

Вятский государственный гуманитарный университет

В Е С Т Н И К
ВЯТСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ГУМАНИТАРНОГО УНИВЕРСИТЕТА

Филология и искусствоведение

Научный журнал

№ 1(2)

Киров
2010

Главный редактор
В. С. Данюшенков,
доктор педагогических наук, профессор, чл.-кор. РАО

Редакционная коллегия:
В. Т. Юнгблуд,
доктор исторических наук, профессор (зам. главного редактора);
А. А. Харунжев,
кандидат педагогических наук, доцент (отв. секретарь);
Е. М. Вечтомов,
доктор физико-математических наук, профессор;
А. А. Мосунова,
доктор психологических наук, доцент;
М. И. Ненашев,
доктор философских наук, профессор;
Н. О. Осипова,
доктор филологических наук, профессор;
В. А. Поздеев,
доктор филологических наук, доцент;
О. Ю. Поляков,
доктор филологических наук, профессор;
Г. И. Симонова,
доктор педагогических наук, доцент;
С. В. Чернова,
доктор филологических наук, профессор

Ответственные за выпуск:
К. С. Лицарева,
кандидат филологических наук, доцент;
В. Н. Оношко,
кандидат филологических наук, профессор;
Н. И. Поспелова,
кандидат искусствоведения, доцент

Адрес редакции: 610002, г. Киров, ул. Красноармейская, 26,
тел.: (8332) 678-860 (научный отдел), (8332) 370-892 (научно-исследовательский отдел),
(8332) 673-674 (Издательский центр)

Редактор О. Коробкова
Компьютерная верстка – Ю. Клыгина

Свидетельство о регистрации средства массовой информации
(Министерство по делам печати, телерадиовещания
и средств массовых коммуникаций)
ПИ № 77-14376 от 17 января 2003 г.

СОДЕРЖАНИЕ

Никола М. И. Экфрасис: актуализация приема и понятия 8

ЛИНГВИСТИКА

Теория языка. Русский язык: история и современность. Языковое разнообразие России. Вопросы славянского языкознания

Концептуальный анализ языковых единиц. Теория коммуникации. Дискурс

Морозова Н. С. Актуализация концептуального признака снега
'быть в движении под воздействием силы ветра' в образном познании мира 13

Егорова Е. Н. Ментальная сторона концепта «словесное оскорбление» 16

Мкртычян С. В. Управленческий лексикон как ядерная стилистическая зона
устной деловой речи 19

Оломская Н. Н. Функционально-стилистические жанровые разновидности в дискурсе PR
с позиции теории коммуникации 24

Системно-функциональный анализ языковых единиц: диахрония и синхрония

Кузовенкова А. И. Диалектизмы в древнерусском Паремейнике
(по рукописи РГБ, Тр. 4 второй половины XIV в.) 29

Краснова С. Г. Особенности структурных изменений значения заимствованных слов
в процессе семантической архаизации (на материале заимствованной лексики
русского языка XVIII в.) 32

Соколова А. Г. Слова *бегемот, кошка, лиса* в толковых словарях XX в.
(лингвокультурологический аспект) 35

Двяченко Ю. А. Место фитонимической лексики в художественной прозе Е. И. Носова 38

Ибрагимова А. М. Лексическая наполненность имён собственных и фамилий
в рассказах С. Т. Романовского 41

Глухова О. П. Семантика императивных высказываний в прозе Ю. Полякова 44

Юнусова Р. Д. Фразеологизмы о гостеприимстве в русском и татарском языках 47

Языки мира. Сопоставительное языкознание. Сравнительно-исторические и типологические исследования. Проблемы межкультурной коммуникации. Переводоведение

Теория языка. Языковая модальность. Коммуникативная лингвистика

Пастернак Е. А. Лингвистические идеи Ламетри
как развитие языковых теорий Кондильяка 51

Вяльях К. Э. Выражение коммуникативной организации высказывания
моделями отрицательной модальности 57

<i>Полякова С. В., Мишланова С. А.</i> Метафорическое представление БОЛЕЗНИ в непрофессиональном медицинском дискурсе России и США	60
<i>Рениц Т. Г.</i> Взаимодействие информативной и фатической тональностей в романтическом общении	62
<i>Кучинская Е. А.</i> Жанр интервью в текстах военной периодики	66
<i>Курьшова В. И.</i> Коммуникативная стратегия воздействия в американском предвыборном дискурсе (на материале политических речей Б. Обамы 2008 г.)	70

Языковая система. Концепт.

Слово как объект междисциплинарных исследований

<i>Красикова Т. И.</i> Системные отношения в английской омонимике	73
<i>Чумичева Т. С.</i> Соматические фразеологизмы в британском и американском вариантах английского языка (сопоставительный аспект)	79
<i>Тулусина Е. А.</i> Фразеологическая объективация концепта «учёба» в немецком и русском языках	82
<i>Миронина А. Ю.</i> Эвфемизм как явление языка и культуры (лингвистический и лингвокультурологический анализ)	85
<i>Равдина Н. В.</i> Конверсия и английские прилагательные на <i>-ing/-ed</i> , образованные от субстантивной основы и от герундия	89

Фонологические системы языков.

Лингвистические аспекты перевода

<i>Жарёнова Н. В.</i> Реализация дистинктивных признаков в вокалической системе швейцарского варианта немецкого языка	93
<i>Аверкина Л. А.</i> Проблемы перевода немецкого молодежного сленга	96
<i>Борисова Е. Б.</i> Лингвопоэтическая значимость словосочетаний в создании образа природы и проблема перевода (на материале романа И. Во «Возвращение в Брайдсхед»)	99

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Литература России. Современный литературный процесс

Структура текста.

Мотивационный и концептуальный анализ.

Традиции и их отражение в современной прозе

<i>Каяниди Л. Г.</i> Образ завес в поэзии Вячеслава Иванова	103
<i>Казанцева И. А.</i> Отражение сакрального пространства в произведениях В. А. Никифорова-Волгина и В. Н. Крупина	107
<i>Серова З. Н.</i> «Редуцирование» романной формы в отечественной прозе рубежа XX–XXI вв. (на материале мини-романа К. Лошкарева «Записка из подполья»)	111
<i>Сычёва А. В.</i> Из истории перевода поэзии Булата Окуджавы на английский язык	114

Зарубежная литература. Сравнительное литературоведение.

Проблемы художественного перевода

*Поэтика жанров зарубежной литературы. Диалог художественных традиций.
Поэтологический анализ текста*

<i>Комарова Е. А.</i> Собор как универсальный христианский символ и как «зеркало» души в романе Ж.-К. Гюисманса «Собор»	118
<i>Вишняков А. Г.</i> Роман «Модерато кантабиле» Маргерит Дюрас и французский новый роман	125
<i>Онущенко Н. М.</i> «Судьба Франции» Р. Мерля как цикл исторических романов	128
<i>Павлова А. А.</i> Античные образы и мотивы в романе Д. Фаулза «Волхв»	133
<i>Камардина Ю. С.</i> Николас Никльби – заглавный герой романа Ч. Диккенса	137
<i>Наумова О. А.</i> «Крушение Британского музея» Дэвида Лоджа: как все начиналось	140
<i>Матасова У. В.</i> Христианские (православные) образы и мотивы как отражение национальной картины мира в переводном тексте (на примере анализа повести Ф. де ла Мотт Фуке «Ундина» и стихотворного перевода В. А. Жуковского «Ундина»)	145
<i>Загороднева К. В., Бочкарева Н. С.</i> Три эссе о пейзажах Джорджоне в художественной критике Дж. Рескина, У. Пейтера, П. Муратова	149

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

<i>Певнева Н. Ю.</i> Творчество Мориса Дени в контексте религиозного возрождения во французском искусстве рубежа XIX–XX вв.	152
<i>Малацый Л. В.</i> Вклад А. В. Никольского в дело развития церковно-певческой культуры Вятки	156
<i>Гимадиева Р. Д.</i> А. Леман. Сюита для фортепиано «Татарстан»: к проблеме фольклор и композитор	159
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	166

CONTENTS

- Nikola M. I.* Ekphrasis: Reception and Concept Actualisation
- Morozova N. S.* Actualization of the Conceptual Characteristic of Snow “To Be Moving under the Influence of the Force of Wind” in Image-bearing World Cognition
- Egorova E. N.* The Mental Part of the Concept “The Verbal Insult”
- Mkrtytchian S. V.* Managerial Lexicon as a Central Stylistic Area of Oral Business Speech
- Olomskaya N. N.* Functional Stylistic Genre Varieties of PR Discourse from the Position of the Theory of Communication
- Kuzovenkova A. I.* Dialect Features in Old Russian Parimeynik According to the Manuscript of the Russian State Library, Troitskaya, 4 (the 2^d half of the XIV century)
- Krasnova S. G.* The Peculiarities of Structural Changes of Borrowings Meaning in the Process of Semantic Archaisation (Russian borrowings of the XVIII century)
- Sokolova A. G.* The Words *Hippopotamus*, *Cat*, *Fox* in Explanatory Dictionaries of the XX Century (linguo-culturological aspect)
- Dyachenko Yu. A.* Phytonymic Lexicon in E. I. Nosov’s Prose
- Ibragimova A. M.* Lexical Filling of Proper Names and Surnames in the Stories of S. T. Romanovsky
- Glukhova O. P.* Semantics of Imperative Statements in the Prose of Yuri Polyakov
- Yunusova R. D.* Phraseological Units Describing Hospitality in the Russian and Tatar Languages
- Pasternak E. L.* La Mettrie’s Linguistic Concepts Seen as a Development of Condillac’s Theories
- Vyalyak K. E.* Expression of the Communicative Organization of the Sentence by Models of Negative Modality
- Polyakova S. V., Mishlanova S. L.* Metaphorical Representations of Illness in Non-Professional Medical Discourse in Russia and the USA
- Rents T. G.* Correlation of Informative and Phatic Communicative Keys in Romantic Communication
- Kuchinskaya E. A.* Genre of Interview in Military Periodical Texts
- Kuryshbeva V. I.* Communicative Strategy in American Electoral Discourse (on the basis of Obama’s political election speeches)
- Krasikova T. I.* The System Relations in English Homonymics
- Chumicheva T. S.* Somatic Phraseologisms in the British and American Variants of the English Language (Comparative Aspect)
- Tulusina E. A.* Phraseological Objectivization of the Concept «Study» in the German and Russian Languages
- Mironina A. Yu.* Euphemism as a Phenomenon of Language and Culture (linguistic and linguo-culturological analysis)
- Ravdina N. V.* Conversion and English Substantival and Gerundial Adjectives in *-ing/-ed*
- Zharyonova N. V.* The Realization of the Vocalic System Distinctive Features in Swiss German
- Averkina L. A.* Problems of Translating German Youth Slang
- Borisova E. B.* On Linguopoetic Functioning of Word-combinations in Creating the Image of Nature and the Problem of Translation (on the material of «Brideshead Revisited» by Evelyn Waugh)
- Kayanidi L. G.* The Image of the Curtains in Vyacheslav Ivanov’s Poetry

Kazantseva I. A. The Reflection of a Sacred Space in the Works of V. A. Nikiforov-Volgin and V. N. Krupin

Serova Z. N. Reducing the Novel Form in the Native Prose of the Late XX – Early XXI Centuries (on the material of a mini-novel “A Note from the Underground” by K. Loshkarev)

Sycheva A. V. From History of Translating Bulat Okudzhava’s Poetry into English

Komarova E. A. Cathedral as Universal Christian Symbol and as Soul’s “Mirror” in J.-K. Huysmans’s Novel “La Cathedrale”

Vishnyakov A. G. The Novel “Moderato Cantabile” of Marguerite Duras and the French New Novel

Onushchenko N. M. Robert Merle’s “Fortune de France” as a Series of Historical Novels

Pavlova A. A. Antique Images and Motifs in John Fowles’s Novel “The Magus”

Kamardina Yu. S. Nicholas Nickleby as the Title Character of Dickens’s Novel

Naoumova O. A. The British Museum is Falling Down» by David Lodge: how it All Began

Matasova U. V. Christian (Orthodox) Images and Motifs as a Reflection of the National Picture of the World in a Translated Text (based on analyses of Friedrich de la Motte Fouque’s “Undine” and its verse translation by V. A. Zhukovsky)

Zagorodneva K. V., Bochkareva N. S. Three Essays about Giorgione’s Landscapes in the Criticism of J. Ruskin, W. Pater and P. Muratov

Pevneva N. Yu. The Works of Maurice Denis in the Context of Religious Revival in the French Art of the Border of the XIX–XX Centuries

Malatsay L. V. Alexandre V. Nikolsky’s Contribution to the Development of Church and Vocal Culture of Vyatka Region

Gimadieva R. D. A. Leman. The “Tatarstan” Piano Suite: on Folklore – Composer Issue

**ЭКФРАСИС:
АКТУАЛИЗАЦИЯ ПРИЕМА И ПОНЯТИЯ**

Об экфрасисе сегодня можно говорить как о старом понятии, которое обретает новую молодость, существенно обогащая современный взгляд на историю литературы. Действительно, до начала нашего века термин «экфрасис» был для отечественной науки понятием малознакомым и мало востребуемым, да и в зарубежном литературоведении изучение его активизировалось лишь с середины 80-х гг. прошлого века. Что же касается последнего десятилетия, то в этот период наиболее значимыми вехами в научном осмыслении понятия и его значения для изучения истории литературы стали два научных собрания. Прежде всего, это симпозиум 2002 г. в Лозанне, посвященный изучению экфрасиса в русской литературе (заметим, что речь на конференции шла не только о русской литературе), а также международная конференция в Пушкинском доме в июне 2008 г. на тему «Изображение и слово: формы экфрасиса». Можно к настоящему времени выделить устойчивый круг зарубежных и отечественных исследователей, уделяющих изучению экфрасиса особое внимание: это Л. Геллер, М. Рубинс, Е. Берар, В. В. Бычков, Н. В. Брагинская и др. Особенно важное значение имели работы Л. Геллера, в частности его статья «Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе», опубликованная в материалах Лозаннского симпозиума [1]. Был также защищен целый ряд диссертаций, преимущественно кандидатских, с позиции экфрасиса рассматривающих художественные тексты: «Экфрасис как способ воплощения пасторальности в ранней лирике Георгия Иванова» А. А. Хадынской, «Визуальное изображение (картина) в прозе немецких романтиков» Е. В. Иноземцевой, «Образы визуальных искусств в творчестве Джона Фаулза» Е. В. Яценко, «Неупиваемая чаша» И. С. Шмелева: поэтика жанра...» С. М. Склеминой и др.

Ясно, что обращение к экфрасису находится в русле общего процесса активизации междисциплинарных исследований и применительно к фи-

лологической области, сферы так называемой интермедиальности. Однако очевидно и то, что заслуженный интерес вызывает сама развитая литературная традиция экфрасиса, продемонстрировавшая богатый художественный потенциал этого приема, обнаружившего способность быть многоликим и многозначным, многофункциональным, способным затрагивать все уровни текста, по сути расширившего наши представления об изобразительной силе литературы.

Следует заметить, что литературная традиция экфрасиса имеет ранние истоки. Обратимся к самой природе термина «экфрасис» или «экфраза». Здесь возможны варианты: (в греч. яз. «фрагиз» – высказывание, сообщение – слово жен. рода, отчего многие ученые, особенно античники, вслед за О. Фрейденберг предпочитают женский род – экфраза). Под экфрасисом чаще всего понимают словесное изображение произведений искусства: живописи, скульптуры, предметов прикладного искусства. Мы же будем придерживаться более, на наш взгляд, устоявшегося термина – экфрасис – и остановимся на приставке эк-, имеющей два значения: 1) полноты сообщения, исчерпанности, рассказать до конца; 2) выход, уклонение от чего-либо. И в этом смысле приставка указывает на автономность экфрасиса как выделенного места в художественном тексте. Главной же задачей исследования экфрасиса всякий раз становится понимание его соотносительности как текстового элемента с макротекстом.

Происхождение экфрасиса связывают с мифологизацией вещи в дописьменной литературе. Не случайно использование экфрасиса встречается уже у Гомера. Только в «Илиаде» это и знаменитое описание щита Ахилла, получившее богатую традицию истолкования (Песнь 8), и описание покрывала Елены (Песнь 3), и описание щита Афины (песнь 5), и описание кубка Нестора (песнь 11) и т. д. Последующая античная литература содержит многочисленные образцы экфрасиса как в греческой, так и в римской литературе, к примеру, у Геродота, Павсания, Катулла, Вергилия, Овидия, Гелиодора, Клавдиана и др., заметно учатившиеся в поздней античной литературе. Из текстов этого периода выделим знаменитые «Картины» Филострата, со-

держащие описание шестидесяти четырех картин. Позднее такой циклический эксперимент получит наименование экфрасис-галереи, т. е. словесной галереи. Традиция экфрасиса найдет продолжение в литературе византийской, которая внесет свой вклад – обогатит, в частности, аллегорико-философское толкование экфрасиса.

В дальнейшем использование экфрасиса встречается в литературе всех последующих культурных эпох (Средневековье, Возрождение, барокко, романтизм, реализм, модернизм, постмодернизм и т. д.), однако с разной степенью частотности. На наш взгляд, можно говорить об усилении обращения к этому приему в переходные эпохи в связи с закономерным усложнением эстетической природы текста, в том числе нарративной. Данная закономерность наблюдается и в современном литературном процессе – как в отечественной, так и в зарубежной литературе. Но, безусловно, общая тенденция визуализации современной культуры играет в настоящее время роль важнейшего фактора, побуждающего к созданию экфрасисов в художественном тексте.

В целом же, как показывает история литературы, частотность обращения к экфрасису зависит от целого ряда факторов: художественного направления, жанра, творческой индивидуальности художника и т. д. Что касается жанра, то тяготение к экфрасису может задаваться его спецификой, как было, к примеру, в случае с одним из самых ранних жанров – эпиграммой. Так, в античной традиции особенно эллинистического периода III–II вв. до н. э. как вариант жанра выделились так называемые экфрастические эпиграммы, описывающие тот или иной предмет искусства, но не начертанные непосредственно на нем. Примеры можно привести из эпиграмм, приписываемых Платону:

Этих на перстне увидев бычков и зеленую
яшму,
Скажешь: дышат бычки и зеленеется луг.
(А.Р. IX, 13; пер. М. Гаспарова)

В Книд чрез пучину морскую пришла
Киферея-Киприда,
Чтобы взглянуть на свою новую стацию там,

И, осмотрев ее всю на открытом стоящую
месте,
Вскрикнула: «Где же нагой видел Пракситель
меня?»
(А.Р. VI, 161; пер. Л. Блюменау)

Нет, не Пракситель тебя, не резец изваял, а
сама ты
Нам показалась такой, как ты была на суде.
(А.Р. VI; пер. Л. Блюменау)

Античной эпиграмме принадлежит роль значительного расширения объема понятия, которое включает уже не столько описание предмета, сколько отношение к нему: восхищение, удивление, радость по отношению к представленному предмету.

Однако, безусловно, самый богатый урожай экфрасиса дали литературе такие повествовательные жанры, как жанр путешествия, а также новелла, повесть и роман о художнике, жанры, сформировавшиеся в литературе немецкого романтизма и получившие затем распространение в литературе XIX–XX вв., развившей рефлексию над процессом творчества. Что же касается художественных направлений в истории литературы, стимулирующих обращение к экфрасису, то, безусловно, особая роль принадлежит романтизму. Важную роль сыграла выдвинутая романтиками идея синтеза искусств. Исследования романтических текстов, особенно немецких романтиков, содержат многообразие форм присутствия картины – реальные и фиктивные изображения, картина как внутренний принцип организации текста, имитация живописной техники от создания абриса и колорита до использования арабесок. Можно сказать, что, предвосхищая многие эксперименты искусства модернизма, романтики осуществили новое функционирование как слова, так и визуального образа, продемонстрировав возможность плодотворного синтеза между ними.

В отечественной литературной традиции поэтика экфрасиса заявила о себе еще в древнерусской традиции, однако широкое распространение получила в повести XIX в. (Н. А. Полевой «Живописец», Н. В. Гоголь «Портрет», Н. С. Лесков «Запечатленный ангел», И. С. Тур-

генов «Песнь торжествующей любви» и др.). В связи с недавним юбилеем Н. В. Гоголя, возвращающим нас вновь к размышлению о многогранности и уникальности таланта писателя, важно отметить особенно весомый вклад Гоголя в утверждение потенциала поэтики экфрасиса. Так, гоголевский цикл «Арабески» (1835) представляет богатый художественный материал для изучения экфрасиса. Особенно важно, что, наряду с повестями, сборник включает эссе «Скульптура, живопись и музыка», «Последний день Помпеи. Картина Брюллова», «Об архитектуре нынешнего времени» и др., что указывает на глубокую закономерность обращения писателя к экфрасису. Плодотворно также использование писателем такой разновидности экфрасиса, как «экфрасис – сновидение» (сны Чарткова из «Портрета»). Изучение характера и функций экфрасиса нашло плодотворное рассмотрение в работах волгоградского филолога Аркадия Гольденберга. В заключение своих наблюдений над многочисленными гоголевскими экфрасисами Гольденберг пишет: «Гоголевский текст не только хочет стать живописью, он стремится превзойти, преодолеть силу ее визуального воздействия. Он обращен не к внешнему, а к внутреннему человеку. Именно в “Арабесках” Гоголем была сформирована концепция “невидимого”, внутреннего произведения искусства, которое доступно лишь внутреннему, духовному глазу» [2].

В связи с Гоголем также уместно напомнить о распространении такого понятия, как «экфрастическая индивидуальность». Оно, на наш взгляд, также имеет под собой основание. Действительно, в истории литературы можно выделить авторов, на протяжении всего творческого пути тяготеющих к использованию экфрасиса (Т. Готье, Дж. Фаулз, П. Киньяр, А. Роб-Грийе, М. Брютор и др., в отечественной традиции – Гоголь, Волошин, Брюсов, Кузьмин, Мандельштам и др.). Если же продолжить разговор о художественных течениях, стимулирующих обращение к экфрасису в отечественной литературной традиции, то склонностью к экфрастической визуализации отличались многие поэты серебряного века, символисты и особенно акмеисты. Что касается последних, то акмеистическая экфрастичность, на наш взгляд,

получила убедительное раскрытие в монографии представительницы зарубежной русистики Марии Рубинс «Пластическая радость красоты» [3].

Сложившаяся богатая традиция экфрасиса привела к развитию и обогащению функций приёма и, как следствие, к теоретическим дискуссиям вокруг него. Так, утвердилось понятие так называемого «чистого экфрасиса», предлагающего вербальное изображение визуального изображения, прежде всего произведения живописи. Однако история литературы, особенно последних двух веков, привела к тому, что под экфрасисом предлагают понимать вербальный образ, переводящий информацию не только из сферы изобразительных искусств. Показательно уже более широкое определение понятия, которое даёт Л. Геллер: «Экфрасис – всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [4].

Так, к примеру, широко употребляется термин «музыкальный экфрасис»: этим термином пользуется Сидорова Анна Геннадьевна, автор работы, посвященной «Тексту Баха» в современной отечественной прозе (сетевой роман «Сарабанда» М. Исаева, рассказ А. К. Жолковского «Брандербургский концерт № 6», роман Ю. Н. Арабова «Биг-бит», повесть О. Н. Ермакова «Вариации», роман А. А. Кима «Сбор грибов под музыку Баха» и др.). Используются также термины «киноэкфрасис», «топэкфрасис» и др. Усложнение поэтики современного текста приводит к тому, что в ряде случаев авторы предлагают пользоваться термином «многослоный интермедиаальный экфрасис». К примеру, в том же «музыкальном» варианте жанра, например, в повести О. Н. Ермакова «Вариации», которую рассматривает А. Г. Сидорова, семантика звукового ряда передается через семантический ряд живописных визуальных образов, которым, в свою очередь, придана динамика кинематографических образов. В итоге, сущность музыки описывается с помощью образов, соотносящихся с областями графики, телевидения, кинематографа. Л. Геллер допускает возможность формирования такой области филологии, как интермедиаальная компаративистика, которая будет занята сравнительным рассмотрением в том числе экфрасисов, своеобразной художественной арены как соперничества, так и сотрудничества разных искусств.

Показательно и движение по мере развития поэтики экфрасиса от его понимания в первичном смысле, как частного приема, к пониманию экфрасиса как жанра. В первичном смысле «Экфрасис» – «украшенное описание произведения искусства внутри повествования, которое оно прерывает, составляя кажущееся отступление». В тех же случаях, когда экфрасис определяет все важнейшие содержательно-формальные компоненты текста, исследователи полагают возможным говорить об экфрасисе как жанре. В таком ключе, например, рассуждает исследовательница С. М. Склемина, анализируя «Неупиваемую чашу» И. С. Шмелева как повесть-экфрасис [5].

Заслуживают внимания и размышления исследователей относительно национально-культурных особенностей экфрасиса в той или иной литературе. Так, рассуждения об истории экфрасиса в русской литературе привели некоторых исследователей к мнению о преобладании в отечественной традиции так называемого религиозного, и даже, если точнее, – богородичного экфрасиса. При этом нередко русский религиозный экфрасис связан в значительной мере с «чужим» по культурному и конфессиональному происхождению полотном: в качестве изображения русские писатели избирают полотна по преимуществу западноевропейской живописи. Хотя один из авторов работ по истории русского религиозного экфрасиса Иван Есаулов утверждает, что и в этом случае в характере изображения у отечественного автора просвечивает русская «Иконная память» [6]. Впрочем, относительно особенностей русского экфрасиса полемика активно продолжается, но главное, что подчеркивают его исследователи, – это специфика религиозного экфрасиса, который «отличается от прочих разновидностей лишь тем, что он удваивает, усиливает еще и пограничность иного рода – предел, грань миров, что, несомненно, сказывается на его эстетических составляющих» [7].

Экфрасис в литературе XX в. является объектом активной рефлексии и употребления. Закономерно усиливается обращение к экфрасису в современной интеллектуальной прозе, в частности в развитии романа о художнике. Многоликость экфрасиса продемонстрировала постмодер-

нистская литература, для которой экфрасис как текст в тексте органичен. И по мере того как литературная интекстуальность постмодернизма стала привычной и даже избыточной, понятно обращение к экфрасису, носителю иного кода, обновляющего тем самым поэтику постмодернизма.

Показательно также активное обращение к экфрасису в современной массовой литературе и беллетристике. Д. Браун, М. Фрейн, А. Переса-Риверте, В. Пелевин и другие за счет экфрасиса стремятся организовать интригу, интеллектуально нагрузить свой текст: «Код да Винчи» Д. Брауна, «Одержимый» М. Фрейна, «Фламандская доска» А. Переса-Риверте и др. Однако эта активность, грозящая стать избыточной, приводит к тому, что экфрасис становится предметом не только стилизации, но и пародии. Заметим, что первые пародии на экфрасис появились еще в среде поэтов-обериутов. Приведем в качестве примера стихотворение Н. Олейникова. Показательно, что стихотворение называется «Описание еще одной картины»:

Мадонна держит каменный цветок гвоздики
В прекрасной полусогнутой руке.
Младенец, сидя на земле с букетом повилики,
Разглядывает пятнышки на мотыльке,
Мадонна в алой мантии и алой ризе,
И грудь ее полуобнажена.
У ног младенца поместились на карнизе
Разрезанный лимон и рюмочка вина [8].

В кругу современных поэтов (Д. Пригов, Т. Кибиров, И. Кабаков и др.) эта пародийная традиция заявила о себе с новой силой. И, безусловно, заставляет задуматься, не является ли эта пародийность началом кризиса или конца экфрастической литературы.

Нередко создание экфрасиса, равно как и его изучение, требует обращения к искусствоведческим трудам. Возьмем, к примеру, такой текст, как роман современного французского писателя П. Киньяра «Терраса в Риме», где главный герой романа художник Моум работает в стиле гравюры сухой иглой. Если читатель еще может обойтись без уяснения специфики такого вида

гравюры, для исследователя это уже невозможно. Или же роман М. Фрейна «Одержимый». При чтении романа становится совершенно очевидно, что автору пришлось работать активно с искусствоведческой литературой, посвященной изучению творчества Брейгеля, что он и не скрывает. Разумеется, автор искусствоведческого труда ставит перед собой иные профессиональные задачи, но его опыт перевода произведения изобразительных искусств на язык вербальный нередко необходим авторам-писателям и в известной мере софеноменален опыту автора художественного текста, создающему экфрасис в системе художественного произведения.

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что «визуальная одаренность» отличает не только писателей, но в ряде случаев и изучающих их филологов, и вспомнить, какую роль визуальность играла в очерковых и научных трудах такого филолога, как Б. И. Пуришев. Приведем только один пример. В 1989 г. в издательстве «Искусство» в Москве вышла антология под названием «Троица». В этом издании были представлены лучшие словесные комментарии к знаменитой иконе Рублева. И среди них почетное место, в первой пятерке авторов, отведено комментарию к Троице, который дал Б. И. Пуришев в своих «Очерках истории русской монументальной живописи». Вот лишь фрагмент из этого очеркового экфрасиса: «Духом гармоничного, прозрачного лиризма овевана Троица. Фигуры ангелов не застыли в иератическом, величественном бесстрастии; они интимно и с подлинным чувством склоняют голову набок, ведя между собой “священную беседу”. Их внутреннее лирическое движение подчеркнуто кругообразным движением композиции, плавным ритмом певучих линий и контуров. В то же время повышенный лиризм Рублева нигде не переходит в жеманную грацию, в ту утрированную манерность, которая присуща многим памятникам французской и немецкой готики, а также иным, более поздним произведениям древнерусской живописи. В Троице изысканная динамика парабол подчинена классически ясному, замкнутому в себе построению целого, к числу характерных свойств которого отно-

сится и безупречная цветовая гармония... Подчиняя свои “чистые, звонкие и сильные” краски гармонирующему началу, Рублев возвышается до редкого тонального совершенства... В ряду мастеров старорусской живописи Рублев был, быть может, самым “классическим”, что оправдывает его сближение не только с живописцами умбрийской и сиенской школ, но и с Перуджино, Джорджоне и Рафаэлем... Его творчество отражает тот новый тип в развитии национальной культуры Древней Руси, который последовал за Куликовской битвой, завершившейся решительной победой русского народа над полчищами монгольских завоевателей. В лице Рублева русский народ вновь выходил на арену мировой культуры, неся с собой неисчерпаемый запас» [9].

Возвращаясь к экфрасису, подчеркнем, что обращение к нему на материале разных текстов даст возможность заново прочитать многих известных и не очень известных авторов, сформировать новый взгляд на литературные течения и школы, проанализировать процессы, протекающие в современной литературе.

Примечания

1. Геллер А. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. С. 5–22.
2. Гольденберг А. Х. Экфрасис как прием реализации архетипов в поэтике Н. В. Гоголя // Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя. Волгоград, 2007. С. 143–144.
3. Рубинс М. Пластическая радость красоты. Акмеизм и Парнас. СПб., 2003.
4. Геллер А. Указ. соч. С. 13.
5. Склемина С. М. «Неупиваемая чаша» И. С. Шмелева: поэтика жанра и традиции русской классики XIX века: автореф. дис. ... канд. фил. наук. М., 2007.
6. Есаулов И. Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона // Труды Лозаннского университета. М., 2002. С. 167–179.
7. Меднис Н. Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. Вып. 10. Новосибирск, 2006. С. 58–67.
8. Олейников Н. М. Пучина страстей // <http://lib.rin.ru/doc/i/147871> p 23.html.
9. Пуришев Б. И. Андрей Рублев и общие вопросы развития древнерусского искусства XIV–XVII веков // Михайловский Б. В., Пуришев Б. И. Очерки истории древнерусской монументальной живописи. М.; Л., 1941. С. 19.

ЛИНГВИСТИКА

Теория языка. Русский язык: история и современность. Языковое разнообразие России. Вопросы славянского языкознания

Концептуальный анализ языковых единиц. Теория коммуникации. Дискурс

УДК 811.161.1

Н. С. Морозова

АКТУАЛИЗАЦИЯ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ПРИЗНАКА СНЕГА 'БЫТЬ В ДВИЖЕНИИ ПОД ВОЗДЕЙСТВИЕМ СИЛЫ ВЕТРА' В ОБРАЗНОМ ПОЗНАНИИ МИРА

В статье анализируются особенности эстетического освоения одного из концептуальных признаков снега как реалии. На материале русской поэзии XIX–XX вв. описаны две модели художественных образов.

In the given article the peculiarities of aesthetic comprehension of one of the conceptual characteristics of snow have been under analysis. Two models of images have been described on the materials of the XIX–XX centuries Russian poetry.

Ключевые слова: поэтический язык, художественный образ, концептуальные модели в русской поэзии XIX–XX вв.

Keywords: poetic language, image, conceptual models in Russian poetry of the XIX–XX centuries.

В свете современных когнитивных исследований актуальным является эстетический способ познания действительности. Известно, что в художественной модели мира через призму индивидуально-авторского восприятия отражается окружающая реальность, осмысливаемая посредством образов. В рамках данной работы предполагается рассмотреть те художественные образы, в структуре которых предметом сравнения выступает снег как один из объектов действительности.

Исследование опирается на концепцию фрагментации действительности посредством денота-

тивных классов [1]. Предложенный подход позволяет исследовать любой объект реальности, в том числе и выбранный нами снег, с двух позиций. Так, с одной стороны, снег можно рассматривать как реалию, получающую эстетическое освоение в поэтических текстах. Это помогает обнаружить постоянно актуализируемые концептуальные признаки снега. С другой стороны, могут быть выявлены особенности использования слова *снег* и других компонентов денотативного класса <снег> в функции образных средств. Переносное употребление данных единиц помогает индивидуализировать другие объекты мира через сопоставление со свойствами снега. В поэтическом языке XIX–XX вв. получают эстетическое освоение такие признаки этого вида атмосферных осадков, как 'белый цвет', свойства 'падать', 'покрывать поверхность', 'таять' и др. В рамках данной статьи подробно остановимся на актуализации свойства снега 'быть в движении под воздействием силы ветра' при создании художественных образов.

Информация о таком состоянии снега зафиксирована в лексическом значении слов различной частеречной принадлежности: в значении существительных (*вьюга, метель, пурга, буря*), прилагательных (*вьюжный, метельный*), глаголов (*вьюжить, -ся, порошить*), наречия (*вьюжно*). В ряде случаев использованы окказионализмы, образованные от корней *вьюж-* и *метел'-*. Анализ около 200 контекстов показал, что художественные образы, созданные на основе описываемого свойства снега, можно разделить на два типа в зависимости от характера воссоздаваемого объекта. Образы первого типа основываются на зрительных ощущениях: перемещение частиц, предметов ассоциируется в творческом мышлении с движением снега под воздействием силы ветра. В основе образов, отнесенных нами ко второму типу, лежат эмоциональные впечат-

ления автора. Данная группа образов несет иную смысловую нагрузку: они обозначают круговорот, смену событий или течение времени. Это становится возможным благодаря сочетанию компонентов денотативного класса <снег> с абстрактными существительными, имеющими значение 'событие, ситуация', 'отрезок времени'. Представим выявленные модели образов соответственно: 'движение объектов – метель' и 'жизнь / время / смена событий – метель'. Заметим, что в формальной записи моделей в правой части условно использовано слово *метель*, так как оно является нейтральным и наиболее частотным по сравнению с другими существительными с таким значением.

Интересным представляется рассмотреть функционирование данных образов в русской поэзии: время их появления, семантическое наполнение, развитие их смысловых оттенков, а также языковые средства реализации моделей.

Изображение движущихся предметов в образе вьюги, метели находит свое воплощение в поэтическом языке XIX в. в сравнительных оборотах. Так, на первых этапах функционирования подобных образов с зимней непогодой сравниваются пыль, песок. Например: *И вьюгой взрылась гладь песков* (Глинка); *Пыль метет метелью знойной, / Вьюгой огненной золы* (Вяземский). Образ бури используется при описании стремительного появления войска: *Джигиты наши подоспели, / Как снежны бури налетели, / И враг на Запад побежал* (Беляев).

