачем? Я ведь фильм недавно смотрел.*)

3. Дефицит времени заставляет человека читать в самых неудобных позах (*на бегу*) и неподходящих для этого местах (*в общественном транспорте*). Человек всё чаще берет книгу *поневоле*, чтобы *убить время*, сократить томительное ожидание (литература и для этой высокой цели предназначена, ср: «Любить чтение – это обменивать часы скуки... на часы большого наслаждения» (Монтескье)).

Новая эпоха предлагает новые форматы (книги серии *rocket-book*, *online-газеты*, *таблоиды*, *глянцевые журналы*, *желтая пресса*, *триллеры*, *фэнтези*), способы чтения (*читать с экрана монитора*, «*скачать для прослушивания*», *посмотреть экранизацию классики*). Современными читальными залами стали «*Электронные читалки*», литературные сайты («*Журнальный зал*») и форумы читателей.

Сейчас не часто встретишь сочетание *читать в запой / запоем*: «*запойные*» читатели, одержимые, фанатичные ценители литературы, *перевелись*. Сегодня читатели – скорее пополнили ряды «потребителей».

4. Словообразовательное гнездо пополнилось относительно новыми номинациями (отмеченными далеко не во всех словарях): **чтиво** 'разг. То, что читают (обычно о сочинениях, лишенных художественных и идейных достоинств)' (ср.: х/ф «Криминальное чтиво») и **читабельный** 'Такой, который читается легко, без затруднений или охотно многими' (т. е. не требующий интеллектуальных усилий, развлекательный). Эти и другие лексемы (*презр. бульварная литература / пресса, бульварщина* 'рассчитанная на невзыскательный вкус...') выражают отрицательные (пейоративные) коннотации, которых не было в этой группе слов (по сравнению с тематической группой «писать»: *писака, щелкопёр, графоман, демагог, бумагомаратель, писулька, каракули, как курица лапой*, и т. п.).

Узуальные слова меняют свою привычную сочетаемость, становятся менее частотны. Так, *семейные* (замечательно описаны в романе А. Чудакова), *дружеские, публичные чтения* (см., например, «Дневник» К.И. Чуковского), т. е. обязательно 'вслух', виды школьных занятий по литературе – *уроки внеклассного чтения, домашнее чтение*, т. е. обязательно 'сверх школьной программы' – перестали быть актуальными (если не считать принудительного и вынужденного чтения на уроках литературы). Пожалуй, только в профессиональной среде используется значение 'Цикл докладов или лекций в память о выдающемся деятеле', например, *Кирилло-Мефодиевские чтения* (Москва, Новосибирск), *Дульзонские чтения* (Томск), часто для названий конференций – *Распоповские чтения* (Воронеж), *Филологические чтения*. Помимо этого, в нашей стране есть официальные праздники, связанные с книгой и чтением (всего 6, среди них: 24 марта – 1 апреля – Неделя детской книги, 24 мая – День славянской письменности и культуры), о которых мало кто знает.

Итак, в России – *массовой* является *литература*, чего нельзя сказать о *читателе*. Современный читатель (*любитель чтения*) с трудом ориентируется на поистине глобальном «книжном рынке». Многочисленные литературные конкурсы, премии, а также критика, анонсы в разных видах СМИ являются «*ПРОВОДНИКОМ*» писателя и книги к читателю (их *рекламируют, позиционируют, продвигают, раскручивают...* – как любой другой товар, который можно выгодно продать). А ведь совсем недавно эту функцию выполнял простой БИБЛИОТЕКАРЬ.

IV. На этом негативном социально-демографическом фоне выбор победителя литературного конкурса 2008 г., по советским меркам,

можно было бы счесть за *социальный заказ и конъюнктуру*. Но эта книга, несмотря на присутствие в ней советских «мотивов» (в том числе буквально – песенных текстов), все-таки принадлежит новому формату и поколению книг «NEXT».

Роман М. Елизарова – своеобразная притча о чтении как о «священнодействии». Его персонажи – ЧИТАТЕЛИ – принадлежат кланам посвященных – ЧИТАЛЬНЯМ, – во главе которых БИБЛИОТЕКАРИ – хранители бесценных раритетов – «канувших в макулатурную Лету» КНИГ никому не известного советского АВТОРА – Громова. Как видим, узуальные слова в романном пространстве наполняются новым смыслом и значением (даже значимостью, так как название профессии *библиотекарь* стало маркером высокого социального статуса человека, наделенного безграничной властью). Более подробно остановимся на выделенных ключевых словах романа.

1. Автор и книги. Литературное творчество Громова – «это безобидный словесный мусор ветерана войны, в котором общественность не особо нуждается, но и не имеет ничего против его существования». «Семикнижие» (ср.: Четвероевангелие, Пятикнижие Моисея; магия числа 7) Громова: «Пролетарская», «Счастье, лети!», «Нарва», «Дорогами труда», «Серебряный плёс», «Тихие травы», «Дума о сталинском фарфоре» – в соответствии с типичным литературным сюжетом случайной находки (на чердаках, в макулатуре, книжных развалах, «бабушкиных сундуках») интересного и увлекательного чтения – в постсоветском пространстве вдруг «открылись» избранным, которые сформировали «громовский универсум». В нём эти книги получили другие названия: Книга Радости, Силы, Ярости, Власти, Терпения, Памяти, Смысла, в зависимости от производимого на читателя эффекта – экстатического состояния. Оно доступно только посвященным и наступает при соблюдении ритуала чтения – уединенное, безотрывное, сосредоточенное.

2. Библиотекарь. Главный персонаж романа, Алексей Вязинцев (ср. с прецедентным именем Одоевцев из романа А. Битова), с «робкой оболочкой души», никакими достоинствами не обладает (поэтому назван в одном из анонсов романа «*вечным лузер-студентом*», «*лишним человеком*» [15]), если не считать «дара к компиляции». Трансформация главного героя происходит на глазах – из человека трусоватого он превращается почти в героя, из пессимиста – в оптимиста, из никчемного и ненужного – в Библиотекаря (в соответствии с девизом: «кто был ничем...»), а конце романа – в затворника поневоле, «хранителя Родины».

Превращение совершилось после прочтения Книги Памяти (причем не с первой попытки). Очарование и магнетизм этой книги – в «оживлении» образов потерянной эпохи (закрепленных в т.н. «словах-свидетелях»):

...Книга словно открыла артезианский колодец, из которого устремился безудержный поток позабытых слов, шумов, красок, голосов, отмерших бытовых мелочей, надписей, этикеток, наклеек... В эфире – пионерская зорька, ... в аэропорту его встречали Черненко, Зайков, Слюньков, Воротников, Владислав Третьяк, Олег Блохин, Ирина Роднина пишется с большой буквы, Артек, Тархун, пломбир..., молоко в треугольных пакетах, кефир в стеклянной бутылке с зеленой крышечкой, ... самострел сделанный из деревянной бельевой прищепки, ключи от квартиры носят на шнурке, варежки на резинках, плетеная ручка, чертик из капельницы, ...пионеры..., Олег Попов, Лелек и Болек, Кубик Рубика... журналы «Веселые картинки», «Мурзилка», «Юный техник»..., велосипеды «Салют» и «Орлёнок»..., «Приключение Электроника» и «Гостя из будущего», по пятницам – «В гостях у сказки», в субботу – «АБВГДЕЙка», в воскресенье – «Будильник», неделя – это разворот дневника... Этот фрагмент наглядно демонстрирует механизм действия Книг на сознание и подсознание читателей. М. Елизаров в своём повествовании тоже им пользуется. Его книга будоражит память, заставляет вспомнить хорошо забытое, но не далекое прошлое. Например, вкрапления текстов песен советского времени, которые для компетентного читателя (30-40 лет – свидетеля и очевидца не только «гибели» СССР, но и его реальности) не просто стихи, а знакомая музыка, характерное звучание, которое дает мощный импульс, яркое эмоциональное «переживание» устойчивых детских впечатлений и добрых воспоминаний о «потерянной» стране.

3. Читатель. М. Елизаров создан коллективный психологический портрет Читателя. Образ не вполне симпатичный, по причине его «трехликости». У каждого Читателя три «маски»: 1) просто живущий и работающий человек (**Я** / Взрослый – в терминосистемах З. Фрейда [13] и Э. Берна [1], в соответствии с идеей Е.С. Киреевой [6]), 2) фанатичный читатель (каждый из персонажей по-своему переживает моменты «озарения»-экстаза (**Оно** / Ребенок), 3) беспощадный воин (**Супер-Эго** / Родитель). Войны за право обладать Книгой ведутся постоянно, они страшны по масштабам разрушения и количеству жертв. Но нельзя забывать, что это аллегория (В связи с этим вспоминается ироничное замечание Ю. Полякова: «Кража книги – это не кража, это *тяга к знаниям*» (интервью на канале «Культура», 10.2009)).

V. Очень непросто складываются отношения между читателем романа «Библиотекарь» и его автором (названным в «Российской газете. Культура» «Демоном библиотеки») в реальном, вернее, виртуальном пространстве (таков современный способ распространения «славы» и «слухов»). Судя по отзывам на форумах, читатели и критики встретили эту книгу неодобрительно: «*Драйвовые библиотечные разборы со “стрелками” и “тёрками” ... оборачиваются экзистенциальной сагой об обретении смысла жизни, скрывающемся в советском духовном наследии... Чрезвычайно увлекательный, трэшевый, местами даже шокирующий своей жестокостью роман, который, однако, носит скорее скоморошно-развлекательный характер*» [9]; «*Прочитал я этого Библиотекаря. Идея-то хорошая, сюжет так на 4-ку. Но сальные вставки и подробное описание всякого дерьма доводят до тошноты. Очень современно. Короче, на 2,5 по пятибалльной шкале*» [13].

Бесспорно, в романе М. Елизарова есть все «атрибуты» современной **реальности** и **литературы**: лжепатриотизм, социальная проблема «старости», агрессия (в том числе вербальная – использование инвективной лексики), ведение «социальных» (локальных) войн (в кинематографическом стиле современных боевиков), поиск веры, элементы ролевых игр и др.; разнообразная жанровая палитра массовой литературы [14] – детектив, триллер, боевик, мелодрама, фэнтези, костюмно-исторический роман. Но многомерность и многослойность романа заключается не в этом. Памятуя о том, что «автор пишет только половину книги: другую половину пишет читатель» (Д. Конрад), позволим себе высказать собственное мнение. Эта книга не является *чтивом, захлёб и на одном дыхании* она не читается. Но это трудное чтение вознаграждается. В частности открывается высокий смысл эпиграфа: «Рабочий человек должен глубоко понимать, что ведер и паровозов можно наделать сколько угодно, а песню и волнение сделать нельзя. Песня дороже вещей...» (А. Платонов). Несмотря на «скользкие», порой пошлые «мотивы», кровавые и вызывающие чувство брезгливости сцены, лейтмотивом романа «Библиотекарь» все-таки остаётся тема «волнения, трепета и вдохновения, которые получает настоящий читатель от общения с КНИГОЙ». Роман М. Елизарова – о силе печатного слова, его способности творить чудеса: давать человеку нечеловеческие силы и вдохновлять на подвиг, заставлять терпеть боль и душевные муки, наполнять человека радостью, наделять властью, подсказывать ему смысл жизни и будить в нем добрые воспоминания...

Литература:

1. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Психология человеческих взаимоотношений. Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы. – Л.: Лениздат, 1992. – 400 с.
2. Большой толковый словарь русского языка / Авт. и сост. С.А. Кузнецов. – СПб: Норинт, 1998. – 1536 с.
3. Борисенко Н.А. Что они читают без нас? / URL: <http://lit.1september.ru/2005/04/15.htm>
4. Гольдин В.Е. Возрастная динамика словесных ассоциаций школьников // Язык в движении. К 70-летию Л.П. Крысина. – М.: Языки славянской культуры, 2007. – С. 126-137.
5. Катастрофа чтения: почему дети не читают // Родительское собрание / Радиостанция «Эхо Москвы» / URL: <http://echo.msk.ru/programs/assembly/37950/> от **08.2005**.
6. Киреева Е.С. Концепция множественной структуры личности (субъектный модус в речевом поведении) // Язык. Сознание. Коммуникация. – М.: МГУ, 2000. – С. 13-19.
7. Мокиенко В.М., Никитина Т.Г. Толковый словарь языка *Совдепии*. СПб.: Фолио-Пресс, 1998. – 704 с.
8. Рецензии: «Библиотекарь» // «www.mirf.ru: Ежемесячный журнал фантастики» / URL: <http://www.mirf.ru/Reviews/review3106.htm>
9. Ринг К. Чтение в информационном обществе // Читающая Россия: мифы и реальность: Сб.ст. по пробл. чтения. – М.: Либерея, 1997. – 200 с.
10. Русские глагольные предложения: Экспериментальный синтаксический словарь / Под общ. ред. Л.Г. Бабенко. – М.: Флинта: Наука, – 2002. 462 с.
11. Русский Буккер 2008 // «lib.rus.ec: Либрусек» / URL: <http://lib.rus.ec/node/122446>
12. Учебный словарь сочетаемости слов русского языка / Под ред. П.Н. Денисова, В.В. Морковкина. – М.: Рус. яз., 1978. – 688 с.
13. Фрейд З. Психология бессознательного. Сб. произведения. – М.: Просвещение, 1989. – 448 с.
14. Черняк В.Д., Черняк М.А. Заглавия массовой литературы и речевой портрет современника // Мир русского слова, 2002, № 1.
15. Читатель двадцать первого века // readr.ru / URL: http://webreading.ru/prose/_prose_contemporary/mihail-elizarov-bibliotekar.html

Образ техногенного полета в лирике Анатолия Жигулина

Кантомирова Анна Николаевна
(Волгоград, Россия)

В творчестве поэта Анатолия Жигулина образ птицы – один из наиболее репрезентативных, мощных по силе эмоционального воздействия на читателя. В этом нет ничего удивительного. Достаточно вспомнить о том, что поэт (имевший, к слову, лесотехническое образование) чутко реагировал на все происходящее вокруг от колебания тростинки камыша до движения ветра в поднебесье. *«А ещё он очень любил птиц – сам обличьем своим похожий на птицу с подбитым крылом. Не случайно одна из лучших его книжек так и названа – «Соловецкая чайка»»* [7, с. 5]. *«Голос этого поэта <...> – голос раненой птицы»* [12, с. 52-53]. Именно перу Жигулина принадлежит уникальная галерея орнито-образов, органично населяющих большинство лирических произведений, созданных поэтом в самый плодотворный, третий период творчества (согласно периодизации, предложенной Г.В. Марфиным [6]. Парадоксален факт упоминания о птицах (появления характерной символической атрибутики) в стихотворениях Жигулина, природа которых была охарактеризована многими исследователями как «воспоминательная» – о военном детстве, тайге и Колыме. В автобиографической повести «Черные камни» встречаем цитату: *«На Бутузгычаге птиц нет»* [2, с. 454]. Однако в стихах встречаем «панорамные» лирические описания колымских сопок (как бы с высоты птичьего полета). Уникальны образы птиц, «читаемые» исключительно в колымском контексте, например, гусей («Летели гуси за Усть-Омчуг...») или чайки («Соловецкая чайка»), номинативно отнесенной самим поэтом к другому пространству, но воспринимаемой как знак Колымы (четкий вывод звучит в рецензии В. Шаламова: *«На Крайнем Севере бытует выражение: «Голоден, как чайка соловецкая», «Аппетит у тебя, как у чайки соловецкой» и т.п. Жигулин и взялся изложить эту старую притчу современным поэтическим языком»* [13, с. 128]).

Менее колымского заселено птицами пространство довоенного и военного Воронежа – города детства поэта. Всего несколько упоминаний о птицах оживляют идиллические этюды (*«Над улицей галки кричали. / Был солнцем булыжник согрет»; «Тишь да соловьи...»* [4, с. 203, 202]) или панораму разрушенного немцами Воронежа: *«Только черные пти-*

цы летали / И поземкой с обрыва мело» [4, с. 224]. Последняя цитата репрезентирует многоуровневую семантику образа птицы: с одной стороны, речь может идти о движении реальных птиц, с другой – о техническом, механизированном воплощении идеи полета (движении самолетов). Придти к выводу о возможности подобной интерпретации позволяет анализ целого ряда поэтических произведений А. Жигулина, в основу которых ложатся факты биографии, связанные с военным временем.

Яркие воспоминания подобны фрагментам мозаики, скрепленным идеей реального пути лирического героя (скитания по атакуемой немцами воронежской земле), совпадающего с лентой событий, изображенной в автобиографической повести «Черные камни»: попытка возвращения в родной город из санатория (в городе уже немцы) → возвращение в санаторий и переход в Старое Животинное → месяц, проведенный на Кордоне Песчаном → путь мимо станции Углянец к селу Верхняя Хава → встреча с отцом в селе Анна → зима в Борисоглебске → возвращение в разрушенный Воронеж. Пункты этого «маршрута» закреплены в стихотворениях «Земляника» (1958), «Борисоглебск» (1965), «Кордон Песчаный» (1965), «Громыхала бадья у колодца...» (1965), «Углянец» (1969). Однако не строго событийной канвой организован поэтический континуум. Временная ось смещена: реально-биографический комментарий «датирован» концом лета 1942 года: *«Около месяца мы жили на кордоне Песчаном. <...> Там наблюдали мы неравный воздушный бой. Несколько «мессеров» атаковали наш истребитель, видимо, И-16. Летчик сбил одну вражескую машину, но и его самолет загорелся. Летчик выпрыгнул, но слишком рано раскрыл парашют. Немцы на наших глазах буквально иссекли летчика из пулеметов»* [2, с. 242-243]. То же событие описано в стихотворении «Кордон Песчаный»: *«Спустился летчик, весь иссеченный, / На мягкий мох березняка. / Над ним в слезах склонились женщины – / Жена и дочка лесника... / И мы с братишкой в яму черную / Смотрели, стоя под сосной. / Мы были просто беспризорными / Той неудобной весной»* [4, с. 112] (выделено мной – А.К.). Упоминание о весне в данном контексте связано с перестановкой акцентов: актуализируется не реальное, а биографическое время – детство лирического героя с характерными для этой поры комплексом личностных переживаний и мифологизацией действительности. В русле такого мировосприятия, мирочувствования многие образы и мотивы приобретают значение архетипических. Таков, например, мотив полета (движение самолета), совершающийся в контексте единства стихий (*вода / земля / воздух / огонь*) – «основных,

“структурообразующих” принципов мироздания» [13, с. 521]. Внешне он естественно вписан в реалистичное пространство войны (таково «взрослое» видение). Однако если учитывать смещение временной доминанты, особенности «детского» взгляда на мир, образ самолета репрезентативно совпадает с образом мифической птицы (возможно, гибридной породы, «обладающей признаками птицы (крылья, перья, умение летать)» [5, с. 346]. «Любимыми и главнейшими воплощениями бога-громовника были орел и сокол», – замечает А. Афанасьев и приводит описание «мифического орла с огненным клювом и сверкающими очами; он так громаден, что зев его подобен шести водопадам; одним крылом разделяет он морские волны, а другим – небесные тучи; в другой песне говорится об орле, перья которого пышут пламенем» [1, с. 161]. Последняя отмеченная особенность присуща и фантастическим «птицам» в стихах Жигулина: «В памяти, где брезжит юность, / Все догорает тот стожок, / Который там / Тот самый «юнкерс» / Своими пулями зажег» [4, с. 185]. Сходство военного самолета с мифическим орлом (соколом) усилено упоминанием о фантастических возможностях («своею могучею грудью разбивает в мелкие щепы столетние дубы и пожигает огнем крепкие города» [1, с. 162]: «Горящий город где-то за спиной»; «Под ивой, перебитой крыльями» [4, с. 21, 112]. А «огненная» семантика получает развитие во всевозможных интерпретациях, например, определяется по сопутствующему запаху, дыму, дрожанию воздуха («Блестело солнце, словно новый никель. / Дрожало марево. / Хотелось пить», «И сладко пахло гарью» [4, с. 21]; «Хочу опушками сорочьими / Пройти к дымящейся реке...» [4, с. 112]; «А за серой ольхой на болоте / Над полями задымленной ржи / Голубой-голубой самолетик / В желтом небе кружил и кружил» [4, с. 113]; «И сено желтое пылало / На взгорке около села», «И черные дымки пропали / Вдали, где ельничек редел» [4, с. 184].

Части корпуса военного самолета уподобляются птичьим крыльям, брюху, килю и т.д. Негативная экспрессия сопровождает описание полета вражеских машин, символизирующих хищников: «...“юнкерс”, / Желтобрюхий и крестатый, / Парил над белым, выжженным шоссе» [4, с. 21]. Подчеркнуто увеличены размеры грозных «птиц»: «И весело зенитки били / В большой зеленый самолет» [4, с. 184]. Для сравнения можно обратиться к описанию «наших» летательных аппаратов, напоминающих стайки кормящихся воробьев: «На клеверном поле притихли ПЕ-2, / Блестящие, новые, двухкилевые» [4, с. 111], – птиц совсем иной породы. Несходство, «инаковость» «вражеских» и «своих» железных птиц определены неузвизимостью первых («И не попали, не попали, / Хотя так низко он летел!»

[4, с. 184]) и узвизимостью вторых. Гибель «своих» – «хороших», «божьих» [5, с. 347] птиц связана не только с утратой технической возможности продолжать полет, но с трагедией: душа покидает тело, железную оболочку: «Спустился летчик, весь иссеченный...» [4, с. 112].

Семантика образа довоенного самолета «биографически» предшествует самолету войны, но сам образ появляется в поэзии А. Жигулина позднее. Он дан «объемно», «рассмотрен» героем внимательно; полет разворачивается не «плоскостно», не «над», а «сквозь» (как бы не в пространстве, а во времени).

Воронеж, детство, половодье.

Зеленый плавающий лед.

И солнце держит за поводья

Над белой тучкой самолет.

Военный – маленький, двукрылый, –

Защита грозная страны...

А вдалеке за роцшей стыллой

Поля озимые видны.

<...>

И тихий звон летит по свету,

В упругом воздухе плывет.

И знаю я,

Что бога – нету...

И кружит в небе самолет...

[4, с. 223].

Мифическая природа полета теперь характеризуется не только метафорическим сближением с птичьим («кружит в небе», «маленький, двукрылый»), но и усложнением семантики: «И солнце держит за поводья / Над белой тучкой самолет». Актуализируется новая смысловая доминанта – уподобление самолета коню, возвышающемуся «до символа солнца или животного в упряжке солнечной колесницы» [14, с. 393]. «Фигура» коня частично перенимает божественную сущность (свойственную воображаемому всаднику), что сказывается в отдельных характеристиках: «грозный», «бога – нету... / И кружит в небе самолет». В то же время интерпретация данного анималистического образа не может не предполагать аналогию: «Известно, что в мифологии конь соотносится с образом птицы, крылатый конь – один из распространённых мифологических символов, на него были перенесены функции птицы» [10, с. 472].

Внутренняя динамика стихотворения организована движением ритмической волны, ассоциативно сближающей движение по воздуху с движением по воде: «*И тихий звон летит по свету, / В упругом воздухе плывет*» – архетипический ряд распространяется: движение коня – полет птицы – плавание ладьи и закольцовывается семантику солнца, укрепляемую поэтом и графически: «*И кружит в небе самолет*».

Вдруг стихотворении о довоенном городском детстве *верх* (небесное пространство, полет) и *низ* (стихия воды, плавание) представляют собой два полюса, между которыми колеблется волнообразное движение дирижабля: «*И надо мной плывет, как рыба, / Огромный сонный дирижабль*», «*Куда он плыл светло и прямо*», «*Он пролетел над лугом желтым, / Где в лужах светится вода, / И утонул за горизонтом*» [4, с. 138-139] (выделено мной – А.К.). Это качание в пространстве импульсирует и качание семантическое: от образа птицы – к образу рыбы – к образу мамонта. «*Птица на мировом древе обозначает верх и в этом смысле противопоставлена животным классификаторам низа – хтоническим животным, прежде всего змее; известно также противопоставление птиц рыбам <...>, а у ряда сибирских народов – мамонту*» [5, с. 346]. Образ птицы отличен от традиционно репрезентируемого поэтом: он лишен крыльев. «Недостаток», требующий компенсации (в данном случае – идеализирования), не лишаящий способности летать сближает образ дирижабля с чудесной райской птицей, согласно мифу, лишенной ног. «*О райских птицах рассказывали, что они <...> всю жизнь парили в воздухе; что они "чисты от рождения" и ничего не знали о земных делах: "Названная райская птица парит постоянно близ неба, никогда не касаясь земли"*» [3, с. 221]. Мотив «неприкаянности» воплощен и в образе-символе летучего голландца, «вечного морского скитальца, корабля-призрака», который обречен на вечное плавание «без захода в какую-либо гавань» [3, с. 149]: «*Забывший, вымерший, как мамонт, / Несовершенный аппарат? / Канатов черные обрывки / Под ним чертили высоту*» [4, с. 138]. Семантическое слияние воздушного и акватического символов создает фантастический образ с присущими ему чертами птицы и рыбы (корабля), способностями летать и плавать – гармоничный образ идеального «существа», движущегося в едином ритме всех взаимообусловленных, сосуществующих стихий. Это волновое движение органично близко лирическому герою-ребенку, воспринимающему описываемое пространство как «свое». Оно оказывается «своим» потому, что это пространство экспрессии: «*бегу... к нагретой... лодки пахнут краской... тропой польнной... в моей руке*

пятка старинный... все доступно... все открыто... ничего еще не жаль» [4, с. 138]. Возвышенное положение («бегу с бугра») оказывается необходимым условием для наслаждения пространством. А оно может доставлять наслаждение, по В.Н. Топорову тогда, «*когда оно освоено и понятно, когда оно широко и открыто, когда оно максимально контролируется взглядом сверху, с высоты, с горы, мысленно с неба*» [9, с. 456]. Единство, сопричастность, соприродность лирического героя образу дирижабля выражено в точечный момент «соприкосновения» с мечтой: дирижабль так близко, что его можно достать рукой («*все доступно...*»): «*И было видно на обшивке / Ряды заклепок / И звезду*» [4, с. 138]. Траектория полета-плавания линейна и, на первый взгляд, кажется недостижимо уходящей вдаль, пунктирно намечающей путь героя (от сакрального центра к периферии): «*Он пролетел над лугом желтым, / Где в лужах светится вода, / И утонул за горизонтом / В дрожащей дымке – / Навсегда. / А я его так ясно помню. / А я всю жизнь за ним бегу. / В мир непонятный / И огромный / С былинкой тонкой на лугу*» [4, с. 138-139]. Однако уже в самом начале автор задает движение волнового потока: «*Один и тот же незабываемый / Я вижу полдень вдалеке*» [Там же], отсылающего к мотиву «вечного возвращения», устремленности к сакральному центру, «своему», гармоничному пространству. И это «качание» времени – между архетипическим и историческим и бытия между реальным и ирреальным – тоже признак волнового ритма вселенной, в который естественно включен лирический герой А. Жигулина. И уже в ритме «Дирижабля» (совпадающем с ритмом стихотворения «Воронеж, детство, половодье...»), осознается ёмкость, сжатость как мифической, так и метафорической, графической сущности «детской» зарисовки: «*И кружит в небе самолет...*» [4, с. 223].

Литература:

1. Афанасьев А.Н. Мифология Древней Руси. Поэтические воззрения славян на природу – М.: Эксмо, 2007. – 608 с.
2. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – М.: Республика, 1996. – 535 с.
3. Жигулин А.В. Далёкий колокол. Стихи, проза. Письма читателей – Воронеж: Изд-во им. Е.А. Болховитинова, 2001. – 696 с.
4. Жигулин А.В. Избранное: стихи. М.: Худож. лит., 1981. – 351 с.
5. Марфин Г.В. Человек и мир в лирике А. Жигулина (К проблеме периодизации творчества): дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 2003. – 2009 с.

6. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. М.: Рос. энциклопедия, 1994. – Т. 2.
7. Панкратов В. «Душа его летать не разучилась» // Воронеж. курьер. – 2000. – 31 окт.
8. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Прогресс–Культура, 1995. – 624 с.
9. Тропкина Н.Е. Пространственная символика анималистических образов в русской поэзии XX в. // Восток – Запад: пространство русской литературы и фольклора: материалы Второй Междунар. науч. конф. (заоч.), Волгоград, 16 апреля 2006 г. – Волгоград: Волгоград. науч. изд-во, 2006. – С. 468-476.
10. Чернов А. Оклик дальних журавлей // Лит. обозрение. – 1986. – №2. – С. 52-54.
11. Шаламов В.Т. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5: Всё или ничего: Эссе и заметки; Записные книжки 1954–1978. – М.: ТЕРРА–Книжный клуб, 2005. – 382 с.
12. Энциклопедический словарь символов / авт.-сост. Н.А. Истомина. – М.: АСТ: Астрель, 2003. – 1056 с.
13. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / авт.-сост. К. Королёв. – М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2007. – 608 с.
14. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: система пейзажных образов в русской поэзии. – М.: Высш. шк., 1990. – 303 с.

Пантеистическое мироощущение и модель «заповедного» пространства в поэзии В.И. Нарбута

*Лавринова Александра Юрьевна
(Волгоград, Россия)*

Присутствие черт пантеистического мироощущения как некой общей концептуальной основы поэтики В.И. Нарбута, неоднократно подчеркивалось исследователями. Так, например, «абсолютизация природного», «ультранатуралистический стиль» и даже некая

«специализация» Нарбута – воспевание не столько природы, сколько «грубой плоти» стали визитной карточкой поэзии В.И. Нарбута в целом [4, 7, 6]. Однако излишнее обобщение было бы не вполне корректным. Приступая к раскрытию избранной темы, следует отметить, что попытка рассмотрения особенностей пантеистического мировидения как первоосновы и неотъемлемого компонента, включенного в структуру творимого поэтом закрытого, изолированного «заповедного» мифопоэтического пространства, предпринимается впервые.

Итак, поэтической системе В.И. Нарбута, на наш взгляд, присуще особое, пантеистическое мироощущение, являющееся базовой частью структуры мифопоэтического хронотопа его (В.И. Нарбута) лирики. Подобный тип восприятия поэтом Бога и природы имеет свои философские и литературные истоки.

Как справедливо указывают С. Бавин и И. Семибратова, «мир, на который смотрел Нарбут в «первый год творчества», практически не имел точек соприкосновения с городом, цивилизацией» [1, с. 323]. И современные В.И. Нарбуту критики, и литературоведы наших дней склонны различать в ранних стихотворениях поэта явные черты подражательства своим предшественникам (чаще всего упоминаются имена И.С. Никитина, Ф.И. Тютчева, И.А. Бунина, С.Я. Надсона, К.М. Фофанова, И.Ф. Анненского), проявляющиеся прежде всего на жанрово-тематическом уровне. Безусловно, анализируя особенности пространственно-временных моделей, представляющих поэтическую картину мира, нельзя не учесть фактор ближайшего лингвокультурного контекста. Кроме этого, в науке обосновывается феномен пересечения эстетических и культурных пространств стихотворений, написанных разными авторами. Ю.В. Казарин отмечает, что «если пересекающиеся языковые пространства в таком случае квалифицируются как подражание, заимствование, парафраза или аллюзия, то пересекающиеся эстетические и культурные пространства поэтических текстов – явление более сложное, имеющее скрытый характер влияния или культурно-эстетической преемственности» [5, с. 94]. В случае определения литературного генезиса пантеистического мироощущения В.И. Нарбута имеет смысл говорить как раз о результате пересечения нескольких микропространств, наиболее значимыми из которых являются: 1) пространство русской поэтической традиции XIX века, утверждающее пантеистические идеи «природа – храм» и «природа – сфинкс», а также тезис о вечном гармоничном единении всего земного. В качестве авторитетных в рамках данного аспекта можно привести следующие

поэтические имена: А.Н. Апухтин, Ф.И. Тютчев, К.К. Случевский. Наконец, первостепенное место в этом ряду занимает И.А. Бунин, «к которому Нарбут, в отличие от своих друзей по группе акмеистов, вполне благоволил» [10, с. 57]; 2) стихийное пространство народно-поэтического пантеизма лирики Т.Г. Шевченко; 3) особое эстетическое пространство, порожденное принципами русского символизма.

Другим, и, как нам представляется, важнейшим источником формирования уникального пантеистического мироощущения В.И. Нарбута можно считать дуалистическое философское учение «божьего странника» Григория Сковороды (1722 – 1794). Г.С. Сковорода является создателем оригинальной онтологической теории, в центре которой находятся идеи счастья и единства человека и природы. Философ утверждает и развивает идею о том, что «одной вещи гибель рождает тварь другую», что «всемирный мир сей» вечный, что «мир в мире есть то вечность в тлени, жизнь в смерти, восстание во сне, свет во тьме, во лжи истина, в плаче радость, в отчаянии надежда» [9, с. 16-17]. Такое истолкование Бога приводит Г.С. Сковороду на позиции пантеистического видения окружающего мира. В тварях, то есть в живой природе, пребывает это вечное «начало». В.И. Нарбут, являясь в философском плане наследником Сковороды, облакает это неуловимое мироощущение в поэтическую форму, создавая то, что Х. Баран обозначил как «индивидуальная модель мира с ее собственной мифологией» [2, с. 307]. Думается, именно в таком ключе следует рассматривать и пресловутое «вийство» В.И. Нарбута.

Однако, как уже было отмечено выше, оригинальное пантеистическое мироощущение, присущее поэзии В.И. Нарбута, неразрывно связано с особенностями пространственно-временной (в данном случае мифопоэтической) организации его стихотворений. Рассуждая об отличительных чертах мифопоэтического хронотопа, В.Н. Топоров утверждает, что в мифопоэтическом хронотопе «*время сгущается, становится формой пространства. <...> Пространство же, напротив, «заражается» внутренне-интенсивными свойствами времени («темпорализация» пространства), втягивается в его движение, становится неотъемлемо укорененным в разворачивающемся во времени мифе, сюжете (т.е. в тексте)*» [11, с. 232].

Мифопоэтическая модель закрытого, изолированного от внешнего мира пространства обнаруживается уже в первой книге В.И. Нарбута («Стихи») и развивается в «Вие». Это торжество природоцентричной картины мира, где лирический «я-субъект» структурирует собственную

реальность, исключая элементы хаоса и дисгармонии. Здесь следует выделить несколько ключевых образных линий, на пересечении которых «конструируется» это вселенское гармоническое единство: 1) царство растений («Сад», «Черная смородина», «Сосны», «Тополя», «Лесные цветы», «Вишня»); 2) царство животных («Паук-крестовик», «Певень»); 3) царство земляное («Торф»); 4) царство астральное («Под луной», «В оранжерее. Закат», «Предутреннее»); 5) царство демонологическое, зачастую смыкающееся с земляным («Яга», «У старой мельницы», «Из цикла «Ущерб»).

Единство, закрытость, некая затерянность этого «заповедного» пространства подчёркиваются при помощи оппозиции «море – земля». Данное обстоятельство связано с особым восприятием категории времени в рамках мифопоэтического хронотопа. Время в таком типе пространства превращается в единую субстанцию с отсутствием движения и деления на прошлое, настоящее и будущее.

Соотношение статичности и динамичности времени в рамках предложенной нами оппозиции принимает следующий вид: концепт «земля» наполнен абсолютной или почти абсолютной темпоральной статичностью или же цикличностью (если речь идет о «хороводе» дня и ночи или же времён года): «*Налег и землю давит Зной, // И так победно, так могуче, // Что там, вверху, над крутизной // Застыли мраморные тучи*» («Налег и землю давит Зной...», 1909) [8, с. 280]; «*Запруду черными платями // Мгла уж успела заволочь. // И тянет влажными плодами // Из саду медленная ночь*» («Ночь», 1909) [8, с. 77]. Элементы морской стихии, напротив, подвержены наибольшей динамике и ассоциируются с пространством открытым, чуждым и даже враждебным: «*Вот, как огромные кроты, // Валы вдали уже синеют: // Там – будто шлемы зеленеют, // Там – будто звякают щиты!..*» («Прибой», 1909) [8, с. 269].

Модель «заповедного» пространства поэзии В.И. Нарбута имеет трехчастную структуру, базирующуюся на пересечении кодовых признаков следующих мифологических полей: 1) ветхозаветный Эдемский сад, с которым в первую очередь связана вся растительная символика поэзии Нарбута. Образы цветущего луга или леса («*В желтой пыли млеют сосны: // Каждая цветет*» («Сосны», 1909) [8, с. 79]), возделанной, удобренной пашни (поля) или же богатого урожая («*Хлеба склонились в полудреме, // Чернеют густо и молчат*» («Туман окутал влажным пледом...», 1909) [8, с. 59]), душистого растения («*Как тошнотворно пахнут листья // Смородины – не красной – черной*» («Черная смородина», 1909) [8, с. 66]), в совокупности проецируются

на мифологему Райского Сада Книги Бытия; 2) христианский Рай, пребывание в котором тождественно познанию Истины и вечному блаженству верующей души: «Свет Разума падает в душу // И гаснет, на миг возникшая. // Извечна лишь Истина...» («Свет Разума падает в душу», 1909) [8, с. 292]; 3) неканонические народно-религиозные представления о рае, запечатленные в целом комплексе легенд и апокрифических текстов, центральное место среди которых занимают народная Псалтырь XVIII века, духовные стихи и легенда о граде Китеже, изначально отвечающая представлениям о некоем «заповедном» топосе: «Ну, хрупкою ручкою тонкой // Зажги и – увидишь // Во сне град невидимый Китеж...» («Вербный вечер», 1909) [8, с. 302].

Неповторимая модель «Божьего мира», где все и вся испытывает блаженство как физического, так и интеллектуального, созерцательного ощущения бытия, рисуется в виде «заповедного» Сада Божественной Истины (или же «Сада Божественных песен», по одноимённому названию стихотворного сборника Г.С. Сковороды). При этом можно наблюдать предельную степень сакрализации образа сада. Наивысшее ее проявление – сочетание «весенней» и «летней» символики с мифопоэтическим мотивом горения, трактуемого как приобщение к божественному через священный акт соляризации: «Как в *накаляемой* печи, // В тиши лиловый воздух гас, // И солнца желтые мечи // *Пронзали* полдня первый час» («Знойные трубы», 1909) [8, с. 70]; «*День красовался и сверкал, // Лепил карнизы-облака. // В пролеты их, как между скал, // Сквозил огонь издалека*» («Над осенними прудами», 1909) [8, с. 298].

Однако центральным объектом сакрализации, находящимся внутри мистического Сада, является локус дома как единица моделирующая. Более того, эта точка проецируется на вполне реальное географическое пространство – старопанской, уездной Украины – и имеет четкие лексические маркеры (конкретные топонимы, а также всевозможные историзмы, диалектизмы и т.д.). Одним из показательных в данном случае может быть стихотворение «Левада» (1910): «*Подыму полено медленно, // Стану бить по масти ведьминой – // От загривка до бедра... // В Глухове, в Никольской, гетмана // Отлучили от Петра...*» [8, с. 117].

Локус родного дома как центр «заповедного» пространства, может быть представлен в следующих образных вариациях: 1) старой дворянской усадьбы или дачи со всей ее атрибутикой: «*В доме – сонники да кресла // Да заржавленная пыль... // Сказка ль давняя воскресла? // Иль завяла нежно быть?..*» («В доме – сонники да кресла...», 1911) [8, с. 131]; «*Чуть вздыхает на балконе // Занавесок кисея. // Ободки шляп – кругло-*

узки. // Фазтон промчали кони, // Пыль янтарную вия...» («На даче», 1911) [8, с. 120]; 2) сельской хаты, куреня: «*Прилипли хаты к косогору, // Как золотые гнезда ос. // Благоговейно верят взору // Ряды задумчивых берез*» («Захолустье», 1909) [8, с. 71]; 3) церкви, церковной колокольни: «*А день – и зыбуч, и раздолен. // С незримых святых колоколен, // С небес – все летят голоса. // Ах, жаворонки-колокольцы!*» («Сегодня весь день на деревне...», 1911) [8, с. 126].

Книга В.И. Нарбута «Вий» – настоящий гимн «Украине», этому священной, проникнутому пантеистической гармонией пространству. Согласно традиционным славянским представлениям, сам Вий – грозный повелитель ночных кошмаров и тектонических катастроф [3, с. 100-103]. Однако в рамках мифопоэтической модели, созданной В.И. Нарбутом, «вийство» следует понимать как высший воплощенный дух закрытого, периферийного, «заповедного» пространства, наблюдающий за жизнью каждой его частицы, подобно ветхозаветному оку Саваофа.

Попытка воссоздания нового «заповедного» пространства будет предпринята поэтом уже в 1930-е годы. Однако та картина мира, которая объединяет стихотворения В.И. Нарбута этого периода, выходит за пределы мифопоэтического хронотопа, обладает иными характеристиками, что, в свою очередь, может составить предмет отдельного исследования.

Литература:

1. Бавин С., Семибратова И. Владимир Нарбут // Судьбы поэтов Серебряного века: Библиогр. очерки. – М.: Кн. палата, 1993. – С. 323.
2. Баран Х. Дореволюционная праздничная литература и русский модернизм // Поэтика русской литературы начала XX века: Сборник; авториз. пер. с англ.; предисловие Н.В. Котрелева; общ. ред. Н.В. Котрелева и А.Л. Осповата. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Универс», 1993. – С. 307.
3. Грушко Е.А., Медведев Ю.М. Энциклопедия русских преданий. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. – С.100-103.
4. Грякалова Н.Ю. Н.С. Гумилев и проблемы эстетического самоопределения акмеизма // Николай Гумилев: исследования и материалы. Библиография. – СПб.: Наука, 1994. – С. 120-123.
5. Казарин Ю.В. Филологический анализ поэтического текста: Учебник для вузов. – Екатеринбург: Деловая книга, 2004. – С. 94.
6. Меньшутин А.М., Синявский А.Д. Поэзия первых лет революции. 1917 – 1920. – М.: Наука, 1964. – 440 с.

7. Миронов А.В. Владимир Нарбут: творческая биография: автореф. дис. ...канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2007. – 24 с.
8. Нарбут В.И. Стихотворения / Вступ. ст., сост. и примеч. Н. Бялосинской и Н. Панченко. – М.: Современник, 1990. – 445 с.
9. Сковорода Г. Сочинения в двух томах. Т.2. – М.: Мысль, 1973. – С. 16-17.
10. Тименчик Р.Д. К вопросу о библиографии В.И. Нарбута // De visu. – М., 1993. – № 11 (12). – С. 57.
11. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 232.

Роман Л. Леонова «Соть» в культурно-историческом контексте эпохи первой половины XX века

*Лобова Екатерина Павловна, Петишева Виктория Анатольевна
(Бирск, Россия)*

Л.М. Леонов, бесспорно, является одним из самых значительных писателей XX века. Его творчество разнообразно и многогранно. В романах Л. Леонова запечатлены противоречия эпохи, взаимоотношение классов и сословий, столкновение политических партий и группировок, изображены герои и антигерои, поднимаются вечные вопросы бытия, раскрываются представления писателя о нравственности, его гуманистические идеалы. Нельзя верно понять произведения Л. Леонова, не учитывая культурный, исторический, философский контекст эпохи, когда шло формирование его взглядов и убеждений. Писатель сформировал собственное, уникальное отношение к послереволюционному прогрессу, к пути совершенствования мира, когда прежняя основа жизни теряла свою силу, уходила в прошлое, под насильственным воздействием сильных мира сего.