Традиционным для русской поэзии стало описание опадающих листьев в образе метели. Например, в поэзии XIX в.: *Золотой метелью / Мчит желтый лист* (Глинка); *Как в листьях осенняя вьюга* (А. Толстой). В поэзии начала XX в. продолжается эта традиция: *Только знаю – багряной метелью / Нам листья на крыльцо намело* (Есенин). Однако большую популярность получает описание опадающих цветов в образе метели. Например, *И вьюгу черемуха мечет в окно, / И ткет погребальное ей полотно* (Северянин); *Весна бушевала метелью черемух* (Исаковский). Как следствие прочной ассоциации с зимней непогодой опадающих листьев, лепестков цветов становится регулярность данного образа: вплоть до конца XX в. используется данная модель: *Листопад полыхает, вьюжит* (Асадов); *В лицо – золотая метель листопада* (Андреев); *Лиловые метели Иван-чая* (Дудин); *яблоневая вьюга* (Алигер); *Ты забудешь метели вешние* (Баркова); *Понеслась [о лирической героине. – Н. М.] по осенней пороше* (Агеев); *Вскипали под ветром цветные метели, / Степная дорога в изгибах терялась* (Сурков); *Но звучит из закрытых дверей / Тот напев <...> / Лепестковой метелью* (Полякова).

В поэзии XX в. в изображении полета цветов наблюдается ряд индивидуальных особенностей. Так, у Э. Асадова прочную ассоциацию с метелью вызывает тополиный пух: *Бьется в стекла звездная метель / Вместе с тополиною порошею; И только два голубых огонька / В густой тополиной ночной метели; Ветер метет тополиный снег, / Мятой пахнет бурьян*.

У некоторых авторов образ метели используется при описании хлебных полей: *Утверждены горячие века / Златоносной вьюгою пшеницы / И облаками пышного хлопка!..* (Васильев); *Валит хлеб золотой метелью* (Твардовский). Возможно, обращение к образу вьюги при описании злаковых культур вызвано тематикой произведений названных авторов, а также ставшей прочной в поэтическом мышлении ассоциацией с зимней непогодой опадающих цветов, а также растений, движущихся под силой ветра.

У ряда авторов находим редкие «виды» весенних метелей: *Лиловые метели Иван-чая, / Печального растенья пепелищ* (Дудин); *Кипят жасмин, облепиха, / Метет сиреневая пурга...* (Асадов); *Достанется ли им наш мир голубой, / раскат грозовой. Закат огневой, / утренний ветер с луга, / яблоневая вьюга* (Алигер); *Запомню и не разбазарю: / Метель полночных метиол* (Пастернак). Из примеров видим, что образ зимнего ненастья в описании падающих цветов становится распространенным, что говорит об устойчивой ассоциативной связи данных явлений природы.

О прочной ассоциации говорит и тот факт, что в некоторых случаях воссоздания весны, цветущих садов авторы не определяют «вид» метели, а называют ее обобщенно или соотносят с определенным временем: *На май обрушились метели* (Вознесенский), *Метель в июне. Кто поверит?* (Баркова), *Ты забудешь метели вешние* (Баркова). Подобные контексты свидетельствуют о сформированном в поэтическом мышлении способе художественной концептуализации.

Кроме описания цветов и листьев в поэзии XX в. со зрительным образом вьюги сравнивается движение других объектов. Например, с метелью ассоциируется полет птиц, что воплощается как в метафорическом употреблении глагола, так и в стандартном сравнительном обороте: *У рожи дымом вьюжатся скворцы* (Грибачев); *Это лебеди внезапно налетели, как метель* (Евтушенко). Образ вьюги привлекается и для описания движения человека. При этом в структуре образа объектом сравнения выступают предметы, которые движутся вместе с человеком (например, элементы одежды). Хаотичность движения предметов и снега сближаются в художественном мышлении авторов. Например, *<...> снятся дубам с тех пор / ментоловые метели / взволно-*

ванных медсестер (Вознесенский); *Ну и юбки!* <...> / *Ситцевый буран свиреп и лют* (Васильев); *Шумели цветных каруселей метели* (Васильев). Авторами использованы различные способы построения метафор: в материале встретились как переносное употребление прилагательного, так и генитивные конструкции.

Кроме того, в поэтической модели мира конца XX в. со зрительным образом метели ассоциируются определенные факторы жизни человека. Например, в творчестве Д. Пригова объектами сравнения с непогодой становится (в отличие от поэзии XIX в.) стремительное появление отдельного человека, а также его физическое состояние в алкогольном опьянении. Например, *А он на черном мерседесе / Вдруг налетает черной вьюгой; В какой-то безумной метели / Вина, одеяла и нег*. В первом случае наблюдаем воссоздание реалии нового образа жизни человека в России конца XX в. Повтор колоратива *черный* способствует нагнетанию страшной атмосферы: мерседес, являясь приметой людей особой социальной группы, вызывает в сознании носителей русской культуры ассоциацию с бандитами, которые первыми обогатились в безумные 90-е гг. Во втором контексте созданию картины страсти, беспорядочного движения человека в постели способствует перечислительный ряд слов, принадлежащих к разным тематическим группам, но объединенных лексемой *метель*. Это слово «вбирает» в себя пучки ассоциаций, становясь опорным компонентом образа.

В поэзии XX в., полного войн, революций, прослеживается устойчивое изображение оружейных залпов в образе метели. Метафорические конструкции, реализующие данный образ, встречаются в поэзии до конца XX в. Например, *А как пошла военная метель, / куда-то в Буй уехала артель* (Дудин); *Когда сквозь огненную вьюгу / Мой батальон вперед шагал* (Светлов); *Снег в накрапе кровавой росы, / Пулеметной метелью иссеченный* (Сурков); *А после военные вьюги / Навеки и самый твой след / Замели* (Пригов); *Он вышел из свинцовой замети / солдатским хриплым златоустом* (Вальшонок). Заметим, что первый тип образов получил регулярное воплощение в основном в поэзии XX в., при этом состав описываемых объектов постепенно расширялся. Тогда как образы, построенные по модели «жизнь / время / смена событий – метель», начинают активно функционировать уже в творчестве романтиков XIX в.

В результате расширения синтагматических связей лексем *вьюга, метель, пурга, буран* и включения их в особые контекстуальные условия формируется новое значение, не закрепленное в словарях. Художественные образы этой группы основываются на впечатлениях авторов от собы-

тий внешней и внутренней жизни человека. Ассоциативно сближая «внешнюю природу и личную жизнь» [2], поэт создает новый образ со значением «круговорот, быстрая смена событий, ощущение течения времени».

В поэзии XIX в. новый образ, во-первых, становится довольно регулярным; во-вторых, передает авторское осмысление исключительно неблагоприятных событий, ситуаций в жизни лирического героя. Например, *И под мятежной / Метелью бед, / Любовью нежной / Ее согрет* (Баратынский); *Как часто вьюгою несчастья окруженной, / С дороги сбившись, пришлец земной, / Пути не видя пред собой <...> / Робеет* (Жуковский).

В поэзии начала XX в., богатого историческими событиями мирового и российского масштаба, художественные образы, построенные по описываемой модели, приобретают новый смысловой оттенок. В связи с расширением контекстуального окружения лексемы *вьюга, метель, вихрь, буря, метельный* участвуют в создании образа не отдельного человека, его сложной судьбы, а всей изменяющейся страны. Например, *Жизнь вокруг свистит ледяной метелью* (Брюсов); *Нас холод влек в метельный вихрь событий* (Брюсов); *В дышлах революционных вьюг* (Мариенгоф); *Ты помнишь, конечно, / Тот / Метельный семнадцатый год* (Есенин); *Сквозь свет. Сквозь слезы в час метельный / В скитанье мужествуй* (Балтрушайтис). Данный образ находим в поэзии разных авторов до конца XX в.: *На возраст его молодой / Накинулись разом метели* (Светлов).

Для лирического героя Л. Андреева характерно глобальное мировосприятие, стремление осмыслить ход всемирной истории, судьбу России, события мирового, а не индивидуального масштаба. В связи с этим контекстуальное окружение лексем *вьюга, буря* расширяет их значение: при помощи образа зимней непогоды автор изображает события в мире. Например, *Иль сквозь бураны европейских смут / укажешь путь безумья. Жажды, веры <...> / Где ангелы покров над миром ткнут? и Для чего под вьюгами истории / И поднесь таинственно горим?* О масштабности мировидения Андреева свидетельствуют его окказиональные образования *многометельный* и *многовьюжный*, роль которых в поэтическом языке автора была изучена Н. Ф. Молчановой. В ходе анализа контекстов *Помнит Русь века многометельные* и *Наклонись, облеги возжиганье звезды нерожденной В многовьюжной ночи, сквозь владычество чье прохожу!* исследователь приходит к аналогичному выводу о значении новых слов: «Очевидно, что поэт имел в виду те бедствия, которые обрушивались на Русь в течение долгих веков ее многострадальной истории» [3].

В творчестве поэтов конца XX в. находим воплощение выявленной модели: *Метелями бредит Москва* (Сопровский). Герой И. Маляровой обращается к метели: *Прочь с дороги, метель, / Страдания и войны!* Слово *война*, находящееся в сильной позиции конца стиха, наделяет энергией предшествующее слово, которое, в свою очередь, высвечивает у лексемы *метель* значение 'бедствие'.

Образ метели создает наглядность в изображении душевного состояния лирического героя. Данное направление художественной концептуализации впервые встречается в творчестве П. А. Вяземского в описании состояния счастья: *Кто может выразить счастливец упоенье? / Как вьюга легкая, их окрыленный бег / Браздами ровными прорезывает снег <...> / По жизни так скользит горячность молодая*. На протяжении всего XX в. авторы используют образ метели в воссоздании сложного эмоционального состояния, смятения чувств: *У меня на сердце без тебя метель* (Есенин); *В моей душе суровые метели* (Фофанов); *Я сердце вьюгой закрутил* (Блок); *Как безутешна сердечная вьюга* (Сорокин). Кроме того, в поэзии XX в. авторы используют этот образ для эстетизации внешнего проявления эмоций. Например, [о разговоре влюбленных. – Н. М.] *А голос твой то пламя, то зима... / И вдруг упала огненная вьюга* (Асадов); *Встретилась, / Пургу, / А не взоры, грустью метнули глаза ваши* (Мариенгоф). Более того, образы, построенные по модели 'жизнь – метель', наполняются новым содержанием: образ вьюги передает состояние запутанности мыслей. Например, *Гуляет вьюга в голове* (Евтушенко); *Духовная, объемлет мозг метель* (Горбовский).

Предложенный путь анализа художественных образов является перспективным, так как, находясь в русле современных когнитивных исследований, позволяет установить актуальные для поэтов той или иной эпохи концептуальные признаки реалии, используемые для описания других объектов действительности, и обнаружить особенности средств их изображения.

Примечания

1. Симашко Т. В. Денотативный класс как основа описания фрагмента русской языковой картины мира: дис. ... д-ра филол. наук. Северодвинск, 1999. 410 с.

2. Потехина А. А. Теоретическая поэтика / сост. А. Б. Муратова. М.: Высш. шк., 1990. С. 141. (Классические литературные науки).

3. Молчанова Н. Ф. Сложные прилагательные как одно из художественных средств создания гиперболической картины мира (на примере поэзии Даниила Андреева) // Международная конференция «Языковая семантика и образ мира». Секция: Лингвистика текста. Режим доступа: <http://gosa-miga.narod.ru>, свободный.

УДК 811.161.1'276 (045)

Е. Н. Егорова

МЕНТАЛЬНАЯ СТОРОНА КОНЦЕПТА «СЛОВЕСНОЕ ОСКОРБЛЕНИЕ»

Статья посвящена проблеме структурирования концептов. Объектом внимания является концепт «словесное оскорбление», осмысливаемый как лингвоправовой. В качестве методологической базы используются работы И. А. Стернина, Г. В. Кусова, С. Г. Воркачёва, В. И. Карасика и др.

The article is devoted to the problem of structuring of concepts. The object of research is "the verbal insult" concept comprehended from the point of view of linguistic and legal aspects. The works of I. A. Sternin, G. V. Kusov, S. G. Vorkachev, V. I. Karasik are used as the methodological basis of our study.

Ключевые слова: концепт, ментальность, словесное оскорбление.

Keywords: concept, mentality, the verbal insult.

Актуальность исследования концепта «словесное оскорбление» обусловлена той ролью, которую играет данный концепт в современной коммуникации. В основе данного исследования лежит положение о взаимосвязи когнитивных и языковых категорий. Обращение к ментальной стороне концепта вызвано необходимостью изучения этого аспекта с целью моделирования структуры концепта с опорой не только на языковое, но и метаязыковое сознание.

В интерпретационном поле энциклопедической зоны концепта «русский язык» И. А. Стернин и Л. А. Тавдгиридзе [1] отмечают когнитивный признак – «язык *огрубляется*» («много ругательных выражений, ругань в транспорте, с ругательствами, грубоватый, иногда пошлый, смелый в выражениях, может быть решительным и жестким, один из самых жестоких языков мира, жестокость, разбитый, разоренный, колючий, зубастый, враждебный, сленг, жаргон, жаргонный»). Изучая концепт «русский язык», учёные [2] выделяют в паремиологической зоне интерпретационного поля также такой когнитивный признак, как «язык способен причинить человеку вред» («Слово не обух, а от него люди гибнут. Больше говорить – больше согрешить. От худого слова – да на век ссора. За худые слова слетит и голова» и т. п.). Эта зона отражает интерпретацию концепта сознанием народа преимущественно в исторической перспективе. На пересечении концептуальных признаков «язык способен причинить человеку вред» и «слово – оружие языка» рассмотрим внутренний уровень концепта «словесное оскорбление». По-

© Егорова Е. Н., 2010

скольку словесное оскорбление есть реализация человеком речевой агрессии, то опирается оно на ментальную структуру процесса коммуникации, отражая «умственное зрение народа», представления, страхи, базовые ценности участников конфликта (в двустороннем порядке). В этом случае моделирование ментальной структуры концепта «словесное оскорбление» позволит выявить и обозначить его лингвистические признаки на глубинном уровне.

Думается, ментальный уровень концепта «словесное оскорбление» содержит *интерпретационный компонент*, обусловленный обыденным метаязыковым сознанием. Учитывая двоякую природу интерпретации (объективно-языковая и субъективно-личностная), основную функцию интерпретационного компонента можно обозначить как выбор языковой единицы, формы и способа выражения оскорбления. Интерпретационный компонент детерминируется различными структурами как языковых, так и внеязыковых знаний. К языковым знаниям следует отнести *знания языка* (знания системных связей и отношений языковых единиц, используемых для оскорбления, осознанные метаязыковые знания народной картины мира, связанные с концептом «слово», а также спонтанные представления о языке, сложившиеся в обыденном сознании), *знания в языке* (отражённые в формах передачи оскорбления, лексических средствах, внутренней форме слова, словарных пометах, в образных средствах), *знания на языке* (зафиксированные в фольклорных текстах, поговорках, устойчивых выражениях). К неязыковым структурам знания можно отнести *интуитивный уровень рефлексии* объекта оскорбления, обусловленный метаязыковым сознанием. Это может быть неосознанное выражение чувств, эмоциональной реакции на словесное оскорбление: *Разве я заслуживаю такого оскорбления? Я ведь лучше, чем обо мне думают. Теперь все решат, что я такой. Как стыдно перед людьми и т. п.* При этом особое место занимает *оценочный компонент* (справедливо / несправедливо, прилично / неприлично, нравственно / безнравственно и т. д.). В рамках оценочного компонента можно обозначить *прагматический* (нужно / не нужно), характеризующий субъект оскорбления: *Его поведение противоречит принятым нормам. Он заслуживает унижения. Его надо унижить. Пусть почувствует осуждение* и т. п. Полагаем, что особое место в структуре концепта занимает *иллокутивный компонент*, детерминируемый речевыми стратегиями и речевыми тактиками говорящего (пишущего). Говорящий (пишущий) осуществляет и контроль за реализацией содержания высказывания, что даёт основание выделить *локутивный компонент* концепта.

Обращаясь к этимологической памяти слова «оскорбление», С. Г. Воркачев и Г. В. Кусов дают следующее толкование концепту: *«оскорбление – нанесение обиды чувствам самокритичной личности, не допускающей определения её социальной значимости ниже порога восприятия общепринятых форм приличия»* [3]. Такая интерпретация, на наш взгляд, наиболее точно отражает сущность вербальной агрессии, цель которой – изменить межличностные отношения посредством языка. Словарные дефиниции позволяют обозначить *понятийный компонент*, который также следует отнести к ментальной стороне концепта.

Цель данной статьи – показать особенности ментальной структуры концепта «словесное оскорбление» на материале регионального словаря К. П. Гемп [4], отражающего один из ведущих концептов поморов – «осуждающее слово». Наряду с общими признаками «осуждающих слов» в словаре концептуализируются и признаки, закреплённые на севере, в речи поморов. К примеру, важный концептуальный признак *«чувство меры»* как в процессе осуждения (*«Укором да осуждением зря не бросайся. Лишние укоры и осуждения от повтора силу теряют. Привычны станут»*), так и при получении похвалы (*«И хвалебно слово иной раз хуже осуждения, лживо оно бывает и хвастливо»*). *«Словом и убить, и выправить человека можно»*). Здесь концептуализируется признак *«воздействие на эмоциональную, нравственную сферу человека»*. Такие признаки маркируют *интерпретационный компонент* концепта «словесное оскорбление».

В предисловии к словнику раздела «Слова осуждения» представлен ряд изречений [5]. В их содержании заключены кванты представлений человека об осуждающей силе слова: 1. О том, что сила эта огромная, порой мощнее физической – *«Слово осуждающее большую силу имеет, как оно вовремя сказано»*. 2. Осуждающее не есть оскорбляющее: осуждающее – справедливо сказанное, в нужный момент, за дело – *«Вовремя осуждай, а не придерживай слова, которое образуметь может»*. 3. Оскорбительное же слово всегда подобно грязи – *«Слово пакостишно не кладем на хорошего человека. Грязью не поливаем его»*. 4. Слова осуждения имеют не только негативное воздействие, бранное слово может выполнять функцию эмоциональной разгрузки, быть средством воспитания – *«Словом лучше баловным детям осуждение дать, а не колотушкой, ещё хуже того – битвём»*. Со словом осуждающим и гнев выходит, человек освобождает себя от негативных эмоций – *«Жонка слезой, а мужики руганью сердце успокоят»* (катарсисная функция). Концептуальные признаки маркируют как *интерпретационный*, так и *оценочный компоненты* концепта.

Полагаем, что при нарушении условий, когда осуждающее слово может «образумить», а слова осуждения произнесены несправедливо, расходятся с делом, ситуацией, самооценкой осуждаемой личности, возникает переход осуждающих слов в оскорбительные. Меняется их функциональное предназначение: от назидательного («образумить») до крайне унижительного. Слова бранные не рекомендуются использовать лишней раз и в неподходящих ситуациях. Сила слов становится настолько мощной, что может не только навредить здоровью человека, но и убить его («Человек не свинья: его и словом убить можно»). Маркируются *иллокутивный* и *локутивный* компоненты концепта.

Слова осуждения, представленные в словнике [6], можно систематизировать по их концептуальной сущности. Прежде всего слова осуждения указывают на недостатки человека в характере, поведении людей, служат способом выражения общественного осуждения. Например, *излишняя говорливость*, *болтливость* осуждается посредством следующих лексем: *балантрян* (*балантрянить*), *басалай*, *басалаиха*, *стрекотун*, *пустомеля*, *брякотун*, *говоркая*, *маракуша* (во 2 зн.); *лень*: *багуль*, *баклуши*, *безработник*, *безручье*, *бродня*, *валандать*, *обалдуй*, *вольничик* (*вольничить*), *лентяишишо*, *лодырь*; *ложь*, *обман*: *бах*, *бахтун* (*бахтить*), *враль*, *вралина*, *вралюха*, *заливать*, *лукавить*, *лукавый*, *кудесить*, *шарашка*, *облапошить*, *обмакулить*, *обменёныш*, *обмшшулить*, *объегорить*, *накостун*, *паскуда*; *клевета*: *наветы*, *кастить*, *закастить*, *накастить*, *окастить*, *оговорить*; *неопрятность*: *халыва*, *беспоряха*, *грязава*, *маракуша* (в 1 зн.), *неуходливый*, *неряха*, *несуветье*; *скупость*: *крохобор*, *крохоборка*, *скарעד*; *расточительство*: *замотай*, *истребиться*; *жадность*: *бедниться*, *жадина*, *жадниться*, *жихоня*, *жадуший*, *загребущий*, *обжорище*, *брюхан*, *большевытнный* (знания о языке, сложившиеся в обыденном сознании).

Об уважительном отношении поморов к слову свидетельствуют разнообразные номинации, концептуализирующие признак – «осуждение болтливости». Рассмотрим подробнее несколько примеров. ПУСТОМЕЛЬЁ – болтовня, пустые разговоры. ПУСТОМЕЛЯ, ПУСТОМЕЛЬНИК – болтун. / *Пустомельник он – агитатор этот*. Значение данной оценочной лексемы – «тот, кто болтает вздор, пустяки». Во внутренней форме концептуализируются свойства «бессодержательность» и «бесполезность» («пустопорожние разговоры»), связанные с концептом «пустота» (ассоциируется с нечистой силой – «чтобы пусто было»). Корневая морфема – МЕЛ – (от глагола «молоть», в переносном значении – «молоть чепуху») актуализирует смысл поговорки «Мели, Емеля, твоя неделя – говорить всякий вздор»

[7]. БРЯКОТУН, БРЯКОТУХА – 1) болтун, болтунья; 2) лжец, лгунья. // *Брякотун брехать охотник, к работе ленив*. Производное, возникшее на базе слова БОЛТУН, отражает не только деятельность лица (суффикс – УН – лицо муж. п., – УХ – лицо жен. п.), но и экзemplифицирует понятие «постоянного звона» («побрякушка», «брякать»), что ассоциативно вызывает в сознании мотив пустозвонства (*интуитивный уровень рефлексии*).

Представление помора о слове отображает особый культурный код: связь сферы речи со сферой природы. МАРАКУША 1) неприятный, неопрятный человек. / *Молодой мужик, а неуходливый, чисто маракуша грязная*; 2) болтливый. / *Болтает невесть что, маракуша такая*. Сам факт возможности переноса названия животного на именование человека является доказательством того, что семантические структуры номинаций содержат общие семы. Эта зоосемическая метафора, отсылающая к названию животного (МАРАКУША – самка тетерева. *Маракуша косачева, без прикрас. Прежде маракуши было много. Ноне произвелась*) и подчёркивающая отрицательные свойства человека (недостатки внешности и поведения): неопрятность и болтливость. Принцип, который используется при переносах свойств животного/растения на человека – «tertium comparationis», где инвектива [8] представляет собой третий член сравнения («ты багуль – багульник – растет на болотах, широко применяется в народной медицине, также используют в качестве успокаивающего средства – ты нерасторопный, ленивый»). БАГУЛЬ – нерасторопный, ленивый. / *Тако существо ленивое, еле-еле поворачивается – багуль суций. Ленив к работе, всё в гулянках – багульм и прозвали*. Метатекст указывает на причину возникновения вторичного признака и актуализирует обыденное метаязыковое сознание (*интерпретационный компонент*).

Бранная лексика использовалась поморами очень осторожно. В словарной статье представлена такая коммуникативная ситуация: «*Бабка наша перед смертью крохоборкой была, а ране в жизни не крохоборничала, нет. Это с войной, голоду боялась. Не попрекали её, понимали тоже*». КРОХОБОР, КРОХОБОРКА – скупец, скупая, мелочник. / *Собирал, копил, крохобор был, сам ничем не попользовал и помер*. Внутренняя форма слова концептуализирует действие – «собирать крохи». «Собирающий крохи», то есть «скупой», «жадный». Данная лексема несёт негативную оценку, характеризующую лицо отрицательно. БРЮХАН – ненасытный. / *Брюхан от жадности*. Внутренняя форма слова концептуализирует один из пороков – чревоугодие. Фонетическая ассоциация – «БАКЛАН»

(«Прожорливый баклан») возникает посредством аффикса «АН» (в слове БРЮХ/АН). Корневой компонент «БРЮХ» (от «брюхо») – актуализирует отрицательные свойства «чревоугодие», «жадность» (Возникает смысловая ассоциация: «И съта свинья, а всё жрёт, и богат мужик, а всё копит») [9].

Таким образом, наряду с вышеназванными компонентами ментальной структуры лингвоправового концепта «словесное оскорбление» является *культурная память* инвективных слов. Думается, этот компонент следует отнести к *языковым знаниям*. Именно этот компонент составляет специфику концепта. Бранная лексика использовалась поморами для общественного порицания лентяев («безручье»), болтунов («стрекотун»), клеветников («кастун»), обманщиков («бахтун») и др. Как видно из представленных контекстов, на формирование ментальной стороны концепта «словесное оскорбление» оказывают влияние как внеязыковые, так и собственно языковые факторы. Осуждающее слово становится оскорбительным в случае его использования в публичном месте в комплексе следующих обстоятельств: 1) «осуждающий» / «оскорбляющий» приобретает доминантное положение по отношению к личности, которую он оскорбляет; 2) нарушается уместность употребления слова; 3) справедливость оценки всегда сомнительна, под вопросом (субъективный фактор человеческой оценки). Анализ лингвокультурологического материала показал, что к экстралингвистическим предпосылкам ситуации конфликта («когда осуждение становится оскорблением») можно отнести не только сами условия коммуникативного акта, но и представления людей (поморов, жителей Русского Севера), связанные с особенностями их мировосприятия, взаимоотношения, культуры, традиций и обычаев.

Следовательно, ментальную структуру лингвоправового концепта «словесное оскорбление» составляет когнитивное пространство, детерминированное различными функциями языка: коммуникативной, гносеологической, онтологической, аксиологической, когнитивной и др. Ментальная структура концепта содержит следующие компоненты: понятийный, интерпретационный, включающий культурную память слова, интуитивный, оценочный, иллюкутивный, локутивный.

Примечания

1. Попова З. Д., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика. М., 2007. С. 280–286.

2. Там же.

3. Воркачев С. Г., Кусов Г. В. Концепт «оскорбление» и его этимологическая память. Теоретическая и прикладная лингвистика. Вып. 2. Язык и социальная среда. Воронеж, 2000. С. 90–102.

4. Гемп К. П. Сказ о Беломорье // Словарь поморских речений. М.; Архангельск, 2004. С. 530–558.

5. Там же.

6. Там же.

7. Сидорова Т. А. Мотивированность слов фразеологизированной морфемной структуры в современном русском языке. Архангельск, 2007. С. 230–231.

8. Жельвис В. И. Поле брани: сквернословие как социальная проблема в языках и культурах мира. М., 2001. С. 253–254.

9. Зимин В. И. Пословицы и поговорки русского народа. Большой объяснительный словарь. М., 2006.

УДК 81'33

С. В. Мкртычян

УПРАВЛЕНЧЕСКИЙ ЛЕКСИКОН КАК ЯДЕРНАЯ СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ЗОНА УСТНОЙ ДЕЛОВОЙ РЕЧИ

В статье определен объем понятия «устная деловая речь» в рамках современной «онтологии Л. С. Выготского»; с опорой на традиции отечественной лингвистики намечены контуры стилистической зоны, имеющей статус ядерной для устной деловой речи. Охарактеризована устойчивая управленческая лексика, свойственная нескольким социальным сферам, и лексика, отражающая профессиональную спецификацию.

Boundaries of the notion of oral business speech are redefined in the article in the focus of man-centered linguistic paradigm. The paper considers the central stylistic area of oral business speech. Both stable managerial lexicon and the one specific for different social spheres are described.

Ключевые слова: устный деловой дискурс, коммуникативная стилистика, устная деловая речь, ядерная стилистическая зона.

Keywords: verbal business discourse, communicative stylistics, oral business speech, central stylistic area.

В настоящее время наука о деловом общении находится в стадии формирования: определяется ее объект, структура, содержание, основные категории, границы. Структурно-системный подход к его изучению, представленный в данной статье, в рамках новой антропоцентрической научной парадигмы на первый взгляд может показаться в определенной степени архаичным, но при этом следует признать, что уровневое устройство языка является безусловной основой как самих единиц устного делового дискурса, так и лингводидактических единиц обучения эффективной коммуникации в деловой сфере.

В рамках данной статьи мы ставим перед собой цель с опорой на традиции классической отечественной лингвистики наметить контуры стилистической зоны, которая имеет статус ядерной для устной деловой речи.

© Мкртычян С. В., 2010

В связи с поставленной целью закономерно возникает целый ряд вопросов, связанных с определением границ и объема понятий *устный деловой дискурс* и *устная деловая речь*, с уточнением содержания целого ряда смежных терминов *специальная речь*, *профессиональная речь*, *деловая речь*. В силу психологизации лингвистики и смещения фокуса исследовательского внимания с собственно речи на человека в речи, ответ на поставленные вопросы не выглядит очевидным и получает современную трактовку в плоскости дискурсивной «онтологии А. С. Выготского».

Начнем с предварительных размышлений о границах устной деловой речи в соответствии с границами устного делового дискурса.

Отсутствие единого понимания *устного делового дискурса* / *устного делового общения* обусловило поиск универсальной для всех профессиональных сфер составляющей. Этот ракурс проблемы подробно рассматривается в [1]. Здесь мы бегло остановимся на исходных для анализа материала положениях, проясняющих критерии определения границ устного делового дискурса в силу существенности этого вопроса для определения ядерной стилистической зоны устной деловой речи.

Итак, «под деловым общением мы предлагаем понимать *всякую коммуникацию* (в смысле характера общения), *связанную* с непосредственной и косвенной *реализацией* субъектом речи его *статусно-ролевой функции* (в смысле направленности общения), поскольку деловой дискурс – это не только текст как словесный субстрат, но и контекст, включающий в себя коммуникативную ситуацию (в том числе и участников коммуникации)» [2]. Иными словами, деловое общение охватывает не только официальную коммуникацию, но и полуофициальную и неофициальную. При этом нет строго очерченной границы между бытовым и деловым общением, точнее эта граница диффузна.

Последовательно человекоцентричный подход к определению границ делового общения / делового дискурса дает основание говорить о *стилевой неоднородности устной деловой речи*, обогащенной богатой палитрой стиливых переключений по контуру *официальное – полуофициальное – неофициальное*.

Прежде чем перейти к управленческому лексикону, уточним термин *устная деловая речь*.

На первый взгляд кажется парадоксальным, что речь как средство делового общения не имеет специального названия. Было бы логично такую речь назвать деловой речью, но до сих пор это образование не считается терминологичным и воспринимается скорее как бытовое определение. В то же время понятие *деловая речь* широко

употребляется как в научной, так и в популярной литературе, причем зачастую смешивается с целым рядом синонимичных образований (*специальная речь*, *профессиональная речь* и др.).

В энциклопедии «Русский язык» есть словарная статья о специальной речи (в то время как *деловая речь* и *профессиональная речь* не упоминаются). *Специальная речь* входит в литературный язык, а именно, в те его сферы, «которые отражают узкую языковую практику людей тех или иных специальностей» [3]. Таковая речь, как отмечено в статье энциклопедии, отличается прежде всего наличием актуальной терминологии, характерной для той или иной профессии. Кроме того, эта речь имеет «свои собственные характеристики» в области лексики, словообразования, фразеологии, а иногда и в ударении и формообразовании. Характеристики специальной речи «не противоречат... общей системе литературного языка» [4].

В учебнике для вузов «Культура русской речи» РАН автор раздела «Культура научной и профессиональной речи» Н. В. Новикова предлагает использовать термин *специальная речь*, понимая его достаточно широко в том смысле, что специальный язык расслаивается на отдельные профессиональные разновидности в зависимости от сфер общения и «в каждой из таких профессиональных разновидностей последовательно выделяются язык науки и профессиональный разговорный язык (язык практики)» [5].

С целью упорядочения терминологии в рамках данного исследования *специальной речью* мы будем называть *письменную форму деловой речи, которая традиционно рассматривается как принадлежность научного стиля*.

Термин *профессиональная речь* при кажущейся простоте рассматривается с различных позиций и вызывает неоднозначные толкования.

В лингвистической литературе, наряду с термином *профессиональная речь*, встречается целый ряд терминологических наименований с определением *профессиональный: профессиональный жаргон, профессиональное аргю, профессиональная разговорная речь, профессиональный диалект* (Е. Д. Поливанов), *профессиональный стиль* (А. С. Никольский), *профессиональный язык* (В. Д. Бондалетов), *условно-профессиональный язык, социально-профессиональный вариант языка, профессиональный подъязык* (Ю. Д. Дешериев) и т. п.

На основе анализа перечисленных терминологических сочетаний (который оставляем за рамками данной статьи) приходим к выводу, что все они называют одно и то же языковое явление и в сущности могут рассматриваться как дублеты, в силу отсутствия четких дифференцированных противопоставлений. Это объясняется

прежде всего тем, что такие исходные для данных термины, как *диалект, арго, жаргон, подъязык* в свою очередь не имеют строго очерченных границ.

Несмотря на принимаемые лингвистами усилия, необходимого упорядочения терминологии в данной области лингвистической теории пока не достигнуто. Причина этого, разумеется, не только в различии терминологических вкусов исследователей и не в том, что термины, лежащие в основе терминологических составных наименований, соотносенных с понятиями из области коммуникации в профессиональной сфере деятельности, имеют недостаточно четкий объем. Объяснение терминологической вариативности заключается в сложности и многоаспектности исследуемого объекта – коммуникации в сфере устного делового общения.

Термины *устная деловая речь* и *профессиональная речь* не тождественны.

Н. К. Гарбовский, исследуя в сопоставительном плане военную лексику, рассматривает профессиональную речь не как совокупность профессионально окрашенных единиц языка, а как *многожанровую разновидность речи*. Интересно его замечание, что *все речевые жанры, сложившиеся в профессиональной сфере общения*, могут быть определены как профессиональная речь [6]. Н. К. Гарбовский довольно широко определяет профессиональную речь, относя к ней любую коммуникацию между специалистами на *профессиональные темы*, независимо от того, протекает она в письменной или устной форме, в официальной или неофициальной обстановке: «...профессиональная речь – вариант речи, за которым стоит лингвистически, психологически и социально обусловленный выбор языковых средств» [7], куда входят профессионализмы, термины и лексемы, *не имеющие стилистической маркировки*.

Таким образом, профессиональная речь многими исследователями рассматривается как некоторая периферийная область научного стиля речи и ограничивается, как правило, рамками устной формы коммуникации специалистов на научные и профессиональные темы в условиях неофициального общения, то есть понимается как такая разновидность речи, в которой наряду с признаками стиля научного изложения обнаруживаются и признаки разговорной речи. Профессиональная речь предстает в этом случае как *стилистически сниженный вариант стиля научного изложения*, как такая его область, где научные термины заменяются своими стилистически сниженными дублетами – профессионализмами (Н. К. Гарбовский, И. Е. Краснова, А. Н. Марченко). Она противопоставляется языку научной прозы как области функционирова-

ния научных терминов. Мы под *профессиональной речью* понимаем *жанрово организованную устную форму деловой речи*.

При таком разграничении понятий в нашей трактовке термин *устная деловая речь* приобретает максимально широкое значение и охватывает как *профессиональную*, так и *всякую другую не имеющую отчетливо жанрово выраженной принадлежности речь, являющуюся средством общения, связанного с непосредственной и косвенной реализацией субъектом речи его статусно-ролевой функции, которая при этом не всегда тематически связана с профессиональной деятельностью*.

Если предпринимать попытку выявить универсальную для всех профессиональных сфер составляющую деловой речи (при этом мы отталкиваемся от обозначенных выше критериев определения границ устного делового общения / дискурса), то в качестве таковой будет выступать *устная речь в управленческом межличностном дискурсе* вне зависимости от профессиональной сферы, поскольку в данном случае снимаются ограничения по тематическому признаку.

Беглое «выяснение отношений» устной деловой речи с функциональной стилистикой, принятое нами, дает возможность ввести ряд последующих уточнений с учетом принятого нами понимания термина *деловая речь*. Соглашаясь в целом с позицией И. В. Михалкиной, мы признаем функционально-стилевую статус деловой речи как *смешанной стилиевой формы*, составленный из *специальной речи, официально-деловой речи*, которая обслуживает сферу письменных официально-деловых отношений, *устной профессиональной речи* как жанрово организованной формы устной деловой речи и универсальной для всех профессиональных сфер составляющей – *обиходно-деловой речи* как средства межличностного взаимодействия в сфере деловых отношений, в первую очередь управленческих.

Теоретические размышления об упорядочении терминологии носят обзорный характер, наблюдения над практическим материалом сосредоточены в плоскости выявления тематических особенностей лексикона представителей трех социально-профессиональных сфер: военнослужащих, представителей бюджетной и коммерческой сфер.

В качестве материала исследования послужили магнитофонные записи хронометража рабочего времени 9 человек (по 3 из каждой социальной сферы), сделанные в течение 2007–2008 гг. и составившие около 50 часов звучания (т. е. примерно 90 000 словоупотреблений). Кроме того, в фокус нашего внимания вовлечены отдельные речевые факты, отмеченные в результате включенного наблюдения над речевым поведением неограниченного круга представителей перечисленных социальных сфер.

Тщательный анализ лексикона позволяет сделать вывод о том, что его основу составляет нейтральная лексика. По подсчетам, процент нейтральной лексики у различных категорий несколько отличается: у военнослужащих – 72%, у представителей бюджетной сферы – 82%, у представителей коммерческой сферы – 85%.

Попутно дадим некоторые комментарии относительно терминов *социально маркированная лексика* и *стилистически маркированная лексика*. Мы отдаем предпочтение первому термину по ряду причин. Во-первых, отдельную лингвистическую проблему представляет собой перечень групп стилистически маркированной лексики, во-вторых, границы между этими группами не всегда отчетливы.

Итак, под *социально маркированной лексикой* мы будем понимать *лексику, отражающую профессиональную спецификацию интересующих нас социальных сфер*.

Вернемся к статистическим данным. Отметим, что наши наблюдения подтверждаются выводами, сделанными Т. А. Милёхиной в результате исследования лексикона предпринимателей. «На каждые 3000 словоупотреблений, произвольно выбранных из речи 9 предпринимателей, приходится от 13/9 максимум до 2/0 минимум сленговых единиц и около 500 единиц, то есть не больше 16,6% стилистически маркированной лексики» [8].

В первом приближении с опорой на представленные выше данные можно заключить, что устная деловая речь военнослужащих имеет наибольшую социальную маркированность, а представителей коммерческих структур – наименьшую. По всей видимости, этот факт имеет объяснение. В ходе исследования мы имели возможность проследить кадровые перемещения в обозначенных социальных сферах на протяжении двух с половиной лет. Выяснилось, что, с точки зрения кадровой стабильности, сфера военнослужащих является самой устойчивой.

Далее сосредоточим внимание на лексиконе управленческой направленности, который включает в себя устойчивую группу лексики, свойственную всем социальным стратам, и группу лексики, отражающую профессиональную спецификацию речи представителей анализируемых социальных сфер.

Сначала остановимся на общих особенностях. Одна из них заключается в появлении особой по сравнению с литературной актуализации значения. Приведем примеры.

Глагол *озвучить* является достаточно частотным и употребляется в значении «огласить, сообщить». Между тем кодифицированным является значение с пометой *спец.* «Записать звуковое сопровождение (фильма) отдельно от съем-

ки» [9]. На эту распространенную «ошибку» указывают авторы книги «Не говори шершавым языком»: «использование глагола “озвучить” в значении “произнести” является грубым нарушением нормы, искажающим законы сочетаемости слов и эстетически оскорбляющим слух носителя русского языка, но в этом ошибочном своем употреблении он так полюбился некоторым политикам и журналистам, что стал принадлежностью, своеобразным знаком политико-публицистического “жаргона”» [10]. Следует добавить, что эта лексическая единица характерна и для управленческого социолекта.

Глаголы *прогнуться*, *рубануться* используются в значении «услужить, проявляя угодничество; сделать что-либо раболепно». Ср. с кодифицированным «от тяжести получить изгиб, выгнуться; распрямить и выгнуть спину» [11]. Лексема *рубануться* в словарях отсутствует.

Глагол *прописать* ни одним из четырех значений, зафиксированных в «Толковом словаре русского языка» С. И. Ожегова, Н. Ю. Шведовой (далее – ТСРЯ), не совпадает со значением, сформировавшимся в устном деловом общении: «зафиксировать в официальном документе». Ср. со словарными значениями: «1. Оформить официальной записью кого-н. где-н. 2. Назначить (какое-н. лекарство или лечение больному). 3. Провести какое-н. время в писании чего-н. 4. Наказать, устроить что-н. неприятное (прост.)» [12]. Заметим, что глагол *прописать* в некодифицированном значении, по наблюдениям М. Н. Пановой, «употребляется очень активно не только в полуофициальных, но и в более официальных ситуациях служебного общения, в публичной речи депутатов» [13].

Глагол *проговорить* в значении «огласить, сообщить» также не совпадает со словарным «1. Сказать, произнести, выговорить. 2. Провести какое-н. время в разговорах» [14].

Группа глагольных лексем *доложитьСЯ* (доложить о чем-н.), *определитьСЯ* (сформировать свое мнение), приобретших постфикс *-ся*, используется вместо нормативных без этого постфикса.

Определиться – «1. (в 1 и 2 л. не употр.) Стать ясным, определенным. 2. Определить свое местонахождение, положение (спец.) 3. Устроиться, поступить куда-н. (устар. и прост.). 4. Сложиться, сформироваться (разг.)» [15].

Доложиться – «(разг.) Сообщить, доложить о своем приходе» [16].

В словарях отсутствует лексема *порешать* (вопросы), между тем она достаточно активно используется в значении «решить вопросы».

В ТСРЯ лексема *подвижка* дана с пометой *спец.*, от *подвинуться* в значении «слегка двинуться, переместиться» [17]. По наблюдениям Н. С. Валгиной, лексема *подвижки* «расширила

свое значение за счет социальных и политических контекстов (подвижки в области российско-американских отношений)» [18].

Слово *задумка* дано в ТСРЯ с пометой *прост.* Между тем его использование зафиксировано в официальных ситуациях в словарном значении «замысел, план» [19].

Существительное *вилка* в значении «расхождение между чем-л.» в словарях не зафиксировано. При этом сочетания *вилка между доходами и расходами*, *вилка между обязанностями и полномочиями*, *вилка в должностных окладах* употребляется часто.

Лексема *наработки* в словарях отсутствует. В деловом дискурсе она приобрела значение «накопленный опыт» и используется активно.

Кодифицированные лексические единицы *скопировать*, *сделать копии* в деловом дискурсе вытеснены профессионализмами *отксерить*, *ксерфануть*; вместо *отправить факс* употребляется *факсануть*.

Переносное значение сформировалось у лексем *буксовать*, *пробуксовывать*: *решение пробуксовывает*, *план буксует* и т. д.

Таким образом, наши наблюдения над управленческой лексикой убеждают в наличии определенного лексического слоя, свойственного управленческому дискурсу в целом. Этот лексический слой обслуживает главным образом межличностную управленческую коммуникацию. На основе этого факта можно сделать предположение о том, что в настоящее время в стадии формирования находится управленческий социолект как самостоятельное языковое явление, проявляющееся в отличной от литературной актуализации значений лексики управленческой тематике.

Наряду с общими для управленческого межличностного дискурса в целом особенностями лексикона можно выделить специфические языковые факты, присущие речи определенных социальных групп.

Типичные лексические единицы, относящиеся к группе управленческой тематике и делопроизводства, распределены в зависимости от социальных сфер и представлены ниже.

Военнослужащие: *'убить*, *'прибыть в назначенное время*, *дать указание*, *доложить*, *наложить взыскание*, *включить рычаги*, *подготовить представление*, *проконтролировать исполнение*, *отвечать за несение службы*, *объявить выговор*, *служить*, *подчиняться старшему по званию*, *вести себя не по уставу*, *предъявить предписание*, *отстаивать!* *получить наряд*, *уйти в увольнительное*, *наградить ценным подарком*, *указать на недостатки*, *обеспечить явку*, *присвоить звание*, *стоять в карауле*, *поддерживать дисциплину*, *вправе обратиться*, *поднять по тревоге*, *обязательно для исполнения*, *служебная субор-*

динация, *штабная культура*, *приказать*, *отдать распоряжение*, *подать на подпись*, *стучать начальству*, *подчиняться кому-либо*, *дать отмашку*, *ефрейторский зазор*, *разговор без погон*.

Представители бюджетной сферы: *отозвать документ*, *запросить информацию*, *подготовить запрос*, *заплатить штраф*, *административный ресурс*, *разослать корреспонденцию*, *завизировать входящую / исходящую документацию*, *подключить административный ресурс*, *поставить на вид*, *повысить в должности*, *руководить*, *наводить порядок*, *находиться в зоне компетенции*, *быть уполномоченным*, *приказать*, *отдать распоряжение*, *подать на подпись*, *финансовое управление*, *выбить премию*, *получить дотацию*, *зарезервировать средства*, *работать под кем-либо*, *подвижки*.

Представители коммерческой сферы: *согласовать*, *реквизит*, *сформировать коммерческое предложение*, *порешать вопросы*, *сидеть на звонках*, *запустить в документооборот*, *втирать очки*, *прошиарить решение в массах*, *перечислить недостатки*, *принять антикризисные меры*, *продвинуться по карьере*, *координировать*, *построить всех*, *конфликтнуть*, *послать по факсу*, *решение застопорилось*, *мотивация персонала*, *корпоративное обучение*, *разработка корпоративных стандартов*, *дресс-код*, *гудвил*, *связи с общественностью*, *директор по развитию*, *инновационная деятельность*, *новые технологии*, *урегулировать конфликт*, *делегировать полномочия*, *кадровый рост*, *дать разгон*, *корпоративка*, *отмазаться*.

Анализ представленных выше групп лексики приводит к следующим обобщениям.

1. Лексика управленческой тематики в речи военнослужащих по сравнению с другими категориями с большей очевидностью отражает специфику профессиональной деятельности (*получить наряд*, *уйти в увольнительное*, *отвечать за несение службы*, *служить*, *подчиняться старшему по званию*, *вести себя не по уставу*, *предъявить предписание*, *присвоить звание*, *стоять в карауле*, *поднять по тревоге*, *штабная культура*). Подобного рода лексические единицы по преимуществу являются коллокациями (связанными сочетаниями).

2. В речи представителей коммерческой сферы зафиксировано большое количество лексики сугубо управленческой тематики и управленческих терминов, связанных с современными менеджмент-технологиями, которые заимствованы из теории менеджмента (*мотивация персонала*, *корпоративное обучение*, *разработка корпоративных стандартов*, *дресс-код*, *гудвил*, *связи с общественностью*, *директор по развитию*, *инновационная деятельность*, *новые технологии*, *делегировать полномочия*).

3. Лексика представителей бюджетной сферы в большей степени приближена к официально-де-

ловому стилю, тяготеющему к канцеляризмам (*подготовить запрос, административный ресурс, разослать корреспонденцию, завизировать входящую / исходящую документацию, подключить административный ресурс, поставить на вид, повысить в должности, находиться в зоне компетенции, быть уполномоченным, приказать, отдать распоряжение, подать на подпись, финансовое управление, зарезервировать средства*).

4. Управленческий лексикон представителей коммерческой сферы включает в себя значительное количество сниженной разговорной лексики по сравнению лексиконом представителей других социальных сфер (*порешать вопросы, сидеть на звонках, пропихать решение в массах, построить всех, решение застопорилось, дать разгон, конфликтовать, послать по факсу (в значении отказать), втирать очки, отмазаться*).

Таким образом, уточнение границ устной деловой речи в соотношении с устным деловым дискурсом в рамках современной антропоцентрической научной парадигмы позволяет говорить о смещении стилистического ядра с жестко маркированных стилистических образований к диффузным полистилистическим единицам. Предлагаемый подход не только существенно расширяет границы устного делового дискурса, но и в определенной степени решает задачу поиска универсальной составляющей устной деловой речи применительно к различным социальным сферам. Закономерным продолжением предпринятого исследования видится комплексное изучение дискурсивных практик в русле коммуникативной стилистики с учетом достижений функциональной стилистики, основывающейся на наблюдениях над поверхностными структурами языка.

Примечания

1. Мкртычян С. В. Устный деловой дискурс. Тверь, 2009. С. 15–33.
2. Там же. С. 33.
3. Лопатин В. В., Улуханов И. С. Русский язык // Русский язык: энциклопедия / под ред. Ю. Н. Караулова. М., 1998. С. 439.
4. Там же.
5. Новикова Н. В. Культура научной и профессиональной речи // Культура русской речи / под ред. Л. К. Граудиной, Е. Н. Ширяева. М., 1998. С. 177.
6. Гарбовский Н. К. Сопоставительная стилистика профессиональной речи. М., 1998. С. 25.
7. Там же. С. 39.
8. Милехина Т. А. Российские предприниматели и их речь (образ, концепты, типы речевых структур). Саратов, 2006. С. 30.
9. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1992. С. 460.
10. Горбаневский М. В., Караулов Ю. Н., Шапкин В. М. Не говори шершавым языком. М., 1999. С. 161.
11. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Указ. соч. С. 626.

12. Там же. С. 636.

13. Панова М. Н. Языковая личность государственного служащего: дискурсивная практика, типология, механизмы формирования. М., 2004. С. 43.

14. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Указ. соч. С. 626.

15. Там же. С. 469.

16. Там же. С. 175.

17. Там же. С. 549.

18. Валгина Н. С. Активные процессы в современном русском языке. М., 2001. С. 84.

19. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Указ. соч. С. 208.

УДК 81'38 : 316.77

Н. Н. Оломская

ФУНКЦИОНАЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ЖАНРОВЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ В ДИСКУРСЕ PR С ПОЗИЦИИ ТЕОРИИ КОММУНИКАЦИИ

Речевая деятельность определяется целенаправленностью и состоит из последовательных этапов, реализация которых предполагает осуществление речевого действия, где жанры дискурса PR характеризуются определенными признаками информативной целеустановки участников коммуникативного акта.

Speech activity is distinguished by its purposefulness and consists of consecutive stages, realization of which presupposes fulfilment of the speech act. The genres of PR discourse are characterized by certain indications of informative purpose of the communicative act participants.

Ключевые слова: речевая деятельность, речевой акт, функциональный стиль, речевой жанр, дискурс, дискурс PR, телевизионный дискурс, рекламный дискурс, радиодискурс, Интернет-дискурс, дискурс информационных печатных изданий.

Keywords: speech activity, speech act, functional style, speech genre, discourse, PR discourse, TV discourse, advertising discourse, radio discourse, Internet discourse, discourse of informative print editions.

В последнее время в науке активно развивается направление, связанное с лингвистикой текста, где особенно пристальное внимание уделяется дискурсу. Категории дискурса рассматриваются с позиций коммуникативного языкознания. Таким образом, при коммуникативном подходе текст выступает единственной опорой для исследователя в коммуникативном и когнитивном единстве.

В современную эпоху быстрых социальных изменений природа и сущность любых явлений объективной реальности лучше познается, если эти явления рассматриваются в их возникнове-

© Оломская Н. Н., 2010

нии, становлении и развитии. Это в известной мере относится к речевой деятельности, которая определяется мотивами и целью, состоит из ведущего и фонового уровней, включает образ результата и регуляцию промежуточных этапов. Поскольку речевая деятельность как один из видов деятельности индивидуума определяется, прежде всего, целенаправленностью, она состоит из последовательных этапов, а именно из ориентировки, планирования, реализации и контроля. Реализация всех этапов предполагает осуществление речевого действия. Исходным моментом любого речевого действия является речевая ситуация, определяемая как «ситуация, в которой осуществляется речевое взаимодействие между коммуникантами» [1]. Р. Якобсон предложил модель, согласно которой параметрами коммуникативного акта речевой ситуации являются адресант, адресат, контекст, сообщение, контакт и код [2].

Речевой акт не может осуществляться без его участников, т. е. говорящим и адресатом, которые являются носителями определенных социальных ролей или функций. Участники речевого акта обладают речевой компетенцией, т. е. общими речевыми навыками, представлениями о мире и знаниями. В теории коммуникации существенным оказывается то, какими средствами языка осуществляется сообщение. В этом плане важной оказалась теория речевых актов Дж. Остина [3], которая была сформулирована в лекциях в 1939 г. Наиболее существенным моментом этой теории явилось выделение Остином констативов (т. е. описательных сообщений, которые могут быть истинны или ложны) от перформативов (т. е. сообщений о действии, совершаемом носителем 1 лица). Автор рассматривает пример: "I bet your sixpence it will rain tomorrow" [4], где он сообщает о действии, а это сообщение и есть само действие, т. е. действие и сообщение о действии тождественны и одновременны.

Дж. Остин различает локуцию (сообщение о чем-либо), иллокуцию (сообщение о своем речевом поведении) и перлокуцию (речевое воздействие) [5]. Кроме того, он определяет пресуппозицию как предусловие удачной коммуникации (автор приводит известную фразу о лысеющем короле современной Франции, говорит о пресуппозиции его существования, основа которого не отрицается и не утверждается). Речевой акт не может осуществляться без его участников, т. е. говорящим и адресатом, которые являются носителями определенных социальных ролей или функций. Участники речевого акта обладают речевой компетенцией, т. е. общими речевыми навыками, представлениями о мире и знаниями.

Язык литературно-художественного произведения обладает художественно-эстетическим ка-

чеством и располагает «исторически выработанной системой средств словесно-художественной изобразительности» [6]. Благодаря этому говорящий субъект не импровизирует каждый раз для выражения своих чувств, мыслей и т. д., а находит готовые, нужные слова в языке.

Динамический характер взаимоотношения функций языка обуславливает возможность выявления и описания речевых реализаций в рамках функционального стиля. Ш. Балли [7] рассматривал стили как определенные системные образования в общезыковой системе. В современной лингвистике существуют разнообразные трактовки и дефиниции стиля. В исследованиях российских лингвистов общепринятым считается определение стиля, предложенное В. В. Виноградовым: «Стиль – это общественно осознанная и функционально обусловленная, внутренне объединенная совокупность приемов употребления, отбора и сочетания средств речевого общения в сфере того или иного общенародного, общенационального языка, соотношенная с другими такими же способами выражения, которые служат для иных целей, выполняют иные функции в речевой общественной практике данного народа» [8].

В зарубежной лингвистике получила распространение классификация регистров литературного английского языка Р. Кверка. Термин «регистр» в английской и американской лингвистике употребляется вместе с термином «стиль» и обозначает какую-либо языковую ситуацию, в которой употребляются формальные языковые средства. Р. Кверк выделяет разговорный и письменный стили. Разработанный ученым перечень речевых стилей обладает различными жанровыми особенностями (например, к письменному стилю относятся рукописные или напечатанные тексты, тексты для устного произнесения, к разговорному – беседа, подготовленное/неподготовленное выступление, комментарий) [9]. Таким образом, эта классификация устанавливает различия в семантическом и экстралингвистическом параметрах устной и письменной английской речи.

Можно разделить точку зрения В. А. Кухаренко о том, что индивидуальное в творчестве проявляется и определяется по-разному, «с привлечением как качественного, так и количественного аспектов того сложного многомерного явления, которое называется индивидуальным стилем» [10]. Следует отметить качественную и количественную стороны индивидуального стиля, из которых первая включает в себя личность автора, а вторая основана на характерном для того или иного автора использовании определенных смыслов и структур. Специфика может проявляться во всех произведениях конкретного автора, независимо от содержания его произведений.

На этом основании все работы писателя объединяются в «индивидуально-авторскую парадигму» [11] и представляют собой реализацию индивидуально-художественного стиля. Акт коммуникации осуществляется через текст – участник множества актов коммуникации. Автор при этом не присутствует явно, но через последовательность языковых единиц мы можем узнать то, что он хотел сказать.

Идея функционирования текста как адекватной передачи значений и порождения новых смыслов (Ю. М. Лотман) не нова. Тем более что максимальная однозначность текста достигается путем совпадения кодов говорящего и слушающего (в результате возникает метатекст, который может моделироваться и порождать новые смыслы). В результате текст определяется как «мыслящее устройство» [12], т. е. система разнородных семиотических пространств, в которых заключено исходное сообщение. В тексте зафиксировано именно то, что автор действительно сказал. «Для последующих актов коммуникации коммуникативная интенция автора превращается в коммуникативную интенцию текста» [13]. В результате образуется новый текст, который обладает самостоятельной формой существования, как всякий текст. Такая форма может отвечать различным целям, и в связи с этим возникают разные коммуникативные задачи. Отметим, что для слушателя текст является чем-то первичным, а язык выступает вторичной абстракцией [14]. При дискурсе такое соотношение принципиально, так как именно текст оказывается в центре внимания участников коммуникативного акта. Прагматическое значение высказывания, определяемое языковым выражением и участниками коммуникативного акта, очевидно, является основным компонентом содержания с позиции дискурса. В результате возникает определенная адаптация текста, в которой учитываются социокультурные различия коммуникантов.

В связи с этим речевой жанр, по определению М. М. Бахтина, понимается как «...устойчивый тип текста, объединенный единой коммуникативной функцией, а также сходными композиционными и стилистическими признаками» [15], что представляется значимым для теории дискурса. Жанр характеризуется четко определенными признаками. Во-первых, жанр объективен и нормативен; во-вторых, историчен, поскольку образуется индивидуумами в конкретную историческую эпоху и отвечает условиям социальной жизни, принятым в данный период развития общества; в-третьих, носит оценочный характер окружающей действительности; в-четвертых, объединяет отдельных индивидуумов в социум и, наконец, вносит разнообразие во все виды общественно-социальной деятельности личности, а

также служит определенной движущей силой для творческой деятельности человека.

В исследованиях зарубежных ученых-лингвистов теория речевых жанров рассматривается в границах дискурсивного анализа, где жанр понимается как речевой регистр и анализируется с позиций функционального подхода. Так, к примеру, В. К. Бхатия трактует жанр как опознаваемое коммуникативное событие, определяемое с помощью набора коммуникативных целей, идентифицируемых и разделяемых членами профессионального или научного сообщества, где время от времени данное событие воспроизводится. Оно часто сильно структурировано и конвенционально в отношении ограничений, накладываемых в зависимости от цели, содержания, формы и функциональной ценности высказывания. Этими ограничениями пользуются члены-эксперты этого дискурсивного сообщества для достижения личных целей в социально допустимых границах [16].

За последние тридцать лет наиболее распространенные и общие концепции лингвистической коммуникации получили свое название как модель передачи информации. Эта модель включает в себя общеизвестные черты двустороннего дискурса. Коммуникация возможна лишь в том случае, если слушатель декодирует какое-либо сообщение, которое говорящий зашифровывает; и, как следствие этого, предполагается, что коммуникация разрывается, если расшифрованная информация отличается от той, которая была первоначально зашифрована, поэтому язык представляет собой некое связующее звено между тем, кто говорит, и тем, кто слушает, а способы передачи информации являются коммуникативными проводниками данной информации. Для того чтобы декодировать полученную информацию, реципиент должен быть способен сознательно воспроизводить предложения, чтобы отразить структурные комплексные процессы человеческого языка, такие, например, как структурная двусмысленность и значимость.

Расшифровка смысла получаемой информации (кода дискурса) является решающим аспектом успешной лингвистической коммуникации, хотя коммуникативный процесс не заканчивается на обработке структурных особенностей и декодирования информации. Эти положения являются важными в понимании дискурса, поскольку дискурс представляет собой сложное явление, с позиций которого можно рассматривать любой текст в различной ситуации. Основопологающим, на наш взгляд, в изучении дискурса является социолингвистический подход, так как он дает возможность исследовать дискурс с позиций типа дискурса, формата текста и жанра речи как основных характеристик текста в коммуникативной ситуации [17].

С учетом этого к видам дискурса PR следует отнести *телевизионный дискурс, рекламный дискурс, радиодискурс, Интернет-дискурс, дискурс информационных печатных изданий*. Мы предлагаем выделить следующие типы (жанры) дискурса PR, характеризующихся определенными признаками информативной целеустановки участников коммуникативного акта, поскольку такая целевая направленность предполагает передачу информации или удовлетворение потребности в получении информации как таковой.

Во-первых, в телевизионном дискурсе, мы полагаем, жанры типологизируются следующим образом: информационные передачи (Время, Вести, Новости), ток-шоу (Жди меня, Пусть Говорят), развлекательные шоу (Большая разница, Прожекторперисхилтон, Ледниковый период, Танцы со звездами, Две звезды), викторины (Умники и умницы, КВН, Поле Чудес, Интуиция, Своя Игра), авторские программы (Познер, Профессия-репортер, Частные истории с Оксаной Барковской, Герой дня без галстука, Герой дня), исследовательские передачи (Фантастические истории, Тайные знаки, Затерянные миры, Мировые сокровища культуры, История произведений искусства), музыкальные передачи (Утренняя почта, Субботний вечер, концерты, посвященные знаменательным датам), документальное расследование (Криминальная Россия, Чистосердечное признание, Специальный корреспондент), реалити-шоу (Последний герой, Дом-2), интервью (Ночной Полет, Телевизионное знакомство с Урмасом Оттом, Вас приглашает Борис Ноткин).

Во-вторых, в рекламном дискурсе мы выделяем следующие жанры, обусловленные социокультурной деятельностью индивидуума и экстралингвистическими характеристиками жанрового разнообразия: реклама торговой марки (товары популярных торговых марок Guerlain, Estee Lauder, Chanel, Dior, BGN, Ессо); торгово-розничная реклама (товары повседневного спроса, сложное электронное оборудование, новейшие технологии и разработки); политическая реклама (привлечение сторонников и пропаганда политических взглядов и идей, особенно в период предвыборных кампаний); реклама в справочниках (объявления и пр.); институциональная (корпоративная реклама); социальная реклама (использование рекламных текстов социальной направленности, например, безработица, помощь тяжело больным детям, борьба с наркоманией, бедностью и пр. Примерами таких социальных рекламных кампаний могут служить губернаторские кампании, проводимые в Краснодарском крае, – «Антинарко», программа «Жилище» и пр.); интерактивная реклама.

В-третьих, в радиодискурсе типологизация жанра определяется особенностями формулиро-

вания высказывания и восприятием этого высказывания индивидуумом, поскольку происходит только аудиовосприятие текста: информационные передачи (новости), музыкальные блоки и передачи, авторские программы, радиотеатр, викторины, интервью.

В-четвертых, Интернет-дискурс характеризуется многообразием субъектов речи, а также разнообразными языковыми и речевыми ресурсами. Коммуникативные возможности индивидуума значительно увеличились за счет межличностной и социально значимой коммуникации. Особенностью жанра в Интернет-дискурсе является коммуникация с помощью технических средств (компьютера, например), а также существование глобальной компьютерной сети, создающей неограниченные возможности коммуникации; возникновение определенных условий порождения и восприятия речи. Следует выделить следующие жанры Интернет-дискурса: электронная почта; синхронные и асинхронные чаты, включая BBS; виртуальные миры (MOOs, MUDs, MUCKs, MUSEs и т. д.); ВЕБ-тексты.

В-пятых, дискурс информационных печатных изданий предполагает концентрацию на настоящем времени, поскольку, таким образом, происходит оценка событий с позиции прошлого и будущего. Кроме того, дискурс информационных печатных изданий обладает большей протяженностью в пространстве, так как участники коммуникативного общения могут находиться не только на большом расстоянии друг от друга в географическом смысле, но и на значительном расстоянии в историческом временном пространстве. Жанровое разнообразие этого вида дискурса представлено следующим образом: информационные жанры (хроникальная заметка, информационная заметка, отчет, репортаж, информационное интервью и др.), аналитические жанры (аналитическая статья, рецензия, комментарий, обзор, корреспонденция и др.), сатирические жанры (фельетон, памфлет, сатирическая реплика и др.), художественно-публицистические жанры (очерк, зарисовка, эссе и др.).

Жанровая классификация дискурса PR с позиций теории коммуникации позволяет по-новому осмыслить уникальность, специфику и содержание средств массовой коммуникации, выполняющей разнообразные функции (информационную, познавательную, развлекательную и пр.). Информация оказывает глобальное воздействие на индивидуума и является необходимым атрибутом жизни и деятельности социума. Любые процессы – позитивные или негативные, происходящие в социуме, оказывают влияние и, в конечном итоге, формируют культуру данного общества, в том числе и речевую культуру, которая подвергается постоянной трансформа-

ции со стороны как индивидуума, так и социума. Средства массовой информации не только передают информацию, но и путем осознанного отбора выделяют и субъективно интерпретируют события окружающей действительности, влияя на сознание личности и формируя общественную точку зрения на социальную картину мира.

Примечания

1. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожинной. М., 2003. С. 350–351.

2. Там же.

3. *Austin J. L.* How to do things with words. Oxford, 1962. С. 5.

4. Там же.

5. Там же. С. 121.

6. *Ефимов А. И.* О языке художественных произведений. М., 1954. С. 4.

7. *Балли Ш.* Общая лингвистика и вопросы французского языка. М., 1955.

8. Стилистический энциклопедический словарь... С. 508.

9. *Quirk R.* Essays on the English Language Medieval and Modern. L., 1968.

10. *Кухаренко В. А.* О возможности сохранения индивидуального стиля автора оригинала в переводе // Перевод и коммуникация. М., 1997. С. 164.

11. Там же.

12. *Лотман Ю. М.* Текст в тексте // Избранные статьи. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 151.

13. *Комиссаров В. Н.* Коммуникативные концепции перевода // Перевод и коммуникация. М., 1997. С. 14.

14. *Лотман Ю. М.* Указ. соч. С. 149.

15. *Бахтин М. М.* Проблема речевых жанров // Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 255.

16. *Bhatia V. K.* Analysing Genre: Language Use in Professional Settings. L.: Longman, 1993. P. 3.

17. *Карасик В. И.* Языковой круг: личность, концепты, дискурс. М., 2004. С. 250.

Системно-функциональный анализ языковых единиц: диахрония и синхрония

УДК 811.161.1-112

А. И. Кузовенкова

ДИАЛЕКТИЗМЫ В ДРЕВНЕРУССКОМ ПАРЕМЕЙНИКЕ (ПО РУКОПИСИ РГБ, ТР. 4 ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIV в.)

Статья посвящена описанию диалектных явлений в Паремейнике (по рукописи РГБ, Тр. 4 второй половины XIV века). Последовательно рассматриваются переход [e] в [o]; буква «ять» и случаи ее замены; употребление аффрикат; качество согласных [v], [f]; диалектизмы в морфологии. Анализируется почерк каждого из переписчиков, участвовавших в написании рукописи, и свойственные им особенности: отражение палатализации *zg в написаниях типа дожѹ; наличие протетического к, стяженных форм прилагательных на -ы, -и; отпадение начального і < *јъ, отверждение р'. В финале делается вывод о предположительном месте написания памятника.

This article is dedicated to the problem of dialect features in the Russian language considered on the materials of Parimeynik (the 2^d half of the XIV century). In the work we examine successively the law of transition from [e] to [o], the letter [ѣ] and the cases of its substitution, usage of affricates, quality of consonants [v, f], dialecticisms in morphology. The handwriting of each copyist involved in making the manuscript and features peculiar to them are analysed: cases of palatalization of *zg in spellings like дожѹ, presence of an unnecessary letter v, tightened forms of adjectives ended in -y, -i, defection of the initial letter [j], hardening of letter r'. In the end of the article we make a conclusion about the place where the manuscript was presumably written.

Ключевые слова: паремейник, диалектные особенности, историческая фонетика.

Keywords: parimeynik, dialect features, historical phonetics.

В предлагаемой статье речь пойдет о диалектных особенностях, получивших отражение в древнерусской рукописи Паремейника второй половины XIV в. Памятник хранится в Российской государственной библиотеке из собрания Троице-Сергиевой лавры, не издан и не был исследован.

Памятник представляет собой церковнославянскую богослужебную книгу, это собрание фрагментов из ветхозаветных книг. Кроме того, на день памяти святых Бориса и Глеба в книге помещены три чтения из истории их мученической кончины. Известно, что не все старые рукописные памятники одинаково отражают диалект-

ные черты и что язык книг, по которым велась служба в церкви, был более нормированным. Переписчики строже следили за тем, чтобы не допустить отклонений от оригинала. Но даже при максимально тщательном переписывании рукописи они не могли не отразить черты языка, носителями которого они являлись.

Изменение этимологического [e] в [o]

Переписчики древнерусских рукописей предпочитали не отражать на письме переход [e] в [o] и писали букву e. Тем не менее есть редкие случаи, когда писцы поступали иначе. В положении после шипящих и [ѹ] писцы чаще показывали переход [e] в [o], поскольку обозначать мягкость непарного согласного не было необходимости. Помимо основного почерка, которым написано более половины рукописи, в ее тексте имеются лл. 87–91, лл. 110–119б, созданные вторым писцом. Третьим почерком написаны лл. 93г–109в, четвертым – л. 128а и следующие до конца рукописи. У первого переписчика исследуемого Паремейника встречаются формы: нищюю (18г), напишотѣ (34б), разѣкращюно (31а), низъшодѣ (46б), шодѣ (62в, 74г), шодѣ (35б), нищотѣ (25г, 36г, 37в) (наряду с примерами шедѣ (62г), нищета, нищѣта (37б, 25г). По мнению исследователей, примеры написания после шипящих букв o вместо e засвидетельствованы во многих западнорусских и южнорусских памятниках [1].

В современных работах по исторической фонетике отмечается, что «в славянских (даже если ограничиться только восточнославянскими) языках и диалектах имели место разные “переходы e в o”, которые происходили в разное время, в разных условиях и по разным причинам (ср. украинские и великорусские “переходы”)» [2]. Так, в южнорусских, а именно, древнеукраинских рукописях XI–XII вв. [e] «переходил» в [o] только после палатальных согласных перед слогом с гласным непереднего ряда независимо от ударения, как в рассматриваемом Паремейнике. Выравнивание по аналогии флективного гласного сделало возможным переход и перед мягким согласным. С развитием корреляции по твердости-мягкости согласных происходит изменение [e] в [o] и после парных смягченных. По наблюдению исследователей, это явление наиболее ярко отражается в говорах центра, собственно русское изменение имело место, видимо, в XV–XVI вв. [3].

Протетический к

У первого писца встречается форма і поятѣ съ сокою | котрока съом і ісѣлка сна съоюго (59в); у

ния *р*: олтарѣ (131б) и олтарѣ (135в), ки|хорѣ (134в). Это черта, свойственная многим периферийным говорам, в частности псковским и смоленским, а также независимо от положения свойственна белорусскому и значительной части украинских говоров [15].

Диалектные явления в морфологии

По наблюдениям исследователей, в XIV–XV вв. на севере окончание *-оки (-ѣки)* в ДП ед. ч. имен существительных мужского рода, обозначающих лицо, выходит из употребления, а на юге становится жизненным грамматическим явлением, чему способствовало, возможно, воздействие на украинский язык польского языка [16]. На протяжении всего Паремейника находим формы: мужѣки (14б, 23б, 42а), адамки (15б), татокѣ|аьки (22б), ма|раки|ки (25б), ноѣки (36б), акрамки (50в, и акра|му, 54в), лотки (50в), исаки (64б) и др.

Звательные формы на юго-западе были живой категорией и сохранились до наших дней, тогда как в северо-восточных областях они использовались лишь в отдельных именах и при определенных речевых ситуациях [17]. В рукописи находим многочисленные примеры употребления ЗП: снѹ (15в, 23а), акраме (59в), клѣко всѣдѣ|ржиглаю (65а), изкакигеляю (84а), дьяколе (86а), члѣчѣ ки (101б), даниле му|жю (119б), княже (138а), братѣ (139в) и др.

Окончание *-мо* в 1 лице глаголов мн. ч. распространено в юго-западных говорах. Некоторые словоформы с *-мо* занимают всю южную половину Белоруссии, другие располагаются в районах, соседящих с украинской территорией. На украинской территории известны окончания *-м, -мо, -мъ* и *-мѣ* [18]. В Паремейнике у первого переписчика: покланѣ|мо|а (42б, 44г, 47а), ѣ|с|м|и до|сто|и|н|и (31в, 58г, 108г).