Л. Леонов – автор философских романов, художественно осмысливая бытие, романист утверждал единение человека и природы, человека и космоса, фиксировал свое внимание на симптомах кризиса

традиционного гуманистического сознания. Человек, по Л. Леонову, – существо общественное, жизнь и сознание которого должны одухотворяться высшими идеями и нравственным смыслом, в противном случае на пути поступательного движения человечества неизбежны препятствия и роковые преграды. В центре художественного мира Л. Леонова стоит человек – творец культуры и исторического прогресса, генетически связанный с другими формами жизни и возвышающийся над природным царством. Рассуждения романиста о человеке – в ряду самых сложных и недостаточно раскрытых литературоведческой наукой, поскольку принадлежат писателю, создававшему одно из уникальных наследий в истории русской литературы XX века. И речь здесь следует вести не только о своеобразии поэтического видения художника-философа, но и о становлении иных ценностных отношений в обществе, новой эстетики, об утверждении таких ее качеств, как трагическое мышление и философичность письма; о наличии в произведениях ярких характеров, наделенных могучей волей и сильной страстью, способных противостоять судьбе и обстоятельствам и готовых нести ответственность за разлад в мире; о художественном решении сложных конфликтов эпохи, вечных и неустранимых, таких как несовершенные законы мироустройства, при которых высшие человеческие блага – добро, достоинство, честь, справедливость – часто терпели трагическое поражение. По этой причине общественные условия нивелировали индивидуальность многих леоновских героев, лишали их личностного «я», превращали в «винтики» государственной машины, безгласых «строителей» светлого будущего.

Обращение Л. Леонова к проблеме насилия над человеком, вне сомнения, происходило под влиянием традиций, сложившихся в философии и литературе прошлого века. *«Есть заметное насилие, имеющее материальное выражение, и есть насилие незаметное. Более всего вызывает возмущение насилие заметное, физическое – людей убивают, пытают, сажают в тюрьмы, лишают свободы движения, бьют. Но еще большую роль играет насилие незаметное, психическое»* [1, с. 21]. Физическое и нравственное насилие над личностью изображено во многих произведениях начального и последующих творческих периодов прозаика, показавшего, как рушились вековые устои нравственности и сложившиеся народные обычаи, как выкорчевывалась вера в Бога, предвещая неизбежную гибель гармоничного мира.

«Л. Леонов не искал «трагическое в мелочах», он воссоздавал неразрешимый идейно-нравственный конфликт, развертывающийся на

фоне поступков героев и сопровождающийся страданиями персонажей, на социально-классовом и онтологическом уровнях» [2, с. 112].

В романе «Соть» проявился особый интерес писателя к монументальным формам отражения создаваемой действительности, в книге раскрыты злободневные вопросы текущей жизни, показано непримиримое противостояние человеческих характеров в эпоху исторических потрясений, обнажены тревожные социальные проблемы: герои и их отношения с новой властью; человек и трагический мир; ломка социально-экономического уклада и судьба отдельной личности. *«Важную роль в произведении играет сложный тип антигероя («отрицательного» героя), выступившего отчасти рупором авторских идей мироустройства, увидевшего за фасадом «стройки» и благими намерениями «первопроходцев» скрытую возможность нивелирования личности, лишения ее ради общественных благ естественных человеческих желаний и потребностей»* [4, с. 32]. Не случайно руководители сооружаемого комбината часто сталкивались с враждебной отчужденностью среды и бедствующих людей – рабочих Сотьстроя, жителей Макарихи, скитских монахов.

Не только «боковые», но и основные герои романа представлены противоречиво. Например, Увадьев – литературный предшественник Алексея Курилова и Ивана Вихрова, выступающий в «Соти» в роли условно-романтического типа руководителя-хозяйственника. Писатель выделил в нем те качества, которые сделали героя похожим на сверхчеловека, способного любой ценой достичь поставленной цели. Увадьев без усталости трудится, отказывая себе в элементарных жизненных благах, ради девочки Кати, олицетворяющей в романе будущее поколение; он – носитель и исполнитель идеи насильственного переустройства мира, солдат революции, а потому уверен, что в жизни нет и не должно быть неразрешимых проблем.

В романе «Соть» основной сюжетный конфликт образуют созидательный и разрушительный мотивы, «сконструированные по принципу бинарной антонимии: Сотьстрой – «людская глина» [4, с. 33]. *«С того момента, – отметил автор, – как Увадьев вступил на берег, и был кинут вызов Соти, а вместе с ней и всему старинному обычаю, в русле которого она текла. Он шел, и, кажется, самая земля под ним была ему враждебна»* [3, с. 44]. Увадьев и его сторонники решительно преобразовывали не только сотинский край, но и «конструировали» новую человеческую жизнь, формируя коллективную психологию у рабочих (вчерашних крестьян-единоличников), утверждая основы

унифицированной морали и положительное отношение персонажей к эпохе и новым экономическим устоям. В процессе «переплава человеческого материала» индивидуальные качества личности, как правило, сводились только к социальным, а горизонты нравственного идеала ограничивались совокупностью общественных ценностей. Люди находились под мощным идеологическим влиянием, за ее формированием неустанно следило множество союзов и организаций, объединений и движений – за социалистический образ жизни, за коммунистический быт. Развитие значительной части сюжетных линий книги – это постепенное разрушение всего того, что было отвергнуто новой историей, временем и «солдатами» революции – руководителями Сотьстроя и их сторонниками: нехитрого быта и чайный обитателей скита, жизненных планов Буланина, иностранца Ренне и монаха Геласия, семейных связей Ивана Увадьева и Натальи и т.п.

Л. Леонова, как и его современника А. Платонова, всегда интересовала тема «Страды мира, беда человеческой жизни». Изображая малоприметную жизнь простых людей, художник многосторонне показал не только человеческие лица, но и среду их обитания. Жители Макарихи – малая часть людской массы, представленной в книге множеством «безгеройных» типов: крестьян из разных губерний, профессиональных рабочих и обслуги, инженеров и архитекторов, священников и монахов.

В структуре книги важную художественную роль играет река Соть – одухотворенный поэтический образ и символ, противостоящий дисгармоничному миру людей. В романе получил новое развитие мотив «покорения» природы, сориентированный на «индустриальный миф», и впервые обозначился неразрешимый конфликт между природой и человеком, преобразующим географию края, который будет столь широко раскрыт в романе «Русский лес». Философские раздумья Л. Леонова о судьбах природного мира окрашены в трагические тона. В новых исторических условиях писатель с тревогой указал на обострившийся разлад между разумным homo sapiens и естественной средой, выражая пронзительную тревогу в связи с резким возрастанием дисгармонии, проявил прозорливое беспокойство о будущем цивилизации.

Романы Леонова 30-х — «Соть» (1930), «Скутаревский» (1932), «Дорога на Океан» (1935) — отражали, по словам самого писателя, «историю столкновения наступающей новизны с российской архаикой, историю первой встречи машины с дремучими недрами». Однако Л. Леонова интересовало не просто рождение новой стройки, преодоление

природной стихии, он размышлял о месте России в цивилизованном процессе, о соотношении идеи «сотворения нового мира» с генетическим материалом — простым, «стихийным человеком», обремененным грузом прошлого: утраченной верой, превратившейся в слепое поклонение идолам, мещанским чувствам собственности, устоям быта. Поэтому-то попытки некоторых современных леоноведов утверждать, что Л. Леонов не просто «подавался настроениям тех лет, а искренне служил складывающейся тоталитарной системе», неприемлемы. Чтобы убедиться в этом, достаточно проанализировать образы коммунистов. Не все благополучно и гармонично, как того требовала официальная критика, с Увадьевым и Потемкиным («Соть»), которые, в сущности, остаются одиночками, а Потемкин обречен на преждевременную смерть (мотив, который будет развит в образе Курилова). Обращает на себя внимание и такая деталь: у Увадьева сложились своеобразные отношения с матерью, которая по-своему отстаивает свою независимость, а сыну предъявляет счет на воспитание в сумме... тридцати рублей — число, символизирующее распад нравственных ценностей [3, с. 100]. Все это — подступы к неординарной трактовке образа коммуниста Курилова — главного героя романа «Дорога на Океан».

Все же в романе уже звучат мотивы, которые впоследствии будут отчетливо видны в романе «Русский лес»: нельзя так легко разорвать многовековое единение человека и природы, что является основой жизни, никакие передовые идеи и производственные достижения не могут оправдать крушение простых нравственных ценностей, которые были созданы для нас задолго до нас, и никто не в праве ими распоряжаться по своему усмотрению, какой бы высокий пост он ни занимал, и какая бы благая цель ни стояла перед ним. К сожалению, в романе «новорожденная идея противостоит уже обветшалому миру» [3, с. 19]. В романе ярко видна антитеза между миром природы и тем миром, который хотят создать строители коммунизма, которые верят, что нужно разрушить старый мир, чтобы «через заасфальтированную пустыню проедут на велосипедах загорелые, смеющиеся комсомольцы...» [3, с. 19].

И не случайно Л. Леонов начинает роман с изображения жизни природы как священного действия, рисуется идиллическая картина, мифическое спокойствие, именно здесь находится монашеский скит. Неустройство в человеческом мире самым прямым образом отражается на состоянии природы, когда «падаль заражала здоровый лес, плодился жучок, и одним лишь дятлом не под силу было справиться с сокрытым недугом...» [3, с. 50]. Пришли те, кто уверен, что жизнь продается за

деньги. Это мотив, который с такой горечью и болью будет звучать в произведениях писателей и XIX века (например, А. Лиханов «Сломанная кукла»). Соть в романе воспринимается как живое существо, которое способно мыслить, принимать и бросать вызов человеку: «С того момента, как Увадьев вступил на берег, и был кинут вызов Соти, а вместе с ней и всему старинному обычаю, в русле которого она текла. Он шел, и, кажется, сама земля под ним была ему враждебна». [3, с. 44]. Здесь мы можем говорить о мифологических чертах в творчестве Л. Леонова, символически, что позволяет донести до читателя сокровенную идею произведения, дать возможность мыслить широко и полно.

Герои Л. Леонова — сложные и парадоксальные. С одной стороны, они волевые и ищущие, решительно противостоят среде, подавляющей стремление персонажей к свободе и духовной независимости, с другой, — личности трагические и неустроенные, поскольку революционная стихия насильственно разрушила их традиционный жизненный уклад и вопреки чаяниям большинства строила авторитарное общество. Трагическое мироощущение писателя сказалось на форме авторского мышления, пафосе и сюжетных конфликтах, образной структуре и поэтическом строе романов.

Литература:

1. Агеносов В. Верность человечеству. — М.: Художественная литература, 1992. — С. 21.
2. Белая Г. Ранний Леонов (Эволюция метода) // Вопросы литературы. — 1970. — № 7. — С. 112.
3. Леонов Л. Собрание сочинений в десяти томах. Т.4. — М.: Художественная литература, 1982. — С. 19, 44, 100.
4. Петишева В.А. Роман Л. Леонова «Соть». Сюжетные конфликты и их решения // Стили и жанры русской литературы XIX — XX вв. Сборник научных статей. Вып 4. — Бирск, 2005. — С. 16-32, 33.

Тема зазеркалья в творчестве Арсения и Андрея Тарковских

Локтионова Наталья Петровна

(Кокшетау, Казахстан)

Отца и сына Тарковских связывали не только кровные узы, но и тесное духовное родство, творческая близость. В своем творчестве они сумели соединить два разных вида искусства – поэзию и кино. Фильм «Зеркало» стал выражением личности не только режиссера Андрея Тарковского, но и его отца – Арсения Тарковского. Тема зеркала-зазеркалья, отражения оказалась близкой обоим художникам.

Образ зеркала встречается в стихах, балладах многих русских поэтов – В. Жуковского, А. Пушкина, С. Есенина, В. Ходасевича и др. В поэзии Арсения Тарковского зеркало – сквозной, ключевой образ. В решении этой темы поэт находит новые грани, новые краски.

«Для поэзии очень важно, чтоб поэт был двойником своих стихов... поэзия – вторая реальность, в ее пределах происходят события, параллельные событиям жизни», – говорил Арсений Тарковский [3]. Образ зеркала, отражения стал одним из самых ярких, самых значительных в поэзии Тарковского. Зеркало – это возможность вернуться в прошлое. Вглядеться в зеркало – словно оглянуться на всю свою жизнь, посмотреть на себя и прожитые годы со стороны, одновременно узнавая и не узнавая себя.

*Вся жизнь моя пришла и стала рядом,
Как будто вправду много лет прошло,
И мне чужим, зеленоватым взглядом
Отвечило зеркальное стекло [5, с. 298].*

Обращаясь к молодости, автор пишет: «И мнится мне, что жизнь моя двоится, что я с тобою в зеркале моем...» [5, с. 38].

Зазеркальный мир – это мир сбывшихся надежд, счастливой любви. То, что порой не происходит в действительной жизни, может произойти там, за гранью реальности, как в стихотворении «Первые свидания»:

*...Ты была
Смелей и легче птичьего крыла,
По лестнице, как головокруженье,
Через ступень сбегала и вела
Сквозь влажную сирень в свои владенья
С той стороны зеркального стекла [5, с. 220].*

Зеркало – это и отражение самого сокровенного, что есть в человеке, его тайных мыслей, его души. В зеркале мы можем пристально рассмотреть себя со всей близостью, но в то же время и с необходимой отстраненностью. Это мы и словно не мы. Глядя в зеркало, мы видим свой взгляд, который изучает нас самих, и невозможно уйти от собственного суда. Зеркало – символ совести, обнаженной, беспощадной правды.

В своем восприятии зеркала как образа-символа Тарковский близок поэту, эмигранту первой волны, Владиславу Ходасевичу. Это видно при сопоставлении двух стихотворений: «Актер» (1958) Тарковского и «Перед зеркалом» (1924) Ходасевича. Оба стихотворения философского характера, лирический герой в них, вглядываясь в себя со стороны, размышляет о смысле жизни.

Впрочем, так и всегда на середине

Рокового земного пути:

От ничтожной причины – к причине,

А глядишь – запутался в пустыне,

И своих же следов не найти, –

читаем у Ходасевича [7, с. 172]. Схожий мотив у Тарковского:

Я искусство ваше презирал.

С чем еще мне жизнь сравнить, скажите,

Если кто-то роль мою сыграл

На вертушке роковых событий? [5, с. 180].

Лирический герой Ходасевича, глядя в зеркало, вопрошает: «Неужели вон тот – это я?» Описывая себя, словно другого человека, герой анализирует свою жизнь, и в этом откровении слышатся крик, надрыв, безысходность, невозможность ничего изменить. Герой понимает, что остался один, наедине со стеклом, с зеркалом, то есть с самим собой. Зеркало переворачивает и сообщает беспощадную правду. Оказывается, этот «желто-серый», «полуседой» и «всезнающий, как змея», человек есть он сам.

Только есть одиночество – в раме

Говорящего правду стекла [7, с. 173].

Арсений Тарковский, интересовавшийся творчеством Ходасевича, встречавшийся с его родными, тоже задает себе подобные вопросы. В его стихотворении, как у Ходасевича, слышится недоумение лирического героя и даже в какой-то мере равнодушие к происходящему вокруг. Герой Тарковского тоже заглядывает в зеркало, словно оглядываясь на всю свою жизнь, и не видит в нем себя счастливым.

Где же ты, счастливый мой двойник?

Ты, видать, увел меня с собою,

*Потому что здесь чужой старик
Ссорится у зеркала с судьбою* [5, с. 180].

Образ зеркала, отражения встречается уже в ранних стихотворениях Тарковского («Молодости», «Музе», «Дом», «Ты горечью была, слепым...»), и со временем этот образ приобретает все большую сложность и глубину. В позднем творчестве зеркало становится единственным выразителем самого сокровенного, что есть у человека, его мыслей, его души. Даже самому себе человек иногда не в силах в чем-то признаться, но, глядя в зеркало, в свои глаза, уйти от собственного суда невозможно. Ты пытаешься взглядеться, увидеть свое подлинное лицо. Эту способность зеркала вскрывать тайны души и подметил Тарковский.

В 30-е годы поэт написал поэму «Завещание», которую посвятил недавно родившемуся сыну Андрею.

*Я первый гость в день твоего рожденья,
И мне дано с тобою жить вдвоем,
Входить в твои ночные сновиденья
И отражаться в зеркале твоём* [5, с. 300].

Впоследствии Андрей Тарковский простил, а главное – понял отца (который оставил его с маленькой сестренкой, уйдя от матери) и позднее оправдал его в своем «Зеркале».

Образно говоря, тема зеркала досталась сыну по наследству, стала ведущей в творчестве кинорежиссера Андрея Тарковского. «Зеркало – сквозная метафора всего творчества Тарковского. Оно почти определяющее, подобно темам детства или древа, сквозь все многоголосье фильмов фокусирующее нечто главное» [4, с. 423].

Название «Зеркало», которое он дал своему фильму, можно истолковать по-разному. При этом, как пишет киновед М. Туровская, «не последнее место должно быть отдано соображениям пьяного Снаута из «Соляриса» о том, что человечеству нужен не космос – нужно зеркало самого себя» [6, с. 104].

Фильм этот, по сути, является изображением жизни матери Андрея Тарковского, скорее даже, отдельных маленьких эпизодов ее жизни в молодости и в старости. Фильм сделан словно из осколков стекла. Зеркало памяти – единственная уникальная возможность остановить прошлое, пережитые мгновения. Зеркало дробит, множит, удваивает, отражает, обнажает скрытую суть действия. Андрей Тарковский, всматриваясь в свою жизнь со стороны, пытается запечатлеть ее отдельные мгновения: интерьеры дома детства, капающее молоко, взлетающие белые занавески, коптящие свечи, капли дождя и пожар, тяжелый узел волос на затылке,

ветер... «Нигде еще идея кино как «запечатленного времени» не была реализована им так полно, как в «Зеркале»» [6, с. 106].

Фильм представляет собой монтаж всей жизни в зеркале сознания, памяти, истории. Невидимое (сознание) вдруг выступает в качестве видимого и едва ли не осязаемого, более реального, чем сама действительность.

«С той стороны зеркального стекла», – писал Арсений Тарковский. Этот мотив двойничества звучит на протяжении всего фильма. Актриса М. Терехова играет Мать и Наталью. Игната и Алексея тоже играет один мальчик. «Двойничество не только подобие, но и встреча в зеркале с двойником внутреннего «Я»» [4, с. 168]. Например, когда мать, еще молодая, очень долго смотрит в зеркало, пока в глубине его не проясняется другое, уже старое материнское лицо. ««Зеркало» снято как сновидение, где образы жены и матери плавно взаимно перетекают, где прошлое и настоящее меняются местами, где ты и твой сын входят в одни и те же не только пространства, но и временные потоки...» [2, с. 187].

*И это снилось мне, и это снится мне,
И это мне еще когда-нибудь приснится,
И повторится все, и все доволотится,
И вам приснится все, что видел я во сне* [5, с. 270].

Зазеркальность характерна и для следующего эпизода: Игнат бормочет пушкинский текст, спотыкаясь и не понимая его, а неизвестно откуда появившаяся женщина недовольно покачивает головой. Здесь сталкиваются зеркальные понятия (ведь зеркало отражает все с точностью до наоборот): понимание – непонимание, далекое – близкое, глубокие пушкинские мысли – бессмысленное чтение Игната. Идею отражения несут в себе и множество зеркал, пыльных и туманных, стеклянная посуда, зеркальная поверхность стола и т.д. Таким образом, зеркало в фильме – это огромная развернутая метафора, «материализация углубленного и ответственного отношения к жизни, это мысленный взор» [1, с. 102].

Мальчик, ребенок – это второе «Я» лирического героя, оставшееся в прошлом, в зазеркалье, которое мы называем вечным детством. Человек – носитель родового начала, зеркало своих предков.

Для более глубокого понимания смысла фильма режиссер вводит в его канву стихотворения отца, Арсения Тарковского, исполняемые самим автором. Закадровый голос поэта читает такие стихи, как «Первые свидания», «Жизнь, жизнь», «И это снилось мне, и это снится мне...» и др.

Поэт не случайно выбрал именно эти стихотворения для фильма. Они отражают не только всю сущность его творчества, но и само мировосприятие отца и сына.

*Когда судьба по следу шла за нами,
Как сумасшедший с бритвою в руке* [5, с. 222].

Эти удивительные по силе и выразительности строки точно передают жизненную и творческую судьбу обоих. «Они не только отец и сын. Они не только род Тарковских. Они равнозначные творцы, их дыхание сливается в новой художественной форме киноленты «Зеркало»» [4, с. 115].

Стихотворение «И это снилось мне, и это снится мне...», написанное специально для фильма, тем не менее, предельно точно выражает мысли Тарковского-сына, которые он попытался воплотить в фильме «Зеркало». Зазеркалье – это и символ вечности, бытия. В стихотворении и в фильме звучит тема бессмертия, передачи духовного наследия, преемственности поколений:

*Не надо мне числа: я был, и есмь, и буду,
Жизнь – чудо из чудес, и на колени чуду
Один, как сирота, я сам себя кладу,
Один, среди зеркал, – в ограде отражений
Морей и городов, лучащихся в чаду.
И мать в слезах берет ребенка на колени* [5, с. 270].

Дочь Арсения Тарковского Марина, сестра Андрея, прекрасно понимая, что образ зеркала был неотъемлемой частью их мировосприятия, назвала свою биографическую книгу о родных людях «Осколки зеркала». Таким образом, тема зазеркалья стала своего рода символом всей семьи Тарковских.

*...На свете смерти нет.
Бессмертны все. Бессмертно все. Не надо
Бояться смерти ни в семнадцать лет,
Ни в семьдесят. Есть только явь и свет...* [5, с. 234].

Литература:

1. Баткина Л. Не боясь своего голоса // Мир и фильмы Андрея Тарковского. Сб. статей. Сост. Сандлер А. – М.: Искусство, 1991. – С. 102.
2. Болдырев Н.Ф. Жертвоприношение Андрея Тарковского. – М.: Вагриус, 2004. – С. 187.
3. Музей Арсения Тарковского в Интернете / URL: <http://a88.narod.ru/ars003.htm>
4. Ностальгия / Андрей Тарковский. – М.: АСТ, 2008. – С. 115, 423.

5. Тарковский А.А. Лирика. – М.: Олимп, 2002. – 330 с.

6. Туровская М.И. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. – М.: Искусство, 1991. – С. 104, 106.

7. Ходасевич В. Стихотворения. – М.: Молодая гвардия, 1991. – 222 с.

Особенности повествовательного дискурса в романе Е. Поповой «Большое путешествие Малышки»

Рудая Ольга Павловна
(Минск, Беларусь)

В своей работе «Состояние постмодерна» (1979) французский философ Ж.-Ф. Лиотар указывает на существование различных типов дискурса, среди которых наибольшее значение имеют два – научный и нарративный. Они рассматриваются в двух аспектах: как различные типы знания, которым обладает современный человек, и как связный текст в совокупности с экстралингвистическими факторами; текст, взятый в событийном аспекте. Научный дискурс – знание «закрытого» типа, знание «для профессионалов», нарративный же дискурс – совокупность стереотипов прошлого, навязываемых «постсовременному» человеку, знание со знаком «минус». Различаются, соответственно, научный и нарративный дискурс, рассматриваемые в качестве текстов, где научный текст связывается с понятием элитарности, а нарративный – с понятием массовости.

При всей ценности научного дискурса, утверждаемой Лиотаром, нельзя отрицать важности нарративного, т.к. «повествовательная форма обобщения коллективного, а затем и индивидуального опыта... явилась новой стадией миропонимания, обусловленной конструированием взаимосвязанных понятий событийности, активности героя, хронологической необратимости» [5]. Именно повествовательный дискурс находится в центре внимания нарратологии – литературоведческой дисциплины, которая доказывает, «...что даже любой нелитературный дискурс функционирует согласно принципам и процессам, наиболее наглядно проявляющимся в художественной литературе» [7].

Маркерами повествовательного дискурса как особого типа «сюжетно-повествовательных высказываний» (В.И. Тюпа) в художественном произведении выступают повествователь (адресант), нарративный тип, читатель (адресат). В данной работе особое внимание мы уделим нарратору (повествователю) как инстанции, организующей повествовательный дискурс.

Авторскому «я» в различных произведениях посвящено немало работ, но нарратологический аспект в произведениях русскоязычной прозы Беларуси рубежа XX-XXI вв. – аспект малоисследованный. Связано это прежде всего с тем, что интерес к русскоязычной литературе Беларуси рубежа XX-XXI вв. активизировался не так давно и не так давно данный пласт современной белорусской литературы был признан равноправным по отношению к литературе на белорусском языке. Помимо этого, исследователи, окончательно определившись с содержанием термина «русскоязычная литература Беларуси», окончательно не обозначили его хронологические рамки. С одной стороны, правомерно говорить о том, что к русскоязычной литературе Беларуси относится творчество и С. Полоцкого, и Н. Минского, и современных авторов. С другой стороны, в виду столь недавнего введения этого термина, к русскоязычной литературе Беларуси относятся только современные авторы. В данной работе нас будет интересовать нарратологический аспект романа Е. Поповой «Большое путешествие Малышки» как тот аспект, который ранее не подвергался анализу в прозаических произведениях русскоязычной литературы Беларуси рубежа XX-XXI вв. Помимо этого, нам представляется возможным связать тип нарратора в тексте и внелитературные факторы нарратива, к которым правомерно отнести гендерный и языковой.

В художественном произведении тип повествования не может не соотноситься с гендерной принадлежностью автора, т.к. его основой являются различные мировоззрения авторов-женщин и авторов-мужчин. *«Гендерная принадлежность – не просто какой-то аспект личности, но более фундаментально, – это то, что человек делает и делает постоянно в процессе взаимодействия с другими. «Гендер» оказывается своего рода ритуальным действием, в котором социум нуждается и для принудительного воспроизведения которого существует определенный набор конвенций»* [6]. Нас интересует прежде всего «женский» тип повествования, и его особенности в самом общем виде можно представить следующим образом:

1. «плотность» хронотопа: *«...для художественного пространства произведений женщины-писательницы характерны уплотнение, концентрация, некая «капсулированность»...»* [1, с. 14];

2. определенная гендерная принадлежность главного героя. Как правило, это женщина. Все события так или иначе подаются через призму ее восприятия;

3. полифункциональность и полисемантичесность детали.

Что же касается такого внелитературного фактора как языковой, то влияние того или иного языка как фактора национальной самоидентификации на наррацию в тексте так же существенно, как и гендерного, – тем более в условиях культурного билингвизма, существовавшего и существующего во многих странах, в т.ч. и в Беларуси. Произведения, которые были созданы русскоязычными авторами Беларуси и в которых билингвизм культурный отразился в качестве билингвизма художественного, не могут не представлять интерес.

Произведения Елены Поповой интересны литературоведу прежде всего тем, что влияние рассматриваемых внелитературных факторов нарратива опосредовано, если не максимально редуцировано, несмотря на то, что при применении автобиографического подхода результат должен был быть обратным.

Женское начало во всех романах Елены Поповой практически сведено на нет. Используется прием так называемого «двойного» повествования – однако в данном случае это не совмещение нарративных инстанций автора и рассказчика, автора и персонажа, а совмещение «женского» типа повествования и «нейтрального», маскулинизированного сознательно.

В романе «Большое путешествие Малышки» частично маскулинизируется и «женский» тип повествования, и женское начало в целом, что характерно для всех прозаических произведений Елены Поповой. Это осуществляется с помощью различных средств – на макроуровне, прежде всего, с помощью повествования от третьего лица. Таким образом сам нарратор «скрывается» от читателя в большей степени, чем при повествовании от первого лица, и при этом как повествующая инстанция утрачивает способность объективно оценивать события, что чаще всего встречается при «женском» типе повествования. *«Повествователь третьеличного нарратива – это всезнающий творец, не только обладающий полной информацией об изображаемых событиях, но и открыто заявляющий о своем всезнании»* [3, с. 11].

На микроуровне организации текста одним из основных средств для совмещения мужского и женского начала, отмечаемого в романе

«Большое путешествие Малышки», является уровень стиля – нас будут интересовать такой его компонент как сюжет и деталь.

«Женский» тип повествования и женское начало у Поповой проявляется довольно ярко в том, то ею в качестве главной героини своих прозаических произведений всегда выбирается женщина – Зента, Комякова, Малышка, Евгения. «...Все герои романа функционально лишь дополняют доминирующий образ, которому подчинено их участие в сюжете» [2, с. 170]. Игнорировать кого-либо из персонажей было бы неправомерно. В центре – фигура главной героини, Малышки, она и является тем связующим звеном, организующим все действие. Если другие героини Поповой наделяются подчеркнuto мужскими чертами характера, то Малышка, напротив, женственна, и свое предназначение видит в том, что совершать свое «большое путешествие», пройти свой «женский путь»: «*Но спала ли Малышка или бодрствовала, ее БОЛЬШОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ...не прерывалось ни на минуту...*» [4, с. 92]. Центральный персонаж с нарратором не отождествляется, но и не противопоставляется. Несмотря на свою женственность и, казалось бы, хрупкость, Малышка – это деятельное начало в романе. Мужчины в романе Поповой утрачивают способность к действию – это и Главный, и Иван Семенович Козловский, не желающие изменить существующую ситуацию. Таким образом, «мужественность» у Поповой предельно редуцирована. По этой причине Малышка наделяется в равной степени и женскими, и мужскими чертами.

Помимо этого, огромное значение имеет детализация, являющееся одним из уровней стиля. Именно детализация является тем уровнем, на котором проявляется и мировоззрение автора как нарратора, и персонажей (или центрального персонажа).

Деталь у Поповой часто повторяется и за счет этого становится символической, приобретает функцию устойчивой характеристики того или иного персонажа. Она всегда предметна. Например, яркой предметной деталью является комната без окон, где работал Иван Семенович Козловский: «...сидел в своей комнатке Иван Семенович Козловский. И в которой, к несчастью для них и к счастью для него, не было окон» [4, с. 94]. Значима и «пищевая» детализация – через то, что и как едят персонажи, можно многое узнать о них самих. «*Блинчики еще ничего, но то, что они были с вареньем, Малышку немного задевало*» [4, с. 122].

Что же касается языкового фактора, т.е. культурного билингвизма, то его влияние на нарратора как текстообразующую инстанцию редуцировано до минимума. В творчестве Елены Поповой художественный

билингвизм (определяемый в узком смысле как оригинальное творчество, основанное на взаимодействии двух и языков культур) практически не проявляется. Как таковой баланс «на грани» двух языков и двух типов культур ощущается лишь в очень незначительной степени.

Как фактор мировоззрения автора и маркер оценки повествуемых событий нарратором художественный билингвизм может проявляться прежде всего в хронотопе того или иного произведения. Национальные архетипы, существующие в сознании того или иного автора и определяемые тем или иным типом культуры, внутри которой воспитывается человек, во многом формируют и представление о реальном и художественном пространстве и времени. Примечателен тот факт, что хронотоп драматических произведений Елены Поповой и хронотоп ее прозаических произведений отличаются друг от друга – насколько он конкретизирован в пьесах, настолько он абстрактен, даже ирреален в романах. Действие в «Большом путешествии Малышки» происходит вне определенных временных рамок, в некоем Театре, не имеющем определенного названия. Название города, где находится Театр, также не упоминается. В других романах Поповой места сменяют друг друга часто и практически не повторяются и также никак не обозначаются. Лишь в «Седьмой ступени совершенства» упоминается о Москве. Специфика хронотопа романов Елены Поповой особенно ощутима в сравнении с хронотопами в прозаических произведениях других русскоязычных авторов Беларуси – А. Андреева, В. Маслюкова и др. В романах А. Андреева «Для кого восходит солнце?», «Маргинал», В. Маслюкова «Бегство впереди себя» действие происходит в определенных местах в Минске, в определенное время года и даже день.

Феномен нарратора в романах Елены Поповой заключается в том, что нарратор как повествовательная инстанция четко фиксирует мельчайшие детали, через которые повествуемая картина мира становится доступной для понимания читателю. «*Необходимо подчеркнуть, что повествовательной манере Елены Поповой свойственно удивительное качество – излагая факты, избегать оценок, не навязывать своего мнения, создавая условия читателю для внутренней полемики, для размышлений и выводов*» [2, с. 172]. Именно для того, чтобы наиболее объективно воссоздать картину мира, Елена Попова сознательно прибегает к «нейтральному» повествованию, без ярко выраженных гендерных и языковых маркеров.

Литература:

1. Крижовецкая О.М. Нарратология современной беллетристики (на материале прозы М. Веллера и Л. Улицкой). Автореф. дис. на соиск. уч. степ. кандидата филологических наук. – Тверь, 2008. – 22 с.
2. Олейник Л. Метафорический мир романа Елены Поповой «Пузырёк воздуха в кипящем котле». – «Немига литературная». – №3. – 2007. – С. 170-180.
3. Попова Е. А. Коммуникативные аспекты литературного нарратива. Автореф. дис. на соиск. уч. степ. доктора филологических наук. – Елец, 2002. – 42 с.
4. Попова Е. Г. Большое путешествие Малышки // Восхождение Зенты: романы / Елена Попова. – Минск: Маст. літ., 2007. – С. 89-169.
5. Сердечная В. Бывает ли миф повествовательным? К вопросу генезиса нарративной литературы // www.primeval.ru / URL: <http://www.primeval.ru/st.php?id=52>
6. Соломатина И. Драматургия страстей или «говорение за себя»: творчество, гендер и формирование авторской идентичности Марии Арбатовой и Елены Поповой // www.fc.gender-ehu.org / URL: <http://fc.gender-ehu.org/six.htm>
7. Стукалова О. Современное художественное образование в контексте постмодернистского дискурса // www.art-education / URL: http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-3-2007/stukalova_05-10-2007.htm

Н.С. Гумилёв в современной фантастической литературе

*Самохвалова Яна Вадимовна
(Волгоград, Россия)*

Число российских журналов, публикующих критические материалы о фантастике, невелико и несравнимо с перечнем аналогичных изданий в США и Европе. Вследствие этого современная русская фантастическая литература не обеспечена достаточным объемом литературной крити-

ки. Подобное положение дел закономерно ведёт к поверхностному прочтению современных фантастических произведений, вплоть до отказа признать фантастику полноценной составляющей современной русской литературы.

Традиция написания литературных манифестов в настоящее время не получила широкого распространения, более того, даже создаваемые манифесты не получают того общественно-читательского резонанса, которого они заслуживают. При этом исследование цитатно-аллюзийного пласта произведений современной русской фантастики, способное частично исправить ситуацию, носит несистемный характер, что затрудняет постановку фантастических произведений в контекст русской литературной традиции.

Наиболее часто в текстах произведений современной фантастики встречаются отсылки к творческому наследию и мифологизированному образу Н.С. Гумилёва. Ему приписывают талантливые тексты иных авторов – (А. Лазарчук, М. Успенский «Посмотри в глаза чудовищ» – стихи из Чёрной тетради, в действительности принадлежащие перу Дмитрия Быкова) [9, с. 547-566]; вводят гумилёвские стихотворения в собственные произведения в качестве заклинаний (Г.Л. Олди «Витражи патриархов») [10]; дополняют образы собственных героев «штрихами» из гумилёвских стихов (Ник Перумов «Летописи Хьёрварда» – «навязчиво коричневокрылый», по выражению А. Балабухи, сокол, в которого перевоплощается Хедин [1, с. 520], сопоставимость образов «молодых королей» из сборника «Путь конквистадоров» и Молодых Богов из тех же «Летописей...» [1, с. 519]). Его лирическими текстами насыщают произведения о далёком будущем, делая Н.С. Гумилёва любимым поэтом главных героев (И. Ефремов «Час Быка» [6]). Вводят мифологизированный образ Гумилёва в своё произведение в качестве одного из действующих лиц (уже упомянутая книга А. Лазарчука и М. Успенского).

Перечисленные произведения характеризуются выраженными различиями в стилистике, хронологической отнесённости, способе очерчивания характеров персонажей и композиционном построении текста, что позволяет говорить об «универсальной ценности» Н.С. Гумилёва для современной русской фантастической литературы, несмотря на разнонаправленные тенденции её развития. Чем же обусловлена подобная «востребованность» поэта?

В рецензии на сборник С. Городецкого «Ива» Н.С.Гумилёв утверждает: «Акмеизм... в сущности и есть мифотворчество» [4]. А в письме к Брюсову от 14 июля 1908 г. упоминает о стремлении «вводить реализм описаний в самые фантастические сюжеты» [3, с. 167].

О том же говорит и С.Л. Слободнюк в своей работе «Николай Гумилёв: Модель мира. (К вопросу о поэтике образа)» – о понимании «экзотики как средства создания реальности чужого мира» [11, с. 145] Следовательно, апелляция к творческому наследию Н.С. Гумилёва отражает более или менее осознанное стремление современных фантастов позиционировать себя как продолжателей акмеистической традиции.

Немаловажную роль в данном случае играет выраженная балладная традиция, прослеживающаяся во всём корпусе творческого наследия поэта. Традиция же эта, по наблюдениям Л.Н. Душиной и Р.В. Иезуитовой, подразумевает «стремление ощутить жизнь на её отлёте от обыденного и передать те грани события, которые не ощутишь, пользуясь привычной логикой реальности» [7, с. 155-156]. А подобное стремление, в свою очередь, составляет суть фантастического метода, использующего приём фантастического допущения для создания *эффекта остранения*. Следовательно, обращение фантастов к образу и произведениям Н.С. Гумилёва может мотивироваться также осознанием методологического сходства в отображении окружающего мира.

Особенностью фантастического произведения является вынужденно исполняемая автором роль демиурга, требующая не только построения иной картины реальности, но и внедрения в неё Тёмного и Светлого начал (зачастую персонифицированных). Этим обусловлен дуализм авторской позиции: отождествление себя одновременно с Богом и Дьяволом. Следует отметить, что подобная амбивалентность обязана своим существованием мировоззренческой революции, хронологически совпавшей именно с серебряным веком: парадигма смирения и уничтожения как единственно верного способа предстояния перед Богом в этот период сменяется парадигмой равноправного диалога. В качестве иллюстрации уместно будет вспомнить строки из программной статьи Н.С. Гумилёва: «Здесь Бог становится Богом Живым, потому что человек почувствовал себя достойным такого Бога» [2]. Примечательно, что нередко фантасты практически цитируют эти строки из гумилёвского манифеста, говоря о причинах выбора именно этого направления. Примером могут послужить слова Ника Перумова: «*Фэнтези... как раз и пишет о том, как человек преодолевает комплекс неполноценности перед Богом, перед Непонятным, перед, казалось бы, Всемогущим. Мысль о том, что каждый из нас потенциально равен Богу, и является одной из краеугольных установок в фэнтези*» [8].

Человек, писатель, осмелился присвоить право, ранее считавшееся исключительной прерогативой Творца, и, как следствие, стала этически

допустима *игра* как форма обращения с Высшими Силами. Ведь сами эти Силы ощущались как нечто, созданное (или воссозданное) автором, подконтрольное ему, внушающее не мистический ужас, а желание исследовать, оправдать или обвинить. Поэтому неудивительно, что в произведениях Н.С. Гумилёва равное почтение оказывается и Богу, и Дьяволу. Высказывания наподобие «*Мой старый друг, мой верный Дьявол*» и «*...глас Бога слышит в воинской тревоге / И Божьими зовёт свои дороги*» составляют диалектическое единство. Закономерно, кстати, что мифологизированный образ Гумилёва был использован именно в фэнтезийном романе: только здесь логика повествования могла допустить ситуацию, когда перед решающим этапом *магической* инициации Николай Степанович «*сотворил молитву Приснодеве, вовсе не считая своё поведение абсурдным...*» [9, с. 174].

«Востребованность» поэта обусловлена и сложившейся биографической мифологемой Н.С. Гумилёва, созвучной с героико-романтическим эмоциональным посылом многих произведений современной фантастики. Заключается она прежде всего в восприятии Н.С. Гумилёва как «поэта, путешественника и воина», причём выраженность подобной легендаризации образа столь велика, что автор одного из трудов по биографии Н.С. Гумилёва – Аполлон Давидсон – вынес эту триединую характеристику в заголовок [5]. Обращение к данной мифологеме детерминирует пафос каждого конкретного произведения, при этом, в зависимости от круга проблем, разрабатываемых автором, на первый план выдвигается одна из составляющих мифологемы. Соответственно формируется либо пафос поэтического Слова, либо пафос Странствия, либо пафос Сражения.

В научно-фантастическом романе И.А. Ефремова «Час Быка» определяющим является пафос Странствия. При этом Странствие понимается в трёх аспектах: пространственном (собственно полёт на космическом корабле), временном (Торманс представляет собой аналог прошлого собственной планеты для землян-персонажей романа) и духовном (процесс зарождения любви между людьми Земли и Торманса, подтвердивший возможность духовного возрождения тормансиан в планетарном масштабе).

Ключевыми цитатами в данном случае следует считать строки из поэмы «Открытие Америки»: начальное четверостишие второй песни («*Двадцать дней, как плыли каравеллы, / Встречных волн проламывая грудь. / Двадцать дней, как компасные стрелы / Вместо карт указывали путь*») [6, с. 35] и отрывки из первой («*Голодом и Страстью всемогущей*

/ Все больны, – летящий и бегущий, / Плавающий в чёрной глубине... И отсталых подгоняют вновь / Плетью боли Голод и Любовь») [6, с. 303]. Помимо приведённых, в романе выявлены цитаты из стихотворений «Природа» («Земля, оставь шутить со мною, / Одежды нищенские сбрось / И стань, как ты и есть – звездой, / Огнём пронизанной насквозь») [6, с. 163] и «Девочка» («Временами не справясь с тоскою / И не в силах смотреть и дышать...») [6, с. 307].

Необходимо отметить, что в романе цитируется лирика и других авторов, но большинство из них так или иначе связаны с Н.С.Гумилёвым, что вряд ли является случайностью. Среди цитируемых И.А. Ефремовым поэтов – В.Я. Брюсов [6, с. 37], М.А. Волошин [6, с. 182, 254], Гафиз Ширази [6, с. 176], М.Ю. Лермонтов [6, с. 356], В.В. Маяковский [6, с. 163]...