Таким образом, изучение языка и правописания Паремейника приводит к заключению, что для говора первого переписчика характерно: 1) изменение [e] в [o] после шипящих; 2) отдельные случаи смешения *ѣ* и *и*; 3) присутствие «нового» *ѣ* (как и у второго писца); 4) стяженные формы прилагательных типа *кѣли*; 5) протетический *к* (как и у третьего писца), 6) отпадение на-

чального неударяемого *і*. Немногочисленные примеры отвердения *р'*, употребления *жч* отмечены у четвертого переписчика. Все это на фоне различия аффрикат *ц* и *ч*, отдельных свидетельств губно-губного характера *к*, данных морфологии позволяет высказать предположение о юго-западном древнерусском происхождении переписчиков исследуемой рукописи либо протографа, с которым они работали.

Примечания

1. Кандаурова Т. Н. К истории древнепсковского диалекта XIV века (О языке псковского Пролога 1383 г.) // Труды института языкознания. Т. 8. М., 1957. С. 107–286.
2. Попов М. Б. Проблемы синхронической и диахронической фонологии русского языка. СПб., 2004. С. 296.
3. Там же. С. 321.
4. Чекман В. Н. Исследования по исторической фонетике праславянского языка. Минск, 1979. С. 158.
5. Филин Ф. П. Происхождение русского, украинского и белорусского языков. Л., 1972. 655 с.
6. Колесов В. В. Историческая фонетика русского языка. М., 1980. 215 с.
7. Филин Ф. П. Указ. соч.
8. Ушаков В. Е. О языке Устюжской кормчей XIII–XIV вв. Киров, 1961. С. 36.
9. Жуковская Л. П. Из истории языка северо-восточной Руси в середине XIV в. (Фонетика галичского говора по материалам Галичского евангелия 1357 г.) // Труды института языкознания. Т. 8. М., 1957. С. 5–106.
10. Дурново Н. Н. Избранные работы по истории русского языка. М., 2000. 780 с.
11. Борковский В. И., Кузнецов П. С. Историческая грамматика русского языка. М., 1965. 555 с.
12. Колесов В. В. К исторической фонетике новгородских говоров ([o] закрытое, «новый» *ѣ* и цоканье в новгородских рукописях XI–XVI вв.): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1962. 21 с.
13. Москалева Л. А. Графико-орфографические и фонетические особенности Паренесиса Ефрема Сирина по рукописи РНБ, Погод. 71 а ок. 1289 г.: дис. канд. филол. наук. Казань, 2006. 270 с.
14. Геровский Г. И. Древнерусские написания *жч*, *жг* и *г* перед передними гласными // Вопросы языкознания. М., 1959. № 4. С. 52–59.
15. Москалева Л. А. Указ. соч.
16. Филин Ф. П. Указ. соч.
17. Там же.
18. Там же.

С. Г. Краснова

**ОСОБЕННОСТИ СТРУКТУРНЫХ
ИЗМЕНЕНИЙ ЗНАЧЕНИЯ
ЗАИМСТВОВАННЫХ СЛОВ В ПРОЦЕССЕ
СЕМАНТИЧЕСКОЙ АРХАИЗАЦИИ
(НА МАТЕРИАЛЕ ЗАИМСТВОВАННОЙ
ЛЕКСИКИ РУССКОГО ЯЗЫКА XVIII в.)**

Проблема семантической архаизации заимствованных слов рассматривается на материале лексики русского языка XVIII в. Методом компонентного анализа исследуются в диахронии модели семантической архаизации заимствований: типы изменения их семантики и разновидности корреляции устаревшего и современного значений.

The problem of semantic archaisation of borrowings is studied on the material of the XVIII century Russian vocabulary. The models of archaisation are investigated in diachrony by the method of component analysis: the types of changing the borrowings semantics are analysed as well as varieties of outdated and present day correlated meanings.

Ключевые слова: семантическая архаизация, компонентный анализ, корреляция значений.

Keywords: semantic archaisation, component analysis, semantic correlation.

Проблема жизни слов иноязычного происхождения в русском языке всегда была в центре общественного внимания. Исследовательский интерес к заимствованным лексемам XVIII в., утратившим одно или несколько значений, объясняется сходством указанного периода с современной языковой ситуацией активного заимствования и, как следствие, возможным сходством языковых процессов. Принимая во внимание то, что по проблемам архаизации русской лексики и функционирования заимствованных слов имеются разноплановые научные работы [1], отметим, что выбранный нами лексический материал не выделялся ранее в отдельную группу для детального изучения универсальных механизмов устаревания значения слова.

В настоящей работе семантическая архаизация заимствований рассматривается 1) как развитие семантики заимствованного слова в соответствии с общими для всего лексического состава закономерностями, существующими в принимающем языке; 2) как тип семантических изменений, связанных с изменением мыслительного обобщения, основанного на знаниях, накопленных лингвокультурным сообществом и обусловленных когнитивно-дискурсивной деятельностью человека.

Предполагается, что изменения структуры заимствованных слов в процессе семантической архаизации связаны с когнитивной диахронической корреляцией устаревшего и современного значений слова на семном и семном уровнях.

Для определения особенностей процесса семантической архаизации заимствованных слов нами разработан следующий вариант совокупности методических приемов: 1) сопоставление семем по данным лексикографических источников [2], исследований переводных текстов XVIII в. [3] и выявление устаревших АСВ; 2) выявление коррелирующих АСВ в диахронии по типу «архаичный – современный»; 3) определение денотативно-сигнификативного и прагматического компонентов коррелирующих АСВ; 4) определение иерархического статуса сем коррелирующих АСВ и характера оценочности прагматической семы; 5) определение типа изменения семантики лексемы в диахронии и модели корреляции устаревшего и современного значений заимствования на данном основании; 4) определение результата семно-семной корреляции – когнитивного варианта семантического архаизма.

Результаты применения данной методики позволяют предположить, что семантическая архаизация лексических заимствований, как и исконно русских лексем [4], связана с изменениями: 1) денотативно-сигнификативного компонента слова и 2) прагматического компонента слова. Рассмотрим модели первого типа на следующих примерах.

Так, в процессе девиации (лат. *deviation* ‘отклонение’) модифицируется иерархический статус ядерных и периферийных сем при сохранении архисемы. В слове *дебаш* (фр. *debauche*) диахроническими коррелятами являются устаревшая семема ‘распутство, пьянство, бесчинство’ – «Лефорт и денно и ночью был в забавах, ...дебаш с дамами и питье непрестанное» [5] – и современная семема ‘буйство, скандал с шумом и дракой’ – «устроить, поднять дебаш» [6]. При сохранении архисемы ‘несоблюдение норм поведения’ произошла девиация: изменение иерархии периферийной семы ‘громкий скандал’ и ядерной семы ‘безнравственное поведение’. Результат – семантический архаизм-омоним.

Изменения гиперо-гипонимического характера определяются актуализацией или нейтрализацией ядерных и периферийных сем при сохранении архисемы. Лексема *ликёр* (фр. *Liqueur* < лат. *Liquor*, нем. *Likör*) в XVIII в. представляла собой семантический комплекс из двух значений: ‘жидкость’ (устаревшее) и ‘крепкий сладкий алкогольный напиток’ [7]. Показательны примеры перевода прототипа *liqueur* на русский язык из Монтескье, которые приводит Н. В. Габдреева в монографии, посвященной исследованию галлицизмов на материале переводной литературы:

1789 – «Видите ли вы сию красноватую жидкость?», 1769 – «Потчивал их напитками из алмазных сосудов» [8]. В настоящее время слово *ликёр* дефинируется как ‘сладкий пряный спиртной напиток из фруктовых и ягодных соков, настоев трав’ [9]. Анализ семно-семемной корреляции показывает, что в результате актуализации периферийной семы ‘напиток’ произошло сужение контенсионала лексического значения и архаизация гиперонима ‘жидкость’.

Заимствованное из французского языка слово *коклюш* (*cosueluche*), архаизация которого отражает познавательный процесс в отдельных отраслях науки, употреблялось в значении ‘затяжной кашель с удушьем’ [10]. Данное значение коррелирует с современным – ‘острая инфекционная, преимущественно детская болезнь, выражающаяся в приступах судорожного кашля’ [11]. При сохранении архисемы ‘проявление нездоровья’ актуализировалась периферийная сема ‘болезнь’, расширился контенсионал лексемы – в истории заимствованной появился семантический архаизм-гипоним.

Тропеические изменения характеризует изменение иерархического статуса ядерных и периферийных сем при сохранении архисемы, переносное (периферийное) значение закрепляется как основное. Изменения тропеического типа выявляются в семно-семемной структуре лексемы *конвоёр* (гол. *convooyer*, фр. *convoqueur*), номинирующей в XVIII в. ‘военное судно, сопровождающее и охраняющее другие суда’ – «В сумерках пришли к кораблям, которым с нами идти в канвоерах» [12]. Современные словарные дефиниции фиксируют переносное значение лексемы *конвоёр* – ‘тот, кто входит в состав конвоя, конвоирует кого-что-н.’ [13]. В диахронии при сохранении архисемы ‘функция охраны’ семы ‘военное судно’ (ядерная) и ‘человек’ (периферийная переносного характера) изменили иерархический статус, в результате чего появился семантический архаизм-антитроп.

Преобразования прагматического компонента заключаются в изменении оценочной семы с положительной на отрицательную или, наоборот, с отрицательной на положительную (или нейтральную) при сохранении / изменении денотативного компонента. Слово *конспирация* (лат. *conspiratio*, через фр. *conspiration*) имело значение ‘тайный заговор’ – «В Бретани дознались о конспирации, или о злоумышлении на настоящее правительство» [14]. Современное значение-коррелят – ‘методы, применяемые нелегальной организацией для сохранения в тайне своей деятельности членов; соблюдение тайны’ [15]. Преобразования коснулись прагматического компонента: отрицательный прагматический вариант (‘имеющий злой умысел’) устарел, нейтрализовался.

Возможны и несколько когнитивных вариантов семантических архаизмов одной лексемы. Так, со-

поставление семем слова *грубиян* (нем. *Grobian*, через пол. *Grubian*, укр. *зрубиян*) выявляет две диахронические корреляции устаревших значений 1) ‘неуч, невежда, глупец’ – «Рече <Диоген>: нуждуся во все житие мое творити противно грубияном», 2) ‘жестокий, бессердечный человек’ – «Скорпион оный <Иван Милославский> ...свой яд стал изливать, прибрав в...совет...Александра Ивановича Милославского, злодейственного и самого грубияна» [16] и современного значения ‘человек, который груб и дерзок в обращении’ [17]. При сохранении архисемы ‘человек, имеющий недостатки’ в первом случае произошла девиация: периферийная сема ‘недостатки в воспитании’ стала ядерной, а ядерная сема ‘недостатки в образовании’ изменила свой статус и архаизировалась. Во втором случае наблюдаются изменения по гиперонимическому типу: актуализация периферийной семы ‘человек, не щадящий чувства собственного достоинства кого-либо’ сузила контенсионал лексического значения; гипероним ‘человек, не щадящий чувства кого-либо’ архаизировался. Таким образом, заимствованная лексема *зрубиян* репрезентирует разные модели семно-семемной корреляции и два когнитивных варианта семантических архаизмов: 1) архаизм-омоним и 2) архаизм-гипероним.

Выявлены и такие варианты семно-семемных корреляций, которые отражают сложный когнитивный процесс освоения нового понятия, заключенного в заимствованном слове, и которые могут, на первый взгляд, подтвердить предположение о том, что «структурные связи внутри слова с большим количеством значений ослабевают и впоследствии могут утратиться, а отдельные ЛСВ способны перейти в пассивный запас» [18]. Например, заимствованная лексема *градус* (лат. *gradus*, нем. *Grade*, пол. *gradus*, укр. *градус*) реализовала в XVIII в. следующие значения [19]: 1) ‘единица измерения угла или дуги, равная 1/360 окружности’; ‘единица измерения расстояний на градусной сетке земли, служащей для отсчета географических координат точек земной поверхности – широты и долготы’; 2) ‘единица измерения температуры’; ‘деление на шкале термометра’; 3) ‘степень свойства, состояния какого-л. физического тела, явления’ – «Разные градусы Электрической силы»; ‘быть, находиться в каком градусе’ – «...спазмы, которыя меня пять дней в одном градусе держали»; ‘о видах и интенсивности пытки’ – «...каким градусом по какому делу пытать»; ‘о ступенях высоты звука’ – «...бас тогда назад вступает в квинту...; а септима резольвирует на градус вниз»; ‘об интенсивности света и тени’ – «...тень сперва... помалу умножать... При том три градуса... примечать надлежит»; 4) ‘разряд, ранг (о должности, звании, чине)’ – «Остался <Голицын> в прежнем градусе и правил или владел всем Низом»; ‘о

типах военных кораблей' – «А которые корабли третияго ранга втораго градуса»; 'о степенях, принятых в масонских ложах' – «Что же до градусов принадлежит, то подтверждаю то же..., что ты скоро ... ритуели получишь»; 'ученая степень' – «Один из его <Бориса Годунова> лекарей хотел ехать в Немецкий Университет, чтобы получить там градус Доктора»; 5) 'ступень (пьедестала)' – «Великодушие, жена красная, под ногами имущая глобус мира..., под нею на градусе написаном ... великодушием небожителем равен». Сопоставление данных значений с современными словарными дефинициями выявляет 3–5 АСВ как устаревшие. Компонентный анализ каждой семемы дает основание для утверждения о том, что в структуре полисеманта *градус* произошла семемная групповая корреляция группы 1–2 и группы 3–5. При наличии общей архисемы 'величина' данные группы имеют разные ядерные семы: 'величина измерения' (1–2) и 'величина сравнения' (3–5). Как групповые семные корреляты, находящиеся в отношениях периферийного (1–2) и ядерного (3–5) статусов, они становятся участниками процесса девиации: периферийная сема 'величина измерения' стала ядерной, а ядерная сема 'величина сравнения' – периферийной. Результат – появление группы семантических архаизмов-омонимов (3–5). Подобные примеры, как мы полагаем, свидетельствуют не об ослаблении структурных связей внутри слова как условия архаизации, а об их особой организации в виде диахронического дисеманта, состоящего из устаревшего и современного семно-семемных коррелятов.

Таким образом, корреляция устаревшего и современного значений заимствованного слова на семемном и семном уровнях в разных комбинациях, а также ее результат – архаизмы-омонимы, гиперонимы, гипонимы, антитропы, прагматические варианты – доказывают наличие тесной взаимосвязи между макро- и микроэлементами его семантической структуры. Эта взаимосвязь является условием семантической архаизации как процесса развития семантики лексемы, процесса когнитивно-семиологических преобразований лексики.

Примечания

1. Биржакова Е. Э., Войнова Л. А., Кутина Л. Л. Очерки по исторической лексикологии XVIII века. Языковые контакты и заимствования. Л., 1972; История лексики русского литературного языка конца

XVII – начала XIX века / под ред. Ф. П. Филина. М., 1981; *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX веков. М., 1982; *Еднералова Г. А.* Устаревшая лексика русского языка новейшего периода и ее восприятие языковым сознанием современных школьников: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2003; *Шпотова И. В.* Стилистическая функция – новый смысл существования лексических архаизмов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Махачкала, 2003; *Макеева Е. В.* Заимствованная лексика западноевропейского происхождения в языке А. С. Пушкина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2009.

2. Словарь русского языка XVIII века / под ред. Ю. С. Сорокина. Л.; СПб., 1984–2006. Вып. I–XVI; *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений. М., 2008.

3. *Габдреева Н. В.* Лексика французского происхождения в русском языке (историко-функциональное исследование). Ижевск, 2001.

4. *Никифорова Е. Б.* Семантическая эволюция лексической системы русского языка: тенденции, векторы, механизмы: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Волгоград, 2008.

5. Словарь русского языка XVIII века. Вып. VI. С. 63.

6. *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Указ. соч. С. 155.

7. Словарь русского языка XVIII века. Вып. VI. С. 176.

8. *Габдреева Н. В.* Указ. соч. С. 113.

9. *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Указ. соч. С. 326.

10. Словарь русского языка XVIII века. Вып. X. С. 176.

11. *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Указ. соч. С. 282.

12. Словарь русского языка XVIII века. Вып. X. С. 129.

13. *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Указ. соч. С. 289.

14. Словарь русского языка XVIII века. Вып. X. С. 141.

15. *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Указ. соч. С. 291.

16. Словарь русского языка XVIII века. Вып. V. С. 246–247.

17. *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Указ. соч. С. 146.

18. *Каданцева Е. Е.* Явление архаизации в словарном составе современного русского языка (по изданиям «Словаря русского языка» С. И. Ожегова): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2007. С. 7.

19. Словарь русского языка XVIII века. Вып. V. С. 211–212.

УДК 811.161.1

А. Г. Соколова

**СЛОВА БЕГЕМОТ, КОШКА, ЛИСА
В ТОЛКОВЫХ СЛОВАРЯХ XX в.
(ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)**

Статья посвящена проблемам включения культурологической информации в словарные статьи. Материалом исследования явился Словарь русского языка под ред. А. П. Евгеньевой в 4 томах. Привлекались сведения из других толковых словарей: академических, продолжающих традиции академической лексикографии, словаря, относящегося к «наивной» лексикографии. Для анализа привлекались статьи слов-зоонимов *бегемот*, *кошка*, *лиса*. Представлены рекомендации по включению культурно значимых признаков для русского языкового сознания в словарные статьи лексикографических источников.

The article covers problems of inclusion of culturological information into dictionary entries. The Russian Dictionary edited by A. P. Evgenyeva in 4 volumes has been used as research material. Information from other explanatory dictionaries, e.g. academical dictionaries, those which carry on traditions of academic lexicography, and a dictionary which belongs to "naive" lexicography has also been involved. Entries of words-zoonyms *hippopotamus*, *cat*, *fox* have been involved in the analysis. Recommendations have been made to include markers which are culturally significant for Russian linguistic consciousness, in dictionary entries of lexicographic sources.

Ключевые слова: зооним, культурно значимый признак для русского языкового сознания, культурный ореол слова, культурологическая информация, лексикография, лингвокультурология, лингвострановедение, стереотипный образ.

Keywords: zoonym, markers culturally significant for Russian linguistic consciousness, cultural aureole of the word, culturological information, lexicography, linguo-culturology, culture-oriented linguistics, stereotypical image.

На современном этапе развития лингвистики активно разрабатываются направления, в которых язык рассматривается как культурный код нации, а не просто как орудие коммуникации или познания. Сложилась две дисциплины, объектом исследования которых являются факты культуры: лингвострановедение и лингвокультурология. Лингвострановедение исследует национально-культурную составляющую семантики, выделяет «зоны» языка, в наибольшей степени насыщенные языковой информацией и наиболее провоцирующие неудачи при межкультурной коммуникации, разрабатываются конкретные лингводидактические приемы презентации подобной информации. В настоящее время внимание лингвострановедов направлено на изучение социо-

культурных стереотипов речевого поведения [1], таких единиц, как логоэпистемы [2].

Лингвокультурология изучает «проявления культуры народа, которые отразились или закрепились в языке» [3], те факты, которые «знает» практически любой социальный представитель национально-лингво-культурного сообщества, а не то, что «должен знать» [4]. По утверждению И. Г. Ольшанского, лингвокультурология «ставит своей целью системно представить связь единиц языка и культуры, в то время как в задачи лингвострановедения входит иллюстративный подход к описанию культурных реалий, элементов национальной культуры, отраженных в языке» [5].

Несмотря на установку академических толковых словарей «толковать слова, а не объяснять предметы, понятия» [6], культурно-исторические знания находят свое отражение в микроструктуре лексикографических изданий.

Материалом исследования явился «Словарь русского языка»: в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой (МАС, 2-е изд., испр. и доп.) [7]. Выбор словаря был предопределен тремя факторами: 1) это словарь академический, а следовательно, образцовый; 2) словник лексикографического издания содержит более 90 тыс. слов; 3) МАС – последний законченный словарь академического типа. Привлекались сведения и из других толковых словарей: академических (БАС, БАС₁) [8], продолжающих традиции академической лексикографии (БТС, СОШ) [9], словаря, относящегося к «наивной» лексикографии (ТСРЯ) [10]. Цель исследования – изучение объема содержащейся культурологической информации в словарных статьях, представление рекомендаций по включению культурно значимых признаков для русского языкового сознания в словарные статьи лексикографических источников.

Для анализа привлекались словарные статьи зоонимов *бегемот*, *кошка*, *лиса*. Под зоонимами понимается «наименование лиц в первичной номинации, которые на протяжении веков служат богатым источником для появления зооморфизмов – метафорически мотивированных имен лица» [11]. Выбор статей с заголовочными словами-именами не был случаен: имена в наибольшей степени наделены культурной информацией, «являются центрами сгущения, концентрации общечеловеческого смысла» [12]. Зоонимы относятся к таким единицам русского языкового дискурса, в которых «национально-культурная обусловленность семантики выражена особенно ярко» [13].

Культурный ореол слова зависит от времени его вхождения в язык, длительности функционирования [14], поэтому считаем логичным анализировать словарные статьи в порядке *лиса*, *кот*,

бегемот (сведения о происхождении слов, вхождение в язык см.: [15]).

ЛИСА, -ы, мн. лисы, ж. 1. То же, что л и с и ц а (в 1 знач.). *Встреча с лисой может произойти только при случайной удаче: этот хитрый и осторожный хищник отлично умеет избегать опасности.* С. Отнев, Жизнь леса. В одной [груде] – девяносто шесть белых и голубых песцов, в другой – сорок три черно-бурых и серебристых лисы. А. Кожевников, Брат океана. 2. О хитром, льстивом человеке. – *А Суслов уехал, – шептала Варвара. – Он, вероятно, знал, что будет обыск. Он – такая хитрая лиса.* М. Горький, Жизнь Клима Самгина. – *Лиса он, право, лиса. И нам с Глебом он сначала сладкие песни пел, но мы теперь поняли, какой он мерзавец.* Саянов, Небо и земля.

♦ **Лиса Патрикеевна** – 1) название лисы в русских народных сказках; 2) то же, что лиса (во 2 знач.).

[16].

ЛИСИЦА, -ы, ж. 1. Хищное млекопитающее сем. псовых, с острой мордой и длинным, пушистым хвостом, а также самка этого животного. *Рыжая лисица, Лисица черно-бурая, Пушистая, матерая, Летит, хвостом метет.* Н. Некрасов, Кому на Руси жить хорошо. || *Мех этого животного. [Настасья Петровна] шла в павильон, где на движущейся ленте непрерывным потоком плыли разные меха, где из белых лисиц была сложена гора.* Панова, Ясный берег.

2. То же, что лиса (во 2 знач.). [Дубровин:] *Кто ж его не знает, плута. Лисицу старую!* А. Островский, Воевода (Сон на Волге).

[17].

В дефиниции слова *лиса* выделяются следующие семантические блоки: биологическая характеристика (хищное млекопитающее семейства псовых), дифференциальные признаки животного (острая морда, длинный пушистый хвост), половая характеристика, ценность для человека (метонимический перенос по признаку часть/целое – мех животного). Представлено переносное значение – зоометафора, – основанная на «мнимом», «субъективном» качестве животного – хитрости, льстивости, важной в культурологическом отношении. В словарной статье в иллюстративной зоне отмечено функционирование слова как прецедентного имени – Лиса Патрикеевна, указано на бытование данного имени в фольклорных текстах. В иллюстративной зоне представлены два основных биологических вида лисиц: рыжая и черно-бурая. Подобные описания необходимы, поскольку одними из первых ассоциативных реакций на слово *лиса* является определение *рыжая*. В лингвокультурологическом отношении видится необходимым расширение словарной статьи в дефинитивной и иллюстра-

тивной зонах. Необходимо включение третьего значения слова *лиса* как специального термина «радиопередатчик, спрятанный в лесу» и его переносного значения как спортивной игры «охота на лис», представленного в СОШ [18] и ТСРЯ [19]. Иллюстративную зону стоит расширить включением прецедентных высказываний, раскрывающих тонкие нюансы зоометафоры, таких, как *ведет себя как лиса с виноградом* «о поведении человека, когда он не может что-либо сделать, но делает вид, что не желает этого» [20], *лисою прикидываться* «ласкаться с корыстной целью, льстить» [21]. Возможно включение наименований прецедентных текстов, как народных (русские народные сказки «Лиса и Волк», «Лиса и Медведь» и т. д.), так и авторских (басни И. А. Крылова «Ворона и Лисица», «Лисица и Виноград», рассказ «Серая шейка» Д. Мамин-Сибиряк и др.), так как именно в них отражается стереотипное, национально русское представление о животном.

При описании слова *лиса* как культурного феномена важными оказываются такие признаки, как 'цвет' – «рыжий»; 'внешний облик' – «привлекательный», «пушистый хвост»; 'характер' – «льстивость», «обаяние», «хитрость».

КОШКА¹, -и, род. мн. -шек, дат. -шкам, ж.

1. Домашнее животное с повадками хищника, употребляющее мышей и крыс; самка кота. *Серая кошка мурыжила у него на плече.* Тургенев, Одиодворец Овсянников. || *Разг. Мех этого животного. Вороник из кошки.*

2. Хищное млекопитающее сем. кошачьих (лев, тигр, барс и др.). *Громадная кошка ползла, не подозревая, что я на нее смотрю из-за камня через прорезь винтовки ...Когда барс подполз к плите, встал на нее ..., я пригнулся.* М. Пришвин, Женьшень.

3. *Спец.* Приспособление в виде небольшого якоря с тремя и более лапами, применяемое для подъема со дна затонувших предметов.

4. *обычно мн. ч.* (кошки, -шек). *Спец.* Приспособления разных типов в виде металлических зубьев, прикрепляемые к обуви для лазанья на столбы, по отвесным местам и т. д. *Катя глянула на верхушку телеграфного столба, где с монтерскими кошками на ногах висел Сашка.* Б. Бедный, Девчата.

5. *мн. ч.* (кошки, -шек). Ременная плетель с несколькими концами, употреблявшаяся в старину для телесных наказаний. – *Которого ленивым сочтут, дерут без жалости розгами, батожьем и кошками.* Никулин, России верные сыны.

♦ **Драная кошка см. драный.** **Знает кошка, чье мясо съела** (погов.) – о том, кто виноват и сознает свою вину перед кем-л. – *Она – знает уж кошка, чье мясо съела: как увидела меня, так и поблднела.* «Братец, голубчик мой, говорит, я

перед тобой виновата». Писемский, Фанфарон. **Как кошка с собакой (живут)** – о постоянно ссорящихся людях. **Как угорелая кошка** (метаться, бегать и т. п.) – в испуге, бессмысленно. **Кошки скребут на душе (или на сердце)** – о тоскливом, тяжелом состоянии, настроении. **(Черная) кошка пробежала (или проскочила) между кем** – произошла размолвка, поссорились. **Кошки-мышки** – детская игра, в которой один из участников – кошка – должен поймать другого – мышку, а все остальные, образовав круг, мешают этому.

КОШКА², -и, *род. мн.* -шек, *дат.* -ш кам, *ж. Обл.* Песчаная или из мелкого камня отмель [22].

В толковании слова *кошка* представлена информация о животном как представителе фауны, повадках животного, половом признаке, представлено переносное метонимическое значение – мех животного. Кошкой называется также лубой представитель семейства кошачьих, якорь для отыскания чего-л., металлические приспособления, прикрепляемые к обуви для лазания куда-л.; многохвостая плеть для телесных наказаний. Характеристики, на основании которых осуществляется развертывание зооморфной метафоры, представлены имплицитно в иллюстративной зоне – о характере животного *знает кошка, чье мясо съела*, о повадках животного – *кошки-мышки*, о внешнем виде, поведении животного в определенных ситуациях *драния кошка, как угорелая кошка (метаться, бегать)*. В иллюстративной зоне отражены мифологические представления о животном *(Черная) кошка пробежала (или проскочила) между кем* – «по поверьям, нечистая сила может принимать образ кошки, особенно черной кошки» [23]. Находят отражение и «народные» представления *как кошка с собакой живут* – «в фольклоре кошка чаще всего связана с собакой, объединяясь с ней по одним признакам и противопоставляясь по другим» [24]. Важным в культурологическом отношении является и указание в иллюстративной зоне на звуки, которые издает кошка в состоянии покоя – *мурлыкала*, ср.: *орать как мартовский кот* [25]. Наиболее адекватно представлена информация в БАС – кроме уже указанных признаков имплицитно восстанавливаются признаки «особая жизненная способность» *живуча, как к.*, «состояние влюбленности» *влюблен, как к.* [26]. По утверждению И. В. Захаренко, «фразеологический образ соотносится с зооморфным кодом культуры, т. е. с совокупностью обусловленных культурой стереотипных представлений о свойствах, характеристиках или особенностях поведения животных, которые выступают как источник осмысления человеком мира и несут в дополнение к их природным свойствам функционально значимые

для культуры смыслы» [27]. Для представления слова *кошка* как культурного феномена видится важным дополнение словарной статьи народными приметам и традициями, напр., *к. умывается лапой* (народная примета: нужно ждать гостей) [28], существует традиция первой пускать в новый дом кошку [29].

При описании слова *кошка* важными в культурологическом отношении являются следующие признаки: «повадки животного» – «ловить мышей», «игра в «кошки-мышки»; «звуки, которые издает кошка» – «мурлыкать / *истошно орать*»; «особая жизнеспособность»; «характер» – «хитрость», «независимость» (*кошка гуляет сама по себе*); «отношение к потомству» – «чуткое, ревностное отношение» (*носитя, как кошка с котятками*).

БЕГЕМОТ, -а, *м.* Крупное млекопитающее пресноводных бассейнов Экваториальной Африки; гиппопотам. [Др.-евр. behemoth (*мн. ч.*)] [30].

При описании слова *бегемот* представлена информация о размере животного, биологический класс, место обитания, указано происхождение слова. Толкование иноязычного слова информативно недостаточно. Несомненно, необходима конкретизация размера животного, представление характерных дифференциальных признаков для «четкой индивидуализации семантики слова в ряду близкочуждых слов и аналогий» [31]. Богаче толкование в БАС, БТС, кроме представленных знаний, описано туловище, ноги, дано переносное значение слова – «о толстом, неуклюжем человеке» [32]. Важным в культурологическом отношении видится обязательное включение в дефиницию признаков «громоздкость, неуклюжесть» – *переваливается как бегемот* [33]; «толстокожесть». Данные признаки являются основанием для системной зооморфной метафоры, формируют в сознании носителей «стереотипный образ» животного (по терминологии И. С. Брилевой, Н. П. Вольской, И. В. Захаренко, В. В. Красных).

При культурологическом описании слова *бегемот* важны такие признаки: «размер» – «крупное», «способ передвижения» – «неуклюжесть», «характер» – «толстокожесть».

Изучение зоосемизмов как культурных феноменов представляется важным, «поскольку именно в данных единицах заключается наиболее полное представление о носителях языка, своеобразии их культуры, быта, мировоззрения» [34].

Примечания

1. Прохоров Ю. Е. Национальные социокультурные стереотипы речевого поведения и их роль в обучении русскому языку иностранцев. М., 1996.
2. Костомаров В. Г., Бурвикова Н. Д. Современный русский дискурс и единицы его описания // Рус-

ский язык в центре Европы. Батска Быстрица, 1999. С. 70–78.

3. Маслова В. А. Лингвокультурология: учеб. пособие для студ. высш. учеб. завед. М., 2001. С. 9.

4. Русское культурное пространство. Лингвокультурологический словарь: Вып. 1 / И. С. Брилева, Н. П. Вольская, И. В. Захаренко, В. В. Красных. М., 2004. С. 27.

5. Ольшанский И. Г. Лингвокультурология в конце XX века: итоги, тенденции, перспективы // Теория и история языкознания. М., 2000. С. 30.

6. Толковый словарь русского языка: в 4 т. Т. 1. А – Кюрины / под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1935. С. 10.

7. МАС – Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. 2-е изд., испр. и доп. М., 1981–1984.

8. БАС – Словарь современного русского литературного языка: в 17 т. М.; Л., 1950–1965; БАС₁ – Словарь современного русского литературного языка: в 20 т. Т. 1–6 / под ред. К. С. Горбачевич и др. М., 1991–1994.

9. БТС – Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб., 1998; СОШ – Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. 80 000 слов и фразеологических выражений. 4-е изд., доп. М., 1999.

10. ТСРЯ – Толковый словарь русского языка: Ок. 700 слов. ст.: Свыше 35 000 значений: Более 70 000 иллюстр. примеров / под ред. Д. В. Дмитриева. М., 2003.

11. Лапина М. Н. Семантическая эволюция английского слова (Изучение лексики в когнитивном аспекте). СПб., 1998. С. 6.

12. Флоренский П. А. Строение смысла // Контекст-72. М., 1973. С. 343.

13. Русское культурное пространство... С. 26–27.

14. См. об этом: Будагов Р. А. Толковые словари в национальной культуре народов. М., 1989. С. 78–90; Кодухов В. И. Логические и культурно-исторические компоненты значения слов // Теоретические проблемы семантики и ее отражение в одноязычных словарях. Кишинев, 1982. С. 12; Кузнецов А. М. Семантика слова и внеязыковые знания // Теоретические проблемы семантики и ее отражение в одноязычных словарях. Кишинев, 1982. С. 26–29.

15. Черных П. Я. Историко-этимологический словарь русского языка: 13560 слов: в 2 т. Т. 1. А – Пантомима. М., 1994. С. 81, 438, 484.

16. МАС. Т. 2. С. 186.

17. Там же.

18. СОШ. С. 328.

19. ТСРЯ. С. 542–543.

20. Там же.

21. БАС. Т. 6. С. 249.

22. МАС. Т. 2. С. 118.

23. Русское культурное пространство... С. 95–101.

24. Там же.

25. Там же. С. 94–95.

26. БАС. Т. 5. С. 1558–1560.

27. Большой фразеологический словарь русского языка. Значение. Употребление. Культурологический комментарий / отв. ред. В. Н. Телия. М., 2006. С. 334.

28. СОШ. С. 302.

29. Русское культурное пространство... С. 95–101.

30. МАС. Т. 1. С. 118.

31. Скляревская Г. Н. Новый академический словарь: объект, типологические признаки, место в системе русской лексикографии. Лексическое значение слова и особенности его описания в новом словаре // Очередные задачи русской академической лексикографии. СПб., 1995. С. 61.

32. БАС₁. Т. 1. С. 384; БТС. С. 63.

33. Там же.

34. Лебедева Т. А. Особенности английских фразеологизмов, имеющих в своей семантике зооморфический компонент // Вестник ЛНУ им. Тараса Шевченко. № 16 (179). 2009. С. 31.

УДК 801.1

Ю. А. Дьяченко

МЕСТО ФИТОНИМИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ Е. И. НОСОВА

Статья посвящена изучению места фитонимической лексики в художественной прозе курского писателя Е. И. Носова. В ней описываются принципы составления словника фитонимической лексики, частотный словарь наименований растений, даётся классификация фитонимической лексики, подробно рассматриваются наименования растений выделенных групп и подгрупп классификации.

This article is devoted to a study of the phytonimic lexicon of Kursk region writer E. I. Nosov's prose. The author describes the principles of compiling the word list of the phytonimic lexicon, the frequency dictionary of the plants' names, considers the phytonimic lexicon's classification and gives a detailed study of the plant names of the marked classification groups and subgroups.

Ключевые слова: классификация, словник, фитоним, фитонимическая лексика, художественная проза, частотный словарь.

Keywords: classification, word list, phytonim, phytonimic lexicon, creative prose, the frequency dictionary.

Языковое богатство художественной прозы курского писателя Е. И. Носова и его вклад в развитие русского литературного языка признаны многими учёными; тексты писателя как выдающиеся произведения художественной литературы включены в действующие программы и учебники общего среднего образования по русскому языку и литературе. Одной из основных тем в творчестве писателя стала природа родного края, его растительный мир, поэтому не удивительно, что фитонимы (греч. *phuton* 'растение', *опута* 'имя' – названия растений) в его произведениях занимают важное место. По словам исследователя творчества писателя Е. Д. Спасской, «глубокое знание природы, тонкое её чувствование, яркая красочность и музыкальность прозы дела-

© Дьяченко Ю. А., 2010

ют произведения Е. И. Носова похожими на полотна художников» [1]. В своём исследовании мы хотим показать богатство и разнообразие фитонимической лексики художественных произведений Е. И. Носова, выявить её роль и значение.

Первым этапом нашей работы явилось составление словника фитонимической лексики на базе пятитомного издания собрания сочинений писателя [2], куда вошли все встретившиеся в художественных произведениях Е. И. Носова названия растений. Основу словника составили собственно фитонимы: наименования деревьев (*берёза, осина*), кустарников (*бересклет, ракита*), цветов (*анемон, тюльпан*), трав (*донник, душица*), плодов (*слива, яблоко*), сортов (*анисовка, владимирка*), грибов (*опёнок, сыроежка*). Поскольку одно и то же существительное может обозначать и дерево, и кустарник, и плод (*вишня, груша*), за единицу наименования нами была принята лексема в совокупности её фитонимических значений. Кроме собственно фитонимов в словник нами были включены наименования частей растений, так называемые партитивные фитонимы (*ветка, корень* и др.), общие фитонимические наименования типа *дерево, трава*, а также собирательные существительные (*березняк, ельник*), производные прилагательные (*бамбуковый, гороховый*) и наречия (*укропно, капустно*). Стремясь к наибольшей полноте составляемого словника, мы учились как литературные, так и диалектные наименования растений (*дуля, пошаничка*). В отдельных случаях писателем использовались латинские названия растений (*аманита фаллоидес, онобрихис аданс*), что также нашло отражение в словнике.

Заголовочные формы понимаются нами широко. В отдельных статьях оказались словообразовательные, фонематические, грамматические и орфографические варианты слов (*бурашный, одуван*), отдельно учитывались и диминутивы (*богородничек, полынок*). Такой подход, на наш взгляд, позволяет выявить различные языковые конструкции, используемые Е. И. Носовым в художественных текстах, а также проследить за семантическим и стилистическим размежеванием вариантов и за частотностью использования той или иной словообразовательной модели.

В итоге составленный нами словник насчитывает 670 лексем в 4538 словоупотреблениях. На его основе был подготовлен частотный словарь наименований растений в художественной прозе Е. И. Носова, который даёт возможность получить дополнительную информацию для исследования лексических, грамматических и стилистических особенностей текстов художественных произведений писателя. Верхние позиции этого словаря заняли слова *трава* (298 словоупот-

реблений, далее *с/у*), *дерево* (202 *с/у*), *куст* (171 *с/у*), *лист* (134 *с/у*), *ветка* (109 *с/у*), *цветок* (107 *с/у*), *камыш* (88 *с/у*), среди которых оказались фитонимы общего обозначения (*дерево, куст, трава, цветок*), слова, именующие части растений (*ветка, лист*), и слово-наименование растения – *камыш*. Отметим, что существительные *дерево, трава* и *цветок* входят в группу самых частотных слов русского языка [3].

Большое количество фитонимов, представленное в художественных произведениях Е. И. Носова, требует своей классификации. В справочной и научной литературе существуют различные виды группировки наименований растений, самая подробная из которых представлена в «Русском семантическом словаре», где лексический класс «Названия растений и других растительных организмов» разбивается на три подвысших множества: 1. «Общие обозначения». 2. «Растения». 3. «Грибы». Эти множества имеют дальнейшее, более подробное разделение, которое подводит к последнему, далее не членимому лексико-семантическому ряду [4]. На основе существующих классификаций, а также с учётом собранного материала мы предлагаем свою классификацию фитонимической лексики: 1) общие наименования (*дерево, трава, куст*); 2) собственно фитонимы – названия деревьев, кустов, трав, цветов, плодов и их сортов (*берёза, бересклет, вьюнок, астра, антоновка*); 3) наименования грибов (*боровик, опёнок*); 4) партитивные фитонимы (*ветка, ствол, корень*); 5) наименования совокупностей (*березняк, черёмушник*). Ядерная часть каждой группы представлена существительными, а периферию составляют производные наименования.

Самой многочисленной оказалась группа «Собственно фитонимы», включающая в себя 428 лексем в 2063 словоупотреблениях, что составляет 64% от общего числа лексем и 45% от общего количества словоупотреблений. В данном случае будет уместно разделить её на подгруппы с учётом имеющегося материала: 1) деревья, кустарники, их плоды и сорта (*берёза, калина, вишня, антоновка*); 2) лианы и их плоды (*виноград, плющ*); 3) цветы и травы (*астра, душица*); 4) огородные растения, клубнеплоды и корнеплоды (*огурец, картофель, морковь*); 5) водные и болотные растения (*водоросль, мох*).

Наибольшим числом лексем отличается третья подгруппа «Цветы и травы» (46% лексем и 35% словоупотреблений), а самыми частотными фитонимами оказались *лопух* (31 *с/у*), *кратива* (24 *с/у*) и *ромашка* (19 *с/у*) – названия часто встречающихся трав и цветов в природе среднерусской полосы:

Все зарастает лопухами (Репейное царство).

А под каждым пеньком или забориной уже барыней гляделась молодая кратива (Алюминиевое солнце).

В таком размышлении с высоты чердачной лестницы я удручённо оглядывал наш пустой двор, уже подернувшийся куртинками просвирика и душистой ромашки... (Греческий хлеб).

Далее по употребительности следует подгруппа «Деревья, кустарники, их плоды и сорта» (32% лексем и 39% словоупотреблений). Часто встречающиеся наименования *ракита* (71 с/у) и *тополь* (44 с/у) являются для писателя обязательными атрибутами деревенского и городского пейзажей:

Деревня еще долго виделась позади, сначала кровлями, потом одними только купами старых темных ракушек над светлой нивой... (Усвяцкие шлемоносцы).

Солнечные лучи покинули землю и задержались лишь на самых вершинах приовальных тополей, куда с шумом и карканьем слетались на ночлег зяблики (Пропавшая заря).

Третье место по количеству лексем и словоупотреблений занимает подгруппа «Огородные растения, клубнеплоды и корнеплоды» (13% и 13%), самым частотным фитонимом которой является *картошка* (44 с/у) – наименование одного из основных культурных растений в деревне:

Своих садов в деревне не заводили <...> и почти все огороды отводили под матушку-картошку (Два сольди).

Четвёртое место – подгруппа «Водные и болотные растения» (8% и 12%), самое употребительное существование которой – *камыш* (88 с/у).

Высокая частотность этого водного и болотного растения в произведениях Е. И. Носова не удивляет, так как, по замечанию О. А. Черниковой, «практически каждое произведение писателя содержит описание водных объектов» [5]:

У берега шептались камыши, где-то бодро, радостно щебетала зорька (Пропавшая заря).

Кроме того, камыш для деревенского жителя имел и практическое значение:

Этим-то камышом у нас кроют крыши, забирают стенки деревенских надворных построек, смазывая их глиной, топят лежанки и печи... (Кто такие?).

Обратим внимание на группу «Грибы», которая в фитонимическом словнике Е. И. Носова самая малочисленная, хотя писатель был страстным грибником. В своих произведениях автор предстаёт перед читателем большим знатоком по части грибов. Он употребляет не только привычные нам наименования этих растительных организмов, но и их латинские эквиваленты:

По-учёному: аманита-фаллоидес. По-русски: бледная поганка (Аманита фаллоидес);

а также делится впечатлением от прогулки по осеннему лесу и сбору грибов, подбирая каждому из них индивидуальные прилагательные, согласно их структуре и цветовой гамме:

Тут были весёлые пёстрые сыроежки, оранжевые на длинных белых ножках подосиновики, тугие дородные боровики и ещё какие-то (Аманита фаллоидес).

Частотны в произведениях Е. И. Носова и партитивные фитонимические наименования. Как отмечал критик В. Васильев, «можно сказать, каждая птаха над головой и былинка под ногами, каждая речная излука подтверждают <...> подлинность написанного Е. И. Носовым – столь вещественно, до мельчайших подробностей, воплотились в его творчестве лад звуков, букет красок и запахов <...> родной южнорусской лесостепи» [6]. В произведениях писателя нет поверхностного описания пейзажа. Он детально вырисовывал всё, что сам видел, желая, чтобы и читатель смог представить, как при первом морозце «празднично вырядилась каждая былинка, всякая травяная трубочка»:

Была видна каждая травинка, каждый листок, и все везде сверкало и блестело (Шумит луговая овсяница).

Хотя основу фитонимического словника составляет общеупотребительная лексика, нами зафиксированы и диалектные наименования растений (*бзюка, картопля*). Всего 52 лексемы в 139 словоупотреблениях, что составило 9% от общего числа фитонимических лексем и 3% от общего количества их словоупотребления, низкий процент которого объясняется тем, что большая часть диалектных фитонимов низкочастотна или единична. Исключение составляет лексема *бурак* (20 с/у), которая широко распространена в южных русских говорах, в том числе и в курских, так как именуется корнеплод, который является одной из главных сельскохозяйственных культур на территории Курской области:

А после, собравшись в кружок, вперемежку с пустыми разговорами и пересудами, незаметно да и перевошатают опять многие тонны бурака... (Шуба).

Автор использует этот фитоним в разных фрагментах, в частности для описания тяжёлого труда по выращиванию и уборке данной культуры:

И вдруг закрылась руками, грубыми, негнущимися пальцами, какие бывают от бурака и стылой осенней земли (Шопен, соната № 2).

Использование диалектных лексем помогает автору не просто достоверно воссоздать на страницах своих произведений реалии деревенского быта и пейзажа, но и «включить читателя в этот мир, в эту особую диалектную языковую среду, в которой существуют носовские персонажи» [7]. Недаром литературовед А. Е. Кедровский отмечал, что «Е. И. Носов сохранил всю чарующую прелесть и богатство народного языка, живость, динамичность и образную выразительность повествования» [8].

Общий анализ словника позволяет сделать вывод, что большинство лексем (90%), номинирующих растения и растительные организмы, представляют флору Черноземья – малую родину писателя, в языковом сознании которого актуализированы представления о тех растениях, которые он часто встречал в повседневной действительности.

В языковой картине мира Е. И. Носова особенно важны общие, родовые наименования (*травы, дерево, куст, лист, ветка, цветок*), а также названия «полезных» растений, пригодных в крестьянском хозяйстве (*картошка, бурак, камыш*). Можно сказать, что основными мотивами, определяющими состав фитонимического лексикона писателя, являются «распространенность во флоре» и «целесообразность» растений и растительных организмов.

Примечания

1. Спаская Е. Д. Что для меня неповторимо... Заметки краеведа. Курск: Изд-во «Кувекс», 2007. С. 185.

2. Носов Е. И. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1–4. М.: Русский путь, 2005.

3. Засорина Л. Н. Частотный словарь русского языка / под ред. Л. Н. Засориной. М.: Рус. яз., 1977. С. 118.

4. Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений / РАН, Ин-т рус. яз.; под общ. ред. Н. Ю. Шведовой. М.: Азбуковник, 1998. Т. 1 – XXV, С. 515.

5. Черникова О. А. Художественное слово Е. И. Носова в лексикографическом аспекте: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Курск: Курск. гос. ун-т, 2006. С. 11.

6. Васильев В. Слово о родине: вступ. ст. // Носов Е. И. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. М.: Сов. Россия, 1983. С. 5.

7. Евдокимов А. Н. Диалектная и просторечная лексика в художественном дискурсе Е. И. Носова (на материале рассказов писателя): дис. ... канд. филол. наук. Курск: Курск. гос. ун-т, 2005. С. 52.

8. Кедровский А. Е. Земляки: творчество К. Д. Воробьева и Е. И. Носова. Курск: Изд-во Курск. гос. ун-та, 2000. С. 56.

УДК 811.161.1:373.2

А. М. Ибрагимова

ЛЕКСИЧЕСКАЯ НАПОЛНЕННОСТЬ ИМЁН СОБСТВЕННЫХ И ФАМИЛИЙ В РАССКАЗАХ С. Т. РОМАНОВСКОГО

Работа посвящена анализу антропонимикона в рассказах С. Т. Романовского. В ней уделяется внимание изучению лексической наполненности поэтонимов, представляющих особый объект изучения с лингвистической точки зрения.

This work is dedicated to the analysis of anthroponimikon in the stories of S. T. Romanovsky. The study of lexical filling of the poetonyms is given in this work, which presents the special object of studying from the point of view of linguistics.

Ключевые слова: ономастика, лингвистика текста, имя собственное, лексическое значение, антропоним, номинативная функция, лексическое поле, фамилия, классификация, лексическая наполненность.

Keywords: onomastics, linguistics of the text, proper name, lexical meaning, anthroponym, nominative function, lexical field, surname, classification, lexical filling.

Лингвистика текста, особенно проблема «Имя в тексте», является одной из наиболее актуальных проблем современного языковедения, поскольку вопрос о функционировании онимов в текстовом поле требует пристального внимания, ибо имя – это слово, но слово специфическое, индивидуально-когнитивное. Проблема эта особенно интересна еще и в плане «забытых имён»: например, в текстовом пространстве авторов, имя которых несправедливо забыто, хотя в определенных периоды истории эти авторы пользовались большим успехом у читателей. В настоящее время творчество Станислава Тимофеевича Романовского (1931–1996) ни в литературоведческом, ни в историко-культурологическом, ни в лингвистическом аспектах не исследовано. Исследование творчества С. Т. Романовского представляется актуальным еще и потому, что Елабуга вносит вклад в изучение таких научных проектов, как «Возвращённые имена» и др.

Станислав Тимофеевич Романовский – русский писатель, член Союза писателей СССР, автор более тридцати сборников повестей и рассказов. Родился и вырос в городе Елабуга, пейзажи и красоты которого он описал во множестве своих рассказов. Помимо этого писатель в своих произведениях показал светлые образы простых русских людей в их трудовых буднях и заботах. Стоит отметить, что образ простого человека – мудрого старца, несмышленного ребен-

ка и др. – является одним из центральных образов в его творчестве.

Материалом исследования послужили рассказы С. Т. Романовского, взятые из сборников: 1. Романовский С. Т. Костер из тальника: рассказы. Елабуга, 2007. 216 с.

2. Романовский С. Т. Круг жизни. М., 1983. 286 с.

В ходе исследования нами было проанализировано 54 рассказа из вышеуказанных источников и 73 антропонима, извлечённые методом сплошной выборки.

Имена собственные – это единицы языка, речи, служащие для определенно-конкретного названия отдельных предметов действительности. Подобная специализация имен собственных создает своеобразные особенности в лексическом значении, грамматическом оформлении и в функционировании. Ряд исследователей сходятся во мнении, что имена собственные не только называют определенный предмет реальности, но и сохраняют с этим предметом-объектом смысловую связь, поскольку «у собственного имени на первом плане – выделение предмета, на втором – соотнесение предмета с ему подобными» [1], и «имя собственное имеет тесную связь с объектом (не с понятием)» [2].

Каждая антропонимическая единица (имя, фамилия, отчество, прозвище и др.) обладает большим социально-типологическим и художественно-образительным потенциалом. Об этом говорят многочисленные исследования ученых антропонимистов, которые анализировали имена собственные с точки зрения становления, развития и функционирования в русском языке (В. Д. Бондалетов, В. А. Никонов, А. В. Суперанская, В. И. Супрун, О. Н. Трубачев), описали процессы ономастической деривации, онимизации и апеллативизации в русской онимии (М. В. Горбаневский, Н. П. Колесников, Л. А. Введенская) и обращались к истории изучения ономастики (В. Д. Бондалетов, В. А. Никонов, А. А. Реформатский, А. В. Суперанская, О. И. Фоякова).

Каждый антропоним, помимо смысловой, семантической нагрузки, имеет, на наш взгляд, и определенную лексическую наполненность. Но вопрос о лексической наполненности имен собственных и фамилий до сих пор представляется наиболее сложным и дискуссионным, поскольку наличие-отсутствие у ИС лексического значения среди ученых-лингвистов трактуется неоднозначно. Ряд ученых утверждает, что ИС лишены лексического значения в силу их доминирующей номинативной функции (Ю. А. Карпенко), другие же, наоборот, говорят о том, «что в языке нет и не может быть лексических единиц, не имеющих значения. <...> «Онимы выглядят достаточно полноценными лексическими единицами, поэто-

му семантика их должна рассматриваться в рамках теории лексического значения» [3].

К тому же онимы, как и все другие лексические единицы, могут обладать экспрессивностью, определенной коннотацией, «отражая субъективное отношение автора текста к содержанию <...>, имеют сознание, которое сопутствует значению лексем, и это также свидетельствует в пользу их полноценности как лексико-семантических единиц» [4].

Если говорить о так называемом «значении имени собственного» в текстах С. Романовского, то следует рассматривать их как совокупность категориального и собственно лексического планов семантики. Так, к примеру, у С. Романовского неоднократно встречается имя Вера (вариант – Верочка) [5], являющееся именем и реально существовавшего в истории человека (Вера Ивановна – супруга елабужского купца Ивана Ивановича Стахеева) и именем, переводимым с русского языка как «надежда, вера во что-то» («Верочкина роща»). Имя это обладает ярко выраженным коннотативным значением, заключающимся в присоединении к имени Вера уменьшительно-ласкательного суффикса.

В другом рассказе «Спасские вилы» фигурируют имена фольклорного типа – Иванушка (вариант – Иван) [6] и Марьюшка [7]. В «Словаре личных имен» [8] Н. А. Петровского оба антропонима указаны как восходящие к древнееврейскому языку, первый из которых в буквальном переводе означает «будет помилован», а другой – «отвергающая». Экспрессивность, т. е. субъективная оценка автора описываемых им героев также выражена в присоединении суффиксов ушк-/юшк-.

Фамилии также представляют актуальную и многообразную группу слов в творчестве С. Т. Романовского. Нам кажется целесообразным обратить внимание на лексическую сторону образования фамилий. Существует много работ, посвященных тематической организации лексики, в которых тот или иной пласт определенных слов объединяется в лексическое поле, так называемую обозримую часть словаря с однородными словами. Таковыми могут быть слова, относящиеся к одной категории вещей, которые окружают человека (техника, растительный мир, животные и т. д.), к определенному роду деятельности человека и многие другие. При изучении имен, прозвищ и фамилий важно определить лексическое поле, их область образования, что позволило бы создать специальные группировки и модели образования фамилий в современном русском языке.

Нельзя забывать, что фамилии по своему происхождению являются словами вторичного образования, а значит, нельзя судить о человеке, о

происхождении той или иной ячейки общества только по фамилии. Это было бы неточно и неправильно, да и недоказуемо. К примеру, фамилия Шахович могла принадлежать отнюдь не знатному человеку, не имеющему ничего общего с семьей династии ханов или шахов. Возможно даже, что такая фамилия была дана человеку по контрасту – он был беден – что встречается довольно часто в современном русском языке.

Огромную информацию дает анализ основ фамилий, в которых и заложена основная лексическая информация. Очень важно классифицировать фамилии по продуктивности / непродуктивности образования, а также по лексическим характеристикам. В рассказах С. Т. Романовского большинство фамилий имеют очень важную и яркую характерную черту – они народны, т. е. образованы на основе русского литературного языка и русских диалектов. К примеру, в рассказе «Лебеди» фамилия одного из героев – Банных [9]. Это одна из многочисленных фамилий, в основе которой лежит слово, обозначающее определенную постройку. Она образована от слова баня при помощи непродуктивного суффикса -ых, соответственно, является непродуктивной. Её продуктивными формами в русском литературном языке могут быть такие, как Банин, Банина и т. д. Есть немало фамилий, в которых представлено лексическое поле названий профессий. В рассказе «Алмазы» героиня, по профессии мастер-обкатчик, носит фамилию Платунина [10], что вполне объяснимо. В периодической системе элементов Д. И. Менделеева есть элемент платина, который является одним из благородных металлов. В рассказе фамилия героини созвучна с ним: платина – платинина – платунина (да и профессия обязывает её работать с такими веществами), соответственно, фамилия здесь – своего рода показатель принадлежности человека к той или иной профессии. С. Романовский в своих рассказах нередко приводит фамилии, среди которых представлены слова, обозначающие пищу, например, Никандр Иванович Макуха [11] («Набережная Блока»), где слово макуха общо означает «мучное изделие» [12] («жмыхи семян масличных растений» по «Толковому словарю русского языка» С. И. Ожегова), причем продуктивной формой этой фамилии в языке является форма Макухин. В другом рассказе («Таежный ноктюрн») героя зовут Сакко Иванович Солодовников [13]. Эта фамилия может быть представлена в языке в таких формах, как Солодуха, Солодун, Солодарь (непродуктивные формы). С точки зрения лексической соотношенности / состава русского литературного языка эту фамилию нельзя объяснить, можно лишь определить корневое слово, от которого оно образовано – <солод> – «это проросшее размолотое

зерно сладковатого вкуса, добавляющееся в тесто» [14]. У Романовского можно также выделить подгруппу фамилий, в которых раскрываются определенные черты характера человека: фамилии Крутой [15] (крут по нраву) и Гарный [16] (угарать, пьянеть) в рассказе «Хариус» очень точно характеризуют героев.

В рассказе «Я шел к тебе четыре года...» интерес представляет сложная по составу фамилия – Семиглазов [17]. Известно, что первые десять числительных у многих народов служили для обозначения детей в порядке их появления на свет (н-р, Пятаков, Тройнин). Но в этой фамилии числительное семь помимо конкретного числового значения имеет и другое, более абстрактное, определяющее повышенные интуитивные способности героя («седьмое чувство», «семь жизней»; «Дайте заснуть и не проснуться!» – говорит он своим товарищам, вскоре (во сне) его убьют немцы (никогда не проснется)).

В этой статье мы привели несколько примеров из рассказов С. Романовского о соотношенности основ имен и фамилий с определенными лексическими полями. Но нельзя забывать, что язык меняется, некоторые слова выпадают из употребления и «канут в лету», а значит, и объяснение имен, фамилий с точки зрения лексики будет изменяться.

Таким образом, антропонимы являют собой не только лексически мотивированные слова, анализ которых позволяет раскрывать содержательно-фактическую и подтекстовую информацию, но и служат автору для формирования художественного времени и пространства, раскрытия духовного и культурного развития человека из народа. Кроме того, благодаря дополнительному комплексу ассоциативных значений имена собственные и фамилии в рассказах С. Т. Романовского указывают на социальный статус персонажа, его национальную принадлежность и обладают определенным историко-культурным ореолом.

Примечания

1. *Бондалетов В. Д.* Русская ономастика. М., 1983. 224 с.
2. *Горбаневский М. В.* В мире имен и названий. М., 1987. 206 с.
3. *Суфун В. И.* Ономастическое поле русского языка и его художественно-эстетический потенциал. Волгоград, 2000. 171 с.
4. Там же.
5. *Романовский С. Т.* Костер из тальника: рассказы. Елабуга, 2007. 216 с.
6. Там же.
7. Там же.
8. *Петровский Н. А.* Словарь личных имен. М., 1984. 480 с.
9. *Романовский С. Т.* Круг жизни: рассказы, повесть. М., 1983. 286 с.
10. Там же.

11. Там же.
12. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. М., 1997. 915 с.
13. Романовский С. Т. Круг жизни...
14. Ожегов С. И. Указ. соч.
15. Романовский С. Т. Круг жизни...
16. Там же.
17. Там же.

УДК 81

О. П. Глухова

СЕМАНТИКА ИМПЕРАТИВНЫХ ВЫСКАЗЫВАНИЙ В ПРОЗЕ Ю. ПОЛЯКОВА

В статье рассматривается семантика императивных высказываний в прозе Ю. Полякова. Автором описываются предложения с глагольными формами, входящими в русскую императивную парадигму и находящимися за её пределами. В центре внимания исследователя конструкции с категориальной императивностью, формирующие модальность как единую семантическую категорию.

The article is devoted to semantics of imperative statements in the prose of Yuri Polyakov. The author describes sentences with verb forms within the Russian imperative paradigm and beyond it. The investigator's attention is focused on constructions with categorial imperative meaning which form modality as a unique semantic category.

Ключевые слова: семантика, семантическая категория, императивная парадигма, модальность.

Keywords: semantics, semantic category, imperative paradigm, modality.

Функционально-семантический подход, при котором анализ языковых явлений направлен «как от семантики к средствам, так и от формы к функциям» [1], является оптимальной позицией для исследовательского рассмотрения целого ряда понятийных категорий, в их числе находится категория модальности. С категорией модальности тесно связано понятие «потенциальность», которое трактуется как способность вещи или ситуации «быть не тем, что она есть», это понятие, «которое связывает ирреальное с реальным» [2]. Признак потенциальности играет существенную роль в предпосылках и внутренней структуре императивной ситуации. Поскольку содержание императивного волеизъявления включает и направленность на преобразование некоторого ирреального «положения дел» в реальное, это предполагает, что в наличной ситуации с точки зрения говорящего существует возможность, необходимость и/или желательность такого преобразования.

Для лингвистических исследований последних десятилетий характерна отчетливая «прагматизация». Императивность и побудительность в них исследуются прежде всего в русле теории речевых актов, ядро которой было заложено в трудах Дж. Л. Остина и Дж. Р. Сёрля.

Объектом исследования в данной статье стала художественная система писателя реалистического направления, нашего современника, Ю. Полякова, а предметом анализа явились языковые средства выражения субъективно-модальных значений в прозаических произведениях писателя. Будет справедливым отметить тот факт, что произведения Ю. Полякова в лингвистическом плане совершенно не исследованы, в то время как произведения этого автора, мастера современной художественной палитры текста, заслуживают внимания, в первую очередь, с точки зрения особенностей выражения субъективных смыслов предложения. Его прозу отличает насыщенность комплекса взаимодействующих модальных значений предикативной конструкции, а язык произведений ярко демонстрирует средства и способы, формирующие модальность как единую семантическую категорию. Материалом исследования явились следующие произведения Ю. Полякова: романы «Замыслил я побег», повести «Парижская любовь Кости Гуманкова», «Сто дней до приказа», «Апофегей».

В рамках данной статьи нам представляется возможным рассмотреть семантику императивного высказывания в прозе Ю. Полякова как одно из самых ярких средств выражения субъективной модальности.

Важной особенностью императивного высказывания является то, что оно является одновременно и сообщением, и действием: говорящий не только сообщает о своем желании, но и пытается заставить адресата его выполнить. Императивная ситуация трактуется А. В. Бондарко как типовая содержательная структура, основными элементами которой являются субъект волеизъявления, субъект-исполнитель, предикат, раскрывающий содержание волеизъявления, исходящего от субъекта волеизъявления и обращенного к субъекту-исполнителю [3].

В современных исследованиях категория императивности рассматривается как подсистема модальных значений, как микрополе функционально-семантического поля модальности. Обращение к анализу смыслового содержания повелительности в связи с характером его языкового выражения дает возможность выделить два типа императивности.

Первый тип – категориальная императивность. Императивная семантика выступает как категориальное значение особых форм, в синтаксической структуре которых позицию сказуемого за-

нимают специализированные синтаксические или аналитические императивные словоформы глаголов несовершенного или совершенного вида без отрицания или с отрицанием. По мнению В. С. Храковского и А. П. Володина, в русскую императивную парадигму входят следующие формы: 1) второго лица ед. ч. повелительного наклонения; 2) формы совместного действия ед. ч. и мн. ч. («споем», «давай споем», «давайте споем»); 3) третьего лица ед. ч. типа «пусть он поет»; 4) первого лица ед. ч. типа «давай сделаю» [4].

Второй тип императивности – некатегориальная императивность, выступающая как смысл, передаваемый посредством формы с другим основным значением в определенных условиях функционирования этой формы и особой интонации.

Объектом нашего исследования в данной статье являются конструкции, передающие категориальную императивность с глаголами, входящими и не входящими в русскую императивную парадигму.

1. Центром функционально-семантического поля императивности являются формы глаголов 2-го лица ед. и мн. ч., побуждение в которых непосредственно адресуется слушателю-исполнителю, что обуславливает ситуацию прямого общения. – *Проснись и послушай!* – Мушковец толкнул Чистякова в бок. Валерий Павлович очнулся и напруг слух. «Апофегей». – Ты сам выбрал себе такую жизнь, – тихо сказала Надя. – А ты какую выбрала? – А я вот такую... Валера... – *Подожди!* – снова оборвал ее Чистяков. – У меня иногда такое ощущение, что я кручусь в огромном хороводе. «Апофегей».

Исходное речевое намерение говорящего-инициатора побудительного речевого акта связано с желанием предписать, регулировать определенным образом поведение адресата, заставить его выполнить требуемое действие. В обычной ситуации побуждения говорящий заинтересован, чтобы его интенция была однозначно и правильно понята адресатом. Душа персонажа повести Чистякова разрывается между желанием помочь больному сыну Нади (и, как только что выяснилось, его тоже) и страхом за свою пошатнувшуюся партийную карьеру. Императивные предложения эмоционально насыщены в диалоге, а взволнованность героя подчеркивается повтором глагола *не уходи*, выражающего прямую повелительность:

– *После конференции никуда не уходи!* – приказал Чистяков и нехотя отдал Наде фотографию. – *Никуда не уходи, поняла?!* «Апофегей».

Структура побуждения имеет сложное строение, в нем заложено отчетливое изначальное стремление говорящего направлять ход отноше-

ний таким образом, чтобы провести общение в желаемом им ключе – в духе кооперации, или же в духе конфликта. Собеседник Чистякова выражает откровенную неприязнь к намерению сослуживца помочь ребенку, побудительная конструкция с глаголами *иди* и *скажи* используется для выражения в прямо противоположном значении – не в качестве стимула к совершению действия, а, наоборот, – к его прекращению, а эмоциональный настрой диалога обусловлен поведенческими тактиками коммуникантов, понимающих, что в данной ситуации нарушение запрета на обращение в закрытое учреждение Нефроцентра может быть чревато серьезными последствиями. Кроме того, в последующих репликах диалога использованы прохибитивные побудительные предложения с глаголами психологического состояния человека *не юродствуй* [5]. Без частицы *не* данные глаголы не могут быть использованы для выражения волеизъявления, высказывая пожелание о прекращении или о ненаступлении того или иного состояния, говорящий как бы побуждает исполнителя взять контроль над ситуацией, что и должно привести к желаемому эффекту: – *Я завтра пойду к Бусыгину. – Обязательно!* – зло подхватил Мушковец. – *Иди и скажи: у меня вчера неожиданно появился ребенок с больными почками и другой фамилией. Нужно положить в Нефроцентр...* – *Не юродствуй!* – *Это ты не юродствуй!* Он же только ждет повода. Кому ты будешь нужен, когда тебе голову оторвут, Валера?! «Апофегей».

В императивных конструкциях присутствует обязательная обращенность к собеседнику, оказывание давления на его волю, большую или меньшую степень откровенной или завуалированной манипулятивности. Побудительное высказывание, принадлежащее теще главного героя, отличается эмоциональной маркированностью, субъективно-модальные оттенки которого подчеркиваются повторяющимся отрицательным местоимением *ничего-ничего* и устойчивым выражением *как миленькие*.

Каждую весну Башмаков вызывался на перекопку участка и, проклиная все на свете, перелопачивал тяжелую глинистую землю, выбирая из нее неискоренимые, как сама жизнь, сорняки. А теща, точно надсмотрщик, ходила вокруг, приглядывала и давала указания, приговаривая: – Глубже бери, на штык бери, а дерн сразу оборубай! Ничего-ничего... На шестнадцатом участке муж с женой оба доктора наук, а копают как миленькие! «Замыслил я побег».

В некоторых случаях, употребляя побудительное по форме высказывание, говорящий не имеет цель получить немедленно и обязательно результат в виде действия. Иногда это способ за-

вуалировать какие-либо другие цели и поведенческие тактики – отшутиться, подбодрить, утешить, высказать сочувствие и т. д.: – *Плюнь, Валерочка, Христом богом тебя прошу, плюнь! Хочешь, я тебе своих слюней подбавлю.* «Апофегей».

Прохибитивные предложения с этой же семантикой выражают адресованное слушающему волеизъявление говорящего относительно неисполнения действия, которое в момент речи еще не совершается или уже совершается: – *Не переживай – муж выписывается из больницы. Ему стало гораздо лучше.* «Замыслил я побег». – *Не бойтесь, продолжайте!* – *приободрил из президиума инструктор горкома партии – совсем еще молодой человек в огромных очках.* «Замыслил я побег».

2. Форма 1-го лица мн. ч. выражает побуждение к совместному действию, что может рассматриваться как попытка коммуникативного взаимодействия. После неожиданного визита двух кавказцев, которые намерены закрыть работающее предприятие и вместо него открыть казино, говорящий обращается к своему коллеге Башмакову, побуждая того совместно предпринять попытки по спасению предприятия: – *Всё! Пошли к Верстаковичу!* – *постановил Каракозин. Но легко сказать – «пошли».* *Две недели Джедай названивал в приемную, и милый девичий голосок отвечал одно и то же: идет совещание.* «Замыслил я побег».

В предложениях с формами «совместного действия» ед. ч. и мн. ч. [6] классификаторами категории модальности выступает глагол-частица *давай (давайте)*: – *А носитель опыта – человек, конкретный человек! Вот давайте людей и послушаем.* «Апофегей». – *Прекрати!* – *твердо приказал Чистяков.* – *Нерешаемых вопросов не бывает. Давай встретимся в следующем перерыве здесь же.* «Апофегей».

3. Императив 3-го лица служит для побуждения к действию того, кто не участвует прямым образом в разговоре, а возможно, даже не присутствует при нем. Чаще всего, произнося эту форму, говорящий имеет в виду, что его собеседник передаст третьему лицу, чтобы тот совершил действие. Побуждение выражается сочетанием частицы *пусть* с формой 3-го лица индикатива: – *Трудик, это ты? Ты же обещал перезвонить!* – *Папа в поликлинике.* – *Да? Э-э... это с работы.* *Пусть Труд Валентинович перезвонит в производственный отдел.* «Замыслил я побег». А славянофилы им возражали: *нет, шифрокая колея – наша национально-историческая особенность и менять ничего не нужно, а Европа, если хочет с нами дружить, сама пусть свою колею расширяет...* «Замыслил я побег».

Каузируемый в данной ситуации может быть лицо, отсутствующее в момент произнесения выс-

казывания или не участвующее в нем непосредственно. Чаще всего эта ситуация представляет собой косвенное побуждение, то есть реализующееся через посредника, каковым является собеседник, побудительность в таких предложениях выражается сочетанием частицы *пусть* с формой 3-го лица индикатива: – *А зачем ты врала им про нас?.. И еще про дачу, теннис, машины?.. – Не знаю... Пусть думают, что мы счастливые и богатые...* «Парижская любовь Кости Гуманкова». – *Привет Манане! – провожая нас к выходу, сказал мне Плюш.* – *И пусть в следующий раз привезет побольше звездочек.* «Парижская любовь Кости Гуманкова».

Для выражения побуждения могут использоваться неимперативные формы глаголов – инфинитив и глаголы в сослагательном наклонении, а также безглагольные конструкции. Использование инфинитивного побудительного предложения является маркером достаточно безапелляционного и часто не совсем уважительного отношения к собеседнику. Говорящий приказывает собеседнику или требует от него осуществления некоторого действия, просит или предлагает. Высказывая побуждение в категоричной форме, говорящий употребляет категорическую форму побуждения потому, что нет оснований сомневаться в совершении действия: *Отставить! Давайте назад скручивайте!* *А такое дело, как востановление семейной цельности, надо, конечно, отметить!* «Замыслил я побег». – *Без моего разрешения не отлучаться!* – *строго предупредил рукспецтургруппы.* – *Накажу! Сейчас проходим таможенный досмотр!* «Парижская любовь Кости Гуманкова». *Честно говоря, до последнего момента я боялся: а вдруг таможенник прикажет: «Всем вывернуть карманы!»* «Парижская любовь Кости Гуманкова».

В предложении с побуждением могут использоваться глаголы в сослагательном наклонении или же предложение может осложняться использованием вводных конструкций. Обычно в этом случае адресат побуждения получает возможность не подчиниться, выбор сослагательной формы и употребление вводных слов может интерпретироваться как сигнал деликатного и уважительного обращения к адресату: *Не трогал бы ты парня.* *Ему и так тошно.* «Сто дней до приказа». *Ну, не плачь, пожалуйста...* – *бормотал Чистяков, а сам горько жалел, что не пришла она к нему полгода назад, при Ковалевском, когда Валерий Павлович решил бы этот пустячный вопрос одним звонком в партком Нэфроцентра, да еще с прибауточками, с аппаратным матерком.* «Апофегей».