В фэнтезийной дилогии Г.Л. Олди «Витражи патриархов» и «Войти в образ» подчёркнуто доминирует пафос поэтического Слова. Цитата из гумилёвского стихотворения «Слово», вынесенного в эпиграф повести «Витражи патриархов» [10, с. 6], обретает буквальный смысл: в реальности «Витражей...» словом действительно можно останавливать солнце и разрушать города. Введённое авторами фантастическое допущение вынуждает подразделить цитаты на *простые* (используемые, в соответствии с традицией, для придания высказываниям персонажей кристалльности – в данном случае это последние две строки из «Слова» [10, с. 15], начальное четверостишие «Молитвы Мастеров» [10, с. 20] и «Молитва» («Солнце свирепое, солнце грозящее...») [10, с. 44]), и *магические* (используемые в реальности произведения в качестве заклинаний – таковы «Выбор», цитируемый Верховным Магистром Ложи в качестве смертного приговора [10, с. 23], и «Пьяный дервиш» [10, с. 37, 38, 40, 43], «высший витраж», воссозданный одновременно тремя героями повести и расколовший привычный мир, убив магию Слов навсегда).

В фэнтезийно-криптоисторическом романе А. Лазарчука и М. Успенского «Посмотри в глаза чудовищ» преобладает пафос Сражения. Собственно, фабулой романа является смертельная схватка с представителями чуждой цивилизации, от исхода которой зависит само существование человечества. Данный роман отличают две особенности. Первая: в ткань произведения введён мифологизированный образ самого Николая Гумилёва, якобы избежавшего расстрела в 1921 году. Вторая: роман сопровождается приложением «Стихи из Чёрной Тетради», содержащим лирику, по сюжету приписываемую самому Н.С. Гумилёву (в действительности стихи эти написаны Дмитрием Быковым).

Собственно же гумилёвские стихи включены в текст повествования лишь однократно, и то – в пародийно-сниженном контексте: как составная часть ругательства в критической ситуации. [9, с. 380].

Гумилёв действует в романе преимущественно в воинской своей ипостаси. Он *уже не поэт*, что жёстко мотивировано внутривидными «законами природы», схожими частично с мирозданческими основами «Витражей патриархов» Г.Л. Олди. И *уже почти не путешественник*: это обусловлено «расхолаживающей» лёгкостью странствий по системе румов, позволившей, очевидно, поэту быстро насытиться экзотикой дальних стран и сосредоточиться на «странствиях духа». Очевидно, пафос романа и детерминирующая ипостась образа Гумилёва являются здесь взаимоопределяющими.

К сожалению, ограниченный объём статьи не позволяет рассмотреть такой интересный аспект цитирования лирики Н.С. Гумилёва, как авторскую игру с контекстом, обуславливающую смысловой «сдвиг» цитаты и вследствие этого также работающую на создание столь значимого для фантастики эффекта остранения. Соответствующее исследование будет предпринято в рамках отдельной работы.

Литература:

1. Балабуха А. Восстание магов, или Этюды в тёмных тонах // Перумов Ник. Земля без радости: Роман. – СПб.: Терра – Азбука, 1995. – С. 503-521.
2. Гумилёв Н.С. Наследие символизма и акмеизм // «gumilev.ru: Николай Гумилёв. Электронное собрание сочинений» / URL: <http://gumilev.ru/clauses/2>
3. Гумилёв Н.С. Письмо В.Я. Брюсову от 14 июля 1908г. // Литературная учёба, 1987. №2. – С. 167. (Цит по: Н.Ю.Грякалова. Н.С.Гумилёв и проблемы эстетического самоопределения акмеизма // Исследования и материалы. Библиография. – СПб.: Наука, 1994. – С. 110).
4. Гумилёв Н.С. С. Городецкий, Вл. Бестужев. (Рецензия на сборник С. Городецкого «Ива») // Аполлон, 1912, №9. / «gumilev.ru: Николай Гумилёв. Электронное собрание сочинений» / URL: <http://gumilev.ru/clauses/37>
5. Давидсон А.Б. Николай Гумилёв. Поэт, путешественник, воин. – Смоленск: Русич, 2001. – 416 с. – (Герои без тайн).
6. Ефремов И. Час Быка: Научно-фантастический роман. – М.: Дружба народов, 1995. – Т. 10, кн. 1. – 432 с.
7. Иезуитова Р.В. Баллада в эпоху романтизма // Русский романтизм: сб. ст. – Л.: Наука, 1978. – с. 155-166.

8. Камша В. Ник Перумов, не американец // Субботник, №25(72), 30 июня 2001 / URL: saturday.ng.ru/time/2000-05-27/1_perumov.html

9. Лазарчук А., Успенский М. Посмотри в глаза чудовищ: Роман. – СПб.: Азбука, 1998. – 576 с.

10. Олди Г.Л. Витражи Патриархов / Олди Г.Л. Зверь-Книга: Романы, повесть. – М.: ЭКСМО, 1997. – 448 с.

11. Слободнюк С.Л. Николай Гумилёв: Модель мира. (К вопросу о поэтике образа)// Н. Гумилёв. Исследования и материалы. Библиография. – СПб.: Наука, – 1994. – 679 с.

Категория «национального характера» в русской прозе XX века

Солдаткина Янина Викторовна
(Москва, Россия)

Категория «национального характера» – одна из ключевых для отечественной литературы XX века, особенно для периода 1930-1950-х годов, но теоретическое осмысление данной категории, ее генетическая связь с категорией «народного характера», формировавшейся в русской литературе XIX века, а также ее отличия от указанной категории и вариаций последней в «деревенской» литературе второй половины XX века, представляет собой один из нерешенных, но, на наш взгляд, крайне важных для осмысления закономерностей развития литературного процесса XX века, вопросов.

Как отмечал в своем исследовании, посвященном проблеме народного характера и национальной идеи в прозе В.М. Шукшина, В.К. Сигов, при крайней важности названной категории для гуманитарных наук, «автономность литературоведческого изучения проблемы является ограниченной» [5, с. 7]. Таким образом, пока литературоведению, фактически пользующемуся категориями «народного» и «национального» характера, приходится обращаться за теоретическими разработками к смежным гуманитарным дисциплинам. Из всего многообразия определений процитируем наиболее четкое и

показательное: «*Национальный характер – это представление народа о самом себе, это безусловно важный элемент его народного самосознания, его совокупного этнического Я*» [1, с. 8]. В этом определении наглядно продемонстрирована связь между явлением «национального характера» и миросознанием этноса. Более того, очевидно, что национальный характер – это некий совокупный образ, сформированный национальным менталитетом и наделенный наиболее показательными, «узнаваемыми» чертами, воспринимаемыми имманентно присутствующими данной нации.

С нашей точки зрения, наибольшей значимостью для современного филологического знания обладает концепция «национального характера», выработанная академиком Д.С. Лихачевым (статья Д.С. Лихачева, посвященные проблемам культуры и интеллигенции [3], а также специальное исследование «О национальном характере русских» [2]). Объектом наблюдения Д.С. Лихачева при разработке понятия «национального характера» была и отечественная словесность, и трагическая русская действительность XX века. В «национальном характере русских» Д.С. Лихачев выделяет прежде всего свободолобивый, независимый дух, «чувство собственного достоинства» [2, с. 373] и крайний максимализм, «доведение всего до границ возможного» [2, с. 374]. Заслуживает особенного внимания тот факт, что для Д.С. Лихачева понятие «интеллигент» оказывается гораздо ближе русскому «национальному характеру», чем это обычно признается. Лихачев намеренно затушевывает оппозицию между «интеллигентским» и «исконно-национальным», рассматривая «чувство собственного достоинства» как неотъемлемую часть русского духовного облика, русского миропонимания, мысля тем самым и интеллигента одним из возможных проводников национального мирознания.

Подчеркнем, что явление «национального характера» более широко и глубоко передает национальное мировоззрение, более полно воплощает собой национальный космос, чем характер «народный», исторически и семантически связанный с понятием «народа» не как этноса в целом, но как крестьянски-простонародной его части, противопоставленной образованному и/или городскому слою населения. Тем самым, мы можем связать понятие «народного характера» с социальным фактором, тогда как «национальный характер» – категория более «соборного», обобщающего плана, включающая в себя проблему художественного воплощения национальной идеи, национального миропонимания, когда персонаж, атрибутируемый как «национальный характер», в

своих действиях, эмоциях, размышлениях раскрывается именно как выразитель национальной идеи, как воплощение всего этноса.

Следует отметить, что для литературы XIX века, отражающей сословную поляризацию российского общества, национальное воспринималось как аналог народного, но при этом ощущалась определенная дистанцированность повествователя от народных образов. Яркие образцы «народных характеров» появляются во II-ой половине XIX века, когда человек из народа перестает восприниматься литераторами как «маленький». Наиболее ярко данная тенденция проявляется в «Очарованном страннике» Н.С. Лескова, смысловым центром которого становится образ Ивана Флягина, олицетворяющего собой народную душу.

В XX веке меняется социокультурная ситуация – меняется и принцип изображения «национального характера». Данная категория перестает ассоциироваться исключительно с «народным» героем. С одной стороны, набирает силу процесс раскрестьянивания России, постепенно приводящий к потере самого явления, определяемого как «народный характер». С другой стороны, писатели стремятся к большей степени обобщения, постепенно приходя к тому, что может быть названо «идеей национального примирения», в рамках реализации которой складывается образ «национального характера», выражающего собой **всю** нацию. Русская проза, особенно эпика 1930-1950-х годов, расширила понимание понятия «народа» до совокупности всего этноса – и потому «национальным характером» может выступать казак Мелехов у М.А. Шолохова, и зэк Иван Денисович у А.И. Солженицына, и даже, с оговорками, интеллигент Живаго у Б.Л. Пастернака, поскольку по самой сути своей эти персонажи представляют собой цельный образ нации.

Каковы же причины активной разработки категории «национального характера» в русской прозе XX века, особенно – в русской эпике и малом эпосе 1930-1950-х годов? После революционного катаклизма, разрушившего до основания прежний социум, прежний национальный космос, нация нуждалась в создании новой мировоззренческой системы (нового «мифа» по терминологии А.Ф. Лосева), определяющей этико-нравственные отношения личности и общества, личности и природы, личности и истории. Подобная мировоззренческая система активно создается, с одной стороны, социалистической пропагандой (и во многом – литературой соцреалистического выбора), как называет подобный нарратив Е.Б. Скороспелова), а с другой – русскими писателями, находящимися в отношениях диалога/полемики с советской культурой (А.П. Платоновым, М.А. Шолоховым, Б.Л. Пастернаком,

А.И. Солженицыным и др.). Перед названными авторами стоит задача художественными средствами воссоздать тот «дивный новый мир», который явился бы выражением самосознания нации, позволил бы этносу определить свою положение и свою роль в контексте национальном и мировом, выработал бы систему духовных, нравственных координат, которая способствовала бы преодолению революционного раскола общества, гармоническому развитию этноса, его духовному возрастанию, а не, в отличие от советского мифа, коллективистскому обобществлению личности.

В силу подобной специфики художественных задач категория «национального характера» оказывается одним из способов образно раскрыть национальное мирознание, а также средством утверждения личностного начала, гуманистического уважения к праву личности на самоопределение, на внутренние поиски. Рассмотрим вариант реализации «национального характера», представленный М.А. Шолоховым в образе Григория Мелехова из романа-эпопеи «Тихий Дон». Национальный характер мыслится Шолоховым неотъемлемой частью национального космоса (поэтому в мифопоэтической картине дореволюционной жизни на Дону национальному характеру отведено место наравне с воссозданием донского универсума). И в этом отношении образ Григория Мелехова является средоточием основополагающих национальных черт: ему присущи тяга к духовной независимости, к утверждению своего самостояния, причем доведенная, как и многое в Григории, до максимальной степени. Жажда наиболее справедливого мироустройства, мечта о «тихом Доне» – идеальном устройстве мира-социума, родственная крестьянским утопическим мечтам о справедливом царстве, также могут быть рассмотрены как воплощение в образе Григория специфических национальных черт. Но Шолохов, желая, особенно в период описания Верхне-Донского восстания, символически возвысить своего героя, утвердить за ним моральное право на поиски нравственной правды, обогащает образ Мелехова мифопоэтическими аллюзиями и реминисценциями, проводит параллели между Григорием и самыми популярными святыми народного пантеона – Св. Георгием и Николаем Угодником, повышая тем самым авторитет персонажа, выражая авторское сочувствие и, возможно, одобрение его действиям – и в итоге позиционирует судьбу Мелехова, «отщепенца» в терминологии советских критиков, как наиболее точное воплощение трагической судьбы всего этноса. Шолохов подмечает в «национальном характере» свойства, позволяющие отразить изменения, происходящие в революционный и послереволюционный период в самом национальном

миросознании, в восприятии взаимоотношений личности и социума: от бунта, несогласия с дореволюционным мироустройством – через кровавые поиски истины, не сводимой ни к правде «белых», ни к правде «красных» – к осознанию необходимости покаяния и примирения с прошлым и настоящим в надежде на обретение гармонии человека и мира, на гуманистической убежденности в конечном нравственном преображении человека (даже если мечта о преобразовании социума так и остается утопической мечтой).

Иной, но не менее значимый для эпохи, взгляд на проблему воплощения «национального характера» представляет, по нашему мнению, заглавный герой романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго». Живаго в необычайной степени свойственно ощущение духовной независимости, сознание самостоятельности собственной личности, доведенное к финалу романа до максимального, асоциального неприятия любых форм подавления и душевого приспособления к окружающим обстоятельствам.

В своем романе Пастернак стремится отразить отечественный космос, национальное миросознание в его наиболее полном виде, учитывая как народно-фольклорную, так и культурно-интеллигентскую составляющие. Эта тенденция наиболее полное свое выражение обретает именно в образе доктора Живаго, полифонически сочетающего в себе и личное, и всеобщее, и интеллигентское, и обиходное, и христианское, и языческое. Например, «слабовольный» Живаго очевидно возводим к хрестоматийному для романа XIX века типу «лишнего человека», олицетворяющего собой, по сути дела, одну из граней национального характера, как он раскрывался в классической русской литературе. Но при этом в период революционных потрясений Живаго считает, что *«взрослый мужчина должен, стиснув зубы, разделить судьбу родного края»* [4, с. 169], то есть фактически не отделяет своей судьбы от общероссийской. Пастернак заставляет своего героя пройти через большинство испытаний, предложенных временем (фронт, партизанский отряд, странничество). Бывший «лишний человек» сознательно «опрощается» Пастернаком, приближается (пусть иногда нарочито и искусственно) к стихии народной жизни: он умеет растопить печь, возделывать землю, выживать в нечеловеческих условиях. Образ Живаго символически олицетворяет все многообразие национальной культуры (интеллигентской, христианской, народно-православной). Личность Живаго, при всей его кажущейся индивидуальности, «частности» – универсальна, она (как это и свойственно художественному воплощению «национального характера») символизирует собой поколение, страну, а в дальней проекции – и все человечество.

Уникальность семантики категории «национального характера» в русской эпике 1930-1950-х годов заключена в том, что центральный персонаж – национальный характер – не противопоставляется народу, как «лишний человек», но и не нивелируется коллективом, а становится его символом, его иконическим изображением. В самой актуализации именно данного, расширительного, значения категории проявляется основная идея эпика 30-50-х – идея национального примирения, слияния в единый этнос людей разных сословий, убеждений, образования и проч.

Отметим, что в дальнейшем, по мере угасания выделенных нами эпических тенденций, теряет свою смысловую насыщенность и категория «национального характера». Если для военной эпопеи В.С. Гроссмана «Жизнь и судьба» идея национального примирения еще достаточно характерна, то полноценный «национальный характер» Гроссманом уже не создается, а национально-узнаваемые качества распределяются между разными персонажами эпопеи. Деревенская проза, во многом ставшая «правопреемницей» русской эпика 1930-1950-х, возвращается к категории «народного характера», резко противопоставляя народных, крестьянских – и «городских», образованных героев. Мечта об объединении нации, родившаяся из революционного хаоса и противостояния, во II половине XX столетия теряет свое обаяние, что отрицательным образом сказывается на содержании категории «национального характера», приводит к ее постепенному угасанию в отечественной литературе. В современной же литературе нами пока не наблюдается предпосылок для возрождения этой категории, что свидетельствует, к сожалению, о не востребоваемости идеи национального примирения, соборного единения нации.

Литература:

1. Касьянова Кс. Особенности русского национального характера. – М.: Институт национальной модели экономики, 1993. – С. 8.
2. Лихачев Д.С. О национальном характере русских // Лихачев Д. С. Об интеллигенции. (Приложение к альманаху «Канун», выпуск 2). – С. 368-377.
3. Лихачев Д.С. Об интеллигенции. (Приложение к альманаху «Канун», выпуск 2). – 446 с.
4. Пастернак Б.Л. Доктор Живаго // Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. –Т. IV. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. – С. 169.
5. Сигов В.К. Проблема народного характера и национальной судьбы в прозе В.М. Шукшина. – Автореферат дисс... д.ф.н. – М., 2000. – С. 7.

«Быть странником...». Поэтический мир С.И. Валькова (Лецины)

Сомова Елена Викторовна, Сергиенко Дмитрий Сергеевич
(Москва, Россия)

Творчество Сергея Ивановича Валькова (творческий псевдоним – Лецина, 1964 – 1997) относится к 80-90-м годам XX в., эпохе восьмидесятых. В. Бережков, С. Вальков, М. Кривошеев, Ю. Лорес, В. Певзнер, А. Щербина называли себя «неизданным поколением» [1, с. 3], наследниками шестидесятников, чья эпоха завершилась со смертью Б. Окуджавы. К своим предшественникам, старавшимся жить вне системы, С. Вальков обращается в цикле стихотворений «Возвращение»:

*Вы, чей возраст всегда к сорока,
Где мне помнить о вашей тоске,
О пути по дрожащей доске,
Как вы бились без радужных снов
В окруженьи буфетных слонов...
Ваша оттепель скоро сошла.
И подросшие дети детей,
Не вписавшихся в ритм скоростей,
Уходили в недалнюю даль,
Не желая калиться, как сталь [2, с. 8].*

О поколении, «не вписавшемся» в систему – программное стихотворение С. Валькова «Посвящение аутсайдерам».

*Быть странником – чудное ремесло.
О многом не приходится жалеть,
Собой пополняя их число,
Умея только странствовать и петь.
Когда поймешь, что ритм твоих стихов
Срастается с движением колес,
А все богатство – пара медяков,
А все, чему учили – не всерьез [2, с. 3].*

Лирический герой, выросший «цветком в коммунальном раю», в эпоху, «укрывшуюся тьмой», ощущает себя пилигримом, скитальцем, бродягой, удел которого – одиночество и неприкаянность. В поэзии возникают лейтмотивные образы, связанные с железной дорогой – «крики поездов», рельсы, «станционный прожектор, бессменным дублером луны» [2, с. 5], «вокзальные миражи».

Время – поздние брежневки, Олимпиада прошла. Лецина уже работает (он на 4 года старше меня), а я - ещё школьник. Оба ходим в лес. Лес – собирательный образ. Это и пещеры, и КСП, и байдарки, и горы... Везде звучит гитара. Лецина как-то рассказал мне, как получил своё прозвище. Был такой гитарист, широко известный в узких кругах, – Сергей Орехов. А Вальков Сергей Иванович однажды заявил, что будет лесным гитаристом – Сергеем Лециной. Так и повелось.

По воскресеньям КСПэшный и прочий Лесной народ собирается в пивной, что была за рестораном «Якорь». Поются песни, расходиться не хочется. Там-то мы впервые и познакомились, приняв друг друга за стукачей. Потом долго смеялись. А стукачей хватало. Ведь событиям Пражской весны предшествовали, подобные КСПшным, лесные сборища, а потом всё вылилось на улицы.

На тот момент Лецина и я играли на гитаре примерно одинаково по классу. Оба самоучки, оба просто хотели петь. Лецина ещё и писал.

По - разному можно смотреть на человека и его работу, или место, в котором он проживает. Кто-то идёт от рубля к рублю, меняясь под требования времени, кто-то имея внутреннюю (возможно скрытую от него самого) цель в жизни, меняет не себя под обстоятельства, а обстоятельства под себя.

Лецина работал в столовке большого НИИ, мыл пол в турклубе (настоящем, походном турклубе, а не в турагенстве). Был учителем труда в вальдорфской школе. Писал стихи всегда, но графоманом не был.

Один из ярких эпизодов в жизни и поэзии С. Валькова связан с театром. Три года до 1997 года он работал в кукольном театре С. Образцова мастером по изготовлению кукол.

Один из самых дорогих для меня подарков – настоящая театральная марионетка, кукла Белого Спелеолога, главного героя всех «пещерных» мифов. Выход в Старицкие каменоломни в Тверской области - всегда событие. Добираться туда почти сутки, много идти пешком, петь у костра, ходить по пещерам. Обычно мы отправлялись туда на майские праздники.

Когда человек впервые попадает под землю, ему, конечно, рассказывают истории о подземной нечисти. Например, историю о Белом Спелеологе. Всё просто. Если ты погибашь в горах, то твой труп на безжалостном солнце вершины скукоживается и чернеет. Отсюда истории о Чёрном Альпинисте. Если копаешься на раскопе в каком-нибудь болоте, то мертвый покроешься мхом. Отсюда Зелёный Археолог. Если же тебя не найдут под землёй, то ты покроешься

плесенью. Получается Белый Спелеолог, или просто Белый. Историй о нём множество главное – суть.

Среднего роста, без нижней обвязки,

Ходит он в белом комбезе и каске.

Тонкий репшур на груди у него.

Больше не знают о нём ничего.

Именно такая марионетка висит в моей комнате уже больше 10 лет. Её подарил мне Лещина на день рождения много лет назад.

Театральная жизнь вошла в творчество С. Валькова и в связи с ярославским эпизодом его биографии. В одну из зим московские студенты, которых творческое начало неудержимо влекло к театру, оказались в Ярославском государственном театральном институте при театре драмы имени Федора Волкова. В венке сонетов, входящем в цикл «Москва – Ярославль – Москва», С. Вальков обозначает некоторые приметы жизни своеобразной коммуны студентов-актеров, художников, поэтов, живших в маленьком заброшенном доме с печью: «афишами старых спектаклей заклеены окна», «запах воска, дыма и сосны», «вкус хвоя в закопченном котелке», «золотистое тепло».

«Ах, свечи сгорают,

Как наша недлинная жизнь...»

Зима в этом городе

Ломится в стекла снегами,

Швыряется судьбами –

Не отрекайся от них [2, с. 43].

Венке сонетов прослеживается сюжет – лирический герой-странник, скитающийся между двумя городами, преодолевает долгую зимнюю дорогу, чтобы оказаться на «забытом островке тепла», в «благословенном уголке», где искренность, дружба, талант являются истинными ценностями. Одновременно с мотивом духовной, «внутренней», эмиграции («пусть – как они – почти что эмигрант, но счастлив, разделяя их судьбу») возникает идиллический образ дружеского очага, где можно смотреть на пламя и быть самим собой. Братство, духовное единство, творческое содружество единомышленников противопоставлено «столицы мишуре», одиночеству среди суеты, «отчаянно московских мостовых».

Мы просто жили, радуясь друзьям,

Любой погоде, старым площадям.

Мы жили ожиданием весны,

Забыв о равнодушии страны,

Которая раскинулась окрест [2, с. 49].

Метафорический образ мира-театра, жизни-игры, уподобление человека актеру возникает в цикле стихотворений «Возвращение». Лирический герой, мыслит себя актером немом кино, мимом, странствующим музыкантом, «одиноким актером на речном берегу в резком свете луны» [2, с. 37].

Укрытый пылью, иль окрещенный дождем,

Как странствующий музыкант - на сцену,

Я выйду на проспект, заполненный огнем:

Негреющим, слепым, люминесцентным [2, с. 4].

Город-сцена, город-театр – один из мотивов урбанистической лирики С. Валькова. Несмотря на то, что появляются образы дороги, речных берегов, палаточного городка в лесу, главным топосом, излюбленным образом поэта становится Москва. Круговорот времени, смена времен года, рассветов и вечерних сумерек связаны с пространством города, московских улиц: Арбата, малой Ордынки, Садового кольца, Тверского и Никитского бульваров, Ленинского проспекта. Город многолик и многоцветен – это и город-река («я стою на пешеходном берегу возле строя проплывающих машин»), и город-храм:

Мне бы выйти под утро

По белым хрустящим коврам

В зыбкий сон наступившего года,

В заснеженный храм

Незнакомого города,

Где проживаю сто лет [2, с. 32].

Город полон тайн и обычный подъезд представляется лирическому герою «неоткрытой волшебной шкатулкой».

Оригинальные образы связаны с воссозданием запахов, красок, звуков города: «калейдоскоп этажей», «бензиновый угар», «тропический аромат» кофе в кафе, «кузнечиковый стрекот реклам», «блюз труб водосточных», «шершавая плоскость улиц», «власть ртутных фонарей», «город радужных ламп», «лабиринты метрополитена», «ультрамариновая зима».

И, плывя над Садовым кольцом,

В буколически теплом лиазе,

Ты себя ощущаешь певцом

Светофоров, асфальта и грязи [2, с. 76].

Импрессионистические элементы появляются в поэзии С. Валькова под влиянием его увлечения графикой и живописью. Карандашные рисунки-иллюстрации к стихотворениям соотносятся с черно-белым

колоритом зимней Москвы: город «снежно-угольный», «графитом темнеет заря», «черно-белый блюз осенних кафе», «звезды над рекою слюдяной сыпает туча в бархатный карман». Сложные цветковые образы связаны в поэзии С. Валькова с живописью его жены художницы Алены Мартыновой: «небо желтое, в синем – мазки-облака», «сиреневый город, паутина фиолетовых улиц», «рябина на снегу – будто кровь», «светофоры глядят по-кошачьи – зеленым и желтым», «апельсином костер над притоком Пахры», «красно-серое небо» заката.

В раннем стихотворении «Подарок» звучат ностальгические мотивы, сожаление об уходящей Москве, городе Булата Окуджавы.

Нарисуй мне Москву.

Я – несбывшийся твой ученик.

Мне приснятся в штрихах карандашных

Размеры и ноты.

И в размятом графите

Пробьются растенья-слова.

Нарисуй мне Москву,

Ту, которую видел.

Потому что вокруг –

Слишком другая Москва [2, с. 61].

Для С. Валькова, считавшего себя наследником поэзии Б. Окуджавы («все мы вышли из песен бардов и Грина», [2, с. 39], значим образ-символ Арбата, то по-рождественски нарядного, то сиренево-весеннего: «Запрокинувши голову вверх, наглотайся арбатского неба» [2, с. 77]. Старый Арбат под натиском новых времен становится постепенно достоянием истории, как и уходящая эпоха шестидесятых («по формулам ускоренья – весь здешний мир – обречен»):

Эстетика шестидесятых! – куда уж там!-

Если только перевести Битлов на Фортран.

Если только загнать Вийона в двоичный код –

Может быть, бетонное детство что-то поймет [2, с. 26].

(Фортран – один из базовых языков программирования ЭВМ).

Цикл стихотворений С. Валькова «Памяти Алеши Круглова», посвященный другу, трагически погибшему в армии, открывается эпиграфом из песни Б. Окуджавы «Старый король»: «Ведь грустным солдатам нет смысла в живых оставаться» [2, с. 55].

В поход на чужую страну собирался король.

Ему королева мешок сухарей засушила

И старую мантию так аккуратнo зашила,

Дала ему пачку махорки и в тряпочке соль.

И видит король – его войско стоит у ворот –

Пять грустных солдат, пять веселых солдат и ефрейтор [3, с. 222].

В стихотворении С. Валькова герой, как грустный солдат, «не вернулся из схватки военной» и некому спеть «как в поход собирался король».

Тема бессмысленности войн раскрывается в стихотворении «Победителей не судят» и «Афганском цикле».

Лишь окончатся сраженья,

Обернется пораженьем

Для обеих стран и армий

Время ратного труда.

Победителей не судят.

Победителей не будет:

Суть профессии солдата –

Убивать, а не служить.

К сожаленью, государства

Опускаются до фарса,

Убеждая, что дешевле

Воевать, а не дружить...

Победителей – не будет!

Победителей – забудет

Поколение, которое

Еще не родилось [2, с. 13].

В «Афганском цикле», впервые опубликованном в 1987 г. в самиздатовском сборнике «Левый поворот», лирический герой размышляет о том, что понятия «героизм», «отвага», «храбрость», «честь» в Афганской войне обесцениваются, утрачивают смысл, поскольку, любая война – всегда страх, слезы, кровь, смерть, траур.

От ветров пустынных ли сохнут глаза?

Мы творим историю, надев бронезилет.

Экспедиционные корпуса,

Даже погибая, не приблизят рассвет [1, с. 35].

Ритмический рисунок одного из стихотворений цикла имитирует марш солдат, уходящих на заре по гулкой мостовой. Но песнь трубы звучит для них не осанной, а похоронным звоном, потому что впереди – «будущий Верден» (Верден – кровопролитное сражение Первой Мировой войны, ознаменованное в истории большим количеством погибших).

Война, которая сегодня идет «на краю не твоей земли», завтра может войти в родной город. В цикле «Возвращение», написанном в 1989

году, поэт интуитивно предчувствует грядущие трагические события военного переворота ГКЧП в 1991 году в Москве.

*Когда мы приехали в этот город –
В нем отцветала сирень.
И так не хотелось верить, что скоро
Ляжет на город тень.
Но танки немедленно вызывают
Трезвый взгляд на предмет;
И если лирика отступает –
Нам не нужен совет.
Когда новоявленный генерал
Прольет народную кровь,
И скажет – я приказ выполнял
- Приказ! – и не прекословь [2, с. 10].*

Москва перед гражданской войной 1991 года в восприятии поэта напоминает Рим:

*Времена безвластия: рук не крутят.
Наверху вспоминают о Марке Бруте,
Впрочем, кое-кто в золотых погонах
Ввел бы в город несколько легионов (с. 26).*

Тоскливое ощущение безвременья, невозможности что-либо изменить обозначается у С. Валькова метафорой С. Лема «рыбья жизнь» – мир равнодушный, холодный, без веры, стремлений, мечтаний, смысла, мир, в котором «страшно жить, но можно выжить, если хочешь» [2, с.51]:

*В аквариумы придорожных кафе
Носом тычутся жители...
Рыбий мир окружает тебя,
И безмолвно шевелятся рты [2, с. 32].*

Однако в стране «бормочущих снов и рыбьих речей» живет поколение, для которого «не отыщется строчек газетных», «братья по духу и прозе, короли афоризмов, джазовые аристократы», барды, хиппи – аутсайдеры, осуждаемые «за характер картин и гитарного репертуара» [2, с.7].

*Мы проиграли нашу войну.
Мы разбрелись по обломкам державы.
Полно насвистывать гимн Окуджавы.
Мы проиграли нашу войну [2, с. 9].*

И все же его время и дело легло «кирпичом в строенье» эпохи и позволило современникам стать теми, кем они стали, поскольку «длиною волос не измеришь конфликт поколений» [2, с. 7].

В медитативной лирике С. Валькова звучат мотивы поиска Бога, своего места в мире, стремление постичь законы течения времени, красоту «сиюминутной» и вечной Вселенной. С помощью системы олицетворений поэт передает свое ощущение причастности к жизни города, планеты, космоса, вселенной: «звезды спустятся к нам», «планета промокла», «кто-то трогает смычком Млечный Путь», «лестница к полной луне», «хмурый город промок – он такой одинокий», «дождь, как бездомный щенок, лижет руки и щеки», обезумевший снег «стучит, будто просит – впусти!», «фонари на ветру поднимают блестящие шляпы». Жизнь человека включена в круговорот природного цикла.

*Холода на земле,
Продолжается сонный декабрь;
И с тобою тоска
Одинаковых дней и ночей.
Запасайся теплом,
Чтоб мороз пережить, как река;
Как под коркою льда –
набирается силы ручей [2, с. 68].*

С мотивом одиночества «на планете людей и снегов» в художественный мир С. Валькова входят образы А. де Сент-Экзюпери. Лирический герой, подобно Лису («мой несчастный стареющий Лис – мы с тобой двойники», [2, с. 63]), ценит дружбу, «глоток воды родниковой из рук усталых», волосы друга «цвета поспевшего хлеба» и мечтает вернуться в лето, в детство, где одуванчики, радуга, солнце и грозы и где можно «просто лежать в траве и обнимать планету» [2, с. 70]). Образ ребенка, маленького друга, по-детски мудрого, связан у С. Валькова с работой в вальдорфской школе, воспитывающей не просто учеников, а единомышленников, объединенных любовью к творчеству.

С финалом сказки А. де Сент-Экзюпери «Маленький принц» созвучен в поэзии С. Валькова мотив возвращения – в детство, в родной город, в дом, где всегда ждут. Образ круговорота времени, неизбежности возвращения соотносится и с легендой о Гамельнском крысолове:

*Возвращаются в город дети,
Вот и время пришло к Исходу...
Как за дудочкой крысолова,
Каждый день, каждый год
Возвращаемся снова и снова,
Хоть никто не зовет,
К пепелицу, где все знакомо,
Но нельзя возвратить [1, с. 48].*

Неизданное стихотворение С. Валькова «И все-таки мы вернемся сквозь ночь» (1994), обращенное в будущее, связано с надеждой поэта остаться в памяти друзей и учеников. Его проза (роман «Yesterday», 1993) и стихотворения, относящиеся к направлению бардовской поэзии, отражают эпоху 80-90-х годов, своеобразии взглядов на мир и творчество «неизданного поколения».

Литература:

1. Быть странником... Сборник семи авторов / Под ред. А. Гришина. – М.: Локис, 1998.
2. Вальков С. (Лещина). Стихи, тексты песен. 1982 – 1994. – М.: Б. Рашпиль. 1997.
3. Окуджава Б. Стихотворения. – М.: Профиздат, 2001. – 335 с.

Философская и эстетическая категория смеха в творчестве Фридриха Ницше и Велимира Хлебникова

Степаненко Кристина Алексеевна
(Волгоград, Россия)

Появление Фридриха Ницше в контексте русской культуры в качестве её собственного самостоятельного персонажа показательно для России как пример поглощения и аккумуляции ярчайших феноменов западноевропейской культуры своеобразным русским менталитетом.

Функциональное и ценностно-смысловое единство русской культуры последовательно интерпретировало все явления иного духа как “родное”. Культурно-исторический генезис подобных явлений, возникающих в русской эстетике на грани с эстетикой западноевропейской, объясняется не поверхностными заимствованиями и влияниями, а результатами духовного развития, имманентного русской культуре, т.е. как порождение самой национальной истории. Западноевропейские феномены служили лишь поводом притяжения или отталкивания, а чаще всего – амбивалентного, крайне противоречивого отношения, со-

четающего в себе взаимоисключающие тяготения и смыслы. Феномен Фридриха Ницше – тому характерный пример.

Русские модернисты в своей деятельности стремились к преодолению всевозможных границ: между дозволенным (традиционным) и недозволенным (новаторским); между познаваемым и непознаваемым (трансцендентным); между выразимым (в слове, в краске, в звуке) и невыразимым, несказанным, “иным”; между искусством прошлого и искусством будущего; наконец, между искусством и не-искусством – философией, религией, наукой, самой жизнью. Именно Ницше казался русским модернистам прежде всего нарушителем всяческих границ, революционером в искусстве, философии, культуре.

Идеи философа (учение о сверхчеловеке, нигилизм, витализм, идеи “вечноговозвращения” и “вечногостановления”) творчески преобразуются в футуризме – одном из самых радикальных течений в русском искусстве XX века. Главным в творчестве Ницше для русских футуристов оказался “необъятный простор” философской мысли, который позволял достичь исключительной свободы – мыслительной, нравственной и эстетической. В союзе с немецким философом футуристы обрели смелость не столько политическую и социальную, сколько интеллектуальную – философскую и религиозную, этическую и эстетическую, научную и художественную. Переоценка всех ценностей стала главной задачей любой деятельности – социальной и литературной.

Одним из первых Ницше в конце XIX века объявил смех одной из основополагающих характеристик человека, что стало особенно важным для футуристов с их карнавализацией действительности. “Человек смеющийся” пришёл на смену “человеку размышляющему”. Смех стал выражением глубинной сущности бытия человека, эстетической доминантой картины мира, из которой устранён Бог. Ницше устами Заратустры провозгласил: “*Бог мёртв*” [1, с. 8] и дело теперь за сверхчеловеком. Во многом разгадка характера эстетического смеха футуристов коренится в философии Ницше.

Смех в творчестве немецкого философа занимает исключительно важное место. Можно выделить три его основные ипостаси: “*греческая, или сократическая весёлость*”, “*метафизическая ирония*” и “*смех Заратустры*” [2, с. 239]. В этих образах смеха дана, фактически, вся философия Ницше. “*Греческая весёлость*” символизирует отвергаемую им европейскую традицию; “*метафизическая ирония*” – глубинное настроение нового человека, его метафизический пессимизм, который вызван переживанием открывшейся ему тайны мира. “*Смех Заратустры*” характеризует то новое, что утверждает Ницше.

Смех Заратустры как символ ницшеанского пути освобождения человека наиболее близок футуристам, особенно Велимиру Хлебникову, который, как и все его “соратники”, не был свободен от завораживающего влияния Ницше.

Смех ницшеанского героя и смех поэта не уместаются в границах обыденного понимания, взламывают их. Оба смеховых мира представляют собой нечто смешанное, сложенное из разных по своей природе элементов и стихий: стихий жизни и смерти, человеческой и животной природы, физических и метафизических элементов.

Книга “Так говорил Заратустра” является ключевой для творчества Ницше. Она была задумана как антибиблия, сюжеты её пародируют библейские. И эта пародийность сквозит в каждом сюжете, образе или мысли книги.

Заратустра сходит с гор, чтобы поведать миру, что ему открылась тайна: “Бог умер” и дело жизни теперь за сверхчеловеком, который и разрушитель старых ценностей и созидатель новых одновременно.

Как разрушитель сверхчеловек – нигилист. “Убивают не гневом, а смехом”, – утверждает Ницше [1, с. 30]. Смех становится орудием уничтожения прежних ценностей и прежнего человека, освобождения от них. Чтобы разрушить что-либо в реальности, надо сначала уничтожить это в сознании, низвести с пьедестала ценности: “... я велел им смеяться над их великими учителями добродетели, над их святыми и поэтами, над их избавителями мира.

Над их мрачными мудрецами велел я смеяться им и над теми, кто когда-либо, как чёрное пугало, предостерегая, сидел на дереве жизни. ...и я смеялся над всем прошлым их и гнилым, развалившимся блеском его”, – так говорит Заратустра [1, с. 141]. Смех – это свобода: “...кто хочет окончательно убить, тот смеётся” [1, с. 228].

По мнению Хлебникова, человек был создан для счастья, ему дана могучая сила мысли. Но он направил её против себя же, воздвигнул преграду, враждебную свободному развитию личности, – власть, войну:

*И пушечный грохот осою бегал по облакам
И бесовский хохот грозил шишакам
Праздновал три чердака башни времени,
Восстание тела [3, 3, с. 446];
Это смех смерти воистину
Пел пульт пол [3, 1, с. 420].*

Такой убивающий смех возможен потому, что абсолютных, непреходящих добра и зла не существует. Добродетель у Ницше является самоутверждением жизни, суть которого есть воля к власти. Последняя лежит по ту сторону добра и зла, поэтому и добродетель должна быть без морали: “... смейся, смейся, моя светлая, здоровая злота! С высоких гор бросай вниз свой сверкающий, презрительный смех!” [1, с. 172].

Смех выступает действующим лицом в одном из самых сильных эпизодов книги, который имеет важное символическое значение. “Я увидел молодого пастуха, задышавшегося, корчившегося, с искаженным лицом; изо рта у него висела черная, тяжелая змея ... Должно быть он спал? В это время змея заползла ему в глотку и впиалась в нее ... Тогда из уст моих раздался крик: «Откуси! ... Откуси ей голову!» ... Ибо это был призрак и предвидение: что видел я тогда в символе?.. Кто этот человек, которому все самое тяжелое, самое черное заползет в глотку? – И пастух откусил, как советовал ему крик мой, откусил голову змеи! Далеко отплонул он ее – и вскочил на ноги. – Ни пастуха, ни человека более – предо мной стоял преображенный, просветленный, который смеялся! Никогда еще на земле не смеялся человек, как он смеялся! О братья мои, я слышал смех, который не был смехом человека, – и теперь пожирает меня жажда, желание, которое никогда не стихнет во мне. Желание этого смеха пожирает меня: о, как вынесу я еще жизнь? И как вынес бы я теперь смерть!” [1, с. 113-114].

Этот смеющийся преображенный человек для Ницше, скинувший гнет прежних ценностей, являет собой образ рождения сверхчеловека. И этот сверхчеловек смеется нечеловеческим смехом. Тайна смеха Заратустры приоткрывается, когда он говорит о “тайном смехе своем”: “я угадываю, вы бы назвали моего сверхчеловека – дьяволом!” [1, с. 104]. Ницше сам прямо указывает на сатанинский характер смеха сверхчеловека.

И для Хлебникова смех – атрибут смерти, самого дьявола, знак тёмного начала. Им смеются inferнальные существа и нечистая сила:

*Тот <нрзб.> бочар
Смеётся смехом злобача,
Как тело точат черви [3, 1, с. 103];
И дикая усмешка искривила
Небоизгнанника уста.
Он затрепетал, как раненая вила,
И смехом огласил места [3, 1, с. 135].*

Этим же смехом смеются птицы. В стихотворении “Смерть в озере”, написанном, вероятно, под впечатлением известий о поражении армии генерала А.В. Самсонова в районе Мазурских озёр в Восточной Пруссии. Хлебников рисует страшную картину гибели казаков, тех, “кто на Висле о Доне поёт” [3, 1, с. 190]. Армия в прямом смысле уходит под воду, смерть топит людей, “чугун льётся по телу вдоль ниток”, “мимо лиц – тучи серых улиток, / Пёстрых рыб и красивых ракушек” [3, 1, с. 190]. И только “... на ивовой ветке, извилин / Сноп охватывать лапой натужась, / Хохотал задумчивый филин, / Проливая на зрелище ужас” [3, 1, с. 190]. Образ филина не случайно появляется в конце: это колдовская птица, символ ночи. В мифологии большинства народов именно филин считается дьявольским отродьем и вестником смерти.

Слуги смерти смеются над людьми, превращая мир живых в царство мёртвых, царство теней:

*Но смерч улыбок пролетел лишь,
Костями криков хохоча,
Тогда я видел палача
И озирал ночную, смел, тишь* [3, 1, с. 202];

*А здесь из смеха палача
Приходит тот, чей смех неистов* [3, 1, с. 250].

Палач по наущению беса сеет вокруг себя смерть. Нарушая заповедь “не убий”, он посягает на первоосновы, разрушает мир, который становится “только усмешкой, / Что теплится / На устах повешенного” [3, 1, с. 100].

Ницше совершенно точно указывает при характеристике смеха Заратустры на сущность смеха вообще: “... злоба моя – смеющаяся злоба ... ибо в смехе все злое собрано вместе, но признано священным и оправдано своим собственным блаженством” [1, с. 168]. Иными словами, тайна смеха заключается в том, что в смехе зло доставляет удовольствие и тем оправдано; таким образом, через смех зло вползает в мир.

Смех доставляет удовольствие потому, что все тяжелое он делает легким, все ценное, значительное и потому серьезное он облегчает. И это мгновенное освобождение (Ницше называет его нигилизмом), пусть иллюзорное, от тяжести ценностей доставляет блаженство. Но остановиться на нём невозможно, так как эта свобода есть свобода не только от ценностей, но и от жизни, которая немислима без ценностей и смысла. С обесцениванием ценностей, обесценивается сама жизнь – такова природа человека.

В творчестве Хлебникова смех во всех своих проявлениях – хохот, усмешка, веселье – становится постоянным атрибутом смерти. Посредством смеха акцентируется состояние перехода от жизни к смерти. Смех становится знаком пограничной ситуации, порогом между тем и этим миром.

Предзнаменованием страшных событий, социальных перемен становится неистовый хохот: “Были вещи слишком сини, / Были волны – холодный гроб. / Мы под хохот небесини / Пили чашу смутных мроб” [3, 1, с. 118].

Война, голод разрушают первозданный ход жизни, противоречат её естественному закону, смысл которого заключается в том, что каждое живое существо должно умереть в свой день и час, а искусственное приближение этого момента – преступление перед природой. В письме к своей сестре Вере Хлебников писал: “Мы живём в мире смерти, до сих пор не брошенной к ногам как связанный пленник, как покорённый враг, – она заставляет во мне подыматься кровь воина “без кавычек” [3, 3, с. 372]. Картину братоубийственной бойни поэт рисует в стихотворении “Ещё сильнее горл медных шум мер...”: на войне гибнут мужчины, и вот уже на смену им идёт “войско матерей”: “И каждая бросится, вещая хохотом, / Вскочив на смерти жеребца, / Вся в чёрном, услышав: “На помощь! Мне плохо там!” – / Сына или отца” [3, 1, с. 211].

Ницше утверждает обратную, пародирующую, изнаночную сторону новых ценностей по отношению к христианству. Поэтому смеховой аспект образа этих “новых ценностей” и их глашатая Заратустры неустрашим, является их главной выразительной, эстетической характеристикой. Смех, пожалуй, имеет даже культовое, ритуальное значение у Ницше, как в древнем язычестве: “Этот венец смеющегося, этот венец из роз, – я сам возложил на себя этот венец, я сам признал священным свой смех” [1, с. 213].

Смех у Ницше и Хлебникова является символом активности человека в ниспровержении прежних ценностей (как прямое орудие их уничтожения) и служит знаком созидания новых ценностей, ориентированных на земное и телесное. Таким образом, одной из доминирующих эстетических характеристик грядущего человека, сверхчеловека, является смех.

Литература:

1. Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 2. – М.: Мысль, 1990. – 829 с.
2. Рюмина М.Т. Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность. – М.: КомКнига, 2006. – 320 с.

3. Хлебников В. Собрание сочинений: В 3 т. – СПб.: Академический проект, 2001. Т. 1: Стихотворения – 480 с.; Т. 2: Поэмы и «сверхповести». Драматические произведения – 448 с.; Т. 3: Проза. Статьи, декларации, заметки. Автобиографические материалы. Письма. Дополнения. – 681 с.

Инновационный подход к классической басне (по творчеству В.С. Высоцкого)

Ткачева Полина Павловна
(Минск, Беларусь)

В современном литературоведении укоренилось мнение, что «басня вымерла» [10, с. 243], причем смерть жанра определяется чуть ли ни с XIX века: «с середины XIX века басенное творчество России и Европы угасает» [3, с. 74]. Однако стоит отметить, что в современной художественной литературе, на наш взгляд, есть произведения, которые мы можем, выделив основные классические признаки данного жанра, характеризовать как басню. Следует также заметить, что классическая басня претерпела по некоторым параметрам инновационные изменения [9, с. 88], сохранив при этом основные черты. С целью детального анализа определим основные черты классической басни. П. Смирновский в своей «Теории словесности» определяет басню как «небольшой аллегорический рассказ, изображающий какое-нибудь явление человеческой жизни и имеющий нравоучительную цель» [4, с. 89]. Здесь же П. Смирновский выделяет два элемента басни: а) аллегорический рассказ, б) мораль [4, с. 89]. Далее он подробно рассматривает принципы и наполнение басенной аллегории. В частности, он замечает, что «животные и неодушевленные предметы олицетворяют собой известные нравственные качества и свойства людей, преимущественно отрицательные и, таким образом, являются в баснях со своими неизменными характерными чертами-символами» [4, с. 90]. К этому очень развернутому определению следует добавить, что современная басня имеет динамический острый сюжет и обязательный сатирико-юмористический пафос [8, с. 205-208].

Обращаясь к творчеству В.С. Высоцкого, следует отметить, что аллегория является неотъемлемой чертой его многих произведений. Это

связано, на наш взгляд, прежде всего тем, что суть аллегории заключается в передаче скрытого смысла высказывания посредством косвенных описаний, ведь аллегория позволяет использовать конкретный образ «для выражения отвлеченного понятия или суждения» [3, с. 27]. Поэтому использование аллегории позволило В.С. Высоцкому завуалировано передавать очень смелые мысли, а также «упаковывать» в небольшие по объему произведения свою философскую концепцию. Аллегория легко угадывается в таких произведениях В.С. Высоцкого как «Охота на волков», «Очи черные» [7, с. 352-358], «Песня Понедельника», «Песенка о переселении душ», «Песня микрофона», «Песенка про мангустов», «Песенка про Козла отпущения», «Чужая колея», «Бег иноходца», «Песня о двух красивых автомобилях», «Песня Попугая», «Песня самолета-истребителя», «Гололед», «Белое безмолвие», «Песенка ни про что, или Что случилось в Африке», «Две судьбы» [6, с. 240-246], «Притча о Правде и Лжи» [5, с. 169-173], «Про дикого вепря» и др. В принципе этот список можно продолжить, но наша задача не просто выявить аллегорию в произведениях В.С. Высоцкого, а рассмотреть произведения, имеющие черты басни. Среди произведений, перечисленных выше, часть не может являться баснями по определению, поскольку в таких произведениях как, например, «Белое безмолвие», «Гололед» и др. отсутствует характерный для басни сатирико-юмористический пафос. «Песенка о переселении душ», «Песня микрофона», «Песенка про мангустов», «Песенка про Козла отпущения», «Песня Попугая», «Песня самолета-истребителя», «Песенка ни про что, или Что случилось в Африке», «Песня Понедельника» могут, на наш взгляд, являться баснями разных видов. Рассмотрим подробнее «Песенку ни про что, или Что случилось в Африке». Персонажами данного произведения являются звери – Слон, Жираф, Антилопа, Попугай, Бизоны и т.д. Однако произведение имеет подзаголовок «Одна семейная хроника», что уже является сигналом для размышлений читателя. Сюжетная линия построена на аллегории обстоятельств, поэтому понятно, что действия Жирафа, который влюбился в Антилопу, принадлежат человеку, а не животному. Все звери говорят человеческим языком, даже мысли, рассуждения и чувства у них человеческие. Несмотря на то, что Жираф рассуждает о рогах своей невесты и грозит уйти из «стада», само высказывание оформлено как человеческое высказывание: «Что же что рога у ней, / – Кричал Жираф любовно...» [1, с. 238]. Аллегория обстоятельств сразу жестораживает читателя и предопределяет ожидание чего-то более сложного, чем рассказ о животных. На самом деле, каждый из образов приобретает

свой аллегорический символ. Слон – недотепа, говорящий невпопад, Жираф – высовывающийся слишком далеко со своей шеей, Бизоны – не разбирающие дороги, которым все равно с кем, но лишь бы быстро бежать, и наконец, один из главных героев, имеющий в произведении одну единственную, но основную реплику: «Жираф большой – ему видней...», вечно все повторяющий Попугай. Басня заканчивается четверостишьем, в котором заложена мораль данного произведения: «...*Пусть жираф был не прав, – / Но виновен не Жираф, / А тот, кто крикнул из ветвей: / «Жираф большой – ему видней!»*» [1, с. 239]. Ради этой морали В.С. Высоцкий меняет слова последнего припева, ведь до этого три раза в качестве припева звучали слова: «*Поднялся галдеж и лай, – / Только старый Попугай / Громко крикнул из ветвей: / «Жираф большой – ему видней!»*» [1, с. 239]. Измененный припев, являющийся моралью, интересен еще и тем, что автор смещает акценты, заостряя внимание на том, что сама мораль в обществе меняется под воздействием осуждения или наоборот поддержки тех или иных действий частью общества. Таким образом, перед нами настоящая басня, небольшое произведение, имеющее динамический, острый сюжет, а также аллегорическую систему персонажей, юмористический пафос, причем в аллегорическое повествование заложена мораль (она же заострена автором в небольшой добавке – в измененном последнем припеве). Следует отметить, что в отличие от классической басни, которая пишется разностопным ямбическим стихом, данная басня написана при помощи смешения стихотворных размеров. Первая строка написана хореем, а вторая – ямбом: «*В желтой жаркой Африке, (/ - / - / - /) / В центральной ее части (- / - - /)*». Третья строка – опять хореем, а четвертая – ямбом и т.д. Смещение стихотворных размеров автор использует для создания художественного образа – этим он даже на уровне организации стиха подчеркивает: в жизни его героев сплошная неразбериха. Эта басня отличается от классической еще и тем, что данное произведение является басней-песней, в ней есть припев, который повторяется четыре раза, а исполнение ее В.С. Высоцкий превращает эту басню-песню в мини-пьесу.

Есть у В. Высоцкого ряд произведений, где в роли героев выступают неодушевленные предметы. Для басни также характерна такая система персонажей, где автор выводит действующими предметы такие, как камень, огонь, река и т.д. Неодушевленные аллегорические персонажи в произведениях В. Высоцкого действуют также, как и в классической басне, но сами герои у него нетрадиционные, среди них – микрофон, штатив, самолет-истребитель и т.д. Они думают, говорят, переживают и

чаще всего целиком и полностью участвуют в формировании сюжетной линии. Например, в произведении «Песня микрофона» имеются целых три неодушевленных аллегорических героя: два микрофона и штатив. Это очередная вариация истории о правде и лжи [5, с. 169-173], написанная «от имени микрофона». Сюжетная линия довольно проста. Жил-был микрофон, живой микрофон, с ранимой душой, не простая «железяка», а микрофон, равнодушный к окружающей его действительности. Под литературным героем следует понимать «действующее лицо в литературном произведении, а также носитель точки зрения на действительность, на самого себя и других персонажей» [3, с. 176]. Исходя из определения литературного героя, поставим следующие вопросы: а) является ли микрофон действующим лицом в данном произведении, б) имеет ли он свою «точку зрения» на окружающую его действительность, на самого себя и на других персонажей?

Отвечая на первый из поставленных вопросов, стоит заметить, что микрофон «оглох», ослеп», он «надеялся», «муки стерпел» – все эти действия принадлежат человеку, а не вещи (из этого следует вывод об аллегории, заложенной в данный образ). Однако микрофон еще и «усиливал» – функция чисто техническая, характерная для микрофона как радиотехнического устройства. В данном, небольшом по объему произведении микрофон «производит» более 12-ти различных действий, относящихся как к действиям человека, так и к функциям микрофона. Причем их можно разделить на чисто действия («*Я качаюсь, я еле стою*» [2, с. 28]) и психологические действия («*По профессии я – усилитель, – / Я страдал – но усиливал ложь...*» [2, с. 29]).

Философский скрытый подтекст данного аллегорического образа заложен, на наш взгляд, именно в этой последней фразе. Ведь сущностью творчества настоящего писателя является «усиливать», подчеркивать, обострять, так как по профессии писатель и есть своего рода «усилитель» мысли, идеи. В действительности сама жизнь общества диктует ему образы, темы его произведений, а писатель, отражая в своем творчестве эту действительность и пропуская ее через свое сердце, «усиливает» то, что, на его взгляд, является самым важным. Закладывая в данный образ свою точку зрения на роль писателя, В. Высоцкий выводит микрофон как активно действующее лицо. Рассматривая «точку зрения» микрофона на окружающую его действительность, на самого себя и на других, следует отметить, что именно через его «точку зрения» мы и узнаем обо всем, что происходило, так как произведение написано от имени микрофонного «я». Окружающая действительность «не устраивает»

микрофон, поскольку он находится в конфликте с нею: «*Я оглох от ударов ладоней, /Я ослеп от улыбок певиц...*» [2, с. 27]. Начальный конфликт выражается лишь в намеке на то, что микрофону тяжело «усиливать» ложь, однако кульминация произведения – это переход от конфликта-неудовольствия, к конфликту-возмущению: «*Застонал я – динамики взвыли, – /Он сдавил мое горло рукой... /Отвернули меня, умертвили – /Заменяли меня на другой*» [2, с. 29]. Открытый протест микрофона против действительности приводит к кульминации произведения и развязке: «*Тот, другой, – он все стерпит и примет, – /Он навинчен на шею мою. /Нас всегда заменяют другими, /Чтобы мы не мешали вранью*» [2, с. 29].

В данном случае, как видно, появляется второй герой, и опять неодушевленный предмет, который в свою очередь наделен чертами одушевленного предмета, ведь он «рад» замене первого микрофона. Эпические произведения «всегда содержат иерархию изображаемых лиц, так что лица «второго плана» воспринимаются как «служебные», необходимые не сами по себе, а для понимания лиц «первого плана» [3, с. 176]. В данном случае иерархия изображенных лиц соблюдается очень четко. Кроме главного аллегорического литературного героя, есть лица второго плана. В свою очередь они делятся на героев, подобных микрофону (в частности, еще один микрофон и штатив) и на героев-людей (тех, кто пел в микрофон, кто менял микрофон). Функции первых и вторых совпадают лишь частично. Общей функцией является их назначение — раскрытие образа главного героя (ведь автор их ввел именно с этой целью) однако, на уровне исполнения данной функции возникают различия. Штатив и другой микрофон являются психологически активными «действующими лицами» по отношению к главному герою (они осуждают действия главного героя, радуются его трагедии). Герои-люди вовсе не знают о страданиях микрофона, безразличны к ним, их отношение к главному герою психологически пассивное, но активное в смысле прямого действия (певцы поют в микрофон, мастер заменяет микрофон, слушатели слушают именно то, что он усиливает). Однако, все они повлияли на судьбу микрофона, практически не замечая его. В этом кроется, на наш взгляд, *основная философская концепция данного произведения*, она четко поддерживается сюжетной линией, поскольку в ее основе лежит именно отношение микрофона к действительности, а также действительности к микрофону. У микрофона есть «точка зрения» на самого себя (критическое, требовательное отношение к себе) и, безусловно, такая же «точка зрения», направленная на других

(опять таки критическое, равнодушно отношение к другим, к действительности). В свою очередь у действительности (собирательный образ) имеется «точка зрения» на главного героя. Она выражается в зависти, в злорадстве тех, кто находится рядом (штатив, другой микрофон – аллегорические образы современников поэта, тех, кто озабочен своим продвижением по карьерной лестнице, кто готов забыть о правде) и, безусловно, в бытовательском безразличии героев-людей, в их традиционном подходе заменять неудобных, т.е. имеет место аллегорическое перенесение: неудобный микрофон — неудобный человек. В данном случае, безусловно, неудобным являлся сам В. Высоцкий: его бесконечно пытались заменить, не давая ему роли в фильмах, спектаклях, не пуская на сцену, не печатая его произведения. В этом аллегорическом басенном образе В. Высоцкий, на наш взгляд, передает свое отношение к действительности, он дает микрофону свое сердце, сердце сильного, равнодушно человека, готового бороться за правду до конца, даже ценой больших потерь. Таким образом, в связи с философским наполнением данной басни, по всем внешним признакам классическая басня имеет инновационные черты. Это — прежде всего, авторское «я», привнесенное в образ главного героя (в классической басне автор – сторонний наблюдатель), сложный социально-философский конфликт, лежащий в основе данного произведения, придающий ему современное звучание, и, как итог — сатирический пафос «Песни микрофона», позволяющий нам определить данное произведение как басню-памфлет.

В связи с ограничением объема данной статьи мы смогли привести развернутый анализ только двух басен В.С. Высоцкого, однако следует отметить, что и все остальные его басни имеют те или иные инновационные черты, сохраняя при этом основные признаки басни как жанра.

Литература:

1. Высоцкий В.С. Собрание сочинений в четырех томах. – М: Время, 2008. – Т.1. – С.237-239.
2. Высоцкий В.С. Собрание сочинений в четырех томах. – М: Время, 2008. – Т.2. – С.27-29.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. Институт научной информации по общественным наукам РАН. — М.: НПК “Интелвак”, 2001. – 1600 стб.
4. Смирновкій П. Теорія словесности. – М.: Изданіе А.С. Панафидиной, 1900. – 160 с.

5. Ткачева П.П. Инновационный подход к классическому жанру (В. Высоцкий “Притча о правде и лжи”) // Фалькларыстычныя даследванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі.– Мінск: Бестпрынт, 2009. – Вып.5. – С.169-173.

6. Ткачева П.П. Мифологическая семантика женских образов в произведении В. Высоцкого «Две судьбы» // Фалькларыстычныя даследванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі. – Мінск: Бестпрынт, 2007. – Вып.4. – С. 240-246.

7. Ткачева П.П. Символическое пространство в произведении В. Высоцкого «Очи черные» // Вопросы языка и литературы в современных исследованиях. Материалы Международной научно-практической конференции «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. X Юбилейные Кирилло-Мефодиевские чтения» – М: Ремдер, 2009. – С.352-358.

8. Ткачова П.П. Славянская байка: генезіс, жанравыя асаблівасці // Славянскія літаратуры ў сусветным кантэксте. У дзвюх частках. – Мінск: РІВШ БДУ, 2003. – Ч. 2. – С. 205-208.

9. Tkachova P.P. To a question on self-organizing literary genres: chaos, structure, system, model in the literature, author’s innovative genres // CHAOS 2009. Book of Abstracts. 1-5 June 2009, Chania, Crete, Greece, 2009. – P. 88.

10. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. — М: Аспект Пресс, 1996. — 334 с.

Пространственные доминанты в художественном пространстве романа Л. Добычина «Город Эн»

*Ткачева Раиса Андреевна, Мирзоева Валентина Михайловна
(Тверь, Россия)*

В романе Л. Добычина «Город Эн» топографические реалии города: улицы, переулки, площади, парки, дома, магазины – присутствуют как общие квалифицирующие понятия, не получающие в пространстве конкретизирующих зрительных деталей: формы, цвета, высоты, оставаясь безликими. Но при всей безликости и однородности компонентов,

составляющих художественное пространство, в нём, как правило, есть элементы, значение которых акцентировано особенностями архитектуры, местоположением, цветом, размером, – пространственные доминанты. Их место, роль и взаимоотношения с локусом могут служить ёмкой, многосторонней характеристикой художественного мира. К пространственным доминантам в городе Эн можно отнести разнообразные храмы, бани, аптеки, винокурни и кладбища. Уже сам набор доминант многое говорит о столкновении духовного и телесного, жизни и смерти. Культурный и исторический ареал, свойственный локусу пространственных доминант, вступает во взаимодействие с законами пространства, в котором они находятся, и либо усиливается им, либо искажается и гасится.

Обратимся к топосам храмов. Храмы Эн – это соборы, церкви, костелы, кирхи, мечети. Они имеют цвет, форму, размер и даже своё внутреннее пространство. Стоят храмы, как правило, на возвышенных местах, “на горке”, “на горе” и от остального пространства города отделены особыми границами: заборами, цепями, рядами кустов. В жизни обитателей города церковь занимает ведущее место: она – неотъемлемая часть их существования, включена во все сферы их жизни: в бытовую (распорядок жизни определяется церковными праздниками), политическую, культурную (жители участвуют в молебнах по поводу каждого сколько-нибудь значимого политического или культурного события). Активное включение храма в сферу существования обывателей ведёт к столкновению локуса храма с “нравственно-этическим полем” персонажей [7] и, как следствие этого, – к трансформации, искажению локуса храма. Дискредитации, профанации подвергаются все виды деятельности церкви, церковная обрядность, священники и священные писания. Церковная обрядность лишается таинства, священнодействия и переходит в разряд бытового явления [9]. Стремясь опозлить идею храма, пространство города Эн противопоставляет ей телесную, низменную, грубую сторону жизни. Для этого в одном ряду сталкиваются понятия высокие и низкие, к примеру: “С панихиды я вышел торжественный”, – объявляет повествователь, но это высокое чувство тут же отменяется: “Олов предложил мне пойти на базар. <...> Кухарки едва не сшибали нас с ног, задевая корзинами. <...> Мужики говорили вслух гадости” [4, с. 61]; мать, “сияющая”, “Возвратилась <...> из собора” и рассказывала о том, “Как прекрасно там было”, но говорит она это в “спальне”, “снимая с себя платье и моюсь” [4, с. 107]; церковному звону в Эн противопоставляется грохот повозок ассенизаторов: “Звонили в церквах.

Громыхая, катили навстречу мне ассенизаторы” [4, с. 90]. Всё это приводит к тому, что локус храма в Эн лишается святости, духовности, а сами храмы в этом локусе – лишаются крестов: при доминирующем положении храмов в пространстве, при отмеченности их архитектурных деталей и пристальном внимании повествователя к верхней части пространства города наличие крестов над храмами не отмечено ни разу. Дискредитация церкви, лишение ее нравственных основ и превращение в обычное бытовое пространство, при доминирующем и организующем пространстве положений храмов, характеризует локус города Эн как пространство “мёртвых душ”, свидетельствует о “катастрофическом духовном обнищании” [9, с. 193] его обитателей.

Место отсутствующих в пространстве города Эн крестов занимают трубы бань, аптек и винокурен. Бани, аптеки, винокурни – альтернатива храму, они служат не душе, а телу: очищают его, лечат, убаживают. Их возвышающиеся над городом трубы символизируют торжество телесного начала над духовным. Баня имеет имя – “баня Сенченкова”, имеет свое семантическое поле: “Из торговой бани выходили люди с красными физиономиями. Бабы с квасом останавливали их. Аптекарская лавка была тут же. Мыло и мочалки красовались в ней” [4, с. 30-31]. Тема телесности продолжается в мотиве “толстомясости” персонажей («внушительными»), тучными является или становится подавляющее большинство персонажей романа) [10, с. 102-103] и мотиве еды. Семантическое поле “еды” занимает важнейшее место в пространстве города Эн.

Распорядок жизни и сама жизнь в этом пространстве соотнобразуются с временем приёма пищи или ее приготовления: все происходящее определяется как “после обеда”, “отобедав”, “после ужина”, “перед чаем” и т.д. Даже оценка событий самого разного масштаба и значения связана прежде всего с едой, как, например, событий русско-японской войны: “Завоюете их, – говорила маман, – и тогда чай у нас будет дешёв” [4, с. 26]; “Надо есть больше риса, – говорила теперь за обедом маман, – и тогда будешь сильным. Японцы едят один рис, – и смотри, как они побеждают нас” [4, с. 60].

Семиотическое поле “еды” вторгается в локус храма и образует сцепление, взаимодействие пространственных доминант: во время молебна рядом с иконой ставят “воду в салатнике”, “с чайником из алтаря” отправляются “за кипятком для причастия”, часовню украшает “золочёной “головкой” в форме миски для суа” [4, с. 88]. “Еда” находит свое место в произведениях искусства на религиозные темы: “А.Л. научила нас, как рассматривать живопись через кулак.. Мы увидели

Ирода, перед которым, уперев в бока руки, плясала его толстощёкая падчерица. Я подумал, что так, может быть, перед отчимом танцевала когда-то Софи. Голова Иоанна Крестителя лежала на скатерти среди булок и чашек, а тело валялось в углу. Его шея в разрезе была тёмно-красной с беленькой точкой в середине. Кровь была дугой” [4, с. 88]. Последний пример очень показателен, он символизирует место и значение понятия “еда” в пространстве Эн. Танцующая перед Иродом “толстощёкая падчерица” кажется наблюдателю похожей на Софи, и это делает изображённые на “живописи” события принадлежащими современному для повествователя миру. В этом мире “еда” не безобидное чревоугодие, а агрессивная сила, вступающая в битву с духом человека и побеждающая в этой битве. Голова Иоанна Крестителя не возлежит на подносе, принесённая для жены Ирода, Иродиады, (“И принесли голову его на блюде и дали девице, а она отнесла матери своей” [8, с. 17]), а брошена среди булок и чашек. В интерпретации этой “живописи”, не Иродиаде (не случайно Иродиады нет на изображении, хотя именно она потребовала голову Иоанна Крестителя), а булкам и чашкам принесена в жертву жизнь проповедника Слова Божьего. Вся “картинка” выражает торжество победы плотских начал над духовными.

Агрессивность мира, лишённого нравственных начал, проявляется и в сюжетной линии мадам Штраус, хозяйки колбасной лавки, погибшей от “медного окорока”, упавшего ей на голову [см. примечание]. Её история является своеобразным аналогом событий, изображённых на “живописи” часовни. В сердце этой женщины живёт любовь к капельмейстеру Шмидту. Их роман не получает в пространстве “Города Эн” линейного развития, а представлен пунктирно через ряд эпизодов: “Приближалась рота, и оркестр играл, блистая. Капельмейстер Шмидт величественно взмахивал рукой в перчатке. Мадам Штраус в красном платье выбежала из колбасной и, блаженно улыбаясь, без конца кивала ему” [4, с. 20]; “Аптекарьшу фон-Бонин посетила мадам Штраус, и, пока она гостила, капельмейстер Шмидт частенько наезжал” [4, с. 37]; “В дверях колбасной я увидел мадам Штраус. Капельмейстер Шмидт тихонько разговаривал с ней. Золочёный окорок, сияя, осенял их” [4, с. 45]; “Между печками расположился военный оркестр и под управлением капельмейстера Шмидта играл. Мадам Штраус хотелось послушать поближе, и она подходила к печкам и стояла, внимательная <...>” [4, с. 73]. И блистающий оркестр, и величественный капельмейстер Шмидт, и улыбающаяся мадам Штраус в красном платье, и их любовь – всё противостоит унылому однообразию бездуховного мира. Любовь и

сияющий “медный окорок” противостоят друг другу как антагонисты. Поэтому уже с самого начала рядом с темой любви появляется тема смерти. В первом же эпизоде их “любовного романа” звуки сияющего оркестра Шмидта перебиваются “пронзительным пением” похорон. Напомним: “оркестр играл, блистая. Капельмейстер Шмидт величественно взмахивал рукой в перчатке. Мадам Штраус в красном платье выбежала из колбасной и, блаженно улыбаясь, без конца кивала ему. Кутаясь в платок, Л. Кусман приоткрыла свою дверь. Послышалось пронзительное пение, и показались похороны”. “Медный окорок”, как символ этого мира (“медный” ассоциируется ещё и с твердолобостью – “медный лоб”), обрушивается на чуждое этому пространству чувство и побеждает его: “В конце лета случилась беда с мадам Штраус. Ей на голову, оборвавшись, упал медный окорок, и она умерла на глазах капельмейстера Шмидта, который стоял с ней у входа в колбасную” [4, с. 90]. История двух смертей, смерти Иоанна Крестителя и мадам Штраус, связывая далёкий Библейский мир с миром города Эн, обличает страшную сущность мира, лишённого нравственных начал, и придаёт проблемам, решаемым Добычиным, общечеловеческий характер.

Активность противодействия пространства высокому нравственному чувству человека приводит к тому, что живое теряет свою одушевлённость, “окаменеет” и утрачивает границу между живым и неживым. Вспомним скорбную фигуру Л. Кусман, вписанную Добычиным между радостными звуками шмидтовского оркестра и пронзительным похоронным пением. Кутаясь в платок, она осторожно приоткрывает свою дверь, наблюдая за происходящим. У неё особое место в этом пространстве: она владелица книжного магазина (единственного, внутрь которого мы попадаем), где можно купить “Священную историю” (за рубль), “Мысли мудрых людей” (за двенадцать копеек, очевидно, они не пользуются спросом). Ей холодно, зябко в этом мёртвом мире, кутаясь в платок, она из-за прилавка смотрит на проходящую мимо неё жизнь. Этот мир не убил её, как мадам Штраус, но лишил её жизненных сил. Унылая, томная, неподвижная, с блёклыми глазами, она напоминает каменную статую: «Две каменные женщины стояли возле входа, и одна из них была похожа на Л. Кусман и драпировалась, как она» [4, с. 21]. “Каменные женщины” у входа в храм, окаменевшая Л. Кусман на пороге книжного магазина неразличимы, как неразличимы в Эн многие одушевлённые и неодушевлённые предметы: лишив живое души, пространство не отличает его от неживого: «Проиграла музыка в замке, и показался Лев XIII. Он был наклеен изнутри на крышку. <...> Шоколадная овца,

которая стояла на окне у булочника, лоснилась. (...) Мы полюбовались дамой на окне салона для бритья <...>» [4, с. 20]; «застёжка плаща состояла из двух львиных голов» [4, с. 124] и др. [6, с. 60-69].

Понятно, почему в этом мертвящем пространстве такое большое значение получает мотив смерти, похорон и локус кладбища. «Мотиву похорон у Добычина придано <...> несколько функций: это и указание на преклонный возраст изображаемого мира, и его характеристика как жизни, которую похороны украшают, романтизируют, придают ей живой облик» [1, с. 79]. Смертей среди персонажей множество, часто встречающийся ритуал похорон торжественен и красочен: необычная музыка, одежды, шествие. Значительное само по себе, событие смерти в мире “мёртвых душ” становится значительным вдвойне: во-первых, в пустом, бессобытийном мире смерть становится едва ли не единственным поступком, который совершает человек (как гоголевский прокурор, о котором только после его смерти «с соболезнованием узнали, что у покойника была, точно, душа <...>» [3, с. 203], а во-вторых, “мёртвая душа”, каковой был покойный при жизни, наконец воссоединяется со своим пространством – кладбищем. Кладбище – самое “живое” место в пространстве города Эн, оно согрето нежным поэтическим чувством, здесь царствует умиротворение и покой. Застывшие ангелы-хранители берегут своих жителей. Природа, не нарушая элегической поэзии («каменный ангел держал в руке лиру» [4, с. 49]) и гармонии топоса кладбища, является сюда в грустном облике увядания и заката: «доцветали цветы», “осыпались деревья”, “в буквах над входом уже отражался закат”, “На кладбище мы приезжали обыкновенно под вечер, и там было тихо, и мы говорили, что чувствуется, что скоро будет зима” [4, с. 70]. Но так как этот топос, несмотря на свою исключительность, является частью пространства города Эн, то, как и всё в Эн, он подвергается профанации: «Он (Карл Будрих. – Р.Т.) рассказал мне, будто видел однажды, как один господин и одна госпожа завернули на старое кладбище и, наверное, делали глупости» [4, с. 49]; «И вдруг возле столбика с урной над прахом Карманова он (Андрей. – Р.Т.) принялся городить всякий вздор» [4, с. 70]. В пространстве Эн нет различия между мёртвыми и живыми, в том числе и в их нравственной оценке.

«Глубоко верующий Гоголь <...> вынес на обложку книги <...> дерзкое словосочетание – “Мёртвые души”, – предъявил миру своё горестное открытие: бессмертное – мертво!» [5, с. 141]. Роман Добычина, своим названием и многими художественными особенностями опирающийся на гоголевскую поэму, развивает и упрочивает

Концепция человека в творчестве Варлама Шаламова (в аспекте русской религиозной философии)

Травова Наталья Васильевна
(Волгоград, Россия)

понятие мертвенности провинциального города Эн. «А нужно ли воскрешать этот “профиль смерти” сегодня? – Нужно. Нужно хотя бы для того, чтобы увидеть со всей беспощадностью родословную нравственных катастроф XX столетия, свидетелями которых мы все являемся» [9, с. 197]. Таким образом, пространственные доминанты (храмы, бани, кладбища), являясь его «локально-этической метафорой» [7], распространяют своё значение на весь локус города Эн и через мифопоэтические образы и символы связывают его с общими законами бытия.

Примечание:

Штраус – действительная фамилия тогдашних двинских колбасников [Календарь-справочник “Двинчанин” на 1914 г. – Двинск, 1912. С. 126]. Цит по [2, с. 223-224].

Литература:

1. Белобровцева И. Историчность прозы Л. Добычина и способы её создания // Писатель Леонид Добычин. Воспоминания, статьи, письма. Сборник / Сост. В.С. Бахтин. – СПб.: АОЗТ «Журнал “Звезда”», 1996. – С. 77-82.
2. Бодров М.С., Бодрова Т.М. Книга в книге Леонида Добычина “Город Эн” // С. Писатель Леонид Добычин. Воспоминания, статьи, письма. Сборник / Сост. В.С. Бахтин. – СПб.: АОЗТ «Журнал “Звезда”», 1996. – С. 217-224.
3. Гоголь Н.В. Поэма «Мертвые души». – М.: Сов. Россия, 1988. – 432 с.
4. Добычин Л.И. Город Эн. Рассказы. – М.: Худ. Лит., 1989. – 222 с.
5. Камянов В.И. Время против безвременья: Чехов и современность. – М.: Советский писатель, 1989. – 384 с.
6. Королева О.Э. Роль метонимии в художественной системе Л. Добычина // Добычинский сборник-3 / Ред. Ф.П. Федоров. – Даугавпилс: Даугавпилсский ун-т, гуманитарный ф-т, 2001. – С. 60-69.
7. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
8. Новый Завет // Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета. Канонические. – М.: Мысль, 1992. – 237 с.
9. Трофимов И.В. Кризис духовности // Писатель Леонид Добычин. Воспоминания, статьи, письма. Сборник / Сост. В.С. Бахтин. – СПб.: АОЗТ «Журнал “Звезда”», 1996. – С. 192-197.
10. Эйдинова В.В. О стиле Леонида Добычина // Писатель Леонид Добычин. Воспоминания, статьи, письма. Сборник / Сост. В.С. Бахтин. – СПб.: АОЗТ «Журнал “Звезда”», 1996. – С. 101-116.

В исследовании проблем жизни невозможно обойти вечные вопросы: что есть человек и какое место он занимает в этом мире? Что есть мир и как он связан с человеком? «Разгадать тайну о человеке и значит разгадать тайну бытия», – пишет Николай Бердяев в своей работе «Смысл творчества: Опыт оправдания человека» [2, с. 87]. Кроме того, концепция человека является определяющей в формировании писательского стиля и особенностей формы литературного произведения. М. Бахтиным в программной работе «Автор и герой в эстетической деятельности» высказана мысль о человеке как абсолютном ценностном центре, по отношению к которому не только наделяется определенностью время и пространство художественного текста, но и вообще происходит «упорядочение смысла» архитектурного центра [1].

«Не смейте бить человека» [1, с. 560]. Эти слова, сказанные лирическим героем Варлама Шаламова в одном из его рассказов, являются, по нашему мнению, определяющими в отношении к человеку, стоящему в центре всего творчества писателя. Сказать правду о человеке – смысл этого творчества. И хотя Шаламов неоднократно заявлял, что лишен «религиозного чувства» [10, с. 6], это, как нам кажется, не лишает лирического героя и самого автора, воспитанного в семье священника, религиозного мировоззрения. Ирина Сиротинская, близкий друг писателя, замечает: «Вновь и вновь возвращаясь к Варламу Тихоновичу, вспоминая его слова, его поступки, даже интонации, душевные проявления какие-то, я все чаще думаю, что ощущение мира у него было человека религиозного» [7, с. 109].

В своей статье мы не намерены провозглашать русских религиозных философов, таких как Н. Бердяев, П. Флоренский и Н.О. Лосский, учителями Шаламова, учитывая при этом и тот факт, что доподлинно неизвестно, был ли знаком писатель, так нелюбящий рассуждать на отвлеченные темы, с трудами этих философов. Мы лишь хотим отметить их родство в восприятии мира и человека, идущее, по нашему мнению, от единства христианского мировоззрения.

Подобно Бердяеву, считавшему творчество освобождением человека от рабства, у Шаламова оно носит ту же функцию, в своем роде спасительную: *«Стихи были той животворящей силой, которой он жил. Именно так. Он не жил ради стихов, он жил стихами»* [11, т. 1, с. 66]. Творчество, согласно Бердяеву, оправдывает человека, оно есть антроподицея. Все творчество Шаламова было для него оправданием собственной жизни, его великой миссией, превратившись в надгробную поминальную речь автора по миллионам погибших на Колыме людей, чтобы за них дышать, говорить, жить, *«напоминать людям их человеческий долг»* [11, т. 2, с. 257] и, конечно, указать на виновников тысяч смертей: дать пощечину сталинизму. Шаламов продолжает творить мир своими произведениями, открывающими страшную правду, которая не может оставить читателя равнодушным. Этим он невольно подтверждает бердяевскую мысль о том, что сотворец Бога — человек. Человек как образ и подобие Божие, образ и подобие Творца призван к творчеству, к творческому соучастию в Деле Творца [2].

Примат свободы человека и человеческой личности — в центре повествования Варлама Шаламова. Посягательство на эту свободу — смертный грех: *«не хотели и думать о том, что приказывать на лагерной работе худший лагерный грех, что там, где расплата кровава, где человек бесправен, взять на себя ответственность распоряжаться чужой волей на жизнь и смерть — все это слишком большой, смертный грех, грех, которого не прощают»* [11, т. 1, с. 405]. В рассказе «Красный крест» находим: *«Начальник приучается в лагере к почти бесконтрольной власти над арестантами, приучается смотреть на себя как на бога, как на единственного полномочного представителя власти, как на человека высшей расы»*. Сразу вспоминаются слова Н.О. Лосского об одном из видов эгоизма, нарушающего иерархию ценностей, указанную Иисусом Христом, когда некоторые деятели принимают решение достигнуть своей цели своим собственным путем и занять первое место, возвыситься над всеми другими существами и даже самим господом Богом [5]. Начальник из вышеприведенной цитаты Шаламова, конечно, является ярким примером человека, вступившего на этот путь эгоизма, но с самим Сталиным он едва ли может соперничать. По мнению Лосского, у таких людей преобладающей страстью является гордость. Такие люди вступают в соперничество с Богом, считая, что они способны привести в порядок мир лучше, чем его творец. Преследуя недостижимую цель, они терпят поражение на каждом шагу и начинают ненавидеть Бога [5]. Неудивительно, что христианство стало врагом коммунизма.

По мнению Бердяева, если нет Бога, то теряется некий центр, стержень человека. Показательно то, что в «колымской эпопее» Шаламов неоднократно повторяет: *«в лагере только одна группа сохраняет в себе человеческий образ — религиозники: церковники и сектанты»* [11, т. 1, с. 456]. Для Шаламова *«возможность «религиозного выхода» была слишком случайной и слишком неземной»* [11, т. 1, с. 238], но он как никто другой знал, что на свете есть тысяча правд: *«Не учи жить другого. У каждого — своя правда. И твоя правда может быть для него не пригодна именно потому, что она твоя, а не его»* [7, с. 104]. Это убеждение автора и порождает полифонию точек зрения в плане идеологии. А в эссе «О моей прозе» автор пишет: *«Мы не знаем, что стоит за Богом, за верой, но за безверием мы ясно видим — каждый в мире — что стоит. Поэтому такая тяга к религии, удивительная для меня, наследника совсем других начал»* [11, т. 4, с. 378].

Бердяев отмечает: *«Истинная свобода человеческой личности имеет духовный, а не социальный источник, она определяется ее вкорененностью в духовном мире, а не вкорененностью в мире социальном»* [3, с. 330]. Показательно, что в «колымской эпопее» свободу можно найти в тюрьме: *«Тюрьма — это свобода. Это единственное место, которое я знаю, где люди не боясь говорили все, что они думали»*, можно найти ее и в деревне для ссыльных, как в рассказе «Лучшая похвала», где свобода пришла вместе с верой: *«Я ночью в этой же деревне. Все ссыльные здесь — все семь человек, никого не освободили. Но я увидел там больше, чем освобождение. Там ведь были три семейные пары: сионисты, комсомольцы, эсеры. И профессор богословия. Так вот — все шесть человек приняли православие»* [11, т. 1, с. 250].

В «Колымских рассказах» автором используются и христианские образы, в частности, образ креста. Вспомним слова о Павла Флоренского о соотношении человека и креста: *«Человек сотворен по образу Христа, и потому Крест и есть образ Божий в человеке, его тип, тогда как тип Креста, прототип Человека — Сама Пресвятая Троица...»* [8, с. 92]. Образ Троицы занимает особое место в структуре «колымской эпопеи». Польский исследователь Ф. Апанович в статье «Сошествие в ад (Образ Троицы в «Колымских рассказах»)» [9] сознательно не подвергая сомнению заявление Шаламова о том, что он человек неверующий, рассматривает Образ Троицы как своеобразный культурный знак, использованный художником, и показывает, как единство Троицы в ее проявлении во внешнем мире выражено в сконструированном Шаламовым единстве автора, повествователя и героя. Кроме того,

образ креста, по нашему мнению, может использоваться автором и как деталь-символ, показывая нарушение иерархии ценностей. Крестики на шее «блатарей» говорят о смещении и попрании не только человеческих ценностей, но и Божьих заповедей: *«В то время все блатные носили на шее алюминиевые крестики – это было опознавательным знаком ордена, вроде татуировки»* [11, т. 1, с. 10].

Н.А. Бердяев пишет: *«христианство учит, что мир и человек должны нести крест свой. Страдание есть последствие зла, греха, но страдание есть также путь избавления от зла»* [4, с. 118-119]. В лагере Колымы было слишком много мучеников: *«Безнаказанная расправа над миллионами людей потому-то и удалась, что это были невинные люди. Это были мученики, а не герои»* [11, т. 1, с. 390]. Но в колымских лагерях, по мнению Варлама Тихоновича, происходит не очищение, а растрепание человеческих душ. Возможно, как раз в неприятии зла и страдания, в стремлении их преодолеть и заключалось богоборчество Шаламова.

Согласно учению Н.О. Лосского, Бог только создал духовные субстанции, которые обладают свободой воли и творческой силой, а, значит, сами вырабатывают в себе эмпирический характер. Их жизнь вне Царства Божиего – результат неверного использования свободы воли. В доказательство свободы воли Н.О. Лосский проводит различие причины событий и повода к нему, приходя к заключению, что *«свои поступки никто не смеет оправдывать законами своего тела, законами физиологии и т.п.»* [5, с. 538-539].

Свобода воли, свобода выбора играют, конечно, значительную роль в рассмотрении шаламовской концепции человека. Но автор и его герои были поставлены в такие нечеловеческие условия, при которых происходит ситуация низведения человека до состояния «доходяги» голодом, холодом, тяжелой физической работой, постоянными побоями, когда просто не было сил сделать этот выбор, не было сил даже на то, чтобы умереть. В центре внимания Шаламова человек, теряющий все свои человеческие качества, чувства: *«Все человеческие чувства – любовь, дружба, зависть, человеколюбие, милосердие, жажда славы, честность – ушли от нас с тем мясом, которого мы лишились за время своего продолжительного голодания»* [11, т. 1, с. 35]. Именно поэтому вышеприведенное заключение Н.О. Лосского, на первый взгляд, менее согласуется с шаламовской концепцией, нежели теория Абрахама Маслоу о первичных и вторичных потребностях и об их роли в мотивации личности. *«Если человеку нечего есть и если ему при этом не хватает любви и уважения, то все-таки в первую очередь он будет стремиться утолить свой физический голод, а не эмоциональный»* [6, с. 79].