Для выражения императивного высказывания могут использоваться безглагольные конструкции. Побуждение в конкретной речевой ситуа-

ции выражается в максимально сжатой и категоричной форме, глагол в этих высказываниях обычно элиминируется. В безглагольных конструкциях с яркой экспрессивностью могут выступать словоформы, относящиеся к разным частям речи. Функцию волеизъявления могут выполнять наречия или существительные, выступающие в роли наречий: «*Так-вас-распротак! Меня, Буденного, на Климкиной кобыле нарисовать! Вон отсюда!..*» «Апофегей». «*Валерпалыча на сцену!* – кричала студентка Кутепова. «Апофегей». – *Дежурный, на выход!* – *вдруг раздался вполне приличный вопль дневального Цыпленка, тут же истошно подхваченный старательным Маликом. «Сто дней до приказа». Валера, смеясь, твердо пообещал при первом же удобном случае изловчиться и сделать Надю матерью, а себя самого – отцом. «Да? – изумилась она. – Вот с этого места, пожалуйста, подробнее!*» «Апофегей».

Существительные в качестве средств, выражающих волеизъявление, употребляются в винительном или родительном падеже, с предлогом или без предлога. Кроме воинских команд функцию побуждения к неназванному действию существительные могут выполнять в различных ситуациях: – *Список!* – *Товарищ Буров, замыкавший наш организованный переход государственной границы, поправляя ондатровую шапку, пытливым осматривал вверенную ему спецгруппу. «Парижская любовь Кости Гуманкова». – Врача!* – *заволновались в зале. «Замыслил я побег. – Разговоры в строю!* – *прикрикивает старшина Высовень. «Сто дней до приказа».*

В безглагольных конструкциях с местоимением обычно употребляются предлоги *ко* и *за*. Интересным в данных предложениях является тот факт, что лицо, выражающее волеизъявление, является одновременно и субъектом побуждения к действию, и объектом, по направлению к которому или за которым должен немедленно следовать слушающий:

– *Есть! За-а мной!* – *козырнул прапорщик и, отстранив плечом остолбеневшую и не сопротивлявшуюся уже Катю, зашел в квартиру. «Замыслил я побег». – Ефрейтор Зубов, рядовой Купряшин, ко мне!.. «Сто дней до приказа».*

Итак, нами были рассмотрены конструкции, относящиеся к категориальному типу императивности с формами глаголов, входящих в русскую императивную парадигму и находящихся за её пределами. Императивные высказывания играют важную роль в формировании субъективно-модальной перспективы текста. Они направлены на достижение выполнения каузируемого действия и активизирования адресата для этой цели, имеют также добавочные значения, отражающие личность говорящего, его заинтересованность в совершении действия, его мотивацию и соответ-

ствующую аргументацию, стиль и манеру общения, различные эмоциональные маркеры.

В индивидуально-авторской концепции мира произведений Ю. Полякова ярко выражена субъективная модальность, наполняющая прозу этого автора полемической заостренностью, эмоциональным накалом и вместе с тем углубленным психологизмом.

Таким образом, своеобразие художественного текста Ю. Полякова как коммуникативно-направленного вербального произведения, обладающего эстетической ценностью, заключается в его антропоцентричности, обращенности к человеку, культурологической значимости и способности воплощать в образной форме моделируемую автором особую художественную картину мира.

Примечания

1. Бондарко А. В. Функциональная грамматика // Функциональная грамматика Л.: Наука, 1984. С. 4.
2. Теория функциональной грамматики / под ред. А. В. Бондарко. Л.: Наука, 1990. С. 262.
3. Там же.
4. Храковский В. С., Володин А. П. Семантика и типология императива: Русский императив. Л.: Наука, 1986. С. 270.
5. Теория функциональной грамматики...
6. Храковский В. С., Володин А. П. Указ. соч.

УДК 811.318

Р. Д. Юнусова

ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ О ГОСТЕПРИИМСТВЕ В РУССКОМ И ТАТАРСКОМ ЯЗЫКАХ

В статье рассматриваются и систематизируются аксиологические параметры фразеологизмов о гостеприимстве на материале разноструктурных языков. В результате сопоставительного анализа определяются универсальные и национально-специфические черты в представлениях о ценности гостеприимства в разных лингвокультурах.

In the paper language markers of ethical values are considered and systemized in the typologically different languages. Also phraseological units about hospitality are analyzed in comparative aspect. Universal and ethnocultural specifics of hospitality representation are particularized in different linguistic cultures.

Ключевые слова: аксиология, языковые маркеры ценностей, национально-культурная специфика.

Keywords: axiology, language markers of ethical values, ethnocultural specifics.

Лингвистическая аксиология исходит из предположения, что реконструкция «языка ценностей» приближает к пониманию мировоззрения и

мотивов поведения человека и этноса. Представление о ценности гостеприимства в разных языках можно рассматривать как результат эмпирического обобщения и языковой категоризации практики приема гостей. В русских и татарских фразеологических единицах (ФЕ) о гостеприимстве ценностная информация получает языковое оформление различными лексическими и синтаксическими средствами, которые в статье рассматриваются в качестве языковых маркеров ценностей. Материал исследования представлен русскими и татарскими фразеологизмами о гостеприимстве, соответственно гостеприимство понимается как деятельность, включающая совокупность разнородных и разновременных действий – прием, встреча, приветствие, угощение и / или временное размещение у себя посетителей. Агэнс (хозяин), оказывая гостеприимство, проявляет такие ситуативно-детерминированные особенности поведения, как щедрость, приветливость и великодушие. Во фразеологических единицах языка закреплена точка зрения традиционного общества на поведение как реализацию моральных ценностей. Идея взаимности определяет ситуацию гостеприимства и выражается в том, что приглашающий гостей подтверждает свое право быть приглашенным, а гость подтверждает свою обязанность ответного приглашения. (*Хлеб-соль – отплатное дело; В гости ходить – надо и к себе водить*). С этой точки зрения отношения хозяина и гостя – это две стороны одной социальной роли. Но идея реципрокности (взаимности), основанная на оппозиции право / долг, не является значимой во фразеологизмах русского языка. Не случайно В. Даль пословицы о гостеприимстве озаглавил «Гость – хлебосольтво» [1], так как угощение, символизирующее единение, является ключевым действием приема гостей. Поэтому оппозиции единение / вражда, мир / агрессия определяет ситуацию гостеприимства, представленную как полярный мир, в котором *Гостю почет – хозяину честь*, но в то же время гость может быть ломливым (*Ломливый гость голодным уходит*), убыточным (*Званный гость убыточен*), назойливым и надоедливым (*Хорош гость, коли редко приходит*), неблагодарным хулиганом (*У Фили были, да Филю били*), наглым (*Свиная рожа везде вхожа*). Хозяин может встретить гостя радушно (*Принес Бог гостя, дал хозяину тир*), но может и прогнать со двора (*Кто ходит незван, редко уходит негнан*). Норма взаимоотношений хозяина и гостя, преодолевающая асимметрию положения гостя, выражена в пословице: *В чем гостю воля, в том ему и честь*. Таким образом, во фразеологизмах моделируются два сценария встречи хозяина и гостя: идеальный, по которому радушию хозяина соответствует приятный и почтительный гость, излучающий

благодарность (*Хорошего человека употчуеть куском, худого не употчуеть и гусем*); отрицательный сценарий гостеприимства показывает различные искажения идеального варианта. Часто критерием для выбора сценария поведения становится эмоциональное отношение (кого хочу, пожалуй) или каприз, злая воля (как хочу, так и ворочу), и гость во ФЕ представлен фигурой непредсказуемой, например: *Горевал, пока брагу сливал; а брагу слил, так всем стал мил*; и в этой же ситуации: *Горевал, что жидко сливал, а как вытили, и хозяина выбили*.

Во фразеологизмах татарского языка последовательно и непротиворечиво моделируется ситуация гостеприимства, отражающая однозначность и определенность всех компонентов ФЕ с семантикой 'гостеприимство'. Рассмотрим, как достигается этическая однозначность. Во-первых, большинство паремий татарского языка – это инструкция для гостя, что следует ему делать и как себя вести. Лексема *килгэн (пришедший)* часто замещает слово *кунак (гость)*, тем самым дается ясный критерий для распознавания гостя: статус гостя получает любой приходящий в дом. Гость может быть *котлы (приносящий счастье)*, *эдэпле (воспитанный)*, *сөөккә (любимый)*, *әүлия (святой)*, но и *сәмсез (надоедливый)*, *аңсыз (непонятливый)*, *оятсыз (бессовестный)*, *чорсыз (капризный)*. Искусство хозяина состоит в умении угодить каждому, исполнив тем самым долг гостеприимства: *Су бирмәгәңгә, сәт бир (букв. Тому, кто и воды не подаст, дай молока)*.

Во-вторых, представление о должном как соответствие традиции гостеприимства, зафиксированное в бытовой этической системе этноса, определяет аксиологическое значение паремий. Так, в паремиях татарского языка преобладают синтаксические структуры с глаголом будущего времени со значением предостережения (совета) от неверных действий: *Кунак ялгыз ашамас (букв. Гость не будет есть в одиночестве)*. Предосудительным является только отказ в гостеприимстве: *Кунактан качкан йортның түбәсе башына ишелсен (букв. Пусть рухнет крыша дома на голову того, кто прячется от гостей)*.

Как справедливо отмечается в [2], «Для носителя традиции изначален и наиболее значим даже не поведенческий текст сам по себе, а те механизмы, которые порождают текст и как бы остаются в его глубине: система ценностей, религиозные, нравственные, психологические и другие установки». Результат аксиологического осмысления ситуации гостеприимства выражается в русских и татарских ФЕ посредством различных языковых показателей ценностей.

1. Собственно оценочные слова, выраженные прилагательными, наречиями или существительными, и слова с оценочным компонентом лекси-

ческого значения: *Хорош гость, коли редко приходит* – оценивая данную ситуацию, говорящий считает, что гостю следует соблюдать меру и не надоедать хозяину; *Кунак кадерле булса, казан тиз кайный* (букв. Для дорогого гостя казан быстро кипит) – для уважаемого и дорогого гостя хозяин с охотой готовит угощение, компонент ‘казан’ в выражении обозначает не только утварь, в которой готовят еду, но и само угощение.

2. Антропонимы, обозначающие в паремиях любого человека с упоминаемыми свойствами, вносят оттенок фамильярности и усиливают экспрессивность оценочного предиката: *Куму блинами, а Фому пинками*. Здесь антропоним Фома обозначает незваного, нежеланного гостя, которого гонят из дома. *Асты каткан, өсте каткан, ашасана, Әхмәтжан; асты май, өсте май, ашасана, Миңлебай* (букв. Черствое угощение для Ахметджана, угощение с маслом для Минлебая) – в данном выражении антропонимы употребляются для сохранения ритмической структуры паремии: *каткан* рифмуется с *Ахметжан*, *май* – с *Минлебай*. Инвариантно-эксплицитное значение пословицы можно сформулировать так: для одного гостя скудное угощение, а для другого – сытное угощение, оценивая ситуацию, говорящий считает, что нарушается равное отношение к гостям, соотнося данное нарушение с ценностью справедливости и уважения ко всем участникам ситуации. Как отмечал Д. Лихачев, имя в пословице выбиралось случайно, под рифму, но «в этом применении пословицы с именем всегда есть элемент снисхождения – насмешки или жалости» [3].

3. Зоонимы используются для образной характеристики человека и выражают положительное либо отрицательное эмоциональное отношение к объекту оценки: *Помяни волка, он тут*. Зооморфизм *волк* означает подлого, низкого человека, что восходит к мифологическим представлениям. В татарском фразеологизме *Кара таракан төште* (бук. Черный таракан упал) оценочная семантика связана с компонентом *таракан*, символизирующим назойливость, нечистоплотность. Оценивая ситуацию прихода нежеланного гостя, говорящий выражает свое отношение к этому событию с беззлобной иронией: таракан неизменно сопутствует человеку, появляется неожиданно, так и неприятный гость всегда является некстати, но долг хозяина мириться с этим. В основе образа этого фразеологизма реальные бытовые наблюдения над тараканами.

4. Синтаксические структуры побудительной семантики воспринимаются как общее назидание, предписывающие выполнить определенную норму: *Рад не рад, а говори: милости просим; Баллы булмаса да, баллы телен булсын* (букв. Хоть

и нет меда, пусть сладкими будут слова) – приветливость и любезность важнее угощения. Инструкции, советы и общие назидания, обращенные к гостю, составляют самую многочисленную группу выражений в русских и татарских ФЕ: *Пошел на обед, неси слово в ответ* – речевое поведение гостя должно соответствовать принципам любезности и вежливости, что соотносится с ценностью приветливости; *Сыйлаганда су эч* (букв. Потчуют, воду пей) – гостю не следует отказываться от угощения, что соотносится с ценностью вежливости.

5. Метафоры как изобразительно-выразительные средства языка отражают ценностное отношение к обозначаемому качеству объекта: *У него замок гостит*. Метафора *замок гостит* создает образ нелюдимого человека и выражает отрицательное отношение к замкнутости как образу жизни. Эмоциональное неодобрение связано с нормативными представлениями субъекта оценки о традициях гостеприимства, что и позволяет считать объект оценки-отношения неполноценным. *Көтелмәгән кунак – караңгы төн* (букв. Нежданный гость – темная ночь). Нежданный гость уподобляется темной ночи, таящей неизвестность, и соотносится с архетипической оппозицией светлое/темное.

6. Символы – слова с конкретным вещным содержанием, приобретающие дополнительные значения. Например: *Не красна пирогами, а красна пирогами*, здесь *пирог* – продукт питания, традиционное угощение, в данном контексте воспринимается как символ гостеприимства. «Важнейшей особенностью символа, отличающей его от сопредельных семиотических категорий, является его ‘вещность’, то есть прямая или опосредованная принадлежность его миру вещей» [4]. В русских ФЕ к символам гостеприимства относятся *хлеб-соль*, в татарских ФЕ символами гостеприимства являются *ачык ишек* (открытая дверь), *тур* (почетное место).

Количественная характеристика аксиологических маркеров показывает, что потенциально их спектр разнообразен, но в рассмотренных фразеологизмах предпочтение отдается синтаксическим суперструктурам, так называемым «паремическим импликациям» [5] (если А, то делай Б) и структурам повелительного наклонения (делай А!), предписывающим выполнить поведенческую норму.

Национально-культурная специфика репрезентации ценностной информации во фразеологизмах о гостеприимстве выражается в формировании различных оценочных шкал и предпочтительных концептуальных основ видения человека в его связях с миром и другими людьми. Культурно специфичными для русских ФЕ являются пиршественные образы народно-праздничной традиции, которые выражают всенародное торжество

и чувство социальной справедливости: *тир на весь мир, тир горой; тировать, так не мудровать; гуляй, душа, нараспашку*. Специфичным для татарских фразеологизмов является осмысление гостя через образы природных явлений: *туча, дождь, ветер, ночь: Иялгэн болыт килә дә ява, ди (букв. Повадилась туча, приходит и приносит дождь)*.

В русских фразеологизмах сопряженные с гостеприимством ценности располагаются между крайностями: чрезмерным гостеприимством (*Потчевать потчуй, а неволить не неволь*) и уединенностью, отгороженностью от людей (*В гости не ходит и к себе не зовет*). В то же время отношение к *другому* характеризуется амбивалентностью, порождающей неоднозначность в оценке и восприятии гостя как врага или как друга, брата. В русских ФЕ отражены две категориально-оценивающие системы, вступающие в противоречие: социально-нормативная система, утверждающая ценность дружелюбия, щедрости и скромности, и эмоционально-перцептивная система, основанная на симпатии / антипатии. Этические принципы, регулирующие взаимоотношения с гостем, по мнению Т. В. Крыловой, можно обобщить так: проявление симпатии к партнеру и радости от встречи с ним (приветливость и благожелательность), демонстрация высокой оценки статуса партнера (уважительность), проявление внимания к партнеру, принцип статусной скромности, предписывающий субъекту вести себя так, как ведут себя люди с низким статусом [6].

В татарских фразеологизмах взаимодействия гостя и хозяина определяются умением выбрать между хорошим (поведение согласно правовым нормам: *Чакырылмаган кунакны эт каршы алыр / Незваного гостя собаки встретят*) и лучшим (следование этическим побуждениям: *Чакырылмаган кунак чакырылганнан олырак / Незванный гость почетнее званого*); отношение к *другому* определяется терпимостью и достижением согласия. В смысловом поле татарских фразеологизмов со значением 'гостеприимство' отражены следующие ценности: солидарность, уступчивость, которые являются основой добрососедства. Эти ценности связаны с фундаментальным принципом мусульманской этики, который А. Смирнов определяет как принцип «перевешивающего баланса: дать другому больше, чем себе» [7].

Проблема ценности гостеприимства, как было показано на материале фразеологизмов разных структурных языков, с точки зрения обыденного сознания решается различными средствами повседневно и житейски мудро: с одной стороны, опыт человека концентрируется и обобщается в императивных суждениях (нравственных законах), с другой – в частных утвердительных суждени-

ях и ФЕ со структурой словосочетания типизируются возможные ситуации, в которых представлено, что следование даже простейшим нравственным нормам является морально-духовным творчеством, при котором человек созидает себя самого как социального субъекта. Существование диаметрально противоположных утверждений в паремиологическом фонде рассматриваемых языков связано с тем, что любой ситуации «присущи одновременно разные ценности, и перед человеком, попавшим в данную ситуацию, стоит задача организовать свое поведение исходя из осознания им ситуации, которое взвешивает ценности друг относительно друга» [8]. Ценностные отношения в ситуации гостеприимства выражаются различными языковыми средствами, корректная интерпретация которых возможна с учетом экстралингвистических факторов.

Примечания

1. *Даль В. И.* Пословицы русского народа. М., 2002.
2. *Байбурун А. К., Топорков А. А.* У истоков этикета. А., 1990. С. 13.
3. *Лихачев Д. С.* Литература – реальность – литература // Лихачев Д. С. Избранные работы: в 3 т. А., 1987. Т. 3. С. 231.
4. *Баранов А. Н., Добровольский Д. О.* Аспекты теории фразеологии. М., 2008. С. 218.
5. *Крикманн А. А.* Опыт объяснения механизмов пословицы // Паремиологические исследования. М., 1984. С. 169.
6. *Крылова Т. В.* Наивно-языковые представления о вежливости и обслуживающая их лексика // Крылова Т. В. Языковая картина мира и системная лексикография. М., 2006. С. 321, 322.
7. *Смирнов А. А.* Классическая арабо-мусульманская мысль // История этических учений. М., 2003. С. 217.
8. *Гартман Н.* Этика. СПб., 2002. С. 292.

Источники

1. *Бирих А. К., Мокиенко В. М., Степанова А. И.* Словарь русской фразеологии. Историко-этимологический справочник. СПб., 2001.
2. *Даль В. И.* Пословицы русского народа. М., 2002.
3. *Жуков В. П.* Словарь фразеологических синонимов русского языка. М., 1987.
4. *Зимин В. И., Спиринов В. С.* Пословицы и поговорки русского народа. Большой толковый словарь. М., 2005.
5. Фразеологический словарь русского языка / под ред. А. И. Молоткова. М., 1967.
6. *Телия В. Н.* Большой фразеологический словарь русского языка. М., 2006.
7. *Борханова Н. Б., Мэхмутова Л. Т.* Русча-татарча фразеологик сүзлеге. Казан, 1959.
8. *Исанбэт Н.* Татар теленең фразеологик сүзлеге: 2 т. Казан, 1989–1990.
9. *Исэнбэт Н.* Татар халык мәкалжәре: 3 т. Казан, 1959–1967.
10. *Сафиуллина Ф. С.* Татарско-русский фразеологический словарь. Казань, 2004.

Языки мира. Сопоставительное языкознание. Сравнительно-исторические и типологические исследования. Проблемы межкультурной коммуникации. Переводоведение

Теория языка. Языковая модальность. Коммуникативная лингвистика

УДК 81-11

Е. А. Пастернак

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ИДЕИ ЛАМЕТРИ КАК РАЗВИТИЕ ЯЗЫКОВЫХ ТЕОРИЙ КОНДИЛЬЯКА

В статье содержатся основные положения исследования, впервые в отечественной традиции рассматривающего лингвистические теории выдающегося французского философа-материалиста Ж.-О. Ламетри. Его взгляды на основные вопросы языка (сущность и происхождение языка, эволюционные процессы и др.) анализируются в сопоставлении с соответствующими теориями философа-лингвиста XVIII в. Э.-Б. де Кондильяка.

The article is based on the analysis of the La Mettrie's linguistic theories, done for the first time in Russian epistemological tradition. The main linguistic items (the origin and essence of languages, their evolution) are analysed in comparison with the similar studies of the outstanding philosopher-linguist of the XVIII c. E.-B. de Condillac.

Ключевые слова: воображение; знаковые системы; происхождение языка; символическое познание; интеллектуальная деятельность; коммуникативная функция.

Keywords: imagination; system of signs; genesis of language; symbolical knowledge; intellectual action; communicative function.

В системе философских воззрений Ж.-О. Ламетри (1709–1751) содержится немало рассуждений о происхождении, эволюции и назначении языка, нуждающихся в обособленном прочтении. Одним из существенных вопросов, занимающих современного исследователя, представляется наследование и развитие Ламетри некоторых лингвистических теорий, разработанных его выдающимся современником Э.-Б. де Кондильяком (1714–1780).

«Вся деятельность нашего разностороннего рассудка была сведена к одному принципу моло-

дым философом, которого я ставлю настолько же выше Локка, насколько этот последний выше Декарта, Мальбранша, Лейбница, Вольфа и других» [1].

Расстановка сил в области европейской философии XVII–XVIII вв. в трактовке Ламетри на взгляд современного исследователя может казаться лишенной выраженного принципа объективности, однако она совершенно очевидным образом демонстрирует не столько умонастроения и предпочтения ученых французов середины XVIII в., сколько ход преемственности мысли. В цитированном выше отрывке Ламетри имеет в виду молодого Кондильяка, сочинение которого «Опыт о происхождении человеческих знаний» он прочел в 1746 г. Ламетри ненамного был старше Кондильяка по возрасту, но значительно более реализовавшимся и более независимым в суждениях самостоятельным философом.

В оценке значимости сочинения Кондильяка Ламетри основывается на принципе, который может считаться существенным и для философии самого Ламетри, а именно, на кондильяковском анализе восприятия и, что особенно важно, на его определении взаимосвязи восприятия и потребностей: «Именно потребности давали людям первые поводы обратить внимание на то, что происходило в них самих, и выразить это телодвижениями... А ведь потребности относятся исключительно к телу. Первые названия, дававшиеся тому, что мы способны испытывать, обозначали лишь чувственную деятельность. В дальнейшем люди постепенно привыкли к абстрактным терминам, стали способны отличать душу от тела и рассматривать отдельно действия этих двух субстанций. Тогда они заметили не только, какова деятельность тела, когда говорят, например, *я вижу*, но еще особое восприятие души и начали рассматривать термин *видеть* как пригодный для обозначения того и другого» [2].

Особенно ценным продолжением кондильяковской мысли выглядит рассуждение Ламетри о чувствующей материи. Тот же термин *видеть*, о котором рассуждал Кондильяк, в употребле-

нии Ламетри выглядит как дополнительное доказательство диалога, который он ведет с Кондильяком, о материальности чувствующего существа: «Я вижу в мозгу только материю, а в его чувствующей части – только протяженность, что уже доказано; при жизни этот орган... содержит в месте зарождения нервов активное начало, распространное по мозговой субстанции; я вижу, как это чувствующее и мыслящее начало расстраивается, засыпает и угасает вместе с телом» [3].

Воля как механизм, пускающий в действие проявления возможностей человека, зависима от души, которая не властна над телом.

Назначение языка, в соответствии с теорией Ламетри, состоит в сообщении чувств и аффектов, оно практически внеинтеллектуально. Человек говорит только лишь для того, чтобы сообщить чувство. «Нужно ли говорить, чтобы казаться существом чувствующим и размышляющим?» [4].

Следует напомнить о том, что сами по себе идеи Ламетри, высказанные в одном из наиболее известных его сочинений «Человек-машина», вошли в историю философии как едва ли не самая «скандальная» ее страница (об этом см. сочинения Gunderson, Lemée, Mandrou и др.). Достаточно в качестве примера привести слова обвинительной речи королевского адвоката Ж. де Вуазена, произнесенной в адрес сочинений Ламетри. Главным пунктом обвинения было представлено стремление Ламетри уничтожить «истинные представления о природе и свойствах человеческого духа под предлогом углубления этих представлений, сводя природу и свойства духа человеческого к материи и подрывая основы всякой религии и всякой добродетели» [5].

Практически одновременно с Кондильяком Ламетри по-своему решает вопрос о происхождении языка, исключительно в соответствии с тем положением, что человек – ученик природы, которая таким образом натренировала его речевой аппарат, что он сумел самостоятельно создать себе язык.

Таким образом, если развивать один из главных тезисов Ламетри, язык является только природным порождением, а все, что существует в природе – истинно и не подлежит объяснению или истолкованию. Пример с обезьянами, уже нередко к тому времени упоминавшимися в качестве «параллельного» и родственного человеку вида, может быть рассмотрен таким образом, что раз человек наделен способностями научить обезьяну говорить, то, следовательно, он наделяется высшим правом исправить ошибку природы. «Тогда перед нами будет уже не дикий и дефективный, а настоящий человек, маленький парижанин, имеющий, как и мы, все, что нужно для того, чтобы мыслить и извлекать пользу из своего воспитания» [6]. Поскольку язык – единственное, что, по убеждению Ламетри, отличает

человека от животного, то естественным выводом из этого убеждения станет полное равенство этих двух видов, основанное на устранении различия, которое, как было продемонстрировано выше, может быть объяснено лишь ошибкой, или недоработкой природы. Значит, вся сфера интуитивного материала, с которой работали европейские философы – современники Ламетри (в частности, Лейбниц и его последователи, и Кондильяк, разработки которого в области исследования интуиции Ламетри игнорирует), полностью исключается им из интересов философии, во всяком случае, той ее части, которая рассматривает нервную, мозговую и речевую деятельность. Общеизвестная беспощадность Ламетри к человеку как виду проявляется и в отношении к языку. Все, на что способен человек (а язык в этом ряду способностей называется Ламетри первым), является исключительно результатом тренировки или обучения. Таким образом, получается, что человека, в отличие от животных, направляли и тренировали намеренно, с целью достижения нужного результата – а именно, для того, чтобы он заговорил и сумел сообщить о своих чувствах. «Слова, языки, законы, науки и искусства появились только постепенно; только с их помощью отшлифовался необделанный алмаз нашего ума. Человека дрессировали, как дрессируют животных; писателем становятся так же, как носильщиком» [7]. Во избежание невольного противоречия, которое наступило бы Ламетри в дальнейшем сопоставлении способностей человека и животного, он делает «примирительный» вывод: «Все достигалось при помощи знаков; каждый вид научался тому, чему мог научиться» [8].

Таким образом, получается, что разным видам изначально даются определенные и для каждого вида ограниченные возможности овладения знаковыми системами, а особенности систем, относящихся к разным видам, могут быть объяснены исключительно его генетическими способностями и возможностями.

Успешно обходя сомнительные, на его взгляд, и смутные вопросы, которые в рамках разных традиций пытались разрешить философы, занимавшиеся проблемой языка (прежде всего, вопрос эволюционирования языка), Ламетри отвергает сами по себе рассуждения о собственном начальном уровне развития, или первом этапе действия языка. Ограничиваясь утверждением об очевидной природной способности, в дальнейшем посредством тренировки и обучения, Ламетри пишет о том, что неизлечимая и не подлежащая дешифровке область истории не может включаться в научные рассуждения.

Таким образом, из его рассуждений исключается один из основополагающих вопросов прежних теоретиков – вопрос о происхождении языка.

Эта позиция, несомненно, сближает всю систему его рассуждений с тенденцией к «науке факта» и, соответственно, демонстрирует удаление от широко применявшегося ранее метода интуитивной реконструкции некоторых моментов истории языка.

Избирательность Ламетри при подходе к решению вопросов философии и языка может считаться очевидным показателем существенных перемен в самой системе взглядов на актуальные для науки проблемы.

«Но кто заговорил впервые? Кто был первым наставником рода человеческого? Кто изобрел способ использовать понятливость нашего организма? Я не знаю этого: имена этих первых счастливых гениев скрыты в глубине времен. Но искусство является детищем природы: последняя должна была задолго предшествовать ему» [9].

Таким образом, Ламетри ставит в ряд центральных вопросов следующий: так называемое символическое познание, которое может быть приобретено только путем обучения человека пользованию знаками. В таком случае получается довольно упрощенная схема развития и действия языка как механизма, которая выглядит следующим образом: с одной стороны, мы исключаем из сферы научного интереса вопрос о происхождении языка, но при этом утверждаем, что первый говорящий человек стал первым учителем для второго – и так, по принципу действия цепи, продолжалось неопределенно длительное время, которое мы и называем процессом становления языка.

Действительно, в соответствии с теорией Ламетри сам по себе коммуникативный акт предполагает наличие дидактической составляющей – «все сводится к звукам или словам, которые из уст одного через посредство ушей попадают в мозг другого, который одновременно с этим воспринимает глазами очертания тел, произвольными знаками которых являются эти слова» [10].

Многое из высказанного Ламетри и при его жизни вызывало не столько критику, сколько гнев и в европейских академических кругах, и среди читающей и пишущей публики. Образы человека-машины, человека-животного никоим образом не могли вызвать нейтральную реакцию или спровоцировать естественный для того времени научный спор. Совершенно очевидно, что позиции, занятые французской наукой Просвещения, не могли способствовать мирному внедрению идей Ламетри в сознание мыслящей части общества. Следует отметить, что в отечественной истории науки конфликт основных философских теорий с теориями Ламетри изложен исчерпывающим образом (Богуславский, Познер, Суворов и др.), однако лингвистика Ламетри не исследована вовсе.

Как уже говорилось, Ламетри не излагает своего взгляда на происхождение языка прямо, но

говорит об этом в контексте рассуждений о выражении чувства животными, слепыми людьми, глухими людьми и первыми людьми – так как все эти виды и статусы в соответствии с его антропологической теорией находятся на одном уровне развития. Необходимо упомянуть и о том, что уровень развитости человека для Ламетри в разрабатываемой им теории языка – довольно существенный критерий. Он нередко пишет о тех, кого природа наделила более чувствительной организацией или более развитым умом – они, соответственно, получают лучшими учителями для слабейших, наделенных этими способностями в меньшей степени.

Следует напомнить о том, что с середины XVIII столетия в системе европейских теорий языка вопрос о происхождении языка постепенно утрачивает свою главенствующую позицию. Одним из важнейших положений в рамках исследования истории лингвистической мысли представляется установление философами и медиками непосредственной связи между рассуждениями о происхождении языка и изучением деятельности мозга. В одной из работ Н. Хомского сказано о непосредственной связи интереса к происхождению языка и исследований работы мозга: «Интерес к природе и происхождению “чуждого изобретения” (Хомский здесь использует определение авторов “Грамматики... Пор-Рояля”, которые таким образом характеризовали языковое выражение мысли. – Е. П.) ведет к исследованию того компонента человеческого мозга, который отвечает за эти уникальные, поистине волшебные достижения» [11].

Итак, мозг наполняется представлениями и знаками для предметов и ощущений именно таким путем – посредством передачи информации от старшего к младшему или от более организованного – к менее организованному человеку.

Одним из главных достояний всей философской системы Ламетри современная критика считает его объяснение функционирования головного мозга. Поэтому главным критерием в его подходе к исследованию проблем языка и речи станет скорее *предпсихолингвистический* критерий. Медико-биологический уклон в рассуждениях о функционировании и назначении языка, столь свойственный Ламетри (стоит напомнить о том, что Ламетри много лет был практикующим врачом), определяет и его научные предпочтения – в этих рассуждениях центром его интереса являются строение и функции мозга.

Но даже исходя из соображений предпочтения истолкования языковых процессов через их связь с мозговой деятельностью можно прийти к выводу, что вся теория языка Ламетри выглядит совершенно особой, отдельной системой взглядов, стоящей в стороне даже от лингвисти-

ческих концепций Кондильяка, единомышленником которого Ламетри себя считал. Тем не менее влияние метода и стиля Кондильяка очевидно в его рассуждениях о «дочеловеческом» периоде развития Вселенной: «В те времена, когда Вселенная была почти немой, душа в отношении ко всем предметам находилась в положении человека, который стал бы рассматривать какую-нибудь картину или произведение скульптуры, не имея никакой идеи пропорциональности частей: такой человек ничего не смог бы в ней различить» [12].

Однако подобные образы имеют для Ламетри ценность только в сопоставлении с периодом более или менее сложившейся картины мира. Эволюция человеческого разума приводит к эволюции в системе языка, точнее, к эволюции воображения, которое является основой творения языка и его развития.

Вообще воображение (*imagination*) в философской системе Ламетри занимает определяющее место. Именно воображению уделяется роль и основы творения, и его движущей силы. Слова и образы, связанные воедино в мозгу человека, представляют собой неделимое целое. Вообразить предмет, не облакая его в словесную форму, невозможно. Таким образом, Ламетри подтверждает высказанное Кондильяком положение о единстве мысли и языка.

Воображение вообще есть все, включаемое в интеллектуальную сферу деятельности человека, «все у нас – воображение и все составные части души могут быть сведены к одному только образуемому их воображению; таким образом, суждение, размышление и память представляют собой вовсе не абсолютные части души, но настоящие модификации своеобразного “мозгового экрана”, на котором, как от волшебного фонаря, отражаются запечатлевшиеся в мозгу предметы» [13]. Очевидно, что теория языка Ламетри строится на единстве ума и воображения. Схему рассуждения Ламетри можно представить следующим образом: чем больше тренируется или упражняется воображение, тем сильнее и больше в объеме становится ум, и тем, соответственно, активнее он функционирует, что приводит к генерированию образов и фиксации их в памяти с неперменной словесной формой, придаваемой каждому образу и предмету. Настаивая на приоритетной роли воображения в процессе строения, эволюции и функционирования всех мозговых процессов, Ламетри по-своему интерпретирует уже высказывавшийся Кондильяком тезис о метафоричности первого языка, построенного на усилении функции воображения. Различия в концепциях метафоричности самой сути языка, высказанные обоими авторами, скорее могут объясняться не столько несходством их позиций,

сколько очевидной разностью приоритетов. Как уже говорилось, философия языка и весь комплекс вопросов и проблем, включаемых в это понятие, для Кондильяка – чистого сенсуалиста, были основой для рассуждений о языке, в то время как для медика Ламетри поводом для построения теорий о мыслительной и языковой деятельности всегда являлась картина функционирования мозга, варьирующая в зависимости от воображения, являющегося, в свою очередь, даром природы.

Обращаясь, подобно многим ученым XVII–XVIII столетий (Лами, Руссо, Кондильяк), к примеру с первыми людьми и не фиксируя внимания на происхождении и, соответственно, определении сути и предназначения языка, Ламетри полагает изначальный язык, или *протоязык*, равным языку животных. «Но и самый немой язык может заставить услышать себя, используя огромное количество жестов и знаков» [14].

Этому языку он придает не менее высокую степень выразительности, чем языку словесному, так как он основывается на видении мира, построенном на фантазии.

«Что лишает животных дара речи? *Ничто*, быть может. То самое *ничто* Фонтенеля, которое отличает его от всех прочих людей так, как будто бы они дикие звери» [15]. В этом высказывании Ламетри может быть прочитан один из важных принципов его подхода к проблеме языка. Очевидным образом, в цитированном отрывке предметом нападок Ламетри становится Фонтенель, чье имя подобно, впрочем, и имени Лейбница, к которому Ламетри относится столь же непримиримо, может считаться одним из основных имен, составляющих достояние французской культуры и науки XVIII в. *Ничто* (*néant*) – известный термин Фонтенеля, превращенный им в основу для сопоставления разных людей. Во имя доказательства сходства всех людей как представителей одного вида и, соответственно, носителей общих признаков Фонтенель вводит термин *ничто* как указание на отсутствие принципиальных различий между ними. Ламетри пользуется этим удачным примером, чтобы тот же принцип отсутствия различий приложить и к сопоставлению человека и животного. Дальнейшие рассуждения Ламетри, основывавшиеся им на сходстве физиологического устройства человека и наиболее близких ему видов животных (машин), сводятся снова к обучению обоих видов речевым и внеречевым знакам выражения, и в возможности успеха такого обучения у Ламетри в то время не было оснований усомниться.