Но человек для Шаламова – это все-таки единство материального и духовного (что, впрочем, соотносится с двойственной природой человека в христианском учении как Образа и Подобия Бога). Показательны слова из рассказа «Серафим»: *«Человек живет не потому, что он во что-то верит, на что-то надеется. Инстинкт жизни хранит его, как он хранит любое животное»* [11, т. 1, с. 20]. В новелле «Дождь» находим следующую фразу: *«Человек стал человеком не потому, что он божье создание, и не потому, что у него удивительный большой палец на каждой руке. А потому, что был он (физически) крепче, выносливее всех животных, а позднее потому, что заставил свое духовное начало успешно служить началу физическому»* [11, т. 1, с. 28]. Несмотря на кажущийся здесь примат телесного начала, своим произведением и своей жизнью автор все-таки показывает нам, как «сохранить живую душу», свое духовное начало, как не остаться живым мертвецом, как не только выжить, но и сохранить в себе Человека.

То, что Варлам Шаламов сохранил в себе Человека, было только его заслугой, в этом он не хотел прибегать ни к помощи родных, ни к помощи Бога. Но возможность религиозного выхода, как мы уже говорили выше, автор не отвергал. Концепция человека в творчестве Варлама Шаламова в аспекте русской религиозной философии является актуальной иллюстрацией, открывающей нам не только мировоззрение автора, его взгляд на человека, его сложные отношения с Богом, с религией, но и то, как вопрос человека и его решение влияют на художественную систему произведения в целом.

Литература:

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
2. Бердяев Н.А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека / Н.А. Бердяев. – Париж: ИМКА-ПРЕСС, 1985. – С. 87.
3. Бердяев Н.А. Судьба человека в современном мире: Статьи, письма // Новый мир. – 1990. – №1. – С. 330.
4. Бердяев Н.А. Философия свободного духа / Н.А. Бердяев. – М.: Республика, 1994. – С. 118-119.
5. Лосский Н.О. Избранное. Вступительная статья, составление, подготовка текста и примечания В.П. Филатова. – М.: Правда, 1991. – 432 с.
6. Маслоу Абрахам Г. Мотивация и личность: Пер. с англ. – СПб.: Евразия, 1999. – С. 79.
7. Сиротинская И. О Варламе Шаламове // Литературное обозрение. – 1990. – №10. – С. 103-112.

8. Флоренский Павел, священник. Страх Божий. Из богословского наследия // Богословские труды. – № 17. – М., 1977. – С. 92.

9. Францишек Апанович. Сошествие в ад (Образ Троицы в «Колымских рассказах») // Шаламовский сборник: Вып. 3 / Сост. В.В. Есипов. – Вологда: Грифон, 2002. – С. 49-57.

10. Шаламов В.Т. Литературная нить моей судьбы // Литературная газета. – 1987. – № 28. – С. 6.

11. Шаламов В.Т. Собрание сочинений в 4-х томах. – М.: Вагриус, 1998.

Особенности создания женских образов в романах Гайто Газданова

Чернов Александр Николаевич
(Москва, Россия)

Система образов романов Газданова в основных взаимоотношениях подчинена доминанте возвращения. Система персонажей – не исключение. Обратимся к роману «Возвращение Будды», поскольку этот *«текст в известном смысле задумывался как своего рода инструкция по чтению Газданова»* [4], и в нем особенно ярко и показательно воплощены уникальные особенности стиля автора, неповторимые художественные приемы. Кроме того, что все герои, даже второстепенные, имеют свойство возвращаться к одним и тем же предметам, ситуациям, «повторяться» в новых ипостасях и многократно возникать в памяти друг друга, они потенциально, на семантическом уровне, изначально несут в себе эту заложенную склонность. Наиболее интересными и загадочными в этом плане становятся женские образы с их богатой этимологической природой и формально-смысловым наполнением. В произведениях Газданова *«персонажи активно включены в подтекстно-символические коллизии, и этот второй сюжетный план играет едва ли не более важную роль, чем первый»* [9, с. 113]. Поэтому необходимо в первую очередь обратиться к семантике имён героев, а затем к их взаимоотношениям и месту в сюжетно-фабульном строе произведения.

Второстепенные персонажи, как было замечено, не исключены из характерных романских ситуаций. Женщину, которая служит у Павла Александровича, зовут Марией. Это отсылка к евангельскому эпизоду, когда Иисус, проходя Вифанию, посещает дом сестер Марфы и Марии, и они прислуживают Ему и его ученикам. При этом Марфа заботится об угощении, а Мария, сидя у ног Господа, слушает Его слова [6]. Мария в доме Щербакова – просто заботливая служанка – это уже характерная для Газданова подмена духовного материальным и описание явлений одного уровня средствами противоположного. Эта же Мария *«порывалась в сотый раз рассказать»* [2, с. 259] герою о несчастье, произошедшем в доме, как будто не желая верить в смерть господина, и переживая ее обстоятельства много раз. Через соответствие образу Спасителя и Щербаков становится причастным и мотиву возвращения, связанному с Христом.

Взаимоотношения Павла Александровича с Лидой тоже могут иметь новозаветную трактовку. В свое второе путешествие по странам Азии апостол Павел встречает в городе Филиппы, главном городе провинции Македония, основанном отцом Александра Македонского (снова соответствия: отчество Александрович – Александр Македонский), женщину с именем Лидия. Лидия просит Павла крестить ее со всеми родственниками и остановиться в ее доме [6]. Случай понимается как факт возвращения из язычества к истинной вере. В романе Лида тоже вырвана Павлом Александровичем из среды грязи и порока, хотя периодически и возвращается в нее для встречи с матерью и Амаром. Примечательно, что Лидия в «Деяниях Апостолов» происхождением из малоазиатской провинции Лидия [5], а Лидия в библейские времена – страна легализованной проституции [7]. Соответствия очевидны. Топоним транспонирует свою репутацию через новозаветного персонажа в женский образ романа с эквивалентной номинацией. Этим же намечена и амбивалентность образа Лиды, в котром сочетается *«нечто притягательное и неприятное одновременно»* [2, с. 170], ведь в системе религиозно-нравственной квалификации Лидия занимает место святой, а Лида – падшей женщины. В контексте романа духовное спасение снова представлено под видом денег, которые получает Лида от Щербакова, за счет чего и живет.

Апостол во время путешествия возвращается в Филиппы по крайней мере дважды, где, наверняка, он и его спутники имеют пристанище у той же Лидии, и через саму провинцию Лидия он проходит неоднократно, насаждая веру, возвращая людей к свету истины. Павел Александрович,

не взирая на возможные толки вокруг их связи, принимает в своем доме Лиду, тогда как та периодически предаёт его. Она возвращается то к Амару, то назад к Щербакову. В этом аспекте Лида имеет нечто общее с главным героем, на протяжении всего романа курсирующем между двумя мирами. Зная об этом и о том, что возвращается она к нему каждый раз исключительно ради денег, Павел Александрович ни в чем не отказывает ей, а напротив, испытывает потребность в ее присутствии. Это положение вещей еще больше делает ситуацию похожей на то, что Лида как будто приходит не за деньгами, а восполнить растрченную благодать, а он как наставник или отец не только не гневается, но каждый раз радуется пусть согрешившему, но вернувшемуся в родное место ребенку или ученику.

Образ Катрин, о существовании которой мы знаем только из слов рассказчика и характеристику которому находим в перманентных беседах нарратора с самим собой, не нов по идеографическому наполнению в поэтике Газданова. Такова, например, Клэр в романе «Вечеру Клэр», далекая недосыгаемая, имеющая оформленные очертания только в мечтах и воспоминаниях Николая, которые, как оказывается, имеют мало общего с реальной женщиной. Соположенность образов обусловлена не только семантикой их имен (Клэр – «свет», Катрин в переводе с греческого – «вечно чистая»), она подтверждается и деталями, характеризующими их. Важная подробность интерьера в «Вечере у Клэр» – «синий цвет обоев в комнате Клэр», который показался герою «внезапно посветлевшим и странно изменившимся» [1, с. 45]. Этот «посветлевший» синий – голубой цвет платья Лиды в «Возвращении Будды». Лида же является и двойником и антагонистом Катрин. Встречи с ней героя – это эрзац его многочисленных возвращений к Катрин. Если образ любимой окружен скорее мистическим, духовным ореолом, то отношения с Лидой, хотя большей частью виртуальные, в немалой мере связаны с эротически-телесным аспектом; их отношения – суррогат того, о чем мечтает герой, грезя встречей с Катрин.

Е.А. Яблоков, анализируя специфику центрального женского персонажа «Вечера у Клэр», выстраивает семантический ряд: Свет – Прекрасная Дама – Россия – мать – возлюбленная [9, с. 111]. Эти лексико-семантические варианты выстраивают и семантику образа Катрин. Недаром герой с ностальгией вспоминает «*поздний вечер в Москве*» [2, с. 165], тогда как парижский топос построен «*с резким выделением маргинальности*» [3, с. 65], «*...что я буду делать в этом чужом городе чуждой страны...*» [2, с. 154], – говорит герой проходя в общем-то

знакомыми и некогда любимыми переулками одного из парижских кварталов. Возвращение в Россию посредством памяти и воображения, отождествлено с возвращением к Катрин. Это острое чувство неразрывной связи с родиной, как с любимой, не высказано в романе явно, но оно свойственно герою, как свойственно и автору, вынужденно покинувшему Россию. Цветовая характеристика женских образов имеет еще один аспект. Голубой – цвет не только чистоты, света, святости – «*он означает божественную премудрость, ...он есть символ духа истины, ...обнаружение любви и премудрости*» [8, с. 556]. Эти метафизические свойства цвета делегированы образу Катрин, в сверхчеловечности которой убежден и рассказчик. Она для него вневременна, связана с вечностью, осведомлена о самых потаенных и необъяснимых качествах его существа. «*...Никто вообще, ни один человек на свете, кроме Катрин, не знал о том, что я был болен этим своеобразным душевным недугом...*» [2, с. 175]. Осмысляя свою жизнь как лишь путь к ней, он движется к абсолюту, возвращается к первоначалу всего сущего, в котором он обретет экзистенциальный покой. Весь роман – путь возвращения к ней, возвращение к утерянной чистоте, свету, покою. Стремясь вырваться из круга множества существований и забыть «*весь этот ненужный и воображаемый абсурд*» [2, с. 207], герой возвращается к Катрин, многократно переживая прошлые и воображаемые встречи с ней, предвкушая реальную спасительную встречу, которая предполагается в послефабульном повествовании, когда герой уплывает в Австралию. Так, с образом Катрин связано представление о нирване как избавлении от бесконечных страданий, выходе из круга множества параноидальных существований, возвращении к святости и бессмертию по буддийскому вероучению, а в реальном плане романа возвращение к здоровому душевному и физическому состоянию. Либо это возвращение в потерянный рай, каким является Австралия как средоточие вечной чистоты, ведь там сейчас Катрин.

Литература:

1. Гайто Газданов. Собрание сочинений в трех томах. Т. 1. – М.: Согласие, 1996. – С. 45.
2. Гайто Газданов. Собрание сочинений в трех томах. Т. 2. – М.: Согласие, 1996. – С. 154, 165, 170, 175, 207, 259.
3. Зверев А.М. Парижский топос Газданова // Возвращение Гайто Газданова. Научная конференция, посвященная 95-летию со дня рождения: Материалы и исследования. – М.: Русский путь, 2000. – С. 65.

4. Куталов К. «О некоторых особенностях прозы Газданова на примере романа «Ночные дороги» / URL: <http://www.hrono.ru/Kutalov.html>
5. Лопухин А.П. Толковая Библия. Т. 1. – Стокгольм, 1987. – С. 123.
6. Новый Завет. – Italy, Milano, 1990. Евангелие от Луки. Гл. 10.
7. Опарин А.А. Колесо в колесе. Ч. 1. Гл. 5 / URL: <http://www.nauka/bible.com.ua/koleso>
8. Флоренский П. Столп и утверждение истины. – М.: Лепта, 2002. – С. 556.
9. Яблоков Е.А. Нерегулируемые перекрестки. – М.: Пятая страна, 2005. – С. 111-113.

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

«Хемингуэевские героини» Зигфрида Ленца (на материале рассказов)

Васюкова Анна Юрьевна
(Москва, Россия)

«Я признаю, мне нужны рассказы, для того чтобы понимать мир...», [7, с. 96] – напишет З. Ленц (род. 1926) в своём эссе «Ходатайство о помиловании рассказа» (1966).

Потребность «понимать мир» будущий классик немецкой литературы впервые начинает ощущать в условиях фашистской Германии.

В биографическом эссе «Например, я. Характерная черта поколения» (1966) [6] немецкий писатель детально прослеживает путь осознания собственной роли в событиях окружающей действительности: наивная восторженность сменяется полным пониманием своего простодушия, переживанием настоящего ужаса и до сей поры незнакомой боли. Понимание или его отсутствие становится характерной чертой целого поколения.

З. Ленц вспоминает: «Я хотел одновременно писать и признаваться: так я начал писать». [6, с. 31]

Начинающий литератор, как и многие его современники, обращается к жанру рассказа. Восхищаясь творчеством Ф.М. Достоевского, Т. Манна, Г. Бёлля, В. Борхерта, осознавая, по его собственным словам, что у них следует кое-чему поучиться, весь жар своей души юный прозаик отдаёт Э. Хемингуэй. Анализируя свою чрезмерную увлечённость новеллистикой американского автора в эссе «Мой образец Хемингуэй. Модель или провокация» (1966) [8], писатель приходит к выводу, что именно ему он обязан осознанием возможности писать с единственным желанием научиться понимать.

З. Ленца поражало сходство между ним и его литературным идеалом. Как и Хемингуэй, он в шестнадцать с половиной лет пережил войну,

увлекался рыбалкой, любил природу, в определённые мгновения своей жизни был вынужден признавать аргумент бицепсов, искал правду.

Ленц пишет, что знал, о чём ему хотелось рассказывать, но не знал как. Необходимые средства самовыражения автор найдёт в рассказах Э. Хемингуэя.

«Я пытался научиться писать, и так, как он учился этому у Андерсона, Твена и Форда Мэдокса Форда, я учился этому по мере возможности у него», [8, с. 40] - признаётся немецкий писатель.

Ссылаясь на монографическое исследование В.Й. Шварца [10], Ю. И. Архипов соглашается с представленной в нём периодизацией творчества З. Ленца. Увлечённость Э. Хемингуэем приходится на период 50-х годов («Трудное начало и поиск собственных путей» [1, с. 326]).

Негативное изображение женских персонажей, по мнению немецкого литературоведа Манфреда Дурзака, в рассказах молодого Ленца – дань традиции, основанной Э. Хемингуэем [6]. Достаточно лишь вспомнить знаменитый образ главной героини в «африканской новелле» писателя «Недолгое счастье Фрэнсиса Макомбера» (1936).

Действительно, с образом женщины в новеллистике 50-х годов З. Ленц нередко связывает различные вариации мотива предательства по отношению к персонажу-мужчине. Измена на физическом, духовном или эмоциональном уровне, хорошо продуманная или же совершенно неосознаваемая, измена ради мести или во благо, писателя интересуют все аспекты межличностных взаимоотношений.

В рассказе «Дом любящих сердец» (1952) жена главного героя Милли, восходящая звезда кино, неверна супругу. Рассказчик, приглашённый присмотреть за детьми хозяев дома, случайно узнаёт об этом, ответив на телефонный звонок. Впоследствии он вербально не выражает своего отношения к открывшемуся факту измены. Однако в портрете Милли и в описании её поведения, данных экспозиционно и достаточно нейтрально, вполне угадывается авторское отношение к персонажу.

Сначала рассказчик слышит шаги Милли, «частые, чуть-чуть шаркающие, но твёрдые» [2, с. 28]. Затем появляется сама героиня, решительная, но лишённая индивидуальности. «Мне сразу же показалось, что я где-то уже встречал её или женщину, удивительно на неё похожую. Таковую же белокурую, с таким же узким лбом и совсем ещё молодую на вид. Знакомыми казались и её широкий рот под густым слоем помады, и даже черный крестик на груди», [2, с. 28] Он также акцентирует внимание читателя на её манере общения с мужем. «Молодая его жена повернулась к нему декольтированной спиной; он,

поняв её жест, взял у неё накидку и укутал её крепкие плечи» [2, с. 28]. Милли не достаивает супруга какой-либо репликой, отсутствует контакт глаз, а также, по-видимому, любовь и взаимоуважение. Рассказчик предоставляет читателю право угадать причины её измены.

В рассказе «Прилив приходит вовремя» (1954) З. Ленц открывает для себя новые грани предательства. Героиня не только изменяет мужу, но и становится причиной его гибели. Своему любовнику она признаётся, что перевела стрелки часов супруга, они отстают. Мужчина, безусловно, утонет, потому что не успеет вернуться с прогулки к островку, затопляемому приливом. Однако в отличие от предыдущего рассказа причины измены супруги более чем очевидны. В разговоре с любовником женщина признаётся, что два года назад её муж заразился венерической болезнью и не нашёл в себе смелости признаться в своём проступке. Презрение, которое героиня испытывает к супругу, становится лейтмотивной портретной характеристикой её образа. Глазами Тома, её возлюбленного, читатель смотрит на «каштановые волосы, разделённые ветром на пряди, на усталое лицо и стиснутые в спокойном презрении губы» [9, с. 152], и вновь видит «выражение очень давнего и спокойного презрения» [9, с. 153]. Авторское отношение к героине определённо совпадает с моральной позицией её любовника. Том явно сочувствует мужу, волнуется за него, никак не реагируя на предложение женщины о совместном отъезде. Вероятно, они расстанутся.

В рассказе «Только на Сардинии» (1953) З. Ленц старается избежать однозначных оценок, поставив вопрос о том, возможно ли предательство во благо и во имя любви.

Юная Маддалена сообщает карабинерам о местонахождении своего больного мужа Витторио, который находится в розыске, и получает обещанную за него награду. Благодаря полученным деньгам ей удаётся нанять самого лучшего адвоката на острове, и тот доказывает невиновность молодого человека.

Гордость Витторио не позволяет ему понять и простить проступок девушки. В его взгляде – «глубочайшее презрение» [3, с. 72], он больше не удостоит Маддалену ни единым словом. «Пройдя ползала, он остановился перед скамьей, на которой сидела Маддалена. Молча взглянул на неё, потом повернулся и вышел на улицу» [3, с. 73]. Нетрудно предположить, что расставание влюблённых неизбежно. Безусловно, выбор развязки как будто полностью отрицает возможность оправдать предательство какими бы то ни было благими причинами, тем более, любовью. Однако та осторожность, с которой повествователь описывает

внешность героини, явно указывает на желание автора избежать каких-либо негативных портретных характеристик. «Но тут показались босые ноги, корзина и полная загорелая рука, юбка и вся фигура девушки с длинными блестящими волосами» [3, с. 69]. А обращение к внутреннему миру персонажа позволяет не только объяснить причины проступка Магдалены, но и призвано несколько смягчить суровость его оценки. «... и тогда Магдалена поняла, что здесь, наверху, ей никогда не поставить его на ноги; что она не в силах ему помочь здесь и даже, может быть, не в силах помочь вообще; что его нужно показать врачу и положить в больницу» [3, с. 72].

В рассказе «Лакомство гиен» (1958) З. Ленц вновь заводит речь о духовном предательстве в семье. «Хемингуэевские героини» немецкого писателя впервые – американки, мать и дочь. Не считаясь с интересами и желаниями мужа и отца, который в туре по Европе хочет посетить места прежних сражений, отдать дань памяти покойному другу и повиниться перед случайным противником, они бегают по обувным магазинам и вынуждают его ждать их возвращения в отеле. Герой, не находя в себе сил что-либо изменить, вербально выражает своё недовольство рассказчику. Впервые в новеллистике Ленца столь агрессивные оценки направлены в адрес женских персонажей. «Ох, как я их ненавижу! Ненавижу этот жалостливый тон, эти кроткие упрёки. Но больше всего ненавижу, когда они прикидываются беззащитными или – как они говорят – зывают к чувствам джентльмена... Знаешь ли ты, чем лакомятся гиены? Нет? Обувью, чёрт побери!» [4, с. 72].

Мать и дочь – персонажи-двойники. Это чётко отражается в портретных характеристиках, данных рассказчиком. «Я успел разглядеть их холёные, розовые лица и на головах, поверх замысловатых укладок, одинаковые, плоские шляпки, похожие на яичницу с фиалками. Я увидел их ещё раз в окно – они прошли по улице рука об руку, заговорщически шушукаясь, как школьные подруги» [4, с. 67]. Отец также полностью идентифицирует дочь с матерью. «Что та, что эта – один чёрт. По крайней мере для меня между ними нет разницы – бабё!» [4, с. 70].

Автор несколько не стремится оправдать предательство, истоками которого являются эгоизм и равнодушие, но и не хочет наказывать своих героинь, позволяя мужскому персонажу самому осознать ничтожность своего положения, в котором тот оказался по собственной вине. Вопрос о том, сумеет ли «моложавый американец» [4, с. 67] когда-нибудь изменить свою жизнь, остаётся открытым.

В рассказе «С сильным не борись» (1959) З. Ленц снова моделирует ситуацию, в которой предательство женщины спровоцировано слабостью мужчины, его неспособностью контролировать ситуацию.

Архитектор Эйслер при сносе старого здания страховой фирмы Годепиля обнаруживает замурованный скелет с отверстием от пули в черепе, узнаёт в нём останки своего деда, который некогда был компаньоном Годепиля-отца. Ничего не сказав жене Рут, он начинает шантажировать сына предполагаемого убийцы. Годепиль-сын не только делает вид, что не понимает намёков Эйслера, но и способствует выселению его семьи из квартиры и его увольнению. Чтобы прекратить преследования, Рут тайком от мужа отдаёт череп Годепилю. В отличие от героя предыдущего рассказа Эйслер не вызывает сочувствия. По справедливому замечанию своей жены, горе-шантажист и сын убийцы – «одного поля ягоды» [2, с. 76]. Однако персонаж Рут также не вызывает авторской симпатии, что довольно отчётливо выражается как в портретной характеристике, так и в описании поведения персонажей по отношению друг к другу.

«Она сидела напротив – молодая белокурая женщина в летнем платье в полоску. Кожа лица ее лоснилась. Положив на стол пухлые в ямочках руки, сцепив пальцы, она наблюдала, как муж торопливо наляпал на гребок повидло и, взяв яйцо, досадливо проткнул скорлупу голубой пластмассовой ложкой» [2, с. 71]. Повествователь вновь акцентирует внимание читателя на уже знакомом выражении «усталого неодобрения и этакого ленивого презрения» [2, с. 73] на лице «хемингуэевской героини». А изображение состояния Рут, когда Эйслер, узнав о проступке жены, в гневе хватает её за подбородок и сдавливает скулы, совершенно не вызывает никакого сочувствия. «Он как тисками сдавливал скулы жены, толстые складки кожи поднялись от её щёк к глазам. Рут крутила головой, пытаясь вырваться, но муж цепко держал её за подбородок» [2, с. 74].

Впервые в новеллистике Ленца женщина открыто и агрессивно вступает в полемику с мужчиной и выходит из неё победителем, оставляя за собой последнее слово. «Господи, что же мне делать? – Допей кофе, – ответила Рут. – Не выливать же его» [2, с. 77].

Героиня рассказа «С сильным не борись» (1959) завершает вереницу «хемингуэевских героинь» в новеллистике З. Ленца. Следующий период творчества (60-е годы, «Фаза экспериментов» [1, с. 326]), отмечен растущим интересом немецкого писателя к внутреннему миру женщины, её социальной роли, а также сочувствующим, толерантным отношением к ней.

Литература:

1. Архипов Ю. И. Зигфрид Ленц // История литературы ФРГ / Отв. ред. И.М. Фрадкин. – М.: Наука, 1980. – С. 326-340.
2. Ленц Зигфрид. Эйнштейн пересекает Эльбу близ Гамбурга; Рассказы. Пер. с нем./ Сост. Н. Павловой. – М.: Худож. лит., 1982. – 448с.
3. Ленц Зигфрид. Только на Сардинии // Вокруг света / Отв. ред. В.С. Самарин. – М.: Молодая гвардия, 1967. – №4. – С. 68-33.
4. Ленц Зигфрид. Лакомство гиен // Благонадёжный гражданин и другие рассказы. Пер. с нем./ Ред. И. Бобковская. – М.: Прогресс, 1970. – С. 67-74.
5. Durzak, Manfred. Die Kunst der Kurzgeschichte. Zur Theorie und Geschichte der deutschen Kurzgeschichte. – München: Wilhelm Fink Verlag, 1989. – 352с.
6. Lenz, Siegfried. Ich zum Beispiel. Kennzeichen eines Jahrgangs (1966) // Beziehungen. Ansichten und Bekenntnisse zur Literatur / Siegfried Lenz. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991. – С. 9-31. (цитаты по этому изданию в нашем переводе – А.В.)
7. Lenz, Siegfried. Gnadengesuch für die Geschichte (1966) // Beziehungen. Ansichten und Bekenntnisse zur Literatur / Siegfried Lenz. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991. – С. 93-97. (цитаты по этому изданию в нашем переводе – А.В.)
8. Lenz, Siegfried. Mein Vorbild Hemingway. Modell oder Provokation (1966) // Beziehungen. Ansichten und Bekenntnisse zur Literatur / Siegfried Lenz. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991. – С. 37-47. (цитаты по этому изданию в нашем переводе – А.В.)
9. Lenz, Siegfried. Die Flut ist pünktlich // Die Erzählungen / Siegfried Lenz. – Hamburg: Hoffmann und Campe, 2006. – С. 151-156. (цитаты по этому изданию в нашем переводе – А.В.)
10. Schwarz, Wilhelm Johannes. Der Erzähler Siegfried Lenz. Mit einem Beitrag „Das szenische Werk“ von Hans-Jürgen Greif. – Bern und München: Franke Verlag, 1974. – 192с.

Специфика материнско-дочерних отношений в рассказе Д.К. Оутс «Мама – смерть».

*Гранкина Елена Владимировна
(Минск, Беларусь)*

Теме материнства в современной художественной литературе уделяется особое внимание. В значительной степени это инициировано развитием феминистского движения, внутри которого существуют различные подходы к оценке данного статуса женщины, активно обсуждаются проблемы материнства в свете общественных отношений.

Актуальность указанной темы в американской культуре подтверждается наличием большого количества произведений теоретического и художественного плана, посвященных исследованию взаимоотношений, в частности, мать – дочь. Так, например, в труде Нэнси Фридэй исследуется бинарная пара мать/дочь, показаны пути дочери к самоопределению, поиски возможностей стать самостоятельной, независимой личностью [5].

Классик теории феминизма Бетти Фриден в работе «Загадка женственности» предлагала женщине поменять традиционно – патриархальный взгляд на материнство, обратившись от ребенка к себе, поскольку полагала, что чрезмерная материнская забота способна изуродовать не только формирующуюся личность ребенка, но и личность самой женщины – «мамочки», плененной рутинностью быта, не имеющей иных путей самовыражения, кроме постоянного подчинения себя, своей жизни дому, детям, мужу [4].

Сложный конфликт между матерями и дочерьми из китайско-американских семей изображает известная писательница Эми Тан в романе «Клуб радости и удачи». Образы мужей и отцов занимают в повествовании второстепенное место, главное – мать и дочь, узы, которые в китайской культуре никогда не смогут прерваться [3].

По-иному раскрывается образ матери в произведениях Джамейки Кинкейд, родившейся на острове Карибского региона Антигуа, у которой одной из причин эмиграции в Нью-Йорк явилось стремление освободиться от власти авторитарной матери. В повести «Люси» автобиографический опыт писательницы становится материалом для анализа амбивалентного характера репрезентаций материнства [1]. Доминант для матери Люси – сыновья, от дочери же она полна желания избавиться. Мать стремится контролировать дочь, подчинить себе, сделать своим отражением, что вызывает яростный протест Люси.

В данной статье мы ставим перед собой задачу изучить специфику материнско-дочерних отношений в рассказе «Мама – смерть» классика американской литературы Джойс Кэрол Оутс, которая своим творчеством откликается на все острее проблемы современности.

Уже название произведения – «Мама – смерть» – провоцирует на предположение об однозначном видении писательницей образа матери [2, с. 11-51]. Однако эта мысль ошибочна, поскольку содержание рассказа многопланово: образ матери – это не только разрушающий, но и созидающий образ, помогающий героине восстановить нарушенную идентичность.

Тема повествования – путь дочери к себе через освобождение от влияния матери, нахождение гармонии с собой, принятие себя и соглашение со своим предшествующим опытом.

Спокойную и счастливую студенческую жизнь Дженетт Харт нарушает приезд к ней матери, с которой девушка не виделась семь лет. Неожиданное и, на первый взгляд, не ожидаемое появление миссис Харт взрывает жизнь дочери. Мать сразу психологически подавляет Дженетт, разрушает устоявшееся восприятие реальности – то, что было для девушки приятным и своим становится отталкивающим и чужим. Так, до появления матери Дженетт очень любила профессора Рейтера: в тот момент, когда он играл на фортепиано, «ей казалось, что перед ней раскрывается сама душа музыки» [2, с. 29]. Но находящаяся в зале для занятий музыкой мать меняет отношение дочери к нему: «Какими вымученными, надуманными, фальшиво драматичными казались сегодня Дженетт все объяснения Рейтера!» [2, с. 30]. В восприятии девушки меняются не только люди – преподаватели, друзья («дурачки ребячливыми, эгоцентричными и малопривлекательными казались Дженетт ее товарищи по колледжу» [2, с. 34]) – но и предметы, сама жизнь: лужайка кампуса, своя собственная комната.

Неприятие дочерью матери выражено на нескольких уровнях. Дженетт отталкивает внешний вид матери: «На ней было пальто.., правда, немного испачканное и измятое, в давно вышедшем из моды женственном стиле» [2, с. 18]. «А какая странная обувь была на миссис Харт! ...Дешевенькие туфли-лодочки... с дурачки заостренными носами. А на одном бежевом нейлоновом чулке спустилась петля» [2, с. 21]. Дженетт неприятно поведение матери: «Она откашлялась, издавая противные, скрипучие звуки, и Джинни в панике подумала: *сейчас сплунет, сейчас выплунет*, но этого не случилось. Она, должно быть, проглотила это, и как ни в чем не бывало улыбалась...» [2, с. 20]. Д.К.

Оутс показывает дистанцирование дочери от матери и на уровне запаха, обоняния: «Дженетт начал преследовать острый, немного кислотатый и неприятный запах... То был запах, исходивший от матери. От ее волос, одежды» [2, с. 25]. «...*Этот ее запах – она неделями не принимала ванны, не мыло голову. Какой-то звериный запах*» [2, с. 22]. Для дочери характерно отрицание матери на тактильном уровне: мать «все время трогала Дженетт за руку; Дженетт всякий раз слегка вздрагивала при этом» [2, с. 23]. Этот приобретенный инстинкт сопротивления прикосновению и связанные с ним ожидания боли и страдания проецируются на отношения Дженетт с мужчинами: «Дженетт уже были знакомы и другие прикосновения – мужчин. И постоянно одна и та же реакция на это – легкая паника. Она передергивается, все существо ее кричит: *Не трогайте меня! Не делайте мне больно!* И одновременно: *Пожалуйста, прикоснись ко мне, держи меня крепче, я так одинока, я люблю тебя*» [2, с. 24].

Причины такого поведения Дженетт кроются в прошлом, в детстве девушки. Авторское повествование имплицировано с воспоминаниями Дженетт о событиях ноября 1949 года, когда мать пыталась устроить автомобильную аварию, чтобы убить себя и Джинни: «Ты должна умереть вместе с матерью, *так она говорила*. Я твоя мать, я твоя мать, я твоя мать... Ты моя девочка, моя дочь, моя малышка, они не смеют отбирать тебя у меня. ...Мы должны умереть вместе» [2, с. 22-23]. После того как полиция остановила автомобиль матери и девочка была спасена, миссис Харт отправили на лечение в психиатрическую клинику, т.е. физически Дженетт была освобождена от матери, но травма, боль, зависимость на психологическом уровне остались.

Внутренний голос Дженетт убеждает нас в ущербности позиции девушки. То, что она маркировала для себя как успешность и благополучие, в действительности оказалось некой раковиной, в которой Дженетт прячет свой опыт детства и себя самою: «Вот почему ей никогда не хотелось оставаться наедине с другой девочкой. К примеру, соседкой по комнате в общежитии. Надо соблюдать осторожность. Можно заплакать, ...наговорить лишнего. *Раскрыться, довериться, отдать всю себя без остатка и не получить в ответ и тени любви – вот что самое страшное*» [2, с. 34].

«Я» Дженетт, ее субъективность проявляются только в негативных воспоминаниях детства. До поступления в колледж девушка училась в школе в Порт-Орискани, где она была «совсем другой девочкой», сгорающей от стыда в душевой после физкультуры: ей «хотелось

крикнуть: *Не смотрите на меня! Я уродина, я не такая, как вы!*» [2, с. 26]. Но именно там она была собой – «там, где ты известна, ты есть ты» [2, с. 26]. Много лет назад у озера Орискани мать, отлучившись с каким-то мужчиной «на минутку» [2, с. 33] оставила двух своих дочерей – Дженетт и Мэри – дожидаться ее возле машины. «*Но они все не возвращаются, и мы с Мэри начинаем плакать*» [2, с. 33]. Подошедшему полицейскому девочки, боясь гнева матери и того, что она «*никогда больше не будет катать нас в своей красивой машине, никогда больше не будет любить нас*» [2, с. 34], не осмеливаются назвать свой адрес. Но потом Дженетт все-таки назвала его – «*...я сказала, ведь я была старшая из двух сестер, я всегда была старше, я, Дженетт*» [2, с. 34].

Д.К. Оутс показывает, что линия идентификаций Дженетт нарушена ее неспособностью примирить опыт прошлого с настоящим, совместить две составляющие своей жизни, которую Дженетт сознательно разделила на «до» и «после»: «до» - это все, что случилось до убийства матерью Мэри (о чем мы узнаем только на уровне предположений Дженетт, которым она боится придать фактический статус) и попыткой убить себя и Дженетт. «После» - это после заключения матери в клинику, после женитьбы отца на другой женщине, «милой, славной, щедрой, так и излучавшей доброту и материнство» [2, с. 28], но казавшейся Дженетт «какой-то нереальной» [2, с. 28], после поступления девушки в колледж в Наутага.

Рассказ «Мама – смерть» – это рассказ об ошибке дочери в выстраивании своей жизни через ориентацию на Другого, на мать, через стремление во что бы это ни стало измениться, стать другой, обрести свободу от своего предшествующего опыта, перечеркнуть, забыть его («Все, чего я хотела, так это жить. Хотела новой жизни для себя, которая не имела бы ни малейшего отношения к тому, кто я есть и кем когда-то была. Я хотела одного – быть свободной» [2, с. 32]), что, по сути, означает отказ от себя: «*Не важно, как именно, - но я стала совсем другой*» [2, с. 14]. Но ситуация перестраивания своей жизни, постоянного внутреннего диалога – спора с матерью оказывается некомфортной для дочери. Неожиданное появление в колледже матери в действительности было ожидаемым: «Сказывались ...терзающие ее смертельные страхи, и – ...облегчение при мысли, что мать вернулась к ней и ожидание закончилось» [2, с. 40], т.е. автор помещает героиню в такую ситуацию, где она может заявить о себе, представить свою активную позицию. Мать дает возможность дочери стать собой. Для восстановления разрушенной идентичности Дженетт спасительным оказался не внутренний акт сопротивления матери, а внешний отказ

от ее требований бросить колледж и уехать из Наутага. Возникающие в рассказе топографический хронотоп, генерированный сюжетом и делящий повествование на ряд пространственно-временных единиц, соответствующих сюжетным ходам, и тесно взаимосвязанный с ним психологический хронотоп, генерированный самосознанием персонажей, при котором сюжетный ход, подчеркнутый на первом уровне перемещением в пространстве и времени, совпадает на втором с переходом из одного душевного состояния в другое, иллюстрируют личностный рост героини: вновь, как в детстве, мать пытается заставить Дженетт сесть в машину и доверить свою жизнь миссис Харт: «Как легко она (Дженетт) может сдаться, уступить, как в детстве, этой женщине, чьи пальцы впиваются в тебя, будто клещи!» [2, с. 51]. Но теперь исход ситуации оказался иным: «Дженетт стояла, упрямо и молча, и лишь мотала головой: *нет, нет, нет*, пока, наконец, миссис Харт не влезла в машину и не захлопнула дверцу» [2, с. 51].

Таким образом, путь Дженетт, показанный в рассказе Д.К. Оутс, – это путь дочери к свободе, к свободе быть собой, принимать себя со всем своим предыдущим опытом вне зависимости от его эмоциональной окраски.

Название рассказа «Мама – смерть», несомненно, акцентирует внимание на важности проблемы взаимоотношений мать – дочь, что подтверждает развитие темы в других произведениях писательницы. В рассказе «Кукла – варежка» [2, с. 52-71] показана судьба женщины, матери, после рождения ребенка не нашедшей гармонии с собой, со своим телом («это мое тело, это не я...; я заперта в нем, как в ловушке» [2, с. 65]) и покончившей жизнь самоубийством, совершив таким образом символическое возвращение к себе – «точно душа с каждым шагом возвращалась домой, в тело!» [2, с. 71]. Для героини рассказа Лорейн «роды – это совсем не дар, это когда у тебя отбирают. Младенец – ...сосуд насилия, жаркой невыносимой ярости» [2, с. 64-65], т.е. Д.К. Оутс рассматривает материнство не только как психологическую, но и как физическую проблему, переживаемую женщиной-матерью.

Таким образом, Д.К. Оутс исследует проблему, которая в последние десятилетия приобрела этическую и общественную значимость: проблему разрушения семейных отношений, и в особенности линии мать-дочь. По мнению писательницы, корни проблемы непонимания и отчужденности внутри семьи обусловлены не только неспособностью членов семьи понять друг друга, но и психологической несвободой, в частности, зависимостью дочери от мнения матери, выстраиванием своих идентификационных

стратегий путем принятия чужих жизненных ценностей и приоритетов. Проза Д.К. Оутс приводит нас к осмыслению того, что невозможно осознать и сохранить свое «Я», остаться собой, будучи зависимой от матери и боясь материнского влияния как формы подавления.

Несомненная заслуга Д.К. Оутс состоит в том, что писательница, владея мастерством психологического анализа, умеющая разглядеть за внешним конфликтом его внутренние причины, через разработку темы материнства выходит на уровень изучения глобальных экзистенциальных проблем человеческих взаимоотношений.

Литература:

1. Кинкейд Дж. Люси // Иностранная литература. – 2003. – № 1. – С. 3-61.
2. Оутс Д.К. Коллекционер сердец, рассказы. – М.: АСТ, 2004. – 445 с.
3. Тан Э. Клуб радости и удачи. – М.: Амфора, 2007. – 414 с.
4. Фриден Б. Загадка женственности. – М.: Прогресс, 1993. – 496 с.
5. Friday, N. My Mother/Myself. The Daughter's search for Identity. – Collins, 1977. – 470 p.

Мир детства в романе Г. Бёлля «Дом без хозяина»

Иванова Элина Юрьевна
(Самара, Россия)

В романе “Haus ohne Hüter”, действие которого разворачивается в 1953 году, главные герои - дети, мальчики-подростки, их жизнь и их судьба в центре повествования. Война привела к крушению семейных ценностей и к развалу семьи как таковой, и как следствие этого явилось то, что все эти события отразились на всех членах семьи, и в первую очередь на детях, ни в чем не повинных и беззащитных существах. Даже жизнь в своем собственном семейном кругу кажется им неполноценной, подростки чувствуют, что им недостает чего-то, но не могут понять, чего конкретно они лишены.

Школьники-ровесники, Генрих Брилах и Мартин Бах, неразлучны в своей ребячьей дружбе. Они вместе скучают на уроках, бегают на новые

кинофильмы, играют в футбол и откровенно разговаривают решительно обо всем. Каждый из них по-своему чтит память погибшего на войне отца, каждый из них по-своему любит и жалеет мать. И все же между ними непроходимая пропасть. Они видят мир по-разному. Мартин, живущий в довольстве, не знает, что такое деньги: для него это – чужое, взрослое слово. А Генрих еще задолго до того, как начал проходить дроби в школе, научился решать в уме трудные арифметические задачи с дробными величинами: на нем лежит забота о семейном бюджете, он с малых лет привык изворачиваться, покупать по дешевке продукты для скудного обеда, чтобы мать могла продержаться от полочки до полочки. Судьба непомерно рано столкнула его с трудностями взрослой жизни: “Von der Stunde seiner Geburt an nicht einen Tag lang geschont” [4, с. 13]. Вследствие этого он мало того что быстро повзрослел, он просто перешагнул через стадию детства. Различна и судьба двух вдов – матерей обоих мальчиков. У Неллы, матери Мартина, скорбь о любимом муже приобретает болезненно надрывный характер, пробуждает проводить целые годы в бесплодной тоске, равнодушно относиться к дому и к воспитанию сына. Нелла отказывается от реальной жизни и погружается в мир грез, в этом мире любимый муж Рай жив, и они ведут счастливую семейную жизнь. Даже когда грезы рассеиваются, Нелла оказывается неспособной принимать участие в жизни других людей, и не уделяет достаточного внимания даже своему десятилетнему сыну. Временами она настолько погружается в свои мысли, что начисто забывает о существовании своего сына Мартина. Мартину, конечно, недостает материнской заботы и внимания, это отчетливо проявляется и в его неурегулированном распорядке дня, и в отсутствии такового при приеме пищи – мальчик ест на ходу, когда и где попало. Утром мать просыпается поздно, и Мартин сам должен позаботиться о том, чтобы встать вовремя и еще успеть позавтракать. Если даже Нелла утром бодрствует, что бывает довольно редко, то ее появление на кухне вносит только беспорядок в и так беспокойную жизнь Брилахов: “So war es immer: bis zum letzten Augenblick vergaßen sie die Zeit, dann wurde hastig der Ranzen gepackt, ein Brot fertig gemacht” [4, с. 158]. После школы Мартина никто не встречает дома, он и тут вынужден сам заботиться о горячем обеде: “Meistens war die Mutter weggefahren, plötzlich, ohne Essen für ihn zu machen <...> dann blieb ihm nichts anderes übrig, als bei Glum Suppe zu klauen” [4, с. 140]. Часто, вернувшись из школы домой, он находил на столе записки от матери такого характера: “Ich mußte wieder weg” [4, с. 156]. Это означало, что вторую половину дня Мартин

проведет дома один. Мать редко тревожилась за него и только в том случае, если действительно был серьезный повод для беспокойства.

Атмосфера родного дома не дает Мартину чувства защищенности, в окружении родных людей он чувствует себя потерянным, одиноким, иногда даже лишним. Потребность мальчика в материнской любви и ласке наталкивается на эгоизм Неллы и остается незамеченной ею. Минорная интонация усиливается за счет использования формы повествования от лица ребенка. Повествование от лица ребенка имеет еще одну функцию: показать глазами ребенка идеальную семью. В некоторых эпизодах Нелла все же предстает чуть ли не идеальной матерью: она никуда не выходит из дома, не приглашает гостей, будит мальчика по утрам и сама готовит ему завтрак. В такие моменты Мартин чувствует себя самым счастливым на свете. Вечером, пред тем, как заснуть, Мартин слышит жужжание вентилятора, и этот шум радует его: “Ein gutes Geräusch, weil es bedeutete: die Mutter ist da” [4, с. 12]. Мартин всегда чувствует себя счастливым, когда Нелла остается по вечерам дома: “wenn Mutter zu Hause war und kein Besuch kam, saßen sie abends immer in Mutters Zimmer, und manchmal kam Glum dazu für eine halbe Stunde, erzählte etwas, oder Albert setzte sich ans Klavier und spielte, und die Mutter las, und noch schöner war es, wenn Albert ihn abends spät noch mit dem Auto rundfuhr oder mit ihm Eis essen ging” [4, с. 65]. Однако чаще потребности Мартина остаются неудовлетворенными, а желания нереализованными: “Wäre die Mutter allein gekommen, es wäre hinuntergelaufen” [4, с. 61]. Тогда он начинает немного завидовать идеальной, с его точки зрения, жизни других семей: “Andere Jungen hatten es besser: Poskes Mutter war immer zu Hause, sie strickte, nähte und war immer, wenn Poske aus der Schule kam, zu Hause. Die Suppe war fertig, die Kartoffeln gekocht, und es gab Nachtsch. Pullover strickte Frau Poske, Strümpfe mit schönen Mustern, Hosen nähte sie und Kleider” [4, с. 141].

Как и Мартин Бах, Генрих Брилах тоже обделен материнской заботой. Все свободное от уроков время он проводит вместе со своей младшей сестрой Вильмой. Но причина одиночества Генриха заключается в другом: после смерти кормильца его мать вынуждена целыми днями трудиться, и у нее почти не остается времени на воспитание сына. Вследствие этого мальчику приходится самому вести домашнее хозяйство и заботиться о сестре. У Вильмы, матери Генриха, нет времени ни для воспоминаний, ни для тоски. Раннее вдовство, рождение ребенка, появившегося на свет в бомбоубежище только что разрушенного дома, многолетняя безысходная нужда – все это исковеркало ее жизнь и душу. В ее судьбе

и судьбе ее сына Генриха повторяется судьба Неллы и ее сына Мартина, но на простонародном уровне, среди нищеты и постоянной заботы о хлебе насущном, причем не столько в нравственно-психологическом, сколько в прозаическом, житейском смысле. И оттого, что повседневное существование этой женщины преломлено через кристально-чистое, наивное восприятие ребенка, – весь этот ужас существования выступает с особо впечатляющей конкретностью. Генрих страдает от сознания, что его мать слывет безнравственной: ведь он-то знает, как ей тяжело! И ему приходит в голову: “Der Unterschied zwischen Martins Mutter und seiner Mutter war eigentlich nicht so groß, es war bereit, anzunehmen, dass nur das Geld sie unterscheide” [4, с. 89].

Отношения между Вильмой и Генрихом никак не вписываются в рамки типичных отношений между матерью и сыном. Генрих ведет себя как взрослый. На первый взгляд может показаться, что он выполняет в семье роль погибшего отца: “Mutter”, sagte er, “da bist noch nicht weg?” “Ich gehe gleich”, sagte sie <...> “Holst du mich wieder ab?” “Wärm dir die Suppe”, sagte sie, “und hier sind Orangen – für dich eine und für Wilma eine, laß sie schlafen“. „Ja“, sagte er, „danke. Und der Zahnarzt?“ “Das erzähl ich dir später, ich muß jetzt gehen. Du holst mich also ab?” [4, с. 53]. С точки зрения немецкого исследователя Э.Ленардта, десятилетний Генрих совмещает одновременно несколько ролей: супруга, отца, брата и домохозяйки [5, с. 96]. Мальчик всегда и во всем помогает своей матери, удовлетворяет всем ее требованиям, но в это время, совершенно не осознавая этого, он теряет самое дорогое, что у него есть, – детство. Он сам не заметил, когда перестал быть ребенком, способность смеяться атрофировалась у него сама собой, его детские рассуждения пугают своей глубиной, четкостью и основательностью.

Но все же поведение матерей лишь косвенно повлияло на жизнь детей. В обеих семьях война, только на разный лад, явилась причиной семейных неурядиц. Вследствие этого и Нелла, и Вильма спустя рукава относятся к воспитанию сыновей, и Бёлль в данной ситуации обвиняет не матерей, он справедливо бичует общественное устройство и исторические обстоятельства. Поскольку повествование в основном ведется от лица двух подростков, то читатель произвольно принимает участие в их судьбе. Мысли Генриха ясно свидетельствуют о том, что он очень сильно нуждается в материнской поддержке: “Und er war froh, als die Mutter wieder aus dem Krankenhaus kam, denn die Nachbarin klagte den ganzen Tag über ihre Körperfülle” [4, с. 18]. Мать Генриха изо всех сил пытается быть хорошей матерью для своих детей, подарить им чувство

защищенности, обеспечить им беззаботную жизнь. Она мечтает только об одном: “Allein mit den Kindern zu sein, das wäre das Beste” [4, с. 47]. Как и Нелла, мать Мартина, госпожа Брилах все делает ради детей. Она знает, как трудно приходится ее сыну, винит себя в неустроенности его жизни, она всеми силами старается оградить детей от негативного влияния окружающей среды, но это далеко не всегда ей удается: “Was Dreck ist, erfahren sie noch früh genug” [2, с. 78]. Бёлль заверяет читателя в том, что суррогатная семья ни при каких условиях не защитит ребенка от дурного влияния окружающей среды, чувство защищенности может гарантировать только семья полноценная.

Роман «Дом без хозяина» кончается почти идиллической картиной некоего островка неискаженной буржуазными отношениями загородной жизни - островка, уцелевшего среди океана нарастающей бесчеловечности. Но эпилога в книге нет. Ее подлинный конец заключен в мыслях самих повзрослевших за этот день мальчиков. Они разные, как и их судьба. Мартин впервые сознательно усомнился в катехизисе, согласно которому человек приходит в мир, чтобы служить господе, - он ищет путь к людям; Генрих, на котором лежат недетские заботы о семье, вспоминает о том, что его мать и Альберт обменялись взглядом, озарившим ее лицо, - он начинает верить в будущее. По справедливому замечанию П.Топер, двойной “открытый” конец, заставляющий думать о судьбах подростков, был выражением оптимистической надежды в этом необычно построенном и необычно написанном романе, сказавшем о западногерманской действительности середины 50-х годов так много, как ни одна другая книга [1, с. 16].

Литература:

1. Топер П. Генрих Бёлль – романист и рассказчик // Бёлль Г. Ирландский дневник. Бильярд в половине десятого. – М., Художественная литература, 1988. – 395 С.
2. Balzer V. Heinrich Bölls Werke: Anarchie und Zärtlichkeit // H.Böll. Werke. Band 1. – Köln, Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1980. – S. 9-128.
3. Bernhard H.J. Die Romane Heinrich Bölls. Gesellschaftskritik und Gemeinschaftsutopie. – Berlin, Francke Verlag, 1973. – 373 S.
4. Böll H. Haus ohne Hüter. – Köln, Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1981. – 330 S.
5. Lehnardt E. Urchristentum und Wohlbestandsgesellschaft. Das Romanwerk Heinrich Bölls von „Haus ohne Hüter“ bis „Gruppenbild mit Dame“. – Frankfurt am Main, Westdeutscher Verlag, 1984. – 256 S.

К проблеме эволюции жанра беллетризованной биографии: Ксенофонт и Плутарх

Казанцева Галина Владимировна

(Коломна, Россия)

Беллетризованная биография, возникшая в античности и не теряющая актуальности в современности, имеет богатые и древние традиции. По мнению исследователей, в самостоятельный литературный жанр она сформировалась в «Сравнительных жизнеописаниях» Плутарха (46-127 гг. н. э.). Однако элементы поэтики художественного жизнеописания можно обнаружить уже в творчестве Исократ и Ксенофонта Афинского (430-350 гг. до н.э.). «Похвальное слово спартанскому царю Агесилаю» («Агесилай») Ксенофонта современными исследователями обозначается как гипомнематическая биография. С нашей точки зрения, по способам структурирования биографического материала и создания образа биографического героя «Агесилай» Ксенофонта имеет немало общего со «Сравнительными жизнеописаниями» Плутарха.

Во-первых, биографический материал о герое в «Агесилае» разнесен по таким тематическим главам и периодам, как история рода, рождение героя, деяния, душа, тело, смерть. Отметим, что подобные рубрики позволили биографам позднейшего времени перенять не только ее повествовательную технику и композиционную схему, но с учетом ее жанровой специфики создать другие жанровые формы жизнеописания.

Во-вторых, при выборе биографического героя Ксенофонт, как и старший его современник Исократ в «Эвагоре», ориентировался, с одной стороны, на историческую личность, в которой гармонировали физические и нравственные качества, достигшие в своем развитии совершенства, - калокагатии. Но, с другой стороны, следуя за учением Сократа о «прекрасном и хорошем человеке», биографическим портретам героев-вождей Ксенофонт придает социальный оттенок, что позволяет относить их к разряду людей, не только знатных и богатых, но и превосходных душой и телом.

В-третьих, при такой дидактической сверхзадаче и моральной заостренности философско-эстетической мысли приоритетное значение для Ксенофонта приобретала установка на создание условно-идеальной модели бытия и сознания человека, а не достоверное изображение реального мира. В ряде своих произведений он мастерски конструирует запоминающиеся образы идеальных героев: в образе Кира Старшего («Киропедия») - идеал государя, Кира Младшего («Анабасис») – идеал вождя и воина.

Особой тенденциозностью и исключительностью отличается фигура Агесилая в его «Похвальном слове спартанскому царю Агесилаю». В создании его личности, которого «в могущественном государстве Эллады самые доблестные мужи сочли ... достойным высочайшей чести» [3, с. 218], Ксенофонт, безусловно, следует художественно-эстетическим канонам времени. Но в то же время своего героя он наделяет новыми качествами. Его Агесилай не только примерный государственный правитель и талантливый полководец, но и высокообразованная интеллектуальная и нравственная личность. Спартанский царь знает цену настоящей дружбе, гуманно относится к своим воинам, безрассудному богатству предпочитает благородство души, воздержан в человеческих страстях, обладает истинным личным обаянием, заботится о своей семье и правильном воспитании детей.

Такой способ идеализации Агесилая требовал от профессионального историка не научного, а иного подхода к созданию концепции спартанского царя, к тому же личного друга и покровителя. Не случайно в описании жизни героя и оценке его деяний Ксенофонт допускает не только явные неточности, но и сознательно умалчивает об одних фактах и выпукло освещает другие. Основной причиной беллетризованного подхода к освещению жизни Агесилая является его жанровое назначение, обусловленное злободневностью времени и позицией аристократии, к которой принадлежал и сам автор.

К середине IV в. полисная система оказалась в глубоком политическом и экономическом кризисе, и «верхи греческого общества в лице соответствующих писателей и мыслителей обратили свой взор в сторону тех новых идей, которые давно уже подсказывались стихийной общественной практикой, самой объективной реальностью» [5, с. 306]. В условиях роста панэллинских воззрений, связанных с необходимостью установления нового монархического режима, греческому обществу был нужен культ идеальной личности. Смысл жизнеописания такого идеального героя, как Агесилай, состоял в том, чтобы публично обсудить общегосударственную проблему: какой должна быть идеальная власть и образ идеального правителя, способного возродить идеальную политическую систему. В изображении Ксенофонта Агесилай предстает именно таким: образцовым типом доблестного мужа, способного защитить свое отечество и народ от варваров.

Реализации художественной идеи «Агесилая» подчинены тематика, сюжет и композиция произведения. Внешне его архитектоника разделена на одиннадцать глав. Однако семантико-тематических структурных

частей в нем можно выделить три. В первой (главы I, II) представлена собственно сама биография героя; во второй (главы III, IV, V, VI, VII, VIII, IX) – аргументы в пользу тех или иных «добродетелей» Агесилая, в третьей – обоснование выбора автором героя для похвальной речи. Логическим переходом от одной части к другой служат смысловые конструкции, характерные и для Плутарха: от первой ко второй - «До этого мы рассказывали о таких подвигах Агесилая, свидетелями которых были его многочисленные современники. <...> Теперь же я попытаюсь раскрыть величие его душевных качеств ...» [1, с. 229]; от второй к третьей - «Вот за какие качества я восхваляю Агесилая. <...> Я хочу теперь в самых общих чертах представить добродетели Агесилая, чтобы похвальное слово о нем лучше запечатлелось в памяти» [3, с. 236-237]. Синтаксические единицы такого типа скрепляют также воедино расчлененные фрагменты внутри текста, во многом обусловленные спецификой жанра и фокусом авторской интенции.

От главы к главе Ксенофонт неустанно восхищается не только подвигами спартанского царя и полководца, но и личными, душевными качествами героя: благочестием и благородством в дружбе и денежных делах, непримиримым отношением к физическим и телесным страстям, мудростью в государственном устройстве, преданностью эллинскому народу, личным внутренним обаянием и т. д. Для обоснования заслуг Агесилая в памяти потомков Ксенофонт, как и Исократ, традиционный риторический прием, «эйкос», сочетает с элементами сопоставительного анализа. Метод сравнительной характеристики спартанского царя с персидским, безусловно, используется для возвеличения образа Агесилая, служившего «прекрасным примером ... для всех, кто хочет стать доблестным мужем» [3, с. 236-237]. Но в отличие от Исократ, основной упор при создании портрета Агесилая Ксенофонт делает на изображение не внешних, а внутренних качеств героя, соотнося поступки героя с его природными качествами. Художественный метод, предложенный Ксенофонтом в его биографии-характеристике, заметно расширял жанровые возможности гипомнематической биографии и в дальнейшем с успехом применялся в античных жизнеописаниях.

Иной вариант организации материала об Агесилае как о биографическом герое предложил Плутарх в «Сравнительных жизнеописаниях». Его новаторский подход обусловлен специфическими особенностями произведения: его внешней рубрикой в форме диады, параллельной расстановкой героев, и идейно-тематической направленностью. Такое органичное взаимодействие внутренних и внешних компонентов обусловило художественную целостность каждого жизнеописания.

Биографический материал, являющийся сюжетной канвой «Агесилая» Ксенофонта, лег в повествовательную основу жизнеописания спартанского царя первой части биографической пары «Агесилай и Помпей» в «Сравнительных жизнеописаниях» Плутарха. В отличие от автора панегирической биографии, написанной почти пять веков назад, херонейский писатель располагал более обширным историческим материалом о герое. Однако в поисках исторической правды об Агесилае и в стремлении дать объективную оценку его поступкам и характеру Плутарх апеллирует к тексту похвального слова Ксенофонта. Для оформления чужой мысли в традиционной для него манере использует вводные конструкции («По словам Ксенофонта», «Ксенофонт рассказывает», «Ксенофонт говорит» и др.), указывающие на источник сообщения.

Биографию героя: историю рода, провозглашение Агесилая царем, отношение к друзьям, семье и детям, военные и государственные события в период его правления - Плутарх также «освещает» «со слов» Ксенофонта. В изображении спартанского царя, с одной стороны, он следует закрепившимся в культурной памяти поколений представлениям о нем как об идеальном человеке. Свою позицию в таких случаях объективирует общепризнанной точкой зрения: «Он, бесспорно, был, как говорит и Теопомп, величайшим и известнейшим среди своих современников, но и за всем тем более гордился своими личными качествами, чем огромной властью» [4, с. 246]. В иных случаях информацию о персонаже регулирует собственными воззрениями: «И все же, благодаря славе Агесилая, его доблести и другим заслугам, они продолжали пользоваться его услугами не только в военных делах – в качестве царя и полководца, но и в гражданских трудностях – в качестве целителя и посредника» [4, с. 266]. Очевидно, что полная картина жизни «героя с именем» в античной биографии складывалась из таких составляющих, как словесно художественный образ, реализовавшийся в процессе историко-литературной эволюции, и деятельности автора как субъекта этой традиции.

Безусловно, с позиций художественной эстетики и поэтики своего времени Плутарх как новатор жанра в структуру жизнеописания Агесилая вносит собственные коррективы. В отличие от Ксенофонта он не выделяет в отдельные рубрики добродетели героя, а рассредоточивает их по всему тексту жизнеописания, соотнося события из жизни героя с их моральными постулатами и нравственными характеристиками. Подобная рассредоточенная рубрикация во многом была мотивирована жанровой установкой биографического произведения. В отличие от

похвального слова текст жизнеописания предназначался не для устного, публичного восприятия на «агоре», а для частного, домашнего чтения, и композиционная система в нем, кроме традиционной, могла быть и иной.

Так, вместо традиционной рубрикации, в основе которой лежал диакриси́с (греч. «diakrasis» - разделение, обособление, анализ), Плутарх вводит синкриси́с (греч. «sinkrasis» - соединение, связывание, синтез), способствующий более органичному соединению разнородных компонентов жизнеописания в одно целое. По мнению исследователей, греко-римская биография, включая «Эвагор» Исократы и «Агесилай» Ксенофонта «вплоть до «Двенадцати цезарей» Светония и дальше, обходилась без синкрисиса, но обходилась именно потому, что вся ее рубрицированная композиция представляла собой как бы синкрисис *implicite*, рассмотрение темы *sub specie* синкрисиса» [2, с. 20].

Принцип синкрисиса в «Сравнительных жизнеописаниях» вполне соответствовал внешним и внутренним закономерностям оформления биографического произведения и максимально полно реализовал себя в отдельно взятой биографии, придавая фигурам исторических личностей целостность, подвижность и выпуклость характеров. Осуществляя идею иррационального, а не рационального, как в риторических биографиях, подхода к жизни греческих и римских деятелей, Плутарх создал образы, основываясь не только на практической, государственной, но и бытийной, общечеловеческой, деятельности лица. Созданию динамичного образа Агесилая способствовал такой новаторский прием Плутарха, как портретная характеристика героя.

В отличие от Ксенофонта Плутарх не ставил перед собой цели создать идеальный портрет греческого вождя с четко очерченным каноническим исключительно положительными качествами, в котором нет места мелким, случайным деталям. Не стремясь нивелировать облик спартанского царя, он не умалчивает о его таком физическом увечье, как хромота. Но в то же время через его лаконичную портретную характеристику пытается уравновесить внешний и внутренний мир Агесилая: «Красота его [Агесилая] в юные годы делала незаметным телесный порок – хромоту. К тому же он переносил ее [хромоту] легко и жизнерадостно, всегда первый смеялся над своим недостатком и этим как бы исправлял его. От этого еще более заметным делалось его честолюбие, так как он никогда не выставлял свою хромоту в качестве предлога, чтобы отказаться от какого-либо дела или работы» [4, с.238]. Рефлексия внутренней и внешней картины жизни обнажает

двойственное социальное положение персонажа: с одной стороны, это царь, с другой – человек. По Плутарху, это не взаимоисключающие, а взаимодополняющие факты, соединяющие воедино обе позиции в биографическом герое.

Изначальная портретная заданность персонажа обнаруживается в философских обобщениях, формирующих, в конечном счете, стереотипное, устоявшееся в памяти греков представление о герое: «Когда Агесилай прибыл в Египет, к его судну отправились виднейшие полководцы и сановники, чтобы засвидетельствовать свое почтение. И остальные египтяне, много наслышанные об Агесилае, ожидали его с нетерпением; все сбегались, чтобы посмотреть на него. Когда же вместо блеска и пышного окружения они увидели лежавшего на траве у моря старого человека маленького роста и простой наружности, одетого в дешевый грубый плащ, они принялись шутить и насмехаться над ним» [4, с. 273]. Абстрагируясь от конкретных предметно-реальных черт героя, душевный строй Агесилая Плутарх соотносит с картиной внешнего мира. Через характер восприятия его окружающими, в данном случае «не греками», внешний облик героя деидеализируется. Детали его портрета («старого человека», «маленького роста», «простой наружности», «одетого в дешевый, грубый плащ») корректируют мировоззренческую парадигму эллинского времени - соблюдение меры в своих поступках на государственном поприще.

Безусловно, в основе подобного повествовательного ракурса лежит тип древнегреческого сознания, рассматривающего «национального» героя как бы «извне». Функционирование соотношения «свой – чужой» в контексте такого изображения способствует духовному возвышению личности спартанского царя над «варварским», а не эллинским миром. Личность героя измеряется автором не столько его общественным статусом, сколько нравственными устремлениями.

В отличие от Ксенофонта, усматривающего *virtutes* Агесилая с позиций только его способности действовать сообразно политическим идеалам времени, проявление добродетельного начала в человеке Плутарх видит в образе разумной жизни. Не чуждаясь известной идеализации героя, он также видит в нем и эгоистические проявления его характера. Для оценки его неблагоприятных поступков чаще всего использует непрямой метод оценки – точку зрения современников на событие: «Даже союзники лакедемонян были очень недовольны Агесилаем, видя, что он стремится погубить фиванцев не за вину их перед Спартой, а только из-за оскорбленного честолюбия» [4, с. 263]. Не

стремясь к последовательному и скрупулезному изложению материала об Агесилае, основное внимание читателя он заостряет на особенностях его внутреннего мира.

Таким образом, в жизнеописании Агесилая Плутарх не отказывается от переосмысления канонов, установленных Исократом в «Похвальном слове в честь Эвагора» и Ксенофонтом в «Похвальном слове спартанскому царю Агесилаю». Отталкиваясь от традиции риторической и гипомнематической биографии, Плутарх создал новый тип уникальной биографии. Его каждое жизнеописание - «не риторическое “похвальное слово”, но также и не биография-справка, даже не комбинация этих двух возможностей, но нечто третье ...» [1, с. 16].

Литература:

1. Аверинцев С. С. Плутарх и античная биография. К вопросу о месте классика жанра в истории жанра. – М.: Наука, 1973. – 278 с.
2. Аверинцев С. С. Риторика как подход к обобщению действительности // Поэтика древнегреческой литературы. – М.: Наука, 1981. – С. 15-46.
3. Ксенофонт. Агесилай // Ксенофонт и его Киропедия. – М.: Ладомир-Наука, 1993. – 334 с.
4. Плутарх. Избранные жизнеописания: В двух томах. – М.: Правда, 1986. – Т. 2.
5. Фролов Э. Д. Глашатаи новой политики. Ксенофонт / Фролов Э. Д. Факел Прометея: Очерки античной общественной мысли. – Л.: Издательство ЛГУ, 1991. – 436 с.

Жанровое своеобразие «Дневника для Стеллы» Джонатана Свифта

Матвеева Юлия Александровна
(Воронеж, Россия)

Английская дневниковая проза фактически начинается именно с «Дневника для Стеллы». Значимое место в жизни Д. Свифта занимают его отношения с двумя женщинами — Эстер Джонсон («Стелла») и Эстер Ванхомриг («Ванесса»). Его платоническая привязанность к ним

и безвременная смерть обеих накладывают трагический отпечаток на личную жизнь писателя. Его письма к Эстер Джонсон, известные как «Journal to Stella» («Дневник к Стелле» или «Дневник для Стеллы»), — ценный биографический документ, имеющий первостепенное значение для освещения жизни и самой личности Свифта.

Уже в самом названии произведения кроется парадокс: дневник, подразумевающий строгую конфиденциальность, имеет реального адресата — девушку по имени Стелла. Сам Д. Свифт даёт вполне конкретное определение избранной им художественной форме романа: «письма на манер дневника» [2, с. 5]. Дневник состоит из 34 писем, содержащих обсуждения светских сплетен, подробнейшие и скрупулёзнейшие сведения о времяпрепровождении автора, его встречах, повседневных занятиях, вплоть до описания моментов пробуждения, утреннего туалета и отхода ко сну. К той, кому предназначен дневник, Свифт иногда обращается напрямую, будто бы вступая с ней в диалог: «Что это вы, миссис Стелла, вздумали беспокоиться относительно моих бумаг?» [2, с. 36], иногда упоминает её в третьем лице: «О господи, как много Стелла пишет; прошу вас, юные дамы, соблюдайте меру, не то вашего пыла хватит ненадолго» [2, с. 48], а, зачастую, смешивает то и другое: «У Стеллы почерк прямо — таки императорский. Боюсь только, что вашим глазкам вредно так много писать; берегите их, очень, очень прошу вас, миссис Стелла» [2, с. 28]. Таким образом, получается смесь собственно жанра дневника с эпистолярным жанром, причём вычленив или отделить одно от другого не представляется возможным, одна форма органично вписывается в другую, стирая между собой границы.

Необходимо упомянуть формальное родство дневникового жанра и эпистолярного. Автор пишет письмо одному или нескольким адресатам (если говорить о личной, а не деловой, официальной переписке), сообщая о частных, интимных переживаниях и происшествиях. Эпистолярный жанр, ко всему прочему, подразумевает строгую датированность событий и их актуальность на момент написания письма. Таким образом, и дневник, и письмо содержат информацию личную, привязанную к определённым временным событиям, предназначены только для собственного прочтения (если говорить о дневнике) или для ознакомления узкого, «посвящённого» круга лиц (письмо). В частности, у А. Ахматовой мы встречаем серии писем, адресованные Н.С. Гумилёву, Э.Г. Герштейн, А.А. Блоку, В.Я. Брюсову, Б.Л. Пастернаку, О.Э. Мандельштаму. В письмах Н.С. Гумилёву, датированных, соответственно, 13 и 17 июля 1914 г. читаем: «Милый

Коля, 10-го я приехала в Слепнево. Нашла Лёвушку здоровым, весёлым и очень ласковым. О погоде и делах тебе верно напишет мама» [1, с. 188] (Пунктуация авторская. — Ю. М.). И далее: «...Думаю, что нам будет очень трудно с деньгами осенью. У меня ничего нет, у тебя, наверное тоже... Меня это всё очень тревожит. Пожалуйста не забудь, что заложены вещи. Если возможно, выкупи их и дай кому-нибудь спрятать» [1, с. 188] (Пунктуация авторская. — Ю. М.).

Учитывая всё вышесказанное можно говорить о том, что «Дневник для Стеллы» является уникальным произведением, не принадлежащим в полной мере ни одному литературному жанру. Его нельзя причислить к дневниковой прозе, т. к. она подразумевает наличие вымышленного персонажа, действующего в реальных исторических событиях; это не эпистолярный роман, т. к. письма подаются в перетасованной с дневниковыми записями форме; это также и не дневник в чистом виде, на что указывает и само название, и приведённые в нём письма с реальными адресами и адресатами, и способ датирования: «Письмо I. Честер, 2 сентября 1710. [суббота]» [2, с. 1].

«Дневник для Стеллы» чётко структурирован не только по числам месяца, дням недели, но в некоторых письмах и по часам. Первое письмо датируется 9 сентября 1710 г., последнее — 3 ноября 1711 г., таким образом, временной охват составляет чуть больше одного года. Роман представляет собой не только симбиоз эпистолярного и дневникового жанров, но также содержит описания реалий быта и социальной атмосферы того времени.

Таким образом, у Д. Свифта мы наблюдаем своеобразный литературный жанр, который назовём романом-дневником.

Роман как литературный жанр предполагает развернутое повествование о жизни и развитии личности главного героя в кризисный, нестандартный период его жизни.

После прихода к власти в Англии тори Свифт в статьях и памфлетах защищает их, поддерживая действия правительства, направленные на окончание войны с Францией. В 1713 г. после подписания мирного договора Свифт назначается деканом собора Святого Патрика в Дублине, хотя он надеялся на должность епископа, открывшую бы ему путь в палату лордов. Волнения этих лет запечатлены в посмертно изданном «Дневнике для Стеллы».

Содержание «Дневника», в котором можно обнаружить черты нраво-описательного, психологического романов, подаётся в виде реальных дневниковых записей (в свою очередь изложенных в письмах), в которых раскрывается подлинная личность их автора.

Дж. Свифт, по сути, формирует иную художественную структуру, смещая традиционную точку зрения и расширяя дневник от монолога до диалога. По нашему мнению, он предлагает читателю дневник-диалог, изначально предполагающий публичность.

Литература:

1. Ахматова А. А. Сочинения в двух томах. Т. 2. – М.: Правда, 1990. – 431с.
2. Свифт Д. Дневник для Стеллы. – М.: Азбука, 1998. – 204 с.

Поэтика числа в творчестве Гертруды Стайн: опыт интерпретации

*Морженкова Наталия Викторовна
(Москва, Россия)*

Роман «Novel of Thankyou» («Роман благодарения», 1926) американской писательницы Гертруды Стайн без преувеличения можно определить как один из самых «тёмных» модернистских текстов [5]. Произведение представляет собой немиметический метароман, состоящий из потока несвязанных между собой фрагментов и демонстрирующий полное отсутствие персонажей и сюжета. Роман словно сопротивляется любой попытке найти некий объединяющий принцип, который бы позволил выстроить из фрагментов связанный нарратив. Это произведение с подвижной текучей смысловой структурой, которая начинает проявляться при пристальном «вчитывании» в роман. Особую роль в процессе дешифровки играет анализ авторской поэтики чисел, дающий ключи к общему пониманию этого авангардистского текста.

В стайновском романе непосредственным диалогическим фоном которого является миф об Исиде и Осирисе, число может выступать в роли исидической аллюзии. Особого внимания в этом контексте заслуживает глава под названием «Chapter head. Fourteen cities» [5, с. 4]. Совмещение лексем «head» и «chapter» акцентирует этимологию слова «chapter» (глава, от латинского «caput» голова) и подчёркивает

символический смысл фрагментаризации текста как метафоры расчленённого тела, усиленной аллюзивным образом четырнадцати городов, который появляется уже на первой странице романа в главе «Country». Число четырнадцать явно маркируется в тексте как значимый семантический компонент. Согласно Сет расчленило тело Осириса на четырнадцать частей и разбросало по всему свету. Всюду, где Исида находила часть тела Осириса, она возводила гробницу, построив тем самым четырнадцать святилищ. Четырнадцать городов претендовали на право почитаться как место захоронения Осириса. Число четырнадцать воплощает в себе некую мифологическую целостность. Антропоморфное восприятие пространства подразумевало нераздельность образа мира и тела Осириса. В романе Г. Стайн названия следующих друг за другом глав, в которых упоминается образ четырнадцати городов, образуют фразу «described country». В тексте скрыто выстраиваются следующие параллели: четырнадцать городов – четырнадцать частей тела Осириса – страна – единое тело Осириса – описание страны – собирание тела. Число четырнадцать выступает у Стайн знаком процесса реконструкции целостности из разъятых частей.

Весьма интересна в этом контексте глава «Chapter forty-nine» [5, с. 4-5]. Это глава обращает на себя внимание уже тем, что её название в отличие от других глав содержит числительное, а не римские цифры. В романе, состоящем более чем из трёхсот главок, всего три подобные главы (chapter two, chapter forty-nine, chapter fifty-three). Через фонетическое сходство лексем fourteen-forty-fortune особая семантическая связь устанавливается между названиями близко расположенных в тексте глав «Chapter head. **Fourteen** cities», «Chapter **forty-nine**», «Chapter **Fortune**». Числительные «fourteen» и «forty-nine» словно самой судьбой (fortune) выделяются из ряда числительных и превращаются в «судьбоносные» знаки. Очевидно, что именно для акцентировки этой семантической цепочки (fourteen – forty-nine – fortune), возникающей в результате паронимической аттракции, Г. Стайн использует в названиях этих глав не цифры, а числительные.

Ключевым мотивом сорок девятой главы является мотив числа, который через соположение лексем «number», «united», «reunited» тесно связан с мотивом соединения частей в некое целое. Число маркируется как труднообъяснимая сущность, отсылающая к диалектике единства и множества (All numbers, every number every number and a number. A number at once) [5, с. 4]. Очевидно, что число для Стайн – это не средство построения линейной последовательности. Числа в её текстах никогда

не работают в привычном для нас режиме линейного упорядочивания объектов действительности, а актуализируют определённые онтологические смыслы, связанные с пониманием числа в древних культурах как первоначала мира. Так, пифагорейские установки стайновской нумерологии, по наблюдению П. Челищева, проявляются в пьесе «Четверо святых в трёх актах», в которой число четыре связано с человеческой сферой, а три – с божественной [4, с. 104]. Скрытый смысл несут числа и в «Novel of Thank you». Посмотрим на семантику числа 49, фигурирующего в названии анализируемой главы. Вероятно, число 49 выступает аллюзивной отсылкой к Библии. По еврейской традиции в Ветхом Завете насчитывается двадцать две книги (по числу букв еврейского алфавита). Эта традиция группировки книг Ветхого Завета продолжала существовать и на христианском Востоке. Святой Кирилл Иерусалимский, святой Афанасий Великий и святой Иоанн Дамаскин считали количество священных книг Ветхого Завета в соответствии с тем, как их считали евреи. В новозаветный канон входит двадцать семь книг. В сумме числа двадцать два и двадцать семь образуют сорок девять. Таким образом, числительное сорок девять, в названии главы, где речь идёт об объединении, отсылает к общему числу книг Ветхого Завета иудейской традиции и христианского Нового Завета. Эту интерпретацию поддерживает и появляющийся в конце романа мотив христианизации (Christening. Having hindered christening by all of them follow following to be by this time who can be happening to be leaving it for this. ... Jews do not like the country, yes, thank you, Christians do not all like the city [5, с.237]. В рассматриваемом фрагменте обращают на себя внимание авторские отсылки к иудейской мифологеме народа-скитальца, утратившего свою родину (Jews do not like the country), и к общей для иудаизма и христианства мифологеме града земного и града небесного (Christians do not all like the city). Сближая и противопоставляя иудейские и христианские мифологемы в тексте, Стайн подчеркивает сплетение этих напластований в западной культуре, своеобразным вместилищем «памяти» которой оказывается роман. Несомненно, роман для писательницы наследник древних дороманных традиций.

В этом контексте интересный смысл приобретает «novelty» (новизна) как квинтэссенция романа. Значимо само появление лексемы «novelty» в сорок девятой главе с её семантикой «судьбоносности» (forty-nine -fortune), библейской нумерологией (сорок девять книг Библии) и сквозным мотивом числа как задающего универсальные первоосновы бытия (пифагорейские аллюзии). Как отмечалось вы-

ше, «novelty» определяется писательницей как нечто, что можно «доставить», «огласить», «получить» (A novelty is something that is new especially **delivered** and attractive and fairly **announced** also something that in exchange is **received** more than usually) [5, с.5]. В этом контексте романная «novelty» оказывается сродни библейскому пророчеству (bible **announcement**), связывающему Ветхий и Новый завет. Не случайно в романе выделяется пятьдесят третья глава, а вернее её отсутствие. В тексте есть лишь название главы «chapter fifty-three» (всего три главы из трёхсот двадцати одной обозначены числительными), но самой главы нет. Если в маркированной аналогичным образом сорок девятой главе заключена ссылка на сорок девять библейских книг, то можно предположить, что пятьдесят третья глава так же соотносится с библейским текстом. Знаменитая пятьдесят третья глава в книге пророка Исайи особо значима в тексте Библии. Не случайно существует ряд исследований полностью посвящённых именно этой главе Библии [1; 2; 3]. В пятьдесят третьей главе говорится о страдании, смерти, воскресении Мессии из мёртвых. В ней в «свёрнутом» виде представлена вся история Иисуса, то есть «весть», воплощением которой явилась новозаветная история. Не случайно финальное предложение сорок девятой главы представляет собой предложение из одного слова – «Furtively» (тайно, скрыто). Пророчество связано с мотивом тайны, которая начинает проявляться по мере исполнения пророчества. Романная «novelty» в этом контексте оказывается далеко не случайной, не вдруг возникшей новизной, а «напророчествованной» всей дороманной традицией. Ю. М. Лотман отмечал, что «непосредственный контакт с «неготовой, становящейся современностью» парадоксально сопровождается в романе регенерацией весьма архаических и отшлифованных многими веками культуры сюжетных стереотипов. Так рождается глубинное родство романа с архаическими формами фольклорно-мифологических сюжетов» [13, с. 336].

Однако, число как маркер древних схем, определяющих универсальный ритм бытия, у Стайн не мистифицировано. Она десакрализует древнюю нумерологию, упраздняет мистицизм и придаёт ей функцию авангардистской деформации линейной последовательности повествования, ассоциирующейся с правдоподобием. Через сближение в тексте романа созвучных слов «count» (считать) и «continued story» (продолженный рассказ, счёт соотносится с рассказыванием [5, с. 12-13]. У Г. Стайн считать можно маргаритки, дома и даже желе. Таким образом, счет, как и рассказ, выполняет онтологизирующую функцию, наполняя

объект определённым смыслом и включая его в бытие. Процесс счисления оказывается способом создания текста. Так, например, нумерация частей и актов в стайновской пьесе «Counting Her Dresses» (Считая её платья) выступает в качестве основного текстопорождающего принципа [6]. Число для Г. Стайн не является способом линейной упорядоченности, а отсылает к образу круга. Показательна в этом отношении глава «Charter sxxiii», в которой фрагмент текст предстаёт как прямой и обратный счёт [5, с. 16]. Линейная последовательность чисел в середине абзаца вдруг начинает «искривляться» и превращаться в круг.

Задавая мотив кругового счёта, писательница вскрывает архаичные представления, связанные со счётом, как неким ритуалом вопрошания судьбы. Отметим, что нелинейный, круговой счёт лежит в основе детской считалки которая, как убедительно показал Г. С. Виноградов, генетически связана с обрядом гадания, в ходе которого каждому вопрошающему выпадает свой жребий [12]. Действительно, образы чисел в поэтике писательницы часто напоминают элементы архаичного жанра считалки, в которых числительные часто функционируют как «скрепы», организующие в единый текст несвязанные между собой образы. Иллюстративно в данном случае начало второго акта пьесы «What Happened» (Что случилось): «Act **two**. (**Three**.) **Four** and nobody wounded, **five** and nobody flourishing, **six** and nobody talkative, **eight** and nobody sensible» [7, с. 206]. Показательны и следующие примеры: «If the **three** are **one** they do not have voices, that means no more than that all of them are **four**» (Publishers, the Portrait Gallery and the Manuscripts at the British Museum); «This is **three**, show shine **five**, leave it pare. All that. **Seven** rough state» (In the Grass); «George shines out **one two three four** about it» (Finally George a Vocabulary of Thinking) [8, с. 137], [9, с. 79], [10, с. 275]. Очевидно, характерные для поэтики Г. Стайн ряды семантически несвязанных слов объединяемых в тексте при помощи либо синтаксического либо фонетического параллелизма, можно рассмотреть, как авторские вариации особой разновидностью «заумных» считалок со скрытым счётом, в которых открытая операция счисления табуируется как сакральная (сакральное обнажать нельзя) при помощи фонетически схожих слов. Как неоднократно отмечали исследователи творчества писательницы, в своих произведениях она часто использует приёмы характерные для такого жанра английского детского фольклора как «nursery rhymes», который включает в себя различные виды «стихов для детской» (считалки, загадки, колыбельные, азбуки, скороговорки). В этом использовании элементов «детских» фольклорных жанров не

следует видеть лишь весёлый способ создания необычного «заумного» языка. Через обращение к «nursery rhymes» автор задаёт «взрослую» инвариантную модель ритуальных текстов, в которых фиксируются изначальные онтологические схемы, задающие ритм бытия.

Аллюзивные смыслы чисел в романе «Novel of Thank you» не ограничиваются библейским контекстом. Рассмотрим следующий пример. «A novel fifty-five a novel fifty-five a novel fifty-five they say and to go away and to delay to pay and to be settled as to the way why anyway, George can be impenetrable. This makes it nearly follow one another. It happen that after a little while at this time when they did this they were as well pleased as if when they had shown that they would very easily receive it all» [5, с. 163]. Семантический компонент новизны присутствующий в лексеме «novel» контрастирует с мотивом многократной повторяемости, который задаёт числительное пятьдесят пять. С одной стороны, числительное задаёт образу романа пародийную направленность. Жанр романа оказывается растиражированной схемой, которой один за другим следуют романисты (this makes it nearly follow one another), стремящиеся угодить читательским представлениям о том, каким должен быть роман. Читатель может отвергнуть роман, не пожелав его покупать (to go away and to delay to pay), а затем принять его (they would very easily receive it all). Повторяющееся числительное словно задаёт ритм считалки, имитирующей движение колеса фортуны, определяющего литературную судьбу того или иного романа. Не случаен и выбор повторяемого числительного. Очевидно, число пятьдесят пять выступает пародийной аллюзией к модели вселенной Аристотеля. Согласно Аристотелю, вселенная представляет собой систему из пятидесяти пяти концентрических сфер. Таким образом, число фиксирует сложную «судьбу» романа, намекая на его причастность как современной растиражированности мира, так и архаичным универсальным схемам.

Литература:

1. Bellinger W. H., Farmer W.R. Jesus and the suffering servant: Isaiah 53 and Christian origins. – Harrisburg: Trinity Press International, 1998. – 325 p.
2. Hägglund F. Isaiah 53 in the light of homecoming after exile. – Tübingen: Mohr Siebeck, 2008. – 200 p.
3. Janowski B., Stuhlmacher P. The suffering servant: Isaiah 53 in Jewish and Christian sources. – MI: Wm. B. Eerdmans Publishing Company, 2004. – 520 p.
4. Simon L. Gertrude Stein Remembered. – Lincoln: University of Nebraska Press, 1994. – P.104.

5. Stein G. Novel of Thank You. – Illinois : Dalkey Archive Press, 1994. – 256 p.
6. Stein G. Counting Her Dresses // G. Stein, Geography and Plays. – Mineola, New York: Dover Publication, INC., 1993. – P. 275-286.
7. Stein G. What Happened // G. Stein, Geography and Plays. – Mineola, New York: Dover Publication, INC., 1993. – P. 205-210.
8. Stein G. Publishers, the Portrait Gallery and the Manuscripts at the British Museum // G. Stein, Geography and Plays. – Mineola, New York: Dover Publication, INC., 1993. – P. 134-141.
9. Stein G. In the Grass // G. Stein, Geography and Plays. – Mineola, New York: Dover Publication, INC., 1993. – P. 75-82.
10. Stein G. Finally George a Vocabulary of Thinking // Stein G. How to Write. – New York: Dover Publication, INC., 1975. – P. 271-382.
11. Аристотель. Метафизика // Аристотель. Сочинения: В 4 т. Т.1. – М.: Мысль, 1975. – С.65-367.
12. Виноградов Г.С. Русский детский фольклор. Кн. 1.– Иркутск: Власть труда, 1930. – 234 с.
13. Лотман Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // *Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь.* – М.: Просвещение, 1988.– С. 325-348.