Различие в системах языка человека и животных (а Ламетри убежден в том, что язык животных – это сформированная и строго действующая система знаков) он объясняет исключительно

но различием в системе их познаний. Действительно, получается, что сфера *идей* животного слишком ограничена – она включает расстояние, размер, скорость и к тому же, как выражается Ламетри, заимствуя термин у Локка, *вторичные качества* (т. е. вкус, цвет, запах). Значит, у животных гораздо более ограничен набор представлений об этих идеях и, соответственно, знаков для их выражения. Ламетри не пытается рассуждать ни об отличиях в строении аналога речевого аппарата у некоторых видов животных (приводя уже давно ставший классическим пример с попугаем, способным воспроизводить речь человека), ни об отсутствии идей и представлений у животных. А поскольку, как уже говорилось, все знаки, используемые животными, отличаются абсолютной степенью постоянства, то можно говорить о наличии вполне сформированной и постоянной знаковой системы.

Принципиальное различие между человеком и животным (во всяком случае, в том, что касается способности к языку обоих видов) для Ламетри состоит только в одном – в различной величине мозга человека и животных. Поскольку исследование головного мозга, как уже говорилось, были в свое время для Ламетри основой построения всей его научно-философской доктрины, то рассуждениям о мозговой деятельности в разных контекстах он явно уделяет приоритетные позиции. Действительно, если главенствующим критерием рассуждения и сопоставления становятся результаты именно таких исследований, то вывод может быть категоричным и несложным – чем больше по объему и сложнее в структурном строении мозг, тем он вместительнее и, соответственно, более способен содержать существенное количество знаков. Такое заключение значительно упрощает взгляд Ламетри на исследование деятельности мозга и соответствующей ей речевой деятельности, а принципиальные видовые различия, которые могли бы сделаться предметом серьезного научного рассмотрения, не принимаются им во внимание.

Таким образом, получается, что человек-машина и животное-машина представляют собой завершенные данности с заданным заранее определенным перечнем функций, предполагающим и речевую коммуникативную функцию. Привести разные машины в действие возможно с помощью специально разработанной для этой цели тренировки, причем для первого запуска машины в действие основным источником подобного типа обучения станет сама природа, разработавшая этот механизм (машину), а на дальнейших этапах развития человеческого общества люди будут обучать друг друга. «Птица, впервые слыша пение, получает идею звука; с этого времени ей нужно быть только внимательной к новым

песням, чтобы повторять их (в особенности, если она часто слышит их) с такой же легкостью, с какой мы произносим новое английское слово» [16]. Значит, основой творения языка (вербального и невербального), с одной стороны, и залогом его непрерывности – с другой, становится развитая у всех *слышащих* видов функция подражания. На этой функции, которая, в свою очередь, основана на напряжении внимания, и строится весь процесс обучения.

Наиболее интересные идеи Ламетри, Господина-машины (*Monsieur la machine*) лежат, конечно же, в области физиологии речи. Единство мысли и речи и необходимость огромного количества словесных знаков для обозначения предметов и идей, которые «хранятся» в хорошо организованном мозгу, относятся только к сфере человеческой деятельности потому лишь, что человек получил от природы несоизмеримо больший аппарат знания, нежели все прочие биологические виды. Значит, язык нужен не только и не столько для передачи чувства и мысли, но и для их хранения. Напомним, что, по утверждению Ламетри, ни одно представление не способно удержаться в системе восприятия человека без своей словесной формы. Таким образом, и познание как процесс моделирует язык и его составляющие, и язык моделирует познание – этот вывод Ламетри представляется наиболее существенной позицией в системе рассматриваемой им механики языковых процессов.

Можно ли считать язык порождением не только развитого природой мозгового вещества человека, но и в соответствии с этим особенно организованной его психической конституцией?

Ламетри не дает четким образом оформленного ответа на этот вопрос, хотя он совершенно очевиден и естественен, если исходить из общего контекста рассуждений о механизмах, «наличествующих» в душе и мозге человека.

Несмотря на категоричность суждений и намеренное упрощение формулировок некоторых задач исследования, и для Ламетри были вопросы, не подлежавшие ответу и не включаемые им в сферу науки. Помимо вопроса о происхождении языка следует назвать и природу мышления – если механизм мышления поддается описанию и исследованию, то его природа остается вне сферы познаваемого и, следовательно, вне сферы интересов ученого.

Значит, в некоторых случаях следует примириться с данностью – а именно, с наличием ряда вопросов, не предполагающих ответа. В этом контексте снова актуализируются уже упоминавшиеся проблема научной гипотезы – уже со времен Ньютона сильно утратившей свои позиции – и проблема доказуемости.

Теории Ламетри и как врача-ученого, и как философа и теоретика языка могут занимать

более привилегированное место в ряду научных сочинений французского XVIII столетия, так как совершенно очевидно, что именно он был наиболее выраженным экспериментатором, и, скорее всего, из-за этого в формулировках и изложениях его теоретических положений современная наука может видеть целый ряд непоследовательных высказываний. Во всяком случае, завоеванием Ламетри можно полагать естественные, проверенные опытным путем, физиологические объяснения основных мыслительных и психических процессов, которые более ранняя философская традиция стремилась объяснить посредством их необъяснимой, иррациональной природы.

С точки зрения современного исследовательского интереса работа над методологическим корпусом, относящимся к научному знанию прошлого, предполагает двоякую цель. Прежде всего, это описание и изучение материала как наследия, то есть, используя терминологию Фуко, процесс, сходный с археологической работой. С другой стороны, представляется необходимым определение степени предугадывания тем или иным ученым современных фактических открытий и достижений. С этой точки зрения многие положения материалистической теории языка Ламетри могут быть прочитаны как объяснение функционирования сложного механизма, весьма близкое к кибернетическому. Как уже неоднократно отмечалось (и нередко повторялось самим Ламетри), запас словесных знаков и их соответствий, «хранящийся в мозгу человека», поражае его своей величиной. «Каким может быть язык животных, немых или говорящих, изъясняющихся жестами или словами? Какая путаница! Когда я думаю об одном лишь перечне знаний такого человека, как Бургаве, и о том количестве страниц, который этот перечень занимает у Траллеса, взявшего на себя труд составить его, я согласен вместе с ним сделать вывод о том, что подобно тому, как множество картин способно привести лишь к хаосу образов и к путанице в лучшей из голов, так и множество звуков, вошедших в мозг, может выйти из него лишь в полном беспорядке и смешении языков вавилонского столпотворения, в беспорядочном бегстве» [17]. Схема упорядочения всего знакового материала и затем мгновенного его использования по заданному жестким и определенным образом назначению и представляет типичный для современного восприятия пример функционирования машины. В самом механизме, помимо функции памяти, имеющей протяженный, но все же ограниченный запас, должен быть инкорпорирован процесс отбора материала и предоставление его в практическое пользование в четком соответствии с исполнением требуемой функции. Стоит сказать о том, что самый активный рабочий эле-

мент в этой машине в системе философии Ламетри назван душой – именно она услужливо и незамедлительно предоставляет требуемый волей словесный материал и осуществляет отбор знаковых средств.

Наконец стоит упомянуть и о еще одном достижении Ламетри в сфере решения основных вопросов языка. Несмотря на всю широту взгляда, окидывающего обширную область научного знания, человек XVIII в., и даже просвещенный француз, еще не мог ни на глубинном, ни на инстинктивном уровне освободить свою мысль настолько, чтобы не сводить основные научные вопросы к сфере божественного и, следовательно, иррационального. К рассматриваемому нами периоду относится скорее не невозможность объяснить, но выраженная готовность объяснять подобные вопросы именно с этой точки зрения. Напомним, что главным вопросом из этой области все еще оставался вопрос о происхождении языка. Эксперимент, давно уже оправдавший себя как основа любого движения научной мысли, вполне оправдан и в отношении исследования мозга человека, ибо все происходящее в нем и в «душе» (также подлежащей, по мнению Ламетри, научному исследованию, а стало быть, и экспериментаторской работе), может быть объяснено и с точки зрения физиологии, и с точки зрения механики.

Таким образом, главное завоевание философской системы Ламетри состоит как раз в явном стремлении к прерыванию прежних традиций рассуждения о языке и к составлению начал метода, позволяющего предварить позднейшие психолингвистические исследования. Восхищение Ламетри Кондильяком с присвоением его «философии ощущения» первенствующего места в системе всей вообще европейской философии Просвещения, тем не менее, не позволяет сделать вывод о непосредственном развитии Ламетри кондильяковских идей – так как он довольно существенным образом отступил от сенсуалистского объяснения процессов формирования языка. Преемственность идей в примере *Ламетри-Кондильяк* очевидна. Наибольшей выразительности очевидность этой преемственности достигает в точке анализа воображения и соответствующего ему метафорического характера языка.

Примечания

1. Ламетри Ж.-О. Человек-машина. М., 1983. С. 396.
2. Кондильяк Э.-Б. *де*. Опыт о происхождении человеческих знаний. М., 1980. С. 239.
3. Ламетри Ж.-О. Указ. соч. С. 87.
4. Там же. С. 385.
5. Там же. С. 8.
6. Там же. С. 190.

7. Там же.
8. Там же. С. 191.
9. Там же.
10. Там же.
11. Хомский Н. О природе и языке. М., 2004. С. 75.
12. Ламетфи Ж.-О. Указ. соч. С. 192.
13. Там же. С. 193.
14. Там же. С. 384.
15. Там же.
16. Там же. С. 102.
17. Там же. С. 388.

УДК 811.134.2

К. Э. Вяльяк

ВЫРАЖЕНИЕ КОММУНИКАТИВНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ВЫСКАЗЫВАНИЯ МОДЕЛЯМИ ОТРИЦАТЕЛЬНОЙ МОДАЛЬНОСТИ

В настоящей статье модели отрицательной модальности рассматриваются с целью выявления их синтаксических и информативных особенностей, а также оценки их функционирования как ресурса интенсификации высказывания. Полученные результаты подтверждают, что модели отрицательной модальности являются важным ресурсом субъективизации, которая постоянно изменяется для привлечения внимания слушателя.

In this article the models of negative modality are examined with the aim to reveal their syntactic and informative properties and to evaluate their performance as a resource of intensification of the utterance. The results obtained prove that the models of negative modality are significant for subjectivization which is constantly changing to attract the attention of the listener.

Ключевые слова: коммуникативная организация высказывания, модели отрицательной модальности, экспрессивность.

Keywords: communicative organization of the sentence, models of negative modality, expressiveness.

Отдельным типом актуализации высказывания должно быть признано отрицание, поскольку «любое явление, признак, характеристика в языке могут быть представлены как утверждаемые или отрицаемые» [1]. Учитывая, что «ни в мире, ни в опыте нет ничего отрицательного, в том числе отрицательных фактов» [2], отрицание рассматривается как активное выражение субъекта в речи. Тем не менее отрицательная модальность понимается нами как вторичная и производная от неутверждения, т. е. утверждения [3]. Говорящий субъект осуществляет отбор языковых средств, исходя из собственного иллокутивного намерения и коммуникативной ситуации. Одним из таких средств репрезентации коммуникатив-

ного намерения говорящего и является отрицание. Именно поэтому диалогическая модальность, как считает Н. Д. Арутюнова, «реализуется прежде всего в виде согласия и несогласия, подтверждения и отрицания, форма которых обусловлена коммуникативной установкой и содержанием стимула» [4]. При этом именно отрицание обладает уникальной способностью охвата всей модальной шкалы [5]. Таким образом, отрицание следует относить к экспрессивным средствам, поскольку «экспрессивность можно определять как логическое, эстетическое, эмоциональное и тому подобное выделение – выбор говорящим наиболее значимой – прагматической части, т. е. ремы высказывания» [6], а «место отрицания непосредственно зависит в них (в отрицательных предложениях) от коммуникативного членения предложения» [7].

Модели, содержащие отрицательные грамматические элементы: *no, sin, nada, nadie, ningún, nunca* и относящиеся к нейтральным отрицательным моделям испанского языка (см. подробнее [8]), в ситуациях непосредственной коммуникации претерпевают ряд изменений, которые увеличивают их экспрессивность. Речь идет о следующих модификациях настоящих моделей, которые придают отрицательному предложению повышенную экспрессивность:

1. Соединение с лексическими единицами

Отметим соединение отрицательной частицы *ni* с лексическими единицами (*siquiera, aún, tampoco, incluso*), которое бесспорно увеличивает экспрессивность. Так, совместно с наречием *siquiera* частица *ni* рассматривается как усилитель крайней степени [9] (Ср.: *у va a un colegio de por ahí que no es ni siquiera reconocido* [10]), а словосочетание «*ni aún*» (Ср.: *Ni aun para comer viene* [11]) исчерпывающим образом выражает возможную экспрессию: здесь имеет место обозначение полного отсутствия того, о чем говорится в предшествующей реплике» [12].

2. Изменение обычного словорасположения

Отрицательная частица *no*, образующая «нейтральные модели в испанском языке» [13], обычно ставится непосредственно перед глаголом. Однако инверсия отрицательной частицы придает высказыванию дополнительную экспрессивность, и, как следствие, модель перестает быть экспрессивно нейтральной (Ср.: *¿yo te he dicho alguna vez NO?* [14]). В моделях с *nada* повышение экспрессивности достигается за счет препозиции отрицательного местоимения (Ср.: *Pero es, Eugenia, que yo no pretendo nada, que no busco nada, que nada pido* [15]).

Также увеличение экспрессии достигается за счет препозиции ряда дополнений с повторяющейся отрицательной частицей *ni* (Ср.: *Ni belleza ni salud ni dinero tiene esa muchacha* [16]).

Отметим инверсию в моделях имплицитного отрицания, которые также следует рассматривать как модели с повышенной экспрессивностью (Ср.: *No lo tomes tan a pecho. En absoluto me estoy cachondeando de él o de ti. Es un juego* [17]).

3. Опущение элементов

Бесспорно, экспрессивными следует считать зевгматические ответные реплики с отрицательной частицей *no* (Ср.: *Juan confía en María. Yo no* [18]).

Отметим также зевгматическую модель с *ni*, выражающую согласие с мнением собеседника (Ср.: *No entiendo una palabra ... Ni yo...* [19]).

4. Расширение высказывания

Следует отметить соединение отрицания и моделей синтаксической эмфазы. Так, М. Седано говорит о контрасте негации в выделительных структурах [20] (Ср.: *-¿Te vistas a la antigua, entonces? No. ¿No te estoy diciendo? O sea, no es simplemente POR VESTIR que una se siente liberada ... ni por hacer el amor, porque la liberación femenina no es de la moda tanto, ni del amor, eso está ... ¿Cómo te digo? Liberadas en sentido de todo, de TRABAJO, DEL HOGAR, DE ... LA CASA Y TODO, DE ... DE LOS ESTUDIOS, de todo, pues* [21]). Здесь контраст, эксплицирующий категоричность говорящего, усиливается за счет соединения структурной и модально-илокуционной моделей.

Возможно соединении отрицательных моделей со структурой эмфазы простого предложения с *si que* (Ср.: *Tú si que no sabes ni a lo que juegas* [22]). Здесь эксплицитная отрицательная модель (*no sabes a lo que juegas*), усиленная за счет использования выделительной отрицательной частицы *ni*, соединяется со структурной моделью – моделью синтаксической эмфазы (*si que no sabes*).

Также следует отметить опущение в расширенных отрицательных моделях. Так, в модели синтаксической эмфазы предложения с *es que*, содержащей отрицание, имеет место опущение *es* (Ср.: *Y lo que ocurre luego, es que termina gustándote. No que te termine gustando el cadáver, sino como tú estás estudiando con un cadáver estás viendo las cosas ...* [23]). Отметим также высказывания, в которых имеет место опущение предиката, который понятен адресату, и восстановление опущенного элемента не составляет труда (Ср.: *Es que yo no soy partidario de los noviazgos largos. Eso por principio. Un noviazgo para mí más de dos años, realmente no* [24] ← *Un noviazgo para mí más de dos años, realmente no existe/es possible*).

5. Использование двойного отрицания

5.1. Соединение эксплицитных средств отрицания

В испанском языке использование двойного отрицания нормативно. Тем не менее в ряде слу-

чаев появление двойного отрицания определено исключительно субъективными намерениями говорящего и является одним из способов повышения экспрессии. Так, например, соединение отрицательной частицы *no* с союзом *sin*, выражающим отрицание при обстоятельствах образа действия (Ср.: *No sin faltar lágrimas el enamorado Zaóde decía esta canción* [25]).

Бесспорно, к высказываниям с повышенной экспрессивностью следует относить модели с *no + nunca jamás* (Ср.: *Me vinieron escrupulos de si la Virgen me castigaria a no casarme nunca jamás* [26]).

Двойное отрицание в вопросительных моделях также интенсифицирует высказывание, а его появление определено намерением говорящего субъекта. Так, для выражения сомнения, опровержения говорящий субъект может использовать следующую модель (Ср.: А. *-Pues no, nadie puede echarme una mano* В. *-¿Cómo? ¿Que no hay nadie para ayudarte? No me lo puedo creer* [27]).

Безусловно, наибольшей экспрессией обладают высказывания, в которых имеются две отрицательные частицы – *no* и *ni* (см. подробнее [28]) (Ср.: *No solo no me castigó sino que ni me regañó* [29]). Здесь в высказывании, эксплицирующем речевой акт опровержения, выделяется коммуникативно наиболее важный компонент – рема высказывания (*me regañó*). При этом отрицательная частица *ni* наравне с союзом *sino*, имеющим после отрицания выделительное значение «только», «единственное», выполняет функцию усилительной частицы «даже».

В условиях непосредственной коммуникации возможен повтор отрицательных частиц, который, безусловно, создает дополнительную экспрессию. Речь идет о моделях – ответных репликах, в основе формирования которых бинарный ритм – редупликация [30]. Настоящие модели составляют разновидность синтаксической редупликации и представляют различные комбинации повтора отрицательных частиц *no* и *ni* с вариантами [31] (Ср.: *que no hay ni enchufes ni leches* [32]).

Однако данные модели также могут усложняться в спонтанной речи. Речь идет о соединении-нанизывании данных отрицательных частиц (Ср.: *NOO ni beata ni no beata ¡coño!* [33]). Также в спонтанной речи возможно соединение настоящих частиц перед одним элементом (Ср.: *no ni yo yo no me excito/ yo la veo* [34]).

5.2. Соединение эксплицитных и имплицитных средств отрицания

В процессе непосредственной коммуникации говорящий использует эксплицитные и имплицитные отрицательные модели в одном высказывании для оказания наибольшего воздействия на собеседника. Безусловно, такие высказывания

наиболее экспрессивны (Ср.: *-¿usted cree que los jóvenes de su edad, de su generación, es que todos son conscientes de todo esto? No, ¡qué va!, ni hablar, ni mucho menos...* [35]).

Другим способом повышения экспрессивности является присоединение местоимения *nada* к словосочетанию *en absoluto* (Ср.: *estuvimos en Pontevedra, que no me gustó nada, no me gustó nada en absoluto* [36]).

6. Соединение структурных и модально-иллокуционных моделей

Собранные примеры позволяют говорить о модификации, соединяющей модели двух порядков: структурного и модально-иллокуционного. Так, отметим следующие модели (Ср.: *...lo que soy es que no soy tonta* [37]), где в структуру эмфазы именной части сказуемого (*lo que soy no soy tonta* ← *no soy tonta*), уже интенсифицированную за счет отрицания, добавляется оператор *es que*. Появление отрицательной частицы *no* перед личным местоимением определено несогласием с мнением собеседника (Ср.: Denise: *antes de decir las cosas tenía que pensar las muy bien. Carola: es que no yo no las pienso* [38]). Эксплицитное отрицание усиливает категоричность высказывания, и оно по содержанию оказывается утвердительным. При рассмотрении структуры настоящего высказывания представляется возможным утверждать, что здесь имеет место соединение структурной модели (эмфазы подлежащего с опущенными компонентами: ← *es que no soy yo la que no las pienso*) и модели эксплицитного отрицания.

Также следует отметить соединение парцелированных конструкций и эксплицитного отрицания. Так, дополнительная экспрессивность достигается за счет сегментации высказывания, при этом отрицательная частица располагается в парцелляте (Ср.: *Pero nada se levantaría de aquí. Ni zopilotes* [39]). Парцеллят *Ni zopilotes* дает дополнительную характеристику значимому компоненту *nada* и выполняет функцию уточняющего слова. С помощью усилительной частицы *ni* и парцелированной конструкции говорящий эксплицитно утверждает категоричное утверждение, настаивание.

Отметим также модели с *ni siquiera* (Ср.: *No se confiaba a nadie. Ni siquiera al médico, ni siquiera a mí, que soy su madre* [40]).

Согласно мнению М. Марти Санчеса, возможно опущение части элементов в аналогичных структурах [41]. Так, рассматривая высказывание *El árbitro, con gran regocijo del público, revisó el melón elegido. Ni una fisura*, автор указывает на очевидное опущение компонента *No había nada anómalo* [42].

Таким образом, в процессе ведения диалога говорящий использует различные отрицательные

модели для воздействия на собеседника. Модели отрицательной модальности, являясь важным ресурсом субъективизации, постоянно подвергаются модификации для привлечения внимания слушателя.

Примечания

1. Русская грамматика / гл. ред. Н. Ю. Шведова. Т. 2. М.: Наука, 1980. С. 402.
2. Бондаренко В. Н. Отрицание как логико-грамматическая категория. М.: Наука, 1983. С. 46.
3. Никитин М. В. Курс лингвистической семантики. СПб.: Научный центр проблем диалога, 1997. С. 684.
4. Арутюнова Н. Д. Из наблюдений над испанским модальным диалогом // Вопросы исп. филологии: материалы I Всесоюз. науч. конф. по исп. филологии / Ленингр. ун-т им. А. А. Жданова; отв. ред. М. П. Алексеев. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1974. С. 70.
5. Зеликов М. В. Синтаксис испанского языка: Особенности структуры предложений по характеру коммуникативной установки и цели высказывания. СПб.: КАРО, 2005. 304 с.; Шалудько И. А. К вопросу о взаимодействии грамматических категорий (на материале видо-временной системы испанского глагола) // Материалы XXXI Всероссийской научно-методической конференции преподавателей и аспирантов. Вып. 12. СПб.: СПбГУ, 2002. С. 43–45.
6. Зеликов М. В. Синтаксис испанского языка... С. 19–20.
7. Арутюнова Н. Д. Некоторые типы диалогических реакций и «почему-реплики» в русском языке // Филол. науки. 1970. № 3. С. 55.
8. Зеликов М. В. Синтаксис испанского языка... С. 37.
9. Bosque I. Sobre la negación. Madrid: Cátedra, 1980. P. 115.
10. Esgueva M., Cantarero M. El habla de la ciudad de Madrid. Materiales para su estudio. Instituto “Miguel de Cervantes”, Madrid. 1981. P. 125.
11. Там же. P. 353.
12. Зеликов М. В. Синтаксис испанского языка... С. 68.
13. Там же. С. 37.
14. Briz, A. y Grupo Val. Es. Co. Corpus de conversaciones coloquiales. Anejo 1 de Oralía. Madrid. Arco Libros, S.L. 2002. P. 77.
15. Unamuno M. de. Niebla. M.: Tsitadel, 2001. P. 104.
16. Martí Sánchez M. Recorrido por ni. Lingüística española actual, vol. 20. № 1. 1998. P. 89.
17. Briz, A. y Grupo Val. Es. Co. Corpus de conversaciones coloquiales. P. 277.
18. Bosque I. Указ. соч. P. 110.
19. Esgueva M., Cantarero M. Указ. соч. P. 35.
20. Sedano M. Hendidadas y otras construcciones con SER en el habla de Caracas. Cuadernos del Instituto de Filología “Andrés Bello”. C. A. de Artes Gráficas ? Caracas. 1990. 125 p.
21. Там же. P. 39.
22. Zafón C. R. La sombra del viento. Ed. Planeta, S. A., 2002. P. 332.
23. Esgueva M., Cantarero M. Указ. соч. P. 135.
24. Там же. P. 143.
25. Sánchez Mazas R. La vida nueva de Pedrito de Andía. Madrid. Espasa Calpe. 2004. P. 139.
26. Там же. P. 179.

27. Briz, A. y Grupo Val. Es. Co. Corpus de conversaciones coloquiales. P. 76.
28. Зеликов М. В. Синтаксис испанского языка... С. 66.
29. Martí Sánchez M. Указ. соч. P. 96.
30. Зеликов М. В. Синтаксис испанского языка... С. 75.
31. Зеликов М. В. К вопросу о синтаксической редупликации в испанском языке // Актуальные проблемы современного языкознания. М.: РУДН, 2009. С. 65.
32. Briz, A. y Grupo Val. Es. Co. Corpus de conversaciones coloquiales. P. 88.
33. Там же. P. 105.
34. Там же. P. 67.
35. Esgueva M., Cantarero M. Указ. соч. P. 35.
36. Там же. P. 115.
37. Briz, A. y Grupo Val. Es. Co. Corpus de conversaciones coloquiales. P. 255.
38. Bravo Cladera N. Y, PERO, ASÍ QUE Y ES QUE. Un estudio de su uso en las interacciones del español de jóvenes bilingües y unilingües. Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Romanica Upsaliensia 70. Uppsala, 2004. P. 174.
39. Rulfo J. El Llano en llamas. Barcelona: Ed. RM. 2005. P. 132.
40. Zafón C. R. Указ. соч. P. 67.
41. Martí Sánchez M. Указ. соч. P. 93.
42. Там же.

УДК 81.42

С. В. Полякова, С. А. Мишланова

МЕТАФОРИЧЕСКОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ БОЛЕЗНИ В НЕПРОФЕССИОНАЛЬНОМ МЕДИЦИНСКОМ ДИСКУРСЕ РОССИИ И США

Статья посвящена изучению метафорических репрезентаций болезни в непрофессиональном медицинском дискурсе. Описываются результаты когнитивно-психолингвистического кросскультурного исследования. Выявляются различия метафорических моделей болезни на материале русского и американского английского языков.

The article is devoted to analysing metaphorical representations of illness in non-professional medical discourse in Russia and the USA. The results of cognitive and psycholinguistic study are presented. Some differences of metaphor models are revealed in the Russian and American English languages

Ключевые слова: метафорические модели болезни, непрофессиональный медицинский дискурс, кросскультурное исследование, русский и английский языки.

Keywords: metaphorical models of illness, non-professional medical discourse, cross-cultural study, the Russian and English languages.

Формирование концептов различной степени сложности происходит с приобретением когнитивного и коммуникативного опыта человека. Способы вербализации этих концептов в любом языке модифицируются. Существуют различные типы знания, отличающиеся по уровню концептуализации и категоризации.

Как известно, концептуализация мира человека обусловлена культурными ценностями, социально-психологическими установками и стереотипами, которые определяют способы видения мира и оценку определенной лингвокультурной общности. Вследствие этого представляется важным исследование особенностей медицинского дискурса в той или иной стране. С этой позиции мы подходим к рассмотрению концептуальных метафор в непрофессиональном медицинском дискурсе США и России.

Целью нашей работы стал анализ различных типов метафорических репрезентаций универсального базового концепта медицинского «Болезнь» в русском и английском языках. Для реализации данной цели было проведено психолингвистическое исследование, а именно, направленный ассоциативный эксперимент, поскольку именно этот метод позволяет выявить, согласно Ю. Н. Караулову, особенности менталитета и национального характера, в котором отражено ментально-эмоциональное состояние среднего носителя языка [1].

Как отмечает Н. В. Уфимцева, «...получаемое в результате проведения такого ассоциативного эксперимента ассоциативное поле того или иного слова-стимула – это не только фрагмент вербальной памяти человека, но и фрагмент образа мира того или иного этноса, отраженного в сознании “среднего” носителя той или иной культуры, его мотивов и оценок и, следовательно, его культурных стереотипов» [2].

Материалом исследования послужили 164 реакции, полученных от информантов в двух группах: в группе американцев (92) и группе русских участников (72) в возрасте от 26 до 64 лет, без медицинского образования. В ходе эксперимента информантам нужно было дополнить в письменном виде следующее предложение: «Illness is like... because...» / «Болезнь похожа на... потому что...». Участники указывали возраст, имя, вид деятельности и родной язык. Время проведения исследования – ноябрь 2008 – июнь 2009.

Концептуальный анализ полученных в эксперименте реакций (текстов участников) осуществлялся на основе выделенных в составленном тезаурусе метафорических моделей сфер образного отождествления медицинского знания [3].

В ходе анализа контекстов репрезентаций были выявлены следующие особенности метафорического представления о болезни. Как и в научном и научно-популярном медицинском дис-

курсе, в обыденном медицинском дискурсе выделяются два домена (Человек и Природа) на основе общей категоризации. Домены делятся на Базовые таксоны (Человек как Социальный субъект и Человек как биологическое существо и Живая и неживая природа) [4].

В результате обработки данных выявляется, что в группе американских участников наиболее продуктивной сферой метафорического осмысления БОЛЕЗНИ является **Человек**, с самой детализированной моделью *Человек как социальный субъект* (48%), и *Человек как биологическое существо* (41%). Самой малочисленной стала модель **Природа** (10%), с таксонами *Природа живая* (6%) и *Природа неживая* (4%).

Модель *Человек как социальный субъект* представлена теми же таксонами:

- Деятельность (9%), с таксоном *профессиональная деятельность: doctors; unwelcome tutors; a thief in the night.*

- Социальные и межличностные отношения (14%): *worrying about your family and close friends when they are ill, Being antisocial, lazy.*

- Культура (3%), с таксоном *нездоровый образ жизни: eating unhealthy, smoking.*

- Экономическое благосостояние (4%), например: *taxes, an economic crisis, extremely expensive.*

- Артефакт (18%): *drug/alcohol addictions, too much coffeein, hot drinks with vitamin C, bed, a flat tire, junk food, well, a helicopter control.*

Вторая лидирующая модель *Человек как биологическое существо* (42%) представлена таксонами:

- Физиология (22%): *Heart attacks; death; apathy, lack of energy, feeling weak; getting older and fatter; being tired and overweight; a bad face color.*

- Психика и психология (20%): *depression, bad mood, anger, no mental strenght.*

Самой малочисленной метафорической моделью является модель *Природа* (10%):

- Природа неживая (6%), в которую входит видовой таксон *Природные явления: thunder, snow, stone a damp rainy day.*

- Природа живая (4%), представленная таксонами *Растения: (flower, a cactus)* и *Животные: (a snake, a leach).*

Следует отметить, что при отождествлении БОЛЕЗНИ с объектами неживой природы в своих высказываниях информанты отмечают элемент непредсказуемости, например: *Illness is like snow because it falls out of nowhere some times when you expect it the least and it goes away when it wants to.*

Illness is like a thief in the night. The day before everything is all right, the next morning everything has changed to the worse.

Кроме того, болезнь, в понимании американцев, – явление неизбежное (*an inevitability*

because everyone gets sick; we are all imperfect, unavoidable).

При этом часто подчеркивается необходимость прилагать усилия по предотвращению или лечению болезни: *it takes a significant sustained effort to prevent or overcome.*

В группе русских участников исследования концепт *Болезнь* представлен как преимущественно опасное и динамичное состояние. Наиболее активными сферами образного отождествления здоровья являются метафорические модели **Природа** (*Живая природа – 49%, Неживая природа – 18%*). Модель ЧЕЛОВЕК представлена таксонами *Человек как Биологическое существо* (8%) и *Психология* (2%).

Самой активной метафорической моделью в этой группе является модель *природа*, представленная двумя основными таксонами – *Живая природа* (например: *сломанная ветка, умирающее растение, червь*) и *Неживая природа* (*туча, гроза*).

Метафорическая модель *Живая природа* (49%) объединяет самый многочисленный таксон *Фауна*. *Животные* подразделяются на следующие подвидовые таксоны:

- Млекопитающее: (25%): *хищник, пожирающий добычу; кошка; пантера;*

- Насекомое: (13%): *короед, паук, комар, червь;*

- Рептилии (4%): *змея, хамелеон.*

Отличительным признаком болезни у русских участников является ее непредсказуемость и незаметное влияние (поначалу) на состояние организма, а также его незащищенность перед болезнью, например: *Подбирается незаметно, вызывает омерзение; Незаметно плетет свои сети, затаясь, сидит в укромном месте..., а потом в удобный момент хватается свою жертву.* Кроме того, передается отрицательная динамика (постепенное ухудшение состояния здоровья): *грызет потихоньку все части тела; подтачивает изнутри; точит; грызет.*

С другой стороны, во многих объяснениях отражается внезапность заболевания, например: *...потом в удобный момент хватается свою жертву; внезапно наскакивает; нападает.*

Второй по количеству представленных таксонов является метафорическая модель *Растения*, примерами которой являются: *вялый, дряблый картофель; умирающий цветок, выжатый лимон, старый пенъ.*

Метафорическая модель «Природа неживая» представлена таксонами:

- Время года: *похоже на серую дождливую осень; осенью себя жалко.*

- «Природные явления»: *лед; тайфун; гроза.*

Стратегия метафоризации проявляется в переходе от признания безопасности регулярных и закономерных изменений в природе к осознанию

опасности резких и сильных перемен (резкая смена погоды), а также вызывающих их природных объектов (вулкан либо «дремлет», либо чрезвычайно активен и опасен). Все реакции метафорической модели **Неживая природа** динамичны, половина из них соотносится со стратегией *Безопасность*, другая половина – со стратегией *Опасность*.

На основании результатов проведенного исследования выявляются следующие тенденции метафорического моделирования концепта «болезнь» на двух языках. Доминирующими моделями, которые отражают отношение американцев к болезни, являются *Физиология, Психология* и *Артефакт*. «БОЛЕЗНЬ – это неизбежная часть жизни, часто непредсказуемая»,

«БОЛЕЗНЬ – это депрессия и апатия, плохое настроение» и «БОЛЕЗНЬ – это причина некачественного образа жизни». Эти три модели также согласуются с общепринятыми представлениями о болезни в американской картине мира – осознание возможности человека контролировать качество жизни, активно преодолевать состояние болезни.

Уникальным отличием русской картины мира является доминирование моделей *природа живая* и *природа неживая* в репрезентации концепта Болезнь [5].

В заключение следует отметить, что перспективы исследования связаны с изучением метафоризации в языковой картине мира представителей других культур.

Примечания

1. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М.: Едиториал УРСС, 2002. С. 75.

2. Уфимцева Н. В. Археология языкового сознания: первые результаты // Язык. Сознание. Культура: сб. ст. / под. ред. Н. В. Уфимцевой, Т. Н. Ушаковой. М.; Калуга, 2005. С. 165.

3. Мишланова С. А. Метафора в медицинском дискурсе. Пермь: Изд-во ПГУ, 2002. 160 с.

4. Мишланова С. А., Уткина Т. И. Метафора в научно-популярном медицинском дискурсе (семиотический, когнитивно-коммуникативный, прагматический аспекты). Пермь: Перм. гос. ун-т, 2008. С. 59–62.

5. Polyakova S., Mishlanova S. The concept of disease in non professional discourse // Book of abstracts XVII European Symposium on Languages for Specific Purposes., Denmark, Aarhus University, School of Business, 2009. P. 117.

УДК 81'27

Т. Г. Ренц

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИНФОРМАТИВНОЙ И ФАТИЧЕСКОЙ ТОНАЛЬНОСТЕЙ В РОМАНТИЧЕСКОМ ОБЩЕНИИ

В статье рассматривается коммуникативная тональность в общении романтических партнеров. Описываются взаимозависимость и взаимообусловленность информативной и фатической тональностей общения.

The article deals with the problem of communicative key in romantic communication. Attention is focused on informative and phatic types of communicative key and their correlation in communication.

Ключевые слова: романтическая коммуникация, информативная тональность, фатическая тональность.

Keywords: romantic communication, informative communicative key, phatic communicative key.