Историческая концепция Р. Мерля в цикле «Судьба Франции»

*Онущенко Наталия Михайловна
(Коломна, Россия)*

Тринадцатитомный цикл исторических романов «Судьба Франции» Робера Мерля (1908-2004) является, пожалуй, одним из самых масштабных художественных произведений на историческую тему во французской литературе XX века. Развитие исторической науки, сопровождающие ее концептуальные изменения и обогащение исторического знания неизбежно оказывают влияние на исторический роман. В 70-е годы, время написания первых томов серии «Судьба Франции»,

в исторической науке доминируют идеи школы «Анналов», а интерес к истории как никогда высок. История ментальностей одерживает верх над событийной историей. Новыми объектами исторического исследования становятся различные феномены жизни социума – верования, религиозные представления, обычаи, образ мышления людей прошлого, гигиена, питание, положение женщин и детей и т.д.

Здесь справедливо будет отметить, однако, что исторический роман отчасти заметно опередил историческую науку, поскольку уже в XIX веке писатели стремились рассказать о нравах описываемой эпохи. Вспомним о желании Мериме дать своим читателям представление о французе XVI века. Исторический роман XX века очень чутко, но в то же время осторожно реагирует на обновление исторической парадигмы. В отличие от Новой исторической науки, которая решительно отказывается от изучения политической истории в пользу социальных и экономических структур, авторы исторических романов не спешат исключать событийную историю из своих произведений.

Мерль в рамках своего цикла предпринимает попытку синтеза хронологической истории и Новой исторической науки. По мнению писателя, в историческом романе должны одинаково присутствовать как повествование о военных и политических событиях, так и факты «истории повседневности». Наличие в романах Мерля четкой хронологии и присутствие известных исторических лиц является не просто ориентиром для читателя, но основой, стержнем для нанизывания фактов из истории ментальностей. Аргументируя свой подход к изображению истории, он напоминает о положении истории как дисциплины в системе французского начального и среднего образования: «Я помню время, когда во Франции История стала факультативным предметом в начальной школе, где по своему усмотрению учитель решал, преподавать ее или нет, в зависимости от своей подготовки. Я помню и другое время, когда Новая историческая наука <...> заменила Историю хронологическую, и школьники, напичканные интересными фактами, не знали к какой дате их привязать, ни с чьим правлением соотнести» [3, с. 8]. В первом случае Мерль имеет в виду 60-е годы, когда история как школьная дисциплина переживала кризис: она была лишена статуса обязательного предмета в начальной школе и в старших классах технического и математического профиля, а также исключена из списка выпускных экзаменов. В результате реформы школьных программ по истории в 1977 году содержание предмета было коренным образом пересмотрено и приведено в соответствие с идеями школы «Анналов», что, по мнению

многих ученых, еще более усугубило положение этого предмета и привело к снижению у учащихся уровня знаний по истории. В связи с этим Мерль делает попытку преодолеть разрыв между традиционным и новаторским подходом и популяризировать историческое знание, облачая историю в форму увлекательного романа.

Наиболее сильное влияние историков школы «Анналов» ощущается в первых романах цикла. Так, например, в первом томе «Судьба Франции», который и дал название всему циклу, сосуществуют две временные системы: линейное время военно-политической истории с указанием дат и описанием событий и циклическое время деревенской, крестьянской жизни, где задает ритм привычное чередование сезонных полевых работ и религиозных праздников. Историко-этнографический подход Мерля, позволяющий выявить особенности быта и психологии крестьян Перигора, сближает его роман с известной исторической работой Э. Ле Руа Ладюри «Монтайю. Окситанская деревня» [6]. Обитатели замка Меспеш, в котором растет главный герой – прислуга, работники, вилланы – становятся той малой группой, на примере которой Мерль раскрывает способ видения мира простых людей. На страницах романа находят свое отражение отношение крестьян к труду, к собственности, к любви и браку, к религии и загробной жизни. Обряды, легенды, суеверия и пословицы помогают глубже проникнуть в ментальность этих представителей низших слоев французского общества. Читатель может получить представление о положении женщины в XVI веке, об уровне развития медицины и ее методах лечения болезней. Автор также уделяет внимание экономическим аспектам повседневной жизни замка, отношениям с соседями-феодалами и связи замка с ближайшим городом Сарла, помещая таким образом Меспеш в контекст жизни далекой французской провинции XVI века.

Однако эти две временные системы, линейное и циклическое время, существуют не изолированно, но находятся в глубокой взаимосвязи. Изменение политической ситуации прямо или косвенно отражается на судьбе и состоянии дел обитателей замка. Так, война с англичанами и осада Кале вырывает работников из ставшего для них привычным уклада жизни и заставляет последовать на военную службу за бароном де Сиораком, хозяином замка. По мере продвижения главного героя по социальной и карьерной лестнице (служба при дворе, обретение титулов), политические и военно-дипломатические события занимают в повествовании все больше места. Известно, что событийная история отличается быстротечностью и подвижностью, в отличие

от истории ментальностей с ее стабильным временем «большой протяженности» [5, с. 81]. Краткое, «нервное» время событий, тем более событий такого переломного, кризисного периода, обеспечивает динамизм и драматичность сюжета, позволяет ввести в повествование приключенческий элемент.

Мерль не историк, но он стремится приблизиться в своей работе к исследованиям ученого, тщательно собирая и проверяя исторические факты. Документализм является одной из важных особенностей цикла «Судьба Франции». В конце первых двух романов автор помещает комментарии, поясняющие и дополняющие рассказ его вымышленного мемуариста. Эти заметки содержат исторические справки, отдельные лингвистические наблюдения автора, указания на дополнительную литературу, биографии исторических личностей, которые по известным причинам не могли быть подробно рассмотрены в самом романе. Отчасти ссылки на используемую литературу писатель дает в предисловиях к романам, упоминая те источники, которые могут быть особенно интересны читателям, желающим расширить свои знания об эпохе. Отдельным приложением к каждому из романов первой части цикла идет словарь архаичных слов и диалектизмов. Впоследствии автор отказывается от словаря и затекстовых примечаний в пользу постраничных сносок. Одинадцатый том «Опасности и слава», посвященный главным образом осаде Ла-Рошели, включает подробную карту военных действий.

В традиционном для жанра вопросе соотношения правды и вымысла, писатель не считает себя последователем исторического романа Дюма и Виньи, для которого характерно романтическое своевольное обращение с фактами, домысливание желаемого и субъективное истолкование событий. Он отрицает возможность свободного пользования материалов истории в целях правды искусства и утверждения нравственной истины. Так, писателя возмущает факт возведения в ранг героя такого ничтожества как Сен-Мар, предавшего своего короля и свою страну. Один из главных упреков, который он адресует вышеупомянутым авторам – искажение образов Людовика XIII и кардинала Ришелье. В результате в сознании многих поколений читателей закрепилось неверное, ложное представление об этих талантливых политических деятелях. В романах второй части цикла Мерль последовательно разрушает стереотипные представления о Людовике XIII как о слабом и безвольном монархе, и о Ришелье как о безжалостном тиране.

Заметим, что Дюма, к примеру, зачастую намеренно разграничивал сферу приключений и исторического знания, предлагая эрудированному

читателю пропустить главы, излагающие суть исторических событий и не связанные с основной интригой романа. Поэтому, как отмечает французский литературовед И. Дюран-Легерн, в романе, где история является внешним условием для многочисленных приключений героев, она легко может стать обременительным компонентом, нарушающим стремительный ритм последних [1, с. 93]. Для Мерля, напротив, описание и объяснение сути исторических событий, анализ всего комплекса проблем и противоречий эпохи становится главной целью повествования, тогда как наличие в романе героя дарганняновского типа обеспечивает поддержание читательского интереса. Б. Крюлик относит Пьера де Сиорака к типу истинно французского героя (*le héros "à la fran çaise"*), родоначальником которого стал Д'Артаньян [2].

В исследуемом цикле история уже не декорация для возможности обсудить проблемы современности в иносказательной форме, как это было в романе «Остров». Было бы также неправильно рассматривать ее только как источник драматических событий, необходимый для построения приключенческого сюжета. Менее всего писатель склонен к идеализации исторической действительности и ностальгии по былым временам. Для него история – это объект пристального изучения, где автора интересуют причины событий, мотивы поведения людей, их образ мыслей и условия жизни. Именно при таком подходе к изображению истории острее всего встает проблема соотношения и сосуществования вымысла и факта. В двойственной сущности исторического романа, предполагающей противоречивое соединение вымысла и правды, Мерль признает определенную трудность этого литературного жанра [4, с. 5]. Для того чтобы обработать сухие исторические факты и оживить историю для читателя, необходимо дать волю воображению. С другой стороны, установка на реалистичность и достоверность повествования дает писателю возможность проявить свою творческую свободу только в отношении темных пятен в истории, иначе говоря, событий, не подкрепленных документальными свидетельствами.

Наилучшим решением обозначенной проблемы Мерлю представляется освещение исторических событий сквозь призму повседневной реальности вымышленных героев. При таком подходе прошлое становится ближе читателю, а свидетельства вымышленного мемуариста звучат убедительнее и достовернее. И хотя герои цикла, отец и сын, занимают важные посты при дворе и активно участвуют в политической жизни страны, выполняя поручения короля, их деятельность не входит в противоречие с данными официальной истории. Все поручения либо носят секретный характер

(дипломатические миссии), либо не играют решающей исторической роли и вполне могли быть исполнены если не главным героем, то кем-либо другим (деятельность переводчика на переговорах).

Вместе с тем необходимо отметить, что повествователь далеко не всегда занимает позицию активного героя и участника романного действия. Во второй части цикла особенно заметно усиление его роли как свидетеля и хроникера, который фиксирует свои наблюдения и воспоминания друзей-очевидцев, детально восстанавливает важные события, дает их анализ, объясняет их и выражает личное отношение к ним. Так, в романном пространстве частная история все более уступает место истории страны, истории политической и дипломатической, а крупные исторические деятели выходят в повествовании на первый план. Особенно показателен в этом отношении один из центральных образов цикла – образ Людовика XIII, развитие которого осуществляется на протяжении последних семи томов цикла.

Подобная степень присутствия исторических персонажей объясняется теми целями, которые сформировались у писателя в ходе работы над циклом: проследить долгий процесс становления французской государственности и утверждения границ французского королевства, чьи очертания на карте Европы все более напоминают привычный шестиугольник. Особой исторической темой в романах также является борьба Франции за лидерство в Европе, история противостояния французских монархов и династии Габсбургов. Такой подход к изображению истории предполагает важную, если не ведущую роль крупных исторических фигур.

Писателю интересны в первую очередь положительные образы французских правителей Генриха III, Генриха IV и Людовика XIII. Они так не похожи друг на друга, но их роднит гуманизм и чувство ответственности перед своей родиной. Дела государства для них стоят на первом месте, затмевая их личные интересы. Мерля также привлекает возможность показать повседневную сторону жизни великих личностей, изобразить их как простых людей со своими привычками, увлечениями, слабостями, болезнями.

Не отказываясь от идей новой исторической науки, Мерль вместе с тем реабилитирует событийную историю. Он не намерен игнорировать фигуры исторических персонажей, как поступали, к примеру, Гюго и Мериме, и тем более преуменьшать их роль и место в историческом процессе, как это постулировала история ментальностей. Однако в целом его взгляд на историю традиционен. Писатель не стремится пересмотреть

национальную историю, толковать ее по-своему, спорить с историками или дать оригинальную интерпретацию исторических событий. В духе классиков исторического романа, своей целью писатель видит создание увлекательного и достоверного повествования о прошлом.

Литература:

1. Durand-Le Guern I. Le roman historique. – P.: Armand Colin, 2008. – 128 p.
2. Krulic B. Fascination du roman historique : intrigues, héros et femmes fatales. – P.: Autrement, 2007. – P.174.
3. Merle R. Fortune de France. – P.: Editions de Fallois, 1992. – 448 p.
4. Merle R. La Pique du jour. – P.: Plon, 1985. – 472 p.
5. Гуревич А. Я. Проблема ментальностей в современной историографии // Всеобщая история: Дискуссии, новые подходы. – Вып. 1. – М.: Наука, 1989. – С. 75-89.
6. Ле Руа Ладюри Э. Монтайю, окситанская деревня (1294-1324). – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2001. – 541 с.

Функциональный потенциал сравнения в тексте любовного письма (на материале любовной переписки Р. М. Рильке)

Приходько Лариса Викторовна
(Нижний Новгород, Россия)

Любовное письмо является эпистолярным текстом. Следует отметить, что содержательное, лексическое наполнение письма, его синтаксис, оформление контактной рамки определяются отнесенностью к адресату. Эпистолярные тексты рассматриваются как произведения письменной речи, созданные с целью осуществления дистантного общения в различных сферах межличностных отношений и потому они грамматически и прагматически ориентированы на другое лицо – конкретного адресата. Эпистолярные тексты обладают стереотипной композицией, реализуют систему принятых в данное время и данным коллективом коммуникативных формул [3, с. 138].

Особенность отношения адресанта и адресата, индивидуальность и частный характер данных отношений является одним из ведущих факторов в определении целевых и содержательных вариантов текста любовного послания. Ожидание обратной реакции проявляется в данном случае в наивысшей степени, что выражается в высокой субъективности и образности текста письма. Тем самым, автор письма формирует не только собственно текст, его форму и т. д., но и вносит свои, личностные коррективы в построение текста, т.е. направляет читателя в его интерпретации текста.

Понятие «образность» используется как в литературе, так и в стилистике в различных значениях. Образность в широком смысле этого слова – как живость, наглядность, красочность изображения – форма осознания действительности с позиции какого-то эстетического идеала, образность речи – частное ее проявление. Более узкое понимание образности речи основано на использовании слов в переносном значении. При этом слова, получившие образное значение теряют свою номинативную функцию и приобретают яркую экспрессивную окраску, придают речи эстетико-художественное значение [2, с. 130].

К лексическим образным средствам примыкает сравнение. Отнесение сравнения как в русской, так и в немецкой стилистике к лексическим образным средствам в известной мере условно, так как оно реализуется не только на лексическом уровне: сравнение может быть выражено словом (*schnell wie der Blitz*), словосочетанием (*aussehen wie eine gebadete Maus*), придаточным (*Er ist so frech, wie er lang ist*) и даже самостоятельным предложением.

Отнесение сравнения к тропам также вызывает полемику, как среди отечественных, так и среди немецких лингвистов. Одни разграничивают сравнение и тропы, считая, что в сравнениях значения слов не претерпевают изменения. Другие утверждают, что и в этом случае происходит приращивание смысла и образное утверждение становится самостоятельной семантической единицей. Только при этом понимании сравнение можно считать тропом в точном значении этого термина.

Так, Ю.М. Скребнев под сравнением понимает эксплицитную констатацию частичной тождественности (подобия) двух объектов действительности. В сравнении отождествляются заведомо нетождественные понятия на основе тех или иных признаков, общих для обоих предметов, причем общий признак либо эксплицитно упоминается, либо имплицитно – отсутствует ввиду очевидности. [4, с. 147-148]. М.П. Брандес говорит о том, что «изобразительно-выразительный

образ в этом приеме возникает на основе переноса прямого значения слова из одной смысловой сферы на слово, обозначающее предмет или лицо другой смысловой сферы. Связь двух слов осуществляется на базе «третьего члена» (*tertium comparationis*), в котором содержится общее свойство двух сопоставляемых величин, формально связанных в новую целостность с помощью сравнительных союзов *wie, als, als ob*, а также глаголов сравнительной семантики *gleich, ähneln*» [1, с. 140-141].

Немецкие лингвисты предлагают несколько типологий сравнений. Так, например, выделяют следующие группы сравнений:

1) сравнения, основанные на объективном опыте (*Stein ist hart, Kristall ist klar: hart wie Stein, klar wie Kristall*);

2) сравнения, в которых общий признак выделяемых предметов имеет скорее субъективный (*subjektiv-willkürlich*) характер (*dumm wie Bohnenstroh, schimpfen wie ein Rohrspatz*);

3) неожиданные сравнения („*nichtstimmige Vergleiche*“), характерной доминантой в которых является контрастность (*klar wie dicke Tinte*) [6, с. 196].

«Небольшой стилистический словарь» З. Краля и Й. Курца выделяет две группы сравнений: логическое и образное сравнение (*der Sachvergleich, der bildliche Vergleich*) [7, с. 134]. Различие между ними состоит в том, что логическое сравнение оперирует понятиями одного семантического плана (*Sie singt, wie eine professionelle Sängerin*); в образном сравнении участвуют понятия разноплановые (*Er ist schnell, wie der Wind*). Схожую качественную типологию предлагают отечественные лингвисты [4, с. 148].

Нами были изучены письма Р.М. Рильке, адресованные М.И. Цветаевой, и выявлены 18 примеров сравнений [5]. Следует отметить, что по причине отсутствия строгих критериев разграничения различных типов сравнений в обеих рассматриваемых типологиях, нам не удалось установить однозначности в отнесении конкретных примеров сравнений к тому или иному типу. Но следует обратить внимание на то, что все изученные нами примеры обладают высокой информативностью, то есть вскрывают новые черты предмета речи путем нахождения подобий в семантически отдаленных сферах, а значит, могут быть отнесены к группе образных сравнений. Это может быть обусловлено и самой личностью автора любовного послания, Р. М. Рильке – одного из величайших писателей конца XIX, начала XX века, которого М.И. Цветаева в своем письме к чешской приятельнице А.А. Тесковой, называла Орфеем, духом поэзии: «*das ist Orpheus, der*

dieses Mal in Deutschland erschienen ist. Nicht Dichter (Rilke) – Geist der Dichtung» [5, с. 7]. Для писем Р.М. Рильке характерно яркое и рельефное представление предмета повествования, что реализуется в развернутых синтаксических структурах предложений, а также в распространенных структурах составленных ниже сравнений.

Изученные нами примеры сравнений в письмах Р.М. Рильке можно разделить на следующие синтаксические типы:

1) Verb/ Adjektiv/ Substantiv + *wie* + Satz: *Dichterin, fühlst Du wie Du mich überwältigt hast, Du und Dein herrlicher Mitleser, ich schreibe wie Du, und gehe wie Du die paar Stufen hinunter aus dem Satz in das Zwischengeschloß der Klammern, wo die Decken so niedrig sind und wo es nach früheren Rosen riecht, die nie aufhören; Der unheimliche Briefkasten war alt, wie die Kamele und Krokodile alt sind...*;

2) Verb/ Substantiv + *als* + Satz: *... heut, Marina, empfang ich Dich meinem Gemüth, in meinem ganzen Bewusstsein, das erbebt von Dir, von Deinem Kommen, als wär Dein großer Mit-Leser, der Ozean mit Dir, Herzfluth, über mich hereingebrochen; jetzt bin ich selbst das Schwere, und die Welt ist wie ein Schlaf rings herum und der Sommer so eigenthümlich zerstreut, als dächte er nicht an seine eigenen Dinge; Was sagen: alle meine Worte (als wären sie in Deinem Brief gewesen, wie vor einer Szene) alle meine Worte wollen gleichzeitig zu Dir, keins lässt das andere vorüber.*

3) Verb + *wie* + Wortgruppe: *Du... hast mir Deine Hände, Marina, ins Herz gehalten, wie ins Becken eines fließenden Brunnens...; aber plötzlich fürchtete ich die Nothwendigkeit (auch die innere, auch die glückliche) eines Briefs, wie eine steilste Aufgabe von mir: unüberwindlich;*

4) Partizip + *als ob* + Satz: *Rück's aus der Zeit, mach's gewährt, als ob's schon gewesen sei.*

Следует отметить, что в сравнениях с рассмотренными синтаксическими конструкциями встречаются образы, грамматически выраженные сослагательным наклонением. Тем самым, они обозначают приблизительное сходство предметов, и потому данные сравнения, мыслятся в языке как предположительные, условные, а эта условность подчеркивает их выразительность.

Отдельно следует выделить развернутые сравнения, указывающие на несколько общих признаков в сопоставляемых предметах. Во втором письме Рильке пишет, о том, что он потрясен М.И. Цветаевой, её появлением в его жизни, её посланием настолько сильно, что ему невыносимо видеть его снова в конверте, и объясняет это ощущение с помощью сравнения с чувством зрителей после спектакля, которым

невыносим вид занавеса после обилия прошедшей перед их глазами жизни: *Drängen nicht die Leute deshalb so aus dem Theater, weil sie, nach so viel angebotener Gegenwart, den Vorhang nicht ertragen? – so ertrag ich nur schwer das wieder Verschlossen-Sein Deines Briefs (noch einmal, noch ein Mal!)*. В развернутое сравнение включаются два параллельных образа, в которых автор находит много общего. Художественный образ, используемый для развернутого сравнения, придает описанию особую выразительность.

Наряду с развернутыми сравнениями-предложениями, в письмах Р.М. Рильке используются также и парцелированные конструкции: *das beiliegende Blatt schicken Sie dem Freund von mir nach Moskau zu! Als einen Gruß*. Основной функцией данного приема является экспрессивное выделение сравнения в тексте.

Р.М. Рильке нередко использует сразу несколько образов в сравнениях. Это позволяет автору любовного письма более точно передать все нюансы своего видения мира читателю, тем самым подчеркивая семантическую синонимию образов в определении предмета: *wenn ich weniger sicher bin, ob dieses uns einander gewährt sei, dass wir wie zwei Schichten, zwei Lagen, dichtart, zwei Hälften eines Nest's wären..., des Schlaf-Nests...bin ich doch nicht minder (nein: erst recht) bedürftend*.

Сравнения, используемые Р.М. Рильке в письмах к М.И. Цветаевой, выполняют свою стилистическую функцию, они отражают индивидуально-оценочное отношение автора письма к предмету высказывания. Сравнения, используемые Р.М. Рильке в письмах к М.И. Цветаевой, являются, как правило, распространенными, что создает объемность и цельность повествования, они обладают своего рода микросюжетом, а образы данных сравнений приобретают самостоятельный и завершенный характер. Эмоциональная оценка, основанная на выделении качества, признака описываемого явления, оказывает влияние на восприятие письма читателем, делая его более образным, чувственно-осоздаваемым. В этом и проявляется вся сила сравнения, заставляющая читателя представить сразу два предмета – описываемый и тот, с которым он сопоставляется.

Литература:

1. Брандес М.П. Стилистика немецкого языка: для ин-тов и фак. иностр. яз./ Учебник – М.: Высш. шк., 1983. – С. 140-141.
2. Голуб И.Б. Стилистика русского языка / И. Б. Голуб. – 7-е издание. – М.: Айрис-пресс, 2006. – С. 130.

3. Зуева О.В. О проблемах лингвистического изучения эпистолярных текстов Средневековой Руси // В.А.Богородицкий: научное наследие и современное языковедение: Труды и материалы Международной научной конференции (Казань, 4-7 мая 2007 года) / Казан. гос. ун-т; Ин-т языковедения РАН; Ин-т лингвист. исслед. РАН; под общ. ред. К.Р.Галиуллина, Г.А.Николаева. – Казань: Казан. гос. ун-т им. В.И. Ульянова-Ленина, 2007. – Т.1. – С.137-139.

4. Скребнев Ю.М. Очерк теории стилистики. – Горький: Горк. гос. пед. ин-т иностр. яз-в, 1975. – С. 147-148.

5. Asadowski K. M. Rainer Maria Rilke und Marina Zwetajewa. Ein Gespräch in Briefen. Frankfurt am Main, – Leipzig: Insel Verlag, 1992.

6. Hessky R. 1989, Sprach- und kulturspezifische Züge phraseologischer Vergleiche, in: Europhras 88. Phraseologie Contrastive. Actes du Colloque International Klingenthal, – Strasbourg, 1988. – С. 196.

7. Krahl S., Kurz J. Kleines Wörterbuch der Stilkunde. VEB bibliographisches Institut, – Leipzig, 1970. – С. 134.

Решение проблемы идентичности в постмодернистском романе Дж. Барнса «История мира в 10 с ½ главах»

Соколовская Мария Александровна
(Воронеж, Россия)

Дмитрий Сергеевич Лихачев писал: «Искусство средних веков потому и основывалось на стилистических канонах и этикете, что этим облегчалось не только творчество, но и восприятие художественных произведений» [4, с. 28]. В контексте изучения вопросов, связанных с постсовременной литературой, это высказывание кажется очень актуальным.

Творчество английского писателя-постмодерниста Джулиана Барнса, в частности его роман 1989 года «История мира в 10 с ½ главах», яркий пример построения сложной многоплановой авторской системы. Восприятие ее читателем субъективно. Однако общие моменты складываются в определенную картину мира, как будто категории движения,

времени и пространства подчинены неким мифологическим моделям, на основе которых и существуют. Рассмотрим это на примере вопроса об идентичности.

В «Истории мира в 10 с ½ главах» создается многоуровневый текст, каждый элемент которого рождает свободные ассоциации: на них строится восприятие читателя. Каждая из глав самостоятельна; автор наглядно показывает невозможность объединения фрагментов, даже организованных в единое целое. Таким образом, структура романа соответствует постмодернистскому пониманию мира.

Используя вышеописанное в построении текста, Барнс поднимает вопрос об идентичности на сюжетном уровне. Повествование делится на несколько маленьких субъективных историй. Частая смена повествователей и их явная недостоверность предполагают ограничение информации, поступающей читателю. Читатель существует в поле знаний героя, то есть нарративная перспектива представлена фиксированной внутренней фокализацией, «повествователь говорит только то, что знает персонаж» [6]. Несколько субъективных мнений «рядовых эпохи» дают более полную картину мира, чем предлагают великие мира сего, пишущие историю: «все должно одинаково приниматься во внимание и одинаково подвергаться сомнению» [5, с. 267], как в статье «Хамелеон британской литературы» обозначила Е. Тарасова. Утверждается не тождественность, но подобие человеческих историй. При этом любой из изображенных отрезков времени является отражением всемирной истории, то есть разрозненные фрагменты складываются в единую мозаику.

Мысль о том, что историческая идея как таковая не может преодолеть хаос мира, пронизывает роман. Та история, которая создана Дж. Барнсом, не пытается подчинить рассказ авторитарным законам изображения, но обозначает: «вы верите тому, чему хотите верить, и не любите пересматривать свои взгляды» [1, с. 31]. Для глубокого познания необходимо лишь самостоятельное осмысление, основанное на переоценке нескольких точек зрения. Безоговорочное доверие к любым метарассказам – почва для возникновения стойких заблуждений.

В постиндустриальную эпоху проблема разобщенности любого множества, одиночества в массе становится крайне острой и освещается в романе «История мира в 10 с ½ главах» как одна из самых опасных. Что противопоставляет автор жестокой современности?

Выбирая объектом изображения обычного человека, Дж. Барнс показывает его в оценке вечности, а не конкретного периода развития человечества. Соответственно, меняются и критерии: если Айвенго В.

Скотта соответствовал законам своего времени и поэтому выглядел героем, то у Дж. Барнса герои вызывают чувство симпатии, если ориентируются в своей жизни на вечные ценности, которые не зависят от времени. При этом проявление вечного в жизни кажется будничным, а временного – единственно значимым – система ценностей перевернулась. Вспомним слова Х. Л. Борхеса: «Без вечности, - этого хрупкого, загадочного образа, исторгнутого душой человека, - всемирная история, да и судьба каждого из нас, - лишь попусту растраченное время, превращающее нас в суетный призрак» [2, с. 83].

Прогресс общества не предполагает внимания к человеку, как существу духовному. Предлагая неограниченные возможности виртуального общения, способствует кризису коммуникаций. Открывая путь космополитизма, содействует развитию национализма и разжиганию межнациональной розни.

По Дж. Барнсу, национальная идентичность напрямую связана с отношением к власти. Разделение на чистых и нечистых происходит по несправедливому решению владык мира сего, основанному на прагматических доводах. Ной в 1 Главе выбирает тех животных, которых будет употреблять в пищу. Террористы составляют очередь туристов на казнь в зависимости от участия стран в ближневосточном конфликте. Все это продиктовано не жизнью, а сутью истории – идеей прогресса, во имя которого необходимо приносить жертвы.

Власть симулякров становится настолько сильна, что отношения Свой – Чужой переходят даже в сферу гендерной идентичности. Человек не может выйти за границы круга собственного эгоизма и полюбить другого. Хотя, по Дж. Барнсу, без гармоничных взаимоотношений мужчины и женщины становится невозможной победа над цинизмом истории: «без любви самомнение истории становится невыносимым» [1, с. 266].

Вопрос национальной идентичности актуален и при оценке произведения англичанина Дж. Барнса «История мира в 10 с ½ главах». Названная в критике «хрестоматийным примером» постмодернистского романа, «История мира...» в то же время остается носителем традиционных черт национальной литературы. С ее страниц доносятся «отголоски мучительных поисков новой исповедальности», о чем писала Ольга Джумайло [3].

Таким образом, вопрос идентичности освещается в романе многопланово - и на структурном, и на сюжетном уровнях. Это не столько усложняет внутреннюю работу читателя, сколько способствует изменению категорий пространства и времени, позволяя существовать сразу в нескольких плоскостях.

Литература:

1. Барнс Дж. История мира в 10 с ½ главах. – М.: Аст-Люкс, 2005. – 348 с.
2. Борхес Х. Л. История вечности // От некто к никто: рассказы, эссе. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2000. – 346 с.
3. Джумайло О. За границами игры: английский постмодернистский роман. 1980—2000 // «Журнальный зал» / URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/5/dzh2.html>.
4. Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература. – Л.: Советский писатель, 1984. – С. 220-230.
5. Тарасова Е. Хамелеон британской литературы // Круглый стол: Феномен Джулиана Барнса // Иностранная литература. – 2002. – №7. – С. 265-269.
6. Усманова А.Р. Фокализация / «Энциклопедия постмодернизма» – URL: <http://slovari.yandex.ru/dict/postmodernism/article/pml/pml-0508.htm?text>.

Философско-религиозные искания в романе Т. Мура «Эпикурец»

*Сомова Елена Викторовна
(Москва, Россия)*

Романисты начала XIX в. века Дж. Локхарт и Т. Мур обращаются к истории раннего христианства, развивающегося среди многообразных философских и этических учений Рима эпохи заката империи – эпикуреизма, стоицизма, кинизма и др. Следуя традиции романа-воспитания, авторы показывают становление характера, изменение философских взглядов героя, в начале жизненного пути воспринимающего мир с эпикурейской жизнерадостностью.

Обращение философа-эпикурейца в христианскую веру («conversion») становится темой исторического романа Томаса Мура «Эпикурец» («The Epicurean», 1827). Р.М. Самарин отмечает влияние эпикурейской философии уже на ранние стихотворения Т. Мура, своеобразный «анакреонтический гедонизм» его поэзии [2, с. 106]. Прибегая к мистификации, Т. Мур в

предисловии упоминает некоего путешественника, который случайно стал обладателем греческой рукописи, зарытой во время правления Диоклетиана и найденной среди старых книг.

Время действия, 257 год, четвертый год правления Валерия, указывает на эпоху, изображенную в романах Ф.Р. Шатобриана «Мученики» (1809), Дж. Локхарта «Валериус. Римская история» (1821), а позднее – Н. Уайзмана «Фабиола» (1854). Историческим событием, оказавшим влияние на судьбы главных героев, стало издание эдикта о преследовании христианской церкви и начало жестоких гонений на христиан.

Помимо воссоздания исторического колорита, эффект достоверности достигается тем, что главный герой получает имя Алкифрона (ок. II – III вв.) – греческого ритора, писателя, младшего современника Лукиана, автора нескольких сборников вымышленных писем («Письма рыбаков, земледельцев, паразитов и гетер»). Поскольку фактически никаких биографических сведений об Алкифроне не сохранилось, Т. Мур создает, в сущности, вымышленный персонаж. Не прибегая к художественному открытию В. Скотта, Т. Мур соединяет реальное историческое лицо и романного героя.

В романе воссоздается кризисная эпоха смены мировоззрений, когда одна половина империи строга и фанатична в исполнении религиозных обрядов, другая – исполнена равнодушия и неверия, и на фоне угасающей языческой веры развивается христианство.

Действие начинается в Афинах с описания Садов и школы, созданной мудрым Эпикуром, значительно изменившейся ко II веку. В образе жизни учеников-последователей его философской системы нравственная чистота и умеренность сменились поиском изысканных наслаждений. Пышности праздника соответствует избыточно детализированное пространство Садов. Храмы, бесчисленные фонтаны, украшения, благоухание цветов, пляски нимф и амуров, сладостная музыка, пиршественные столы, яркое освещение отражают все возможные чувственные удовольствия. В прекрасной библиотеке собраны лучшие творения знаменитых эпикурейцев, греков и римлян, – Горация, Плиния Старшего, Лукреция, Лукиана и биографа философов Диогена Лаэртского.

От обитателей Сада, для которых важна лишь внешняя сторона учения Эпикура, Алкифрон, избранный главой школы, отличается тайной склонностью к печальным размышлениям о смерти: «Невозможность поверить в продолжение жизни за гранью материального, плотского существования окрашивала в мрачные тона будущее» [1, с. 13]. Отчасти под влиянием «кладбищенской» поэзии в романе возникает мотив

бренности земного существования. Чувственные удовольствия, «подобно цветку на кладбище», кажутся герою еще более пленительными от близкого соседства смерти. Обращая взор к вечным звездам и прекрасным мраморным статуям – воплощению бессмертной красоты, – Алкифрон размышляет о том, что человеческая жизнь – «краткое сновидение, от которого ничего не остается, кроме молчания и праха» [1, с. 14].

Сознание героя, сочетающее «множество противоречий», явилось почвой для духовного поиска. Началом развития сюжета становится аллегорический сон, в котором Алкифрон переносится в пустыню, лишённую красок, звуков, движения и жизни. «Небосклон казался бледным и погасшим. Он являл не мрак, но умирающий свет; и если бы сия страна была остатком какого-нибудь древнего разрушенного мира, не озаряемого солнцем, то и тогда она не могла быть грустнее и мрачнее» [1, с. 14]. В образе угасающего мира представлена уходящая в прошлое языческая культура, которую в истории цивилизации сменила эпоха христианства.

Во сне герою, ищущему «жизнь вечную», является почтенный старец с факелом в руках и направляет его к берегам Нила. Пламя освещает пространство, и на горизонте видны дворцы и сады, многоцветные и благоухающие, символ нового мира. Мотив поиска тайны вечной молодости, талисмана, эликсира или иного пути обретения бессмертия становится в романе сюжетообразующим. Совершив путешествие в Египет, герой проходит путь духовного поиска: через заблуждения, сомнения и разочарования – к свету новой веры.

Летом 257 года Алкифрон прибывает в Александрию. Т. Мур, как позднее Ч. Кингсли, дает описание пышного, цветущего города – храмов, дворцов, улиц – глазами чужестранца. В тексте отмечается, что смешение наций привело к пестроте и многообразию вероисповеданий, когда греческая школа платоников соседствовала с церковью христиан и храмами Исиды. Подобно герою Апулея, любопытство и любовь к чувственным наслаждениям, увлекают Алкифрона в пышные празднества в честь Сераписа. Окруженный непрерывными удовольствиями среди александрийских эпикурейцев, Алкифрон забывает о цели своего путешествия, но на одном из пиров мысль о смерти заставляет его продолжить поиск.

Действие романа переносится на берега Нила к египетским пирамидам, что отражает интерес исторического романа XIX в. к теме Египта, нашедшей в дальнейшем воплощение, в частности, в романах Е. Лайан «Азеф-египтянин» (1846), Дж. Милля «Хасан, или Дитя

пирамид» (1857), Л. Купера «Путешествие. Рассказ о путешествии молодого римлянина в Египет» (1911) и др.

В романе Т. Мура предстает шумный, яркий мир Востока: оживленные воды разлившегося Нила с бесчисленными лодками с драгоценными тканями, экзотическими птицами, украшениями; сады, колонны, храмы, обелиски Гелиополиса. В отличие от Э. Бульвер-Литтона и школы «романистов-историков» Т. Мур не ссылается на ученые труды и историографические описания. Он основывается либо на «антикварных» романах XVIII в., либо следует собственному воображению. Соответственно, местный колорит, хотя и воспроизводит традиционную атрибутику и описание обрядов, остается весьма условным.

Пирамиды в Мемфисе представляются Алкифрону символом вечности «Величественные громады, наблюдающие за временем, с высоты которых при окончании веков оно увидит свой последний час» [1, с. 45]: все живое обречено на смерть, но пирамиды не перестанут существовать. В поисках бессмертия герой вспоминает полуполюгендарного Гермеса Трисмегиста, скрижали которого погребены в пирамидах.

У Т. Мура, как и в творчестве Ф.Р. Шатобриана, в связи с созерцанием древних памятников архитектуры возникает мотив всепобеждающего времени. Алкифрон видит угасающие города. Мемфис некогда отнял у Фив владычество, а ныне сам погружен в «сон увядающей славы». «Казалось, что посреди колонн и сфинксов, до половины засыпанных песком, неумолимое время ожидало той минуты, когда все полное жизни и блеска падет, как и все прочее, под его сокрушительной десницей» [1, с. 45].

На празднике в честь Исиды, колорит которого воссоздается с помощью описаний традиционных атрибутов – лотос, ибис, золотые звезды на голубом фоне, – внимание героя привлекает юная жрица, пленительная, подобно Психее. С данного момента в романе развивается любовная линия. Преследуя незнакомку, Алкифрон отправляется в Некрополь, обширное и мрачное пространство, заполненное храмами, обелисками, надгробиями с символикой, напоминающей о смерти и бренности жизни.

В данной части романа мало исторического материала. Т. Мур с помощью воображения создает условное полуфантастическое пространство подземелий, спусков, бесконечных поворотов лабиринта. Таинственный лунный свет, блуждание героя в полной темноте создают атмосферу «готического» романа на фоне египетского колорита.

Жрец, обещая Алкифрону вечную жизнь, готовит его к таинству посвящения и предлагает кубок с водой из Леты, которая превратит

прошедшее в забытый сон. Скептический, пытливый ум Алкифрона противится речам жреца. В некий момент он осознает, что, подобно Луцию, вовлечен в опасную ситуацию собственным любопытством и стремлением познать неизведанное и становится жертвой злой воли и мистификации. Вместе с юной жрицей Алетейей они находят выход из лабиринта и спасаются бегством.

На фоне поэтического путешествия влюбленных по Нилу создается тонкий психологический рисунок зарождения и развития чувства. В форме исповеди представлена история Феоры из Александрии, рассказ Алетейи о детстве и клятве, данной умирающей матери, принять христианскую веру.

В воспоминаниях Феоры в романе появляется еще одно историческое лицо – учитель Церкви, основатель христианской философии, составлявший толкования и комментарии к Священному писанию, – Ориген. Т. Мур упоминает некоторые биографические сведения – сложный путь Оригена от язычества к христианству, учение у Климента Александрийского, преподавание в школе философии, теологии и математики. Феора, переписывая речи и труды ученого мужа, прониклась светом божественной истины. Однако после изгнания Оригена из Египта она с маленькой дочерью вынуждена была жить при языческом храме.

Как в романах Ф.Р. Шатобриана и Дж. Локхарта, где героя обращает в истинную веру юная христианка, Алкифрона в его духовном поиске ведет любовь и страх потерять Алейтейю. В образе отшельника Мелания, нашедшего приют в диких, пустынных местах, представлен один из первых египетских христиан, которые, следуя примеру Павла-пустынника, отказались от мира и посвятили себя созерцательной жизни в уединении.

Т. Мур прослеживает сложный путь язычника-эпикурейца к христианской вере, однако психологический рисунок духовных исканий героя, в отличие от романов Д.Г. Ньюмена и Ч. Кингсли, представлен достаточно схематично.

Жизнь в пещере отшельника, спокойствие и тишина пустыни представляются Алкифрону, привыкшему к тонким наслаждениям, к шуму и оживлению большого города, «живой смертью» [1, с. 97]. Скептический ум Алкифрона, уже ставшего жертвой обмана египетских жрецов, знакомого с основными догмами христианского вероучения со слов насмешливого Лукиана, воспринимает Священное Писание как исторический памятник, собрание древних сказаний, пророчеств, поэзии, хвалебных гимнов.

Размышления героя о смерти и тщете человеческих усилий созвучны Екклесиасту: «Все прах, и все обратится в прах».

Слова о «жизни вечной» становятся своеобразным моментом узнавания. Алкифрон поражен, что сон его о старце в пустыне воплотился в реальности. В беседах с отшельником эпикуреец приобретает к источнику веры и через некоторое время принимает христианство.

Т. Мур подчеркивает, как меняется восприятие мира героем. Пышный город, триумфальные арки, свидетельства славы, превратились в пустыню, а уединенный утес отшельника стал миром отрады и счастья. Великолепие материального, плотского мира рождало печальные мысли о быстротечности земной жизни, о том, что города, подобно Фивам или Гелиополису исчезнут, превратившись в руины. Бренному земному миру противопоставлена вечная жизнь души.

Финал романа «Эпикуреец» создан в традициях религиозно-исторического романа. Героев ожидает мученическая гибель во имя торжества веры. Воссоздаются исторические эпизоды преследований христиан, судебные процессы. Возникает мотив мрачных предзнаменований, пророческих сновидений со сценами казней. Подобно героям Дж. Локхарта и Ф.Р. Шатобриана, Алкифрон пытается спасти свою возлюбленную, но она погибает мученической смертью.

Рукопись заканчивается, и Т. Мур завершает роман пространной цитатой из жития египетского мученика Алкифрона, который обращен в христианство в 257 г. юной египтянкой и после ее гибели удалился в пустыню, где проводил жизнь в святости и покаянии, а во время преследований был сослан на медные рудники, где и скончался в 297 г.

Т. Мур, детально воссоздавая эпоху, решает одновременно актуальные религиозные вопросы, а также обращается к сложным этико-философским исканиям, показывает столкновение различных философских систем, включает в художественное повествование размышления о философии истории и закономерностях развития исторического процесса.

Литература:

1. Мур Т. Эпикуреец: В 2 ч. / Пер. с англ. А. Савицкого. – СПб.: Тип. Медицинского департамента Министерства внутренних дел, 1833.
2. Самарин Р.М. Томас Мур, Вильям Хэзлит, В.С. Лэндор и Ли Гент // История английской литературы: В 3 т. / Отв. ред. И.И. Анисимов. – М.: Изд-во АН СССР 1943-1958. – Т. 2. Вып.1. С. 103-153.

После постмодернизма

Струкова Татьяна Георгиевна
(Воронеж, Россия)

Принцип художественного моделирования – речевого поведения, проникновения в сознание и подсознание, словотворчества, стилизации, игрового и логического мышления, жанрового и повествовательного синтеза был актуален для постмодернизма. Постмодернизм настаивал на собственном первенстве среди других литературных направлений и доминировании на эстетическом олимпе, что вновь актуализирует старый вопрос о традиции и новаторстве, классике и современной литературе.

И вновь, теперь уже в XXI веке, литературоведы попадают в нелегкую ситуацию выбора – а какой литературе отдать предпочтение в исследовании: той, что прошла отбор временем или той, что развивается прямо сейчас, но непонятен ее итог, сложны критерии отбора и оценки. И этот второй путь сложен и извилист, особенно в нынешнем веке, когда в литературе смешалось все – высокое и низкое, элитарное и массовое, эстетичное и неэстетичное, которое переходит планку маргинальности и претендует на превращение в искусство.

Вопрос о соотношении традиции и современности снова заставляет задуматься о том, а в чем суть человека XXI века, в чем его отличия от индивида XX столетия или таковых вовсе не имеется. Именно об этой проблеме размышляла В. Вулф в начале XX века, она датировала момент появления нового человеческого характера, и, следовательно, задач литературы 1910-м годом, тогда как Ролан Барт разглядел признаки качественных изменений даже не на рубеже XIX-XX веков, а в 1850 году. Р. Барт, отнеся момент возникновения новых характерологических свойств литературы к середине XIX столетия, акцентирует идею Я. Бурхардта о поднадзорности нового старому.

С середины XX столетия осмысление целей литературы, объекта, субъекта, роли и позиции автора, проекта постмодернистской деконструкции, интерпретации мира как текста привели к тому, что постмодернистская литература и постмодернистская критика настаивали на собственной независимости от общественного контекста. Во главу угла постмодернистской литературы и литературоведения встала бесконечная игровая феерия, которую читателю надлежало расшифровать, если он был вообще способен на подобный интеллектуальный труд. И эта игра, которая велась по принципу *«весь мир – это мой театр, и я в нем единственный актер»*, превратилась в некий фетиш,

вольно или невольно заслоняя, по словам Ц. Тодорова, «огромный вклад в познание человека, который внесли писатели в своих романах, стихах и пьесах» [5, с. 94].

Картина современных, я подчеркиваю, современных нравов, течение идей, быстрый отклик на общественные изменения был заменен в постмодернизме игрой с текстом, обращением к прошлым культурным ситуациям, будь-то средневековье У. Эко, библейские времена Д. Барнса или XIX век П. Акройда, которые были призваны, по замыслу авторов, проложить интертекстуальную нить к предшествующим событиям с тем, чтобы отыскать там, в прошлом, аналогии для настоящего, результат которых известен и назидателен, а, следовательно, человечество может и должно воспользоваться этим опытом. Подобная опрокинутость в прошлое связана с постмодернистской идеей о том, что «все сказано», художественное поле для писателя сужается, все эксперименты уже проведены, а потому остается только эклектизм, стилизация, травестирование, ирония и пастиш.

Я далека от утверждения, что авторы-постмодернисты ошибались. «Пересмотр истории» во всех ее ипостасях, о котором говорили крупнейшие французские философы (М. Фуко, Ж.-П. Лиотар, Ж. Бодрийар) с тем, чтобы не повторять ее «кошмары», был действительно необходим. Но нынешний день опять подтверждает опасения многих философов, историков, писателей – современность вновь ускользает, даже само это понятие – современность – размыто, оно то расширяется до невозможности ее охвата, то столь резко сужается, что порождает утрату предмета обсуждения.

Во многом, как ни печально, постмодернизм нынче вырождается в гладкую салонную эстетику и игру, при том постмодернистскую игру можно называть как угодно, вплоть до игровой поэтики, но ее салонность от субституции поименования не меняется. И все это, скользя (иронично, эрудированно и изящно) поверх реального драматизма и трагизма жизни, поверх классического вопроса о добре и зле, о Боге и дьяволе, о духовной просветленности и современном жизненном ритме, который столь стремительно изменяется и убыстряется, что человек, будучи консервативной психологической субстанцией, теряет нравственные константы и душевно-духовные ориентиры. Именно поэтому в постмодернистской литературе есть персонажи и антигерои, а вот герой зачастую отсутствует.

Споры вокруг постмодернизма / модернизма / реализма обострились последние пять-семь лет, мнения высказываются диаметрально противоположные – от утверждения Н. Анастасьева, что существует

модернизм, а постмодернизм вообще отсутствовал, до увлечения Д.В. Затонского постмодернизмом, который он видит практически везде [1]. Последняя точка зрения, впрочем, не расходится с утверждением У. Эко, что у каждой переломной эпохи есть собственный постмодернизм. В то же время А. Мулярчик отмечает, что на фоне кажущегося доминирования постмодернизма многие западные писатели от реализма не отказывались, ученый настаивает на том, что, «начиная с 60-х годов, постмодернизм вымывается, слабеет» [2, с. 35]. При этом существуют иные точки зрения и другие классификации, согласно которым постмодернизм не уходит с литературной сцены, а продолжает модифицироваться. Столь же разноречива и хронология постмодернизма, как его начала, так и окончания: от «Поминок по Финнегану» Джойса до нынешнего дня и с начала 60-х годов до середины 90-х годов XX века.

Новый виток обсуждения постмодернизма начал раскручиваться в самом начале XXI века. И вот здесь начинается самое интересное: даже такие маститые теоретики как Ихаб Хассан (известность ему принесла книга «Разъятие Орфея», 1971) признают, что постмодернистский проект себя исчерпал. В 70-х годах И. Хассан акцентировал, что писатель превращается в постмодерниста тогда, когда воспринимает окружающую реальность (мир, человека, историю, религию, социум) как интертекст.

Если намеренно все упростить, то именно на этом основании, на базе переключек между разными авторами, произведениями, прецедентными и мало известными текстами выстраивалась постмодернистская эстетика. Но можно высказать и другую точку зрения: у Шекспира слышны аллюзии к Кристоферу Марло, а Свифт в самом начале романа о Гулливере немедленно указывает, что его герой – племянник того самого Робинзона Крузо из романа Дефо. Референциальные связи, отсылки к античности (к примеру, у А.С. Пушкина, Д. Джойса), средневековью или викторианству, цитаты и цитации были в литературе всегда, современность опиралась на традицию (близкую или дальнюю – это другой вопрос), отсутствие явленной или скрытой рефлексии грозило культурологической стагнацией, но никогда до этого референциальность не превращались в самоцель.

Однако «случайности» (И. Хассан), которые должен был реализовать постмодернизм, никак не хотели укладываться в теоретическое прокрустово ложе, они стали активно сопротивляться, а время неумолимо диктовало свои сюжеты, фабулы, коллизии и формы, и «переписывание» Сервантеса не удалось. Тот же Хассан в 2002 году в докладе «По ту сторону постмодернизма: в направлении эстетики правды» (название доклада весьма показательное!) обозначил свое новое видение современной

эстетической реальности: «Мы больше не разделяем представлений об абсолютной, трансцендентальной или основополагающей Истине (каламбур намеренный). Но в повседневной жизни мы без особого труда различаем истину и ложь, безобидное лукавство и сумрачный обман. Нельзя делать вид, будто атрофия трансцендентальных истин дает право на самообман или оправдывает тенденциозность; истина - это не есть pravda» [7, с. 22] (В оригинале слово «pravda» написано латиницей. – Т.С.). И чуть дальше появляется совершенно неожиданное для такого маститого теоретика-постмодерниста, на первый взгляд, суждение: «Ключевой момент состоит в том, что *литературный реализм*, при всей своей возможной недостаточности, остается незаменимым; его критический заряд перетекает, или *даже насыщает, всю сферу эстетики*» [7, с. 25] (Курсивом выделено мной. – Т.С.).

Расстаться окончательно с собственной идеей о безбрежном доминировании постмодернизма сложно, а потому И. Хассан использует термин финансового дискурса «fiduciary realism» (фидуциарный реализм), что выглядит несколько странно. Но если обратиться к семантике этого понятия (fiduciary), то оно означает «основанный на общественном доверии», что напоминает об «общественном договоре» Просвещения и свидетельствует о повороте крупнейшего теоретика постмодернизма к идее ответственности писателя перед современностью, человеком, к дидактической направленности литературы.

Знаков, которые сигнализируют о смене художественных парадигм на рубеже XX-XXI веков, множество. К примеру, М. Готдинер говорил о необходимости формировать «культурный классицизм», который имеет определенные, устойчивые правила и который мог бы поддерживать художественную память. Нынешний период развития литературы требует, по М. Готдинеру, возврата утраченных постмодернизмом значений, что невозможно при бесконечной феерии интерпретаций.

Стоит отметить, что в западном романе рубежа XX-XXI веков обостряется интерес к жизни современника, прежде всего горожанина и молодого человека, усиливается социальный критицизм. Писатели осмысливают драму человека, изнуренного физически и психологически бесконечной гонимостью за успехом по правилам игры общества prosperity (процветания), человека уже не «играющего» (Й. Хейзинга), а уничтоженного жестокими правилами игры «золотого миллиарда», теряющего духовную сущность в безостановочном конвейере потребительства, что закономерно приводит к переакцентуации романа.

Появление в разных национальных традициях произведений, близких друг другу по духу, свидетельствует о том, что в литературе

начинают прорастать новые тенденции. Коммуникативные возможности классического постмодернизма, нацеленные на игровой аспект, с трудом способны организовать публичный разговор о сейчас возникающих качествах человека, о резко изменившейся среде его обитания, которая как будто теряет осязаемую и осязаемую материальность, стремительно принимая вид рекламного, виртуального симулякра. По этому поводу М. Уэльбек в 2002 году писал: «Начисто отрицая понятие вечности, определяя самое себя как процесс непрерывного обновления, реклама стремится к подавлению субъекта, в превращению его в бесплотный, на глазах меняющийся фантом. И это формальное, поверхностное участие в жизни призвано заменить в человеке жажду бытия» [6, с. 54].

Современная проза, как западная, так и русская, усвоила достижения разных эстетических систем двадцатого века, но писателей, пришедших в литературу буквально на рубеже прошлого и нынешнего столетий, не устраивает ни элитарность модернизма, ни «заигравшийся постмодерн» (М. Глостанова). Постмодернизм не уставал настаивать на своем эстетическом господстве, но на фоне провозглашаемого им доминирования неожиданным выглядит всплеск интереса к реалистической поэтике. Новый жизненный мир требует адекватного осознания, и с этой позиции мимесис реалистического искусства оказывается чрезвычайно привлекательным. Ранее И. Хасана П. Сметхёрст отмечал: «В реалистических романах миметическая функция, по-видимому, привязывает созданный хронотоп к подлинным историческим и географическим реалиям для того, чтобы представить модели или микрокосмы настоящей жизни» [8, с. 5].

Недаром русские писатели в течение последних десяти лет обсуждают вопрос о «новом реализме», о необходимости анализа подлинно духовного и материального бытия человека XXI века. Причем поиски адекватного понятия, способного емко отразить новое состояние мира и литературы, идет давно, предлагались такие термины как: экспериментальный реализм, неореализм, гиперреализм, неосентиментализм, трансентиментализм, классицизм и т.д. Поэтика «содержательной формы», которую в качестве главного принципа выдвинул постмодернизм, создает изысканную систему художественной рефлексии, и все же она оказалась не очень способной на быструю реакцию по поводу современной человеческой жизни. Когда человек теряет устойчивые психологические ориентиры, он не стремится иронизировать, а, напротив, ищет устойчивости. П. Палиевский заметил: «Реализм художественный ... преследовал определенную цель: дать человеку смысл прежде всего не в собственных идеях, не в собственных

мыслях и переживаниях, не в заданных самим себе системах, а в *реальности*» [3, с. 44] (Курсивом выделено автором. – Т.С.).

По словам С. Бенхахиб, религия, образование, семья, этнос, государство формируют жизненный мир человека, а вот современная проза участвует в создании «виртуального социального пространства». Романы последнего десятилетия, созданные в разных национальных традициях, начинают постепенно синтезировать расщепленное Я через субъект-субъектные отношения. Нынешнее художественное осмысление мира характеризуется возвратом к классической технике рассказа, которая ранее не приветствовалась, к примеру, в «новом романе». В центр произведения вновь поставлен человек в данных ему обстоятельствах (заметим, наш современник в обстоятельствах нынешнего дня), повествование снова сосредоточивается на событии, действии, реальной жизни. При этом речь не идет ни о возврате к чистой фабуле, в произведении она может вообще отсутствовать, ни о реализме, романтизме, сентиментализме в классическом их понимании. Быстро меняющаяся реальность рубежа XX-XXI веков трансформирует художественный дискурс, в роман начинает возвращаться герой, лирический герой, повествователь, автор.

В романе рубежа XX-XXI веков авторская рефлексия распространяется на условия существования личности не просто в урбанизированном, а в глобальном визуально-коммуникативном пространстве, которое подгоняется под единый стандарт. Одним из важнейших качеств современного романа является *узнаваемость сегодняшнего дня*, это собирательная и в то же время достоверная картина мира, переживающего колоссальные перемены.

Этап «сегодня» *разворачивается* перед читателем «сейчас». Важно то, что и герой, и читатель *одномоментно проживают* этот временной отрезок. Именно поэтому так существенна его узнаваемость — в повседневных деталях, в топосах, в разговорном языке, в котором наличествует масса распространенных и легко считываемых кодов и который выступает медиатором понимания. Читатель и современный роман вступают в новые диалогические отношения, которые базируются, что очень важно, на совпадении коммуникативных программ партнеров. Разговор течет в интерактивном режиме on-line (и в здесь, несомненно, влияние Интернета, но это другая, не менее важная тема), что предполагает как аутентичность трансляции, так и аутентичность понимания читателем имманентного смысла текста.

Темой многих романов рубежа XX-XXI веков становится потребительское общество во всех его ипостасях — материальных, физических,

психологических, социальных, идеологических, политических. Л.В. Скворцов отмечает: «Став доминирующей ориентацией сознания, потребительская установка создает качественно новую тенденцию, доминанта которой – не создание общей цивилизационной гармонии, а рост потребления и индивидуализм» [4, с. 21].

В романе XXI века значительно изменилась позиция автора, он уже не наставник, не критик, дистанция между автором, героем, читателем сокращается, что порождает доверие, но он не скриптор и не активный персонаж произведения, по-свойски подсаживающийся к герою в вагоне и заговаривающий с ним. Автор не иронизирует по поводу бытия современного человека, а, напротив, с огромным сочувствием относится к индивидууму, его непростой жизни и необходимости приспособиться к вроде бы технологически комфортному, но психологически бесконечно одинокому миру, в котором он вынужден существовать, сохраняя и, что еще более сложно, развивая собственную личность.

Меняется форма романа: это касается объема, который стал меньше (споры о том, что есть то или иное произведение – роман или в русской традиции повесть почти не слышны); изменяется композиция – она становится плотнее, жестче; длинные экспозиции, которые создавали растянутую, неспешную интродукцию, практически отсутствуют; авторы вспомнили об интриге, что воскрешает заповедь У. Коллинза «читатель должен смеяться, плакать и ждать»; стили намеренно перемешиваются; аффективно комбинируются приключенческие, авантурные, детективные, документальные жанры, что свидетельствует об освоении художественной словесностью приемов постмодернистского письма, и, как ни парадоксально, массовой литературы. Картина нынешнего времени отражается в литературе, и литература, в свою очередь, меняет собственный облик.

Литература:

1. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств (От сочинений Умберто Эко до пророка Екклесиаста). – Харьков: Фолио, – М.: ООО «Изд-во АСТ», 2000. – 256 с.

2. Мулярчик А. О чем говорил Джон Гарднер // Новый реализм: за и против. Матер. Писательских конференций и дискуссий последних лет. – М.: Изд-во Литературного ин - та им. А.М. Горького, 2007. – С.33-35.

3. Палиевский П. Ложь верхом на правде // Новый реализм: за и против. Матер. Писательских конференций и дискуссий последних лет. – М.: Изд-во Литературного ин - та им. А.М. Горького, 2007. – С.44-47.

4. Скворцов Л.В. Феномен постмодернизма как парадокс истины бытия // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. Ежегодник – 2006. Постмодернизм. Парадоксы бытия / РАН. ИНИОН. – М., 2006. – С.10-42.

5. Тодоров Ц. Ответы на «вопросы литературы» // Вопросы литературы, май-июнь 2007. – С 93-94.

6. Уэльбек М. На пороге растерянности // Иностранная литература, №3, 2002. – С.45-56.

7. Hassan Ihab. Beyond Postmodernism: Towards an Aesthetic of Trust // American Literature at the edge of 20-th and 21-th centuries. Proceedings of the 2-nd International Conference on American Literature. Kiev, Sept. 24-26, 2002. – Kiev: Institute of International Relation Publishers, 2004. – P. 22-30.

8. Smerthurst P. The Postmodern Chronotope. Reading Space and Time in Contemporary Fiction // Ed. By Theo D'haen and Hans Bertens. – Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 2000. – P.5.

Личностный дискурс интерпретации художественного текста

*Чистякова Людмила Александровна
(Елец, Россия)*

Личностный дискурс интерпретации текста соотносится с диалогичностью, как формой познания личности (образов автора, действующих лиц), по Бахтину, и открывает широкие возможности для творческого восприятия текста, однако, может вступать в известное противоречие с объективностью, основанной на фактах и логике.

Современные интерпретационные модели, созданные на основе теоретических постулатов литературной герменевтики, обязательно содержат субъективный компонент, который находит выражение в наличии в планах интерпретации текста, предлагаемых различными отечественными и зарубежными учебными пособиями, таких пунктов, как Sinnkonstituierung, Würdigung, Zusammenfassung, pragmatische Wirkung des Textes, Stellungnahme и т. д.

Определение доминант филологического анализа, которые обеспечивали бы его адекватность и доказательность, исключая, при этом, догматизм, составляет одну из основных проблем интерпретационной парадигмы художественного текста.

Исследование таких доминант с опорой на актуальные в современном вузовском преподавании труды Э.Г. Ризель, М.П. Брандес, Е.А. Гончаровой, И.П. Шишкиной, Л.П. Полубояриновой, Г. Кайзера, Й. Шмидта может стать весьма перспективным для определения задач интерпретации текста как вузовского предмета как в научном, так и в аксиологическом плане.

Полипарадигматичность, отмеченная еще Е.С. Кубряковой в середине 90-х годов, как совмещение множества подходов, наблюдается и при интерпретации текста [1]. В каждой парадигме знания превалирует один из возможных принципов рассмотрения текста, суммируя их, выявляются основные научные критерии. Текст предстает в различных ипостасях: как результат творческой деятельности автора, целостное речевое произведение - при структурно-семантическом подходе, как динамический процесс взаимодействия автора и читателя - в психолингвистических исследованиях, как сложный речевой акт с использованием языковых средств и приемов воздействия на адресата - при прагматическом подходе, как индивидуально-авторская картина мира - в когнитивном изучении, как сложное речевое образование, множество создаваемых элементов с формирующимися между ними отношениями - в деривационном направлении и т.д.

Проблема верности, правильности интерпретации всегда была в центре внимания интерпретаторов, являясь предметом критических дискуссий. Главную трудность адекватной интерпретации исследователь А. Б. Есин удачно определяет как противоречие в том, что «художественный смысл необходимо выразить нехудожественными (словесно-понятийными) средствами» [4, с. 166]. Среди опасностей, искажений, которые могут возникнуть, называют рационализацию художественного смысла, упрощение художественных идей, схематизацию художественного целого. «Разлагая целое на его составляющие части, мы склонны придавать большую значимость частям, чем они этого заслуживают в составе целого,» - отмечает И.Р. Гальперин [2, с. 124]. При анализе текста внимание обращено на макрофакты – события, эпизоды, характеристики, фабулу в ее развертывании. «Метод анализ текста состоит в том, что все эти части рассматриваются как изолированно, так и в их взаимоотношениях», - утверждает далее ученый [2, с. 124]. Такой метод назван ученым синтезирующим или интегрирующим.

Интеграция задана самой системой текста и возникает в нем по мере развертывания. Она является неотъемлемой категорией текста. Именно интегрирование обеспечивает последовательное осмысление содержательно-фактуальной информации. Интеграция может осуществляться средствами когезии (грамматической, семантической, лексической), но может строиться и на ассоциативных и пресуппозиционных отношениях. Когезия – категория логического плана, а интеграция – скорее психологического [2].

Интеграция представлена И.Р. Гальпериним как парадигматический процесс. Ученый отмечает особые сложности процесса интеграции в художественном тексте: «Сложность процесса интеграции усугубляется тем, что в произведениях художественной литературы могут появиться иррелевантные мысли и рассуждения. Для того, чтобы привести их к «одному знаменателю» подчас требуются определенные усилия аналитического ума, направленные на осмысление имплицитной сопряженности таких отклонений [2, с. 125].

Интеграция или синтез как конечный смысл анализа произведения обозначается во многих исследованиях. «Синтетическое рассмотрение произведения призвано еще более тесно увязать в нашем представлении элементы формы и содержания, можно сказать, что объектом синтетического рассмотрения является не форма и содержание сами по себе, но феномен содержательной формы [4, с. 163].

Процесс интерпретации, основанный на читательском восприятии текста, тесно соприкасается с таким понятием психолингвистики, как текстовая деятельность [1]. С точки зрения психолингвистики в основе порождения текста автором и восприятия его читателем лежит единый универсальный механизм текстовой деятельности. Интерпретация, понимаемая в таком случае как выявление основных характеристик авторской текстовой деятельности – проводится в строгом соответствии с научными критериями, в то время как текстовая деятельность с позиции читателя немыслима без субъективности. С одной стороны, можно провести параллель между основными фазами порождения текста (мотивация – реализация плана – сопоставления результата с замыслом) и логикой интерпретации, то есть, интерпретатор идет как бы по следам автора, повторяя его творческий путь и здесь должен сверять каждый свой шаг с фактами литературоведения и лингвистики. С другой стороны, даже если критик (интерпретатор) становится, согласно исследованиям герменевтики, конгениальным автору, он все же не свободен от субъективных параметров собственной личности, и его анализ художественного произведения будет единственным в своем роде.

Мотивация и сопоставление результатов с замыслом могут быть выявлены только путем синтеза или, по Гальперину, интеграции, в то время как анализ реализации плана требует определения доминант содержательных и стилевых.

Содержательные доминанты в большинстве случаев лежат не в объективной, а в субъективной стороне художественного содержания. Ими могут становиться не отдельные художественные приемы, а лишь те наиболее общие свойства произведения, которые являются как бы художественными принципами построения целого. Содержательными доминантами могут быть типы художественной проблематики, разновидности пафоса, идея произведения [4]. Верное определение доминант в большей мере гарантирует корректность и адекватность интерпретации. Противоречие состоит в том, что они постигаются эмпирически, в значительной мере интуитивно, внерационально. Задачей интерпретатора становится рациональное упорядочение впечатлений, их перевод на понятийный язык.

Смысловые доминанты обычно соответствуют формальным или стилевым доминантам, что и дает возможность проверки интерпретации принципами и приемами поэтики [4].

Обратимся к некоторым интерпретациям повести Г. Бюхнера «Ленц» с целью анализа выявленных исследователями доминант и их оригинального истолкования. Немецкий ученый Йохен Шмидт выделяет в качестве основной содержательной доминанты идейно-нравственную проблематику и рассматривает ее в тесной связи с такими стилевыми доминантами как динамика, разноречие и сложная композиция. Он приходит к выводу о парадоксальности реалистической позиции Ленца в отношении искусства. Идейно-нравственная проблематика возникающая характеризуется Шмидтом как «некая всеохватная проблематика», возникающая в разработке темы обреченного на страдания и боль человека в мире, который он воспринимает как нечто бессмысленное и разрушительное. Исследователь выделяет в качестве второй содержательной доминанты патологический момент, указывая на развернутую с медицинской точностью патографию в повести. Состояние Ленца характеризуется Шмидтом как маниакально-депрессивное. Оно художественно реализуется в композиции, соответствующей фазам внутреннего состояния Ленца: «Насколько ясна конструкция повести в целом, настолько же насыщенно и логично строит Бюхнер событийный ряд каждой фразы – приезд и общение с Оберлином, дискуссия с Кауфманом, попытка воскресить девочку, отъезд. В соответствии с маниакально-депрессивным состоянием героя всю повесть пронизывают лейтмотивные пары-оппозиции: свет

– тьма, простор – теснота, одиночество – избыточная общительность, все – ничто. Постоянная смена этих резко противоположных состояний, их лихорадочные чередования ощущаются с первых страниц и приводят к трагическому финалу» [6, с. 544].

Принцип контраста, как доминанта композиции реализуется и синтаксическими средствами. Предложения, запечатлевшие депрессивное восприятие кратки, имеют паратактическую структуру, бессоюзные, часто встречаются эллипсы. Шмидт интерпретирует такой синтаксис как отражение редуکتивного характера депрессивного состояния, распад на отдельные бессвязные впечатления.

А.В. Карельский той же стилевой доминанте – противопоставление как принцип композиции – придает эстетическую направленность. «Повесть вся построена на принципе проверке романтических идей», испытания их на прочность. «Доминанта бюхнеровского стиля и бюхнеровской интонации – постоянное контрастное чередование текучих музыкальных периодов с прерывистой учащенной ритмикой» [5, с. 122]. А.В. Карельский отмечает парадоксальность не только эстетической позиции Ленца («Нигде романтическое происхождения бюхнеровского антиромантизма не обнаруживается так прямо и полно, как в повести «Ленц» [5 с. 120]), но и его религиозного сознания: «Подобно тому, как реализм Бюхнера питается энергией болезненного отталкивания от романтизма, так и и атеизм его – атеизм с отчаяния, поневоле» [5 с. 123] «Чаще всего, - объясняет критик, атеизм – чисто эмоциональная реакция разочарования. Изливающаяся в горьких укоризнах Творцу, и тем самым все-таки предполагающая Его существование» [5, с. 123]. Поэтому мы позволим себе не согласиться с Шмидтом в том, что после богослужения и проповеди «психический ритм» окончательно срывается вниз», и приведем цитату из повести, где «бесконечное страдание» сублимируется, становясь верой в Бога. Этим четверостишием заканчивается эпизод в церкви:

Laß in mir die heil'gen Schmerzen,
Tiefe Bronnen ganz aufbrechen;
Leiden sei all' mein Gewinnst,
Leiden sei mein Gottesdienst.

А. В. Карельский справедливо замечает, что последняя «здравая» фраза Ленца связана с темой веры: «...aber ich, wär ich allmächtig, sehen Sie, wenn ich so wäre, und ich könnte das Leiden nicht ertragen, ich würde retten, retten, retten...» [8, с. 73]

Так же в статье С.В. Тураева «Парадоксы новеллы Бюхнера «Ленц» указывается на то, что протестующий герой не несет в себе разрушительного

Содержание

начала. Свообразным подтверждением этого служит фигура Оберлина. «Оберлин понимает Ленца даже в его порыве богохульства, так как видит истоки этого в душевных мучениях, заслуживающих милости Христа: «Oberlin sagte ihm, dafür sei Jesus gestorben, er möge sich brünstig an ihn wenden, und er würde Teil haben an seiner Gnade» [6. с. 83].

На данных примерах мы можем убедиться, что в различных научно выверенных интерпретациях объективные параметры, представленные в виде содержательных и стилиевых доминант, в общем совпадают. Личностный дискурс анализа текста проявляется в вычленении «второстепенных» содержательных доминант (например, патология психики в интерпретации Й.Шмидта) и оригинальная трактовка стилиевых доминант в силу научной направленности, этического и эстетического опыта исследователя. Разумеется, данный вопрос требует дальнейшего научного обоснования с привлечением обширного фактического материала.

Литература:

1. Бабенко Л.Г. Казарин Ю. В. Лингвистический анализ художественного текста. – М.:Флинта, Наука, 2009. – 496 с.
2. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. Изд.2. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 144 с.
3. Гончарова Е.А. Шишкина И.П. Интерпретация текста: немецкий язык. – М.: Высшая школа, 2005. – 367 с.
4. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. – М.: Флинта, Наука, 2002. – 248 с.
5. Карельский А.В. От героя к человеку. Два века западноевропейской литературы. – М.: Советский писатель, 1990. – 397 с.
6. Тураев С.В. Парадоксы новеллы Бюхнера «Ленц» // Русская германистика. Ежегодник Российского союза германистов. – М.: Языки славянских культур, 2009. – С. 77-84
7. Шмидт Й. Повесть Георга Бюхнера «Ленц» // Немецкая литература между романтизмом и реализмом. 1830-1870 // Сост. Проф. Й. Шмидт, проф. А.Г. Березина.- пер. Е. Парфеновой. – СПб: Изд-во «Бельведер», 2003. – С. 534-555.
8. Büchner G. Lenz // Немецкая литература между романтизмом и реализмом. 1830-1870// Сост. Проф. Й. Шмидт, проф. А.Г. Березина. пер. Е. Парфеновой. – СПб: Изд-во «Бельведер», 2003. – С. 68-94.
9. Ecker E. Wie interpretiere ich Novellen und Romane? – Hollfeld.: Bange Verlag, 1991. – 202 s.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СОВРЕМЕННОЙ ЛИНГВИСТИКИ

Андрющенко Ольга Константиновна
Образ автора как жанрообразующий признак текста 3

Баяндина Сауле Жумажановна
Функции языковых категорий 9

Бузело Анна Сергеевна
Теория внутренней валентности морфем в ретроспективе и перспективе 13

Жакупова Айгуль Досжановна
Теоретико-методологические основы сопоставительной мотивологии 19

Ицкович Татьяна Викторовна
О месте религиозного стиля в системе функциональных стилей русского литературного языка 24

Кириллюк Ольга Леонидовна
Семантические особенности фразеологизмов с компонентом-фаунолексемой (на материале русского и украинского языков) 28

Кокорина Юлия Георгиевна
«Термин» - «терминология» - «терминосистема» - «терминополе» археологического вещеведения 34

Кожкарлова Наталья Николаевна
Политическая корректность как проявление коммуникативной толерантности 40

Краснова Юлия Сергеевна
Условная семантика коррелята ВЕДЬ 46

Кушниц Ольга Николаевна
Динамическая концептография в контексте развития стилистической системы 50

Лебедева Мария Юрьевна
Лексико-семантическое поле 'Детство': попытка моделирования 55

Лейчик Владимир Моисеевич
Дискурс и текст 62

Правда Елена Александровна
Косвенная номинация по функции в народной речи (на материале речений, собранных В.И.Далем) 76

<i>Федунова Татьяна Вячеславовна</i>	
Контрастивный семемный анализ в лексической системе русского и белорусского языков	81
<i>Чэлич Желька Милановна</i>	
Словосочетание имя-фамилия в русском и хорватском языках	88
ЯЗЫК – КУЛЬТУРА – ОБЩЕСТВО	
<i>Анищенко Ольга Александровна</i>	
Из истории молодежного социолекта: лицейская словесность XIX века	94
<i>Бариловская Анна Александровна</i>	
Концепт «ТЕРПЕНИЕ»: системно-языковые и контекстные экспликации	100
<i>Вершинина Наталья Викторовна</i>	
К вопросу об уточнении сущности понятия «цитата» с точки зрения речеведения	105
<i>Выхрыстюк Маргарита Степановна</i>	
Речевая культура сибиряков: проблемы её формирования (к вопросу о языке текстов делопроизводства г. Тобольска XVIII в.)	109
<i>Гасанова Сапият Хайбулаевна</i>	
Роль русского в развитии полилингвального общества	113
<i>Гончарова Оксана Владимировна</i>	
Акцентная стратификация южнорусского фоноварианта	117
<i>Егошина Нина Борисовна</i>	
Русский язык средств массовой информации (СМИ) – важнейший фактор формирования речевой культуры общества	122
<i>Ерофеева Ирина Валерьевна</i>	
Лингвокультурная парадигма летописного текста как отражение категорий средневекового мировоззрения	128
<i>Килина Лилия Фаатовна</i>	
Формулы русского летописного текста как структурная база развития языковых явлений	134
<i>Корнейчук Светлана Петровна</i>	
Понятие красоты текста в древнеирландских литературных памятниках	139
<i>Мирзоева Лейла Юрьевна</i>	
Эмотивное согласование как отражение аксиологических ориентаций в русском литературном языке XVIII в.	145

<i>Морозова Ираида Алексеевна</i>	
Макроструктура концепта «женщина» в русском языковом сознании (по экспериментальным данным)	150
<i>Сироткина Татьяна Александровна</i>	
Этнонимическое поле в языке жителей региона	156
<i>Смышляева Ксения Владимировна</i>	
Особенности гемеронимов в контексте коммерческой номинации	161
<i>Соколовская Татьяна Дмитриевна</i>	
Сосуществование церковнославянизмов и русизмов в современном русском языке	166
<i>Хорошилова Антонина Ивановна</i>	
Фольклорный концепт «Дом» и средства его вербализации в текстах русских народных сказок	178
<i>Цзюй ХайНа</i>	
Речевой этикет и нормы общения в русском и китайском языках	184
<i>Чубина Елена Александровна</i>	
Оппозиция <i>Перун – Волос</i> в русской фразеологии	189
<i>Швец Алла Васильевна</i>	
Язык - культура - общество: персонификация как составляющая «наивного» литературоведения	192
ЯЗЫК – МЫШЛЕНИЕ – ЛИЧНОСТЬ	
<i>Бурмакина Наталья Алексеевна</i>	
Эстетическое и утилитарное как ценности в картине мира языковой личности А.П. Степанова	198
<i>Ильченко Ольга Сергеевна</i>	
К вопросу о вариативности В=Р и В=И в памятниках письменности XI–XIV веков	204
<i>Лапутина Татьяна Валерьевна</i>	
Лексико-семантические группы предикативного признака генитивной метафоры (на примере поэзии М.Цветаевой)	210
<i>Поповская Любовь Васильевна</i>	
Семантика волеизъявления и способы её языкового выражения в речи русского царя Николая Павловича Романова (Николая I) в день восшествия на престол 14 декабря 1825 г.	214
<i>Соколова Юлия Владимировна</i>	
Специфика перцепции и апперцепции текстов русской орнаментальной прозы XX в.	220

<i>Щербакова Екатерина Евгеньевна</i>	
Тема — Речевой жанр — Концепт	226

ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ПУБЛИЦИСТИКИ

<i>Арзямова Ольга Витальевна</i>	
Взаимодействие форм внутренних и внешней речи в романе В.С. Маканина «Асан»	232
<i>Баташева Мария Фёдоровна</i>	
От метафоры Н. Гоголя к метафоре В. Набокова	237
<i>Бердникова Татьяна Владимировна</i>	
Грамматическая репрезентация обращения в поэзии А.А. Ахматовой	242
<i>Гарбовская Оксана Анатольевна</i>	
Церковнославянская лексика в газетных текстах конца XIX – начала XXI вв. (на материале русскоязычных газет Казахстана)	248
<i>Гремячих Екатерина Александровна</i>	
Фитонимы в лирике В. Набокова как средство отражения языковой картины мира поэта	255
<i>Кочесокова Марьяна Натмировна</i>	
Семантические аномалии в текстах русской рок-поэзии	260
<i>Лисоченко Ольга Витальевна</i>	
«Либерализация» языка или неэстетическое отношение слова к действительности	263
<i>Марьина Ольга Викторовна</i>	
Авторские знаки препинания в русских прозаических текстах (на материале произведений 1990-х – 2000-х гг.)	269
<i>Меркулова Елизавета Максимовна</i>	
Параметры представления понятия <i>нация</i> в русском и английском языках	273
<i>Рюмишина Наталия Викторовна, Волович Майя Ильинична</i>	
Речевой стиль произведений В. Кондратьева (место ключевых слов в тезаурусе автора)	277
<i>Сандакова Марина Всеволодовна</i>	
Смещённое определение в художественном тексте	282
<i>Смирнова Валентина Григорьевна</i>	
«И сердце вновь горит и любит...» (Опыт концептуального анализа художественного текста)	288

<i>Темирова Жанна Германовна</i>	
Ментальный мотивы в лирике О. Сулейменова	293
<i>Тропкина Надежда Евгеньевна</i>	
Поэтика имени в жанре лирического портрета	298
<i>Цонева Лиляна Михайлова</i>	
Языковая игра в медиа-тексте новейшего времени	303
<i>Черепова Ирина Сергеевна</i>	
Функционирование концепта <i>книга</i> как инструмента формирования концептуально значимого смысла сложного синтаксического целого	309
<i>Шелкова Ирина Александровна</i>	
Прозвища в прозе А.Г. Алексина	313

ЭСТЕТИКО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО ФОЛЬКЛОРА И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

<i>Белкин Михаил Юрьевич</i>	
Булгаков и Тютчев: опыт сопоставления	320
<i>Бунцева Марина Николаевна</i>	
Этико-эстетическая программа Н.М. Карамзина и её преломление в повести «Бедная Лиза»	325
<i>Егорова Екатерина Вячеславовна</i>	
Две повести о мечтателях: «Белые ночи» Ф.М. Достоевского и «Машенька» В.В. Набокова в сопоставительном аспекте	331
<i>Жабина Елена Михайловна</i>	
Поэма Д.В. Веневитинова «Евпраксия» (1824 г.)	337
<i>Лукин Андрей Владимирович</i>	
Реалистическая новелла Е.А. Баратынского «Перстень»	341
<i>Ляпина Светлана Митрофановна</i>	
Женские образы романа Вс.С. Соловьева «Царь-девица»	351
<i>Малявкина Ирина Сергеевна</i>	
Интертекстуальность романной трилогии И.А. Гончарова	354
<i>Михайлова Наталья Дмитриевна, Мирзоева Валентина Михайловна</i>	
Художественное пространство цикла А.И. Эрделя «Записки Степняка»: к вопросу о тургеневской традиции	360
<i>Нелипа Елена Евгеньевна</i>	
Изобразительность в характеристике персонажей романа «Бесы»: позы и произведения визуального искусства	365
<i>Никольский Евгений Владимирович</i>	
Формирование жанра философского романа в позднем творчестве Всеволода Соловьева	371

<i>Осьмухина Ольга Юрьевна</i>	
Реальность vs условность: специфика функционирования авторской маски в «Русских сказках...» Казака Луганского (В.И. Даля)	377
<i>Парсаданова Александра Артемьевна, Фатеев Дмитрий Николаевич</i>	
Место славянского оберега в фольклорном жанре быличек	383
<i>Синяев Анатолий Романович, Фатеев Дмитрий Николаевич</i>	
К вопросу о классификации футбольных зарядов: кричалки «против»	387
<i>Фатеев Дмитрий Николаевич</i>	
Применение мата как оберега в частушечном цикле «Шёл я лесом...»	400
<i>Шапошников Юрий Сергеевич</i>	
«А был ли анекдот?»:	
«пушкинские» анекдоты в гоголевских текстах	408
<i>Штаб Вероника Андреевна</i>	
«Записки сумасшедшего» Л.Н. Толстого в контексте этико-религиозного диалога с Н.В. Гоголем	412
<i>Щуренкова Юлия Анатольевна</i>	
Ум и безумие – две грани одного сознания (по романам Ф.М. Достоевского «Идиот» и «Братья Карамазовы»)	418

ЭСТЕТИКО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

<i>Афанасьев Антон Сергеевич</i>	
О познании истинном и мнимом во второй «Симфонии» А. Белого	425
<i>Богатырёва Наталия Дмитриевна</i>	
Дневники Л. Андреева: грани философского текста	429
<i>Гаврилов Валентин Александрович</i>	
Феномен и концепция человека в романе А.И. Солженицына «Раковый корпус»	436
<i>Данилов Александр Геннадиевич</i>	
Богооставленность и диалог с Богом как духовные состояния лирического героя в творчестве В.А. Смоленского	441
<i>Дубова Марина Анатольевна</i>	
Проблема автора в поэтике романа В. Брюсова «Огненный ангел»: к вопросу о сотворенной природе литературного произведения	446

<i>Исаченко Оксана Михайловна</i>	
Современный НОМО LEGENS и ЧТЕНИЕ как интеллектуальная деятельность (по роману М. Елизарова «Библиотекарь»)	451
<i>Кантомирова Анна Николаевна</i>	
Образ техногенного полета в лирике Анатолия Жигулина	460
<i>Лавринова Александра Юрьевна</i>	
Пантеистическое мироощущение и модель «заповедного» пространства в поэзии В.И. Нарбута	466
<i>Лобова Екатерина Павловна, Петищева Виктория Анатольевна</i>	
Роман Л. Леонова «Соть» в культурно-историческом контексте эпохи первой половины XX века	472
<i>Локтионова Наталья Петровна</i>	
Тема зазеркалья в творчестве Арсения и Андрея Тарковских	478
<i>Рудая Ольга Павловна</i>	
Особенности повествовательного дискурса в романе Е. Поповой «Большое путешествие Малышки»	483
<i>Самохвалова Яна Вадимовна</i>	
Н.С. Гумилёв в современной фантастической литературе	488
<i>Солдаткина Янина Викторовна</i>	
Категория «национального характера» в русской прозе XX века	494
<i>Сомова Елена Викторовна, Сергиенко Дмитрий Сергеевич</i>	
«Быть странником...»	
Поэтический мир С.И. Валькова (Лещины)	500
<i>Степаненко Кристина Алексеевна</i>	
Философская и эстетическая категория смеха в творчестве Фридриха Ницше и Велимира Хлебникова	508
<i>Ткачева Полина Павловна</i>	
Инновационный подход к классической басне (по творчеству В.С. Высоцкого)	514
<i>Ткачева Раиса Андреевна, Мирзоева Валентина Михайловна</i>	
Пространственные доминанты в художественном пространстве романа Л. Добычина «Город Эн»	520
<i>Травова Наталья Васильевна</i>	
Концепция человека в творчестве Варлама Шаламова в аспекте русской религиозной философии	527
<i>Чернов Александр Николаевич</i>	
Особенности создания женских образов в романах Гайто Газданова	532

**АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ
ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Васюкова Анна Юрьевна

**Актуальные вопросы изучения зарубежной
литературы «Хемингуэвские героини»**

Зигфрида Ленца (на материале рассказов)..... 537

Гранкина Елена Владимировна

Специфика материнско-дочерних отношений

в рассказе Д.К. Оутс «Мама – смерть»..... 543

Иванова Элина Юрьевна

Мир детства в романе Г. Бёлля «Дом без хозяина» 548

Казанцева Галина Владимировна

К проблеме эволюции жанра

беллетризованной биографии: Ксенофонт и Плутарх 553

Матвеева Юлия Александровна

Жанровое своеобразие «Дневника

для Стеллы» Джонатана Свифта 559

Морженкова Наталия Викторовна

Поэтика числа в творчестве Гертруды Стайн:

опыт интерпретации 562

Онущенко Наталия Михайловна

Историческая концепция Р. Мерля

в цикле «Судьба Франции» 568

Приходько Лариса Викторовна

Функциональный потенциал сравнения

**в тексте любовного письма (на материале
любовной переписки Р. М. Рильке)..... 574**

Соколовская Мария Александровна

Решение проблемы идентичности в постмодернистском

романе Дж. Барнса «история мира в 10 с ½ главах» 579

Сомова Елена Викторовна

Философско-религиозные искания

в романе Т. Мура «Эпикурец»..... 582

Струкова Татьяна Георгиевна

После постмодернизма 588

Чистякова Людмила Александровна

Личностный дискурс интерпретации художественного текста... 595

Для заметок

Для заметок

Для заметок

ВОПРОСЫ ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ В СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

Издательство «Ремдер» ЛР ИД № 06151 от 26.10. 2001.
г. Ярославль, пр-т Октября, 94, оф. 37.
Тел.: (4852) 58-03-48, факс 58-03-49.
E-mail: remder@mail.ru

Формат 60x90/16, усл. печ. л. 38,25, заказ № 143, тираж экз.