Понятие *тональности*, широко применяемое в лингвостилистических и литературоведческих исследованиях, в последние годы привлекло внимание коммуникативной лингвистики, которая поставила его в ряд коммуникативных категорий, требующих специального изучения. В работах отечественных исследователей тональность трактуется как психологическая окраска речи, которая может быть нейтральной, торжественной, вульгарной и т. д. [1], как вид субъективной модальности, проявляющийся в выражении эмоционального состояния говорящего, его эмоционального отношения к фактам речи или в оказании эмоционального воздействия на адресата [2], как экспликация эмотивности в продуцируемом дискурсе или тексте [3]. Для нашего исследования релевантным является понимание коммуникативной тональности как «эмоционально-стилевого формата общения, возникающего в процессе взаимовлияния коммуникантов и определяющего их меняющиеся установки и выбор всех средств общения» [4]. Двойкий характер тональности, таким образом, отражает, с одной стороны, эмоциональное отношение к действительности, а с другой – оформление речи в определенном стилевом регистре. Эта культурно обусловленная категория проявляется как в лично-ориентированном дискурсе, эксплицирующем глубинные смыслы коммуникантов, их намерения, цели, желания, потребности и т. д., так и в статусно-ориентированном, в котором коммуниканты реализуют себя лишь в ограниченном наборе ролей.

© Ренц Т. Г., 2010

В. И. Карасик предлагает типологию коммуникативной тональности, которая базируется на таких основаниях, как приоритет содержания / формы общения, одноплановость / многоплановость смыслов, серьезность / несерьезность общения, заданность / открытость смыслов, кооперативность / конфликтность общения, конкретность / отвлеченность тематики. В результате исследователь выделяет следующие типы тональности: информативная, фатическая, статусная, торжественная, манипулятивная, фасцинирующая, шутилка и др. [5] Признавая эту классификацию оптимальной, возьмем ее за основу и сделаем ряд предварительных замечаний по вопросу коммуникативной тональности в романтическом общении [6]. Можно предположить, что указанный тип общения характеризуется обширным репертуаром тональностей. Их вариативность определяется условиями коммуникативной ситуации, в которой осуществляется общение, а также такими факторами, как характер личных отношений коммуникантов, содержательные особенности передаваемой информации, уровень общей культуры и языковая креативность партнеров, их психологическое состояние в момент говорения / слушания, установки адресанта и адресата в общении и т. д.

Доминирующей функцией романтической коммуникации является интенция индивида вступить в речевое общение, причем эта интенция принадлежит речевому поведению и интегрирует содержательные функции высказывания согласно двум коммуникативным интенционалам: общению и сообщению. Напомним, что с коммуникативной точки зрения высказывание представляет собой единицу информационного континуума, который поддерживается варьирующей связью двух переменных величин – собственно информативного и социально-контактного. Вследствие этого функциональные варианты речевого поведения романтических партнеров противопоставляются друг другу в двух основных видах: информативное речевое поведение и фатическое речевое поведение. В зависимости от того, выходит на первый план информация или контакт, строится коммуникативная роль адресанта и адресата, а их высказывания приобретают ту или иную коммуникативную тональность.

Наибольший интерес в романтической коммуникации, на наш взгляд, представляют *фатическая* и *информативная* тональности. Это обусловлено, прежде всего, тем, что продуцирование и восприятие высказываний романтическими партнерами осуществляется в непосредственной пространственной близости, коммуниканты имеют возможность видеть и слышать друг друга, легко осуществлять обратную связь. Более того, каждый из них признает незаменимость, уникальность

своего партнера, принимает во внимание особенности его личностных характеристик, эмоционального состояния в момент общения, самооценки. Целью фатической коммуникации, как известно, является вступление в контакт и обеспечение комфортного диалога участников взаимодействия. В романтическом общении разновидности фатической речи обуславливают такую тональность речевого поведения, которая эксплицируется в конкретных высказываниях, направленных на создание особой эмоционально-психологической атмосферы общения, удержание внимания собеседника в речевом взаимодействии.

Осветим этот вопрос более подробно примерами из современной англоязычной литературы. В ситуации знакомства для успешного вступления в контакт, его поддержания и выгодной самопрезентации романтические партнеры используют не только этикетные дискурсивные формулы, что может быть вызвано стремлением показать свой культурный уровень, но и комплименты, предложения, односложные вопросы и т. д. При этом инициировать знакомство могут как представители мужского, так и женского пола. Ср.: (1) “Margaret, this is our guest I spoke of – Mr. Travis.” Margaret turned. “How do you do?” There was not a flicker of recognition. “I’m pleased to meet you.” Jamie nodded. <...> “Your father tells me you’re an excellent cook.” Margaret blushed. “I – I hope so, sir.” “It’s been a long time since I’ve tasted home cooking. I’m looking forward to this.” (S. Sheldon. *Master of the Game*, p. 98)

(2) “Do you wanna dance?” “No.” “Good. Neither do I. What would you like to do?” “I don’t plan to do anything.” <...> “How old are you?” he asked. “I’m twenty, and my name is Eilene. I’m old enough.” “I’m Mitch.” <...> “Are you an athlete?” “Sort of. Why do you ask?” “You look like an athlete. You’re very muscular and firm.” (J. Grisham. *Firm*, p. 158)

Из примера видно, что вступление в контакт в ситуации знакомства осуществляется в соответствии с этикетными нормами, при этом начало дискурса задает коммуникантам рамки его возможной интерпретации, определяет тональность и стиль общения. На фатическую тональность речи адресанта указывает общепринятая формула приветствия *how do you do*, а также косвенный комплимент *you’re an excellent cook*, функциональной характеристикой которого можно считать установление эмоционального контакта с адресатом. Его [адресата] интенция, суть которой заключается в удовлетворении потребности в общении, «задает» набор соответствующих этикетных вербальных реакций: *I’m pleased to meet you*, *I hope so, sir*. Следует заметить, что фатическая тональность коррелирует с конкретными установками на общение и использованием в речи определенных клише реагирования, что

позволяет сэкономить эмоциональные ресурсы коммуникантов.

Во втором примере установление контакта осуществляется посредством предложения потанцевать *Do you wanna dance*, а его поддержание реализуется интеррогативным комплексом: *What would you like to do? How old are you? Are you an athlete?* Значительное число вопросов и их разнообразие позволяют предположить, что адресант проявляет заинтересованность в продолжении диалога с собеседником. Фатическая тональность при этом взаимодействует с информативной и приобретает такую характеристику, как интенсивность, под которой мы понимаем количество высказываний за определенный промежуток времени. Подобная речевая активность коммуникантов обусловлена, с одной стороны, необходимостью установить наиболее тесный контакт с партнером и обеспечить комфортный психологический климат для дальнейшего общения, а с другой – получить как можно больше информации друг о друге уже на начальном этапе развития отношений. Сказанное выше является подтверждением того, что фатическая и информативная тональности, как правило, взаимосвязаны и взаимообусловлены, т. е. коррелируют самым тесным образом.

Заметим также, что в романтическом общении к инициативным интенциям установления контакта относятся высказывания, направленные на эмоциональную сферу партнера. Наглядно демонстрирует это следующая коммуникативная ситуация. Ср.: “This is the highest spot in the state. I used to think it’s the highest in the world.” “Have you been here often?” asked Chad. “Yes, every summer. Don’t tell the others. But this is my cottage. Father and mother left it to me when I was a tiny baby, and Auntie brought me here every summer.” “This is certainly a great place! Didn’t you love coming here?” “Yes, and I still do. When I was little I would climb up here and look and look, and try to see Father and Mother in heaven. Sometimes I thought I could see the gates,” she smiled. (F. H. Arnold. *Not My Will*, p. 35–36)

Элеанор произносит первую фразу, чтобы установить с Чадом эмоционально-психологический контакт и «спровоцировать» его на общение. Реакция собеседника выражена вопросом, который обеспечивает поддержание этого контакта, способствует дальнейшему развитию диалога. Обратим внимание, что начало взаимодействия характеризуется фатической тональностью, а его развитие приобретает информативную тональность: собеседник задает вопросы не только с целью поддержания беседы, но и для получения информации о партнере. Добавим также, что в рассматриваемом информативно-фатическом диалоге маркером информативной тональности

выступают и ответные реплики Элеанор, причем их информационный объем в значительной степени превосходит объем необходимой для фатического диалога информации [7]. Подобный формат общения демонстрирует готовность коммуникантов гибко перенастраиваться в процессе взаимодействия, позволяет разворачивать свои высказывания и в информативной, и в фатической тональностях.

Считаем необходимым отметить ряд особенностей, присущих информативной тональности в общении романтических партнеров. Подчеркнем, что информативная задача высказывания с точки зрения участников общения вторична [8]. Однако это вовсе не означает, что информативная речь играет в романтическом общении второстепенную роль. Потребность в получении сведений о партнере побуждает коммуникантов осуществлять поиск информации о собеседнике в ориентационном диалоге, который в дальнейшем позволит «более или менее правильно оценить состояние и содержание когнитивного множества собеседника» [9]. В результате первичного когнитивного диалога партнеры формируют представление друг о друге, которое служит основой либо аттрактивности, либо антипатии. Качественной характеристикой информативной тональности общения может выступать нейтральная, позитивная или негативная эмоциональная окраска высказываний романтических партнеров. Ср.: He hesitated. “There’s one more thing, Kate. I’m going to be leaving the company. The world was falling in on her. “Just because you are getting married, doesn’t mean you have to – “. “It isn’t that. Josephine’s father is starting a new business in San Francisco. They need me.” “So – so you’ll be living in San Francisco.” <...> She would not let the tears come until she was alone.” (S. Sheldon. *Master of the Game*, p. 213–214)

В указанном фрагменте адресант преследует цель сообщить о своем решении оставить бизнес и уехать в другой город. Можно предположить, что в бытовом, например, дружеском, семейном и т. д. общении такая информация вряд ли произвела бы большое впечатление на партнера; возможно, собеседник даже приветствовал бы такое решение. Однако в ситуации романтического общения, несмотря на нейтрально-эмоциональную окраску высказывания Дэвида, оно вызвало эмоциональный шок у Кейт (она могла потерять Дэвида навсегда), хотя на ее коммуникативном поведении это никак не отразилось. Эмоциональная тональность восприятия данного сообщения эксплицитно выражена неэмоциональной фразой собеседницы *So – so you’ll be living in San Francisco*. В рассматриваемой ситуации общения сработала этикетная коммуникативная установка, привычка отвечать определенным способом

на знакомые жизненные ситуации. Кейт, явно не ожидавшая услышать от Дэвида о его отъезде, проявила огромную силу воли и продемонстрировала сдержанность в ответной реплике, сознательно маскируя, подавляя истинные эмоции. В ее реплике лишь повтор *so* выдает волнение; в полной же мере ее эмоциональная реакция проявилась в невербальной форме лишь после того, как Дэвид вышел из комнаты.

Считаем необходимым указать, что для поддержания информативного общения романтических партнеров требуется определенная динамика используемых инициативных и реактивных реплик, что обеспечивает их информативную тональность. Ср.: "Listen, Ellen," he said pleadingly, "I just have to go to mother. She needs me. Old Bob is probably worrying himself into a fever over all this. But I can't think of leaving you here alone." Ellen laughed. "Why, I stayed alone last summer and it didn't worry you." "I didn't know you then," he corrected her. "But somehow I remember a sort of dissatisfied feelings all last summer. That must have been why." They both laughed, the Chad's face resumed its serious expression. "Ellen, won't you go with me?" You'd love it. They'd love you, and in spite of Bob's illness we would have a wonderful time." (F. H. Arnold. *Not My Will*, p. 56–57)

Обмен информацией о планах на лето осуществляется в речи Элеанор и Чада посредством утверждений, вопросов, ответов, предложений, замечаний и т. д., при этом информативная тональность проявляется в серьезной и шутливой форме, поддерживается невербальными средствами. Начало диалога представлено фатической репликой *Listen, Ellen*, а дальнейшие информативные сообщения эксплицируют эмоциональные мотивы и реакции обоих коммуникантов. Приведенные примеры подтверждают выдвинутое предположение о наличии качественной характеристики тональности.

Существует мнение, что исчерпывающие, развернутые ответы считаются нарушением правил информативного общения. Для романтической коммуникации такой подход не вполне правомерен. Ср.: "Have you been here often?" asked Chad. "Yes, every summer. Don't tell the others. But this is my cottage. Father and mother left it to me when I was a tiny baby, and Auntie brought me here every summer." "This is certainly a great place! Didn't you love coming here?" "Yes, and I still do. When I was little I would climb up here and look and look, and try to see Father and Mother in heaven. Sometimes I thought I could see the gates," she smiled. (F. H. Arnold. *Not My Will*, p. 35–36)

Ценность высказываний романтических партнеров заключается в том, что их общение разворачивается одновременно в фатической и инфор-

мативной тональностях. Подробные ответные реплики коммуникантов направлены на уточнение и более адекватное понимание передаваемой информации, причем отдельные фрагменты информации, не представляющие особого интереса для адресанта, могут оказаться самыми полезными адресату для составления «портрета» собеседника.

Резюмируя проведенное выше обсуждение, отметим, что тональность – это коммуникативная категория, которая характеризует определенный формат общения, обусловленный культурно-ситуативными нормами. Система тональностей романтической коммуникации весьма вариативна. Наиболее часто общение романтических партнеров разворачивается в фатической и информативной тональностях, которые модифицируются в конкретных ситуациях общения. Информативная и фатическая тональности обнаруживают качественные и/или количественные характеристики, обусловленные обстоятельствами общения, коммуникативной ситуацией и личностными параметрами участников речевого взаимодействия.

Примечания

1. Тарасов Е. Ф. Социолингвистические проблемы теории речевой коммуникации // Основы теории речевой деятельности. М., 1974. С. 255.

2. Ионова С. В. Эмотивность текста как лингвистическая проблема: автореф. дис. ... канд. филол. н. Волгоград, 1998. С. 42.

3. Хабибрахманова Ю. Р. Категория тональности в жанре очерка // Лингвистика: бюл. Урал. лингв. о-ва. Екатеринбург, 2004. Т. 14. С. 181.

4. Карасик В. И. Типы коммуникативной тональности // Язык – Сознание – Культура – Социум: сб. докл. и сообщ. междунар. науч. конф. памяти профессора И. Н. Горелова. Саратов: Изд. центр «Наука», 2008. С. 421.

5. Там же. С. 422.

6. Шаховский В. И., Ренц Т. Г. Стереотипы речевого поведения влюбленных в русском и американском этнолингвокультурных сообществах // Стереотипы в языке, коммуникации и культуре: сб. ст. М.: РГГУ, 2009. С. 494. Романтическая коммуникация понимается как «разновидность межличностной коммуникации, в которой два индивида, будучи физически и психологически направленными друг на друга, конструируют многочисленные категориальные эмоциональные ситуации через осуществляемые ими интеракции».

7. По нашему мнению, этим объясняется различие экспликационного минимума для фатической и информативной речи.

8. Винокур Т. Г. Говорящий и слушающий: Варианты речевого поведения. Изд. 3-е. М.: Изд-во ЛКИ, 2007. С. 109.

9. Йокояма О. Когнитивная модель дискурса и русский порядок слов. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 55. Под когнитивным множеством, мы, вслед за О. Йокояма, понимаем новые знания.

Е. А. Кучинская

ЖАНР ИНТЕРВЬЮ В ТЕКСТАХ ВОЕННОЙ ПЕРИОДИКИ

Статья рассматривает жанр интервью в коммуникативном аспекте на примере текстов англоязычной военной периодики. Определены дифференцирующие признаки жанра и коммуникативные цели: глобальная (для всего текста) и тактические (для абзацев, высказываний, коммуникативных блоков). Композиция текста – это реализация в тексте глобальной и тактических целей, поставленных автором интервью.

The article considers a genre of interview in communicative aspect on the material of English military periodical texts. The differentiating features of the genre and its communicative aims are determined: global (for the text) and tactical (for the paragraphs, statements and communicative blocks). The composition of the text is a realization of global and tactical aims put by the author of interview.

Ключевые слова: жанр интервью; коммуникативные цели; глобальная цель, тактические цели; английские тексты военной периодики.

Keywords: genre of interview; communicative aims; the global aim, tactical aims; English military periodical texts.

Интервью, этот разнообразный и непростой жанр, занимает неоднозначную позицию в жанровой системе, являясь одновременно информационным и аналитическим видом публицистики. Любой текст по классическому признаку (вопрос – ответ) может быть назван жанром интервью. Это в полной мере применимо к военной периодике.

Разные точки зрения на интервью появились как результат желания исследователей обобщить и проанализировать этот наиболее популярный и эффективный способ получения информации, но тем не менее во всех случаях интервью – это межличностное вербальное общение для получения информации и нового знания.

Его особенности позволяют читателю понять то, что видел и слышал журналист-интервьюер, но как бы «из первых рук», несмотря на наличие определенной доли субъективизма. Главная черта этого способа отражения действительности – диалогичность текста как посредника между органом печати и читателем – форма прямого общения экспертов с публикой. Эксперт – журналист – читатели являются тремя типами коммуникантов.

Мы рассматриваем интервью как разновидность коммуникативного акта, которая характеризуется рядом специфических признаков: совме-

щение свободной и стандартизированной формы общения; сочетание литературной и обиходной речи; наличие активного коммуниканта – журналиста; выбор другого коммуниканта как эксперта по тем или иным проблемам; привязка интервью к определенному моменту органа печати (моменту в деятельности органа печати в связи с современной жизнью); строгая ориентация на практические цели, которые поставлены перед органом печати (например, Министерством обороны); выбор оптимальной для организации упаковки практических задач, в том числе достижение практических целей не прямым, а косвенным способом; обеспечение достаточного взаимопонимания между интервьюируемым и журналистом, тем самым осуществление эффективной коммуникации с читателями журнала, которые считаются фоновыми, но важными участниками коммуникации.

Включение каждого интервью в целостную систему интервью на протяжении нескольких лет издания журнала делает совокупность накопленных текстов одной из активных форм языковой действительности. Интервью как текст позволяет лингвистически моделировать активную форму отражения языковой действительности, сосредоточивать внимание на поведении говорящих субъектов, в котором ярко выражается отношение к происходящим вокруг них событиям.

Язык рассматривается в тесной связи с индивидом (интервьюируемым), его мышлением, мировоззрением, национальной культурой, занимаемой должностью, характером деятельности.

В военной периодике интервью имеет следующие особенности: а) это информационный жанр, представляющий особый тип творческого сотрудничества журналиста и государственного лица; б) беседа четко мотивирована; в) беседа носит военно-политический характер; г) явления действительности, важные факты военно-политической жизни доводятся до сведения массового читателя не самим журналистом, а компетентным лицом/специалистом в определенной военной области через призму его взглядов.

Таким образом, содержание, документальное наполнение, целевая установка автора разъясняют проблему, направление, смысл и характер публицистического выступления, его форму, т. е. жанр. Именно выбор жанра помогает плодотворнее работать над материалом, отбором фактов, трактовкой явлений.

В связи с тем что жанры журналистики различаются по целям воздействия на аудиторию, широте освещения реальности, выразительно-образительным средствам, глубине анализа и широте обобщений, они подразделяются на три вида – информационные (новость, заметка, интервью, реплика, репортаж, отчет), аналитичес-

кие (статья, корреспонденция, рецензия, комментарий, интервью) и художественно-публицистические (очерк, зарисовка, фельетон, памфлет) [1].

К видам интервью А. А. Грабельников относит интервью-монолог, интервью-диалог, интервью-сообщение, интервью-зарисовку, интервью-мнение. Интервью-монолог представлен как ответ-сообщение интервьюируемого на вопрос корреспондента, ответ строится как цельный рассказ собеседника, напоминающий по форме корреспонденцию или статью. Интервью-диалог представляет собой беседу в форме вопросов и ответов. Журналист, наряду с основными, задает собеседнику уточняющие, направляющие в русло беседы вопросы, выясняя с их помощью дополнительные детали, факты, что позволяет делать материал более полным, интересным. Интервью-сообщение характерно тем, что ответы пересказываются журналистом или излагаются в сокращенном виде. Иногда содержание беседы передается в форме отчета журналиста о состоявшемся разговоре. Интервью-зарисовка дает журналисту возможность не только задавать вопросы, но и высказывать свое мнение, комментировать факты, о которых идет речь, рассказывать об обстановке, в которой проходила беседа, давать краткие характеристики своего собеседника, несколькими штрихами создавать его портрет. Интервью-мнение – это развернутый комментарий компетентного лица к событию, факту, проблеме [2].

Если информационное интервью несет в себе лишь сообщение о факте, отвечая на вопросы: кто? что? где? когда?, то аналитическое интервью, кроме этого, содержит и его анализ, отвечая на вопросы: почему? каким образом? что это значит? В этих видах интервью степень участия журналиста и интервьюируемого различна. В информационном интервью роль журналиста ведущая, активная, в аналитическом – роль интервьюируемого особая, он анализирует, аргументирует, раскрывает причинно-следственные связи.

Комплекс тесно оформленных связей между абзацами есть связь. С точки зрения коммуникативного построения можно представить интервью как множество коммуникативных блоков, подчиненных решению различных коммуникативных целей.

Композиция текста этого жанра отличается специфическими особенностями. Применительно к интервью составляющие конститuentы в моделировании композиции текста рассматриваемого жанра – основная единица. Из конститuentов складывается коммуникативная структура текста, то есть его композиция.

Основными композиционными составляющими интервью в военной периодике являются за-

головок, развернутый текст, включающий вводный абзац, сам текст и заключительные абзацы.

После рубрики INTERVIEW идет имя и фамилия интервьюируемого, на следующей строке указывается занимаемая им должность. Заголовок располагается под фотографией интервьюируемого. И. В. Арнольд относит заглавие, начало, заключительную часть к сильным позициям произведения. Заглавие является важной частью начального стимула, который, как учат психологи, определяет ход и исход всякой человеческой деятельности [3].

Заголовок дает первоначальную информацию о тексте, он связан с тем или иным содержательным элементом (основной мыслью, образом интервьюируемого). Информативные возможности заголовка достаточно велики. Заголовок может обозначить тему и дать оценку излагаемому материалу. Но главная функция заголовка в современной прессе – привлечь внимание читателя к публикации, для этого используются всевозможные выразительные средства синтаксиса, лексики, морфологии.

Заголовками всех проанализированных интервью из журналов «Jane's Defence Weekly» являются цитаты интервьюируемых, представленные в форме повествовательных предложений и в большинстве случаев полноинформативные (цельные, формально законченные предложения). Они сразу же намечают тему публикации и, как правило, дают ее аналитическую оценку. Само по себе заглавие интервью подчеркивает диалогичность произведения, наличие адресата. Сравните:

We want an avionics package of our own choice on the J-10 (JDW. 2007. 4 April. P. 3).

We would like to make an additional acquisition by the end of the year (JDW. 2006. 19 July. P. 74).

Заглавие, фотография, первый абзац текста фокусирует внимание читателя на данном жанре. И если принять во внимание пять основных вопросов любого сообщения: «кто?», «где?», «когда?», «что делает?», «что из этого следует?», то знакомство читателя с содержанием интервью начинается прямо с заглавия.

Вводный абзац (это первое предложение или первый абзац интервью всегда выделен жирным шрифтом) представляет собой комментарий редактора журнала и решает основную задачу: еще больше увлечь читателя, удержать его внимание, заставить прочитать текст до конца. Наш материал показывает, что вводный абзац «выхватывает» наиболее захватывающий (впечатляющий) фрагмент материала (содержание которого не повторяется и не расширяется в самом интервью) и служит для возбуждения интереса читателя. Сравните:

The European Defence Agency (EDA), says Chief Executive Nick Witney, faces a "particularly

compressed” last quarter following the recruitment of its staff over the past year and the move into its own premises in June, “getting up to cruising speed” and “creating the tool” for promoting the objectives of the agency (JDW. 2005. 19 Oct. P. 34).

In July, Ralph Crosby entered his fifth year at the helm of a company that is having a remarkably polarising effect on the US defence market. As Chief Executive Officer of E ADS North America, Crosby’s ambition to develop a multibillion dollar juggernaut for the German/French/Spanish consortium on US soil is not merely a business plan but a highly publicised litmus test for the cause of globalising the US military’s supply chain (JDW. 2004. 19 July. P. 74).

Нами проанализированы тексты интервью из журналов «Jane’s Defence Weekly» за 2004–2007 гг. с целью выявления особенностей, присущих жанру интервью в англоязычной военной прессе. Все рассматриваемые интервью находятся на последней странице журнала, содержат приблизительно 4400–4600 печатных знаков, 550–600 знаменательных слов. Каждое интервью дополняется снимком, на котором изображен интервьюируемый.

Наиболее подробно жанр интервью рассмотрен на примере интервью с Ником Уитни, главой Европейского Министерства обороны.

Заголовком этого интервью является цитата “*Going it alone on a national basis is no longer sustainable*” (‘Двигаться одним на национальной основе больше нерационально’). Это наиболее яркое и запоминающееся высказывание Ника Уитни взято из последнего абзаца текста, и оно отражает основную идею (гиперцель) публикации – необходимость создания международного конкурентного рынка вооружения.

Между заголовком, вводным абзацем и заключением имеется лексико-семантическая связь, отражающая гипертему, выраженная синонимичными словами и словосочетаниями: *co-operation* → *consolidation* → *contacts* → *to work with the member states* → *joint* → *joint technology demonstration efforts* → *a joint European programme* → *community of interest* → *interoperability* → *community of interest* → *Going it alone on a national basis is no longer sustainable*. В аналитическом плане разрабатывается актуальная тема совместного решения важного военного вопроса.

При создании текста этого интервью был выбран метод пересказа, обобщения всего того, что сказал интервьюируемый. Поэтому в нем больше используется косвенная речь и реже прямая. Интервью включает в себя 32 предложения: 11 сложноподчиненных, 8 простых осложненных, 7 простых, 1 сложносочиненное, 2 предложения представлены в виде прямой речи, 3 – в виде несобственно-прямой речи. Преимущественное

использование сложноподчиненных предложений объясняется тем, что они выражают причинно-следственные отношения и тем самым аргументируют высказывания интервьюируемого. Наличие в интервью несобственно-прямой речи позволяет сохранить естественные интонации и нюансы речи прямой и вместе с тем дает возможность не отграничивать резко эту речь от авторского повествования. Эти же цели выполняют включенные в интервью цитатные вкрапления: “*getting up to cruising speed*”, “*creating the tool*”, “*need to press on*”, “*work both internally and with the member states on the way in which the tool is used*”, “*no showstoppers*”, “*works in progress*”, “*just as useful*”, “*in the spirit of showing and telling*”, “*community of interest*”, “*great team spirit and a very strong sense of adventure*”. Такое большое количество цитатных вкраплений представляет собой один из главных содержательных элементов интервью, который служит достижению смысловой точности.

Среди знаменательных слов большое значение имеют глаголы мнения, выражающие отношение интервьюируемого: *We could examine... I think... We can certainly hope... We could also boost... We might end up... We have added... We’re looking at... We now hope... We have no issues related to...*

Косвенная речь, которая отражает отношение интервьюируемого к событиям, вводится следующими глаголами: *He believes... He tends to view...*

He also sees... He is against... He considers... He foresees... He insists... He describes... He identifies... Они делают высказывания интервьюируемого убедительными и бесспорными.

Анализ текстов интервью показал, что они далеко не всегда построены по распространенному в современной журналистике принципу пирамиды, согласно которому самый главный элемент события выносится в начало текста. В основу исследуемых нами текстов положен принцип «модифицированной пирамиды»: основное содержание задается заголовком, а вводный абзац часто содержит своего рода экспозицию (он дает одну из всех представленных в интервью информацию о лице, учреждении, мнении). Содержание такой экспозиции может быть названо военным термином «диспозиция», а далее следует дальнейшее развертывание событий, иначе говоря, такая экспозиция (первый абзац) тезисно намечает проблему. Каждый последующий абзац логически вытекает из предыдущего и дает новую информацию (чем и привлекателен жанр интервью), и только в последнем абзаце (или в одном из последних абзацев) проблема подытоживается. Такой тип мы относим к интервью-монологу и интервью-мнению, где отсутствуют вопросы журналиста; ответы, которые дает интер-

вьюируемый, приводятся полностью, активно используется прямая и косвенная речь, а журналист дополняет имеющуюся информацию.

Мы выделяем стратегическую (для всего текста) и тактические (для абзацев, отдельных высказываний, коммуникативных блоков) цели. Сущность коммуникативных целей заключается в «упаковке» смысла сообщения. В конечном итоге выбор той или иной коммуникативной цели предопределяется глубинными установками говорящего или пишущего [4]. Удачная «упаковка» коммуникативных целей помогает адресату эффективнее усваивать общий смысл сообщения. Приводимый инвентарь этих целей перекликается с иллюкутивными силами Дж. Остина [5].

1. «Заставить» – *to press on, need to, to involve*.

2. «Согласиться / не согласиться» – *to agree, to disagree*.

3. «Высказать мнение» – *to insist, to be optimistic, not to take anything for granted, to be fatal, to hope, to express*.

4. «Дать направление развитию программы» – *to promote*:

a) armoured fighting vehicles;

b) unmanned aerial vehicles;

c) command, control, communication systems; *to support the development of defence capabilities;*

to identify the focus of the armoured fighting vehicle programme;

to find solution.

5. «Выразить успех» – *to be successful*.

Каждый абзац интервью в коммуникативном плане связан с предшествующим определенной семантической связью (реляцией), то есть продвигает развитие коммуникативного акта от известного к новому, от данного к исходному, от исходного к ядру, от ядра к выводу. Таков механизм коммуникативной преемственности между абзацами, составляющими текст интервью. На этом принципе и основана в конечном итоге композиция текста этого жанра.

Эта репрезентация отражает механизм работы коммуникативно-целевых связей между высказываниями, абзацами и другими блоками текста (кстати, в некоторых случаях удобно оперировать не абзацами, а такими группами высказываний как сверхфразовыми единствами). Абзацы интервью могут быть объединены в коммуникативные блоки, которые отражают укрупненную структуру композиции.

Интервью, представленные в журнале, являются аналитическими гибридного характера, где стратегия имплицитных вопросов направлена на интервьюируемого в связи с интересующей корреспондента темой.

Дифференцирующими признаками интервью являются:

1. Знакомство с интервьюируемым (должность, время пребывания в должности, какую должность занимал ранее).

2. Отношение интервьюируемого к проблемам, которые стоят у той организации, во главе которой он находится.

3. Отношение интервьюируемого к проблемам, связанным с деятельностью его организации и других организаций в одной сфере.

Глобальная цель интервью – взять интервью у человека, занимающего ответственную должность руководителя того или иного ведомства. Тактическими целями являются:

познакомить читателя с интервьюируемым, не касаясь личных данных (занимаемая должность, время нахождения в занимаемой должности, ранее занимаемая должность);

изложить общие и частные проблемы, которые стоят перед организацией, во главе которой он находится;

показать личное отношение интервьюируемого к тем проблемам, которые стоят перед той организацией, которую он возглавляет;

раскрыть перспективы развития его организации.

Композиция текста – это реализация в тексте глобальной и тактических целей, поставленных автором интервью.

Если самый первый шаг на пути от первоначального замысла до завершения текста – это коммуникативное намерение, мотив, то коммуникативная цель – это осознанные намерения по отношению к целому тексту, выраженному в содержании всего текста.

В военном интервью три функции (информативная, коммуникативная, воздействующая) выполняют особую роль. Информативная – не просто информативная, а информативная из уст того человека, мнение которого важно знать для аудитории (адресата). Функцию общения журналиста с активным коммуникантом и пассивным в лице читателей можно также назвать динамической, поскольку она осуществляет функцию имплицитного коммуникативного процесса с адресатом, то есть происходит непосредственная, а следовательно, эффективная передача адресату фактуального содержания и смысловой информации. Прагматическая (воздействующая) функция будет тем сильнее, чем ярче будет личность активного коммуниканта.

Интервью, представленные в военном англоязычном журнале, относятся к интервью с одним смысловым центром, когда собеседник выражает свое отношение к предмету речи, но не затрагивается личность собеседника (возраст, семейное положение, талант, сила характера, требовательность к себе и др). В военном интервью всегда представлены личность собеседника,

занимаемая им должность, время пребывания в должности. Портретные интервью отсутствуют в военной журналистике.

Примечания

1. Ворошилов В. В. Журналистика. СПб., 1999. С. 65.
2. Грабельников А. А. Работа журналиста в прессе. М., 2004. С. 219.
3. Арнольд И. В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста // Филологические науки. М., 1978. № 4. С. 23–31.
4. Городецкий Б. Ю. Коммуникативные основы теории языка (от лингвистики структуры к лингвистике общения) // Методы современной коммуникации. М., 2003. Вып. 1. С. 84–95.
5. Остин Дж. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17. Теория речевых актов / сост. и вступ. ст. И. М. Кобозевой и В. З. Демьянкова. М., 1986. С. 48–95.

УДК 811.111'42:324(73)

В. И. Курышева

КОММУНИКАТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ ВОЗДЕЙСТВИЯ В АМЕРИКАНСКОМ ПРЕДВЫБОРНОМ ДИСКУРСЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЛИТИЧЕСКИХ РЕЧЕЙ Б. ОБАМЫ 2008 г.)

В статье рассматриваются экстралингвистические и лингвистические факторы коммуникативной стратегии воздействия в американском предвыборном дискурсе, исследуется технология создания «ролевого» стереотипа Б. Обамы, комплексная языковая реализация микророль кандидата на лексическом, семасиологическом, синтаксическом уровнях, а также лингвистический потенциал текстуальных средств.

The article is concerned with extra-linguistic and linguistic factors of communicative strategy in American electoral discourse, the technology of creating Obama's role stereotype and complex language means to express the candidate's micro-roles. The linguistic potential of the textual means is studied as well.

Ключевые слова: коммуникативная стратегия воздействия, «ролевой» стереотип, электорат, стилистические и текстообразующие средства.

Keywords: impact communicative strategy, "role" stereotype, electors, stylistic and textual means.

Актуальность исследования связана с переходным периодом в истории США – выборами главы государства и осознанием того, каким образом коммуникативная стратегия воздействия, реализованная Б. Обамой, повлияла на выбор электората.

Предметом исследования являются языковые средства воздействия на массовое сознание в

рамках «ролевого» стереотипа кандидата в президенты.

Традиционно воздействие понимается как влияние субъекта на объект с целью изменить состояние этого объекта. Категория воздействия рассматривается как совокупность научных парадигм: «объективной», «субъективной», «субъект-субъектной» [1].

В предвыборном политическом дискурсе 2008 г. реализуется двусторонняя симметричная коммуникация или «субъект-субъектная» парадигма, так как происходит взаимовлияние между субъектом (кандидатом) и электоратом. Б. Обама (субъект воздействия) строит свою избирательную кампанию с учетом потребностей американского общества, которое не только объект воздействия, но также и субъект воздействия, и является константой диалогического единства. Обе взаимодействующие системы находятся в равноправных отношениях (в ситуации диалога), наиболее приближенных к реальной ситуации.

Структура воздействия в политическом дискурсе вообще и в предвыборном тексте в частности выглядит следующим образом: общеполитическая цель – стратегия воздействия – тактика воздействия – прием воздействия – перлокутивный эффект (речевой акт, рассматриваемый в аспекте его реальных последствий). Стратегия понимается как план комплексного речевого воздействия, которое осуществляет говорящий для «обработки» партнера [2]. Политическая стратегия направлена на снятие критического восприятия текста адресатом и формирование у него положительного эмоционального настроения. Тактика понимается как некое речевое действие, направленное на решение одной задачи в рамках одной стратегической цели [3] и состоит из конкретных речевых ходов (приемов), соответствующих общей стратегии.

Главной функцией воздействия в предвыборном дискурсе является функция стимулирования принятия определенных решений, в данном случае решения отдать голос Б. Обаме путем изменения отношения избирателей от негативного (или нейтрального) к позитивному.

Осознавая все нарастающее неодобрение политическим курсом действующего в то время президента Дж. Буша, кандидат выбирает следующий лозунг своей кампании: «Change We Can Believe In». «Перемена» (change) – ключевое слово в политическом имидже Б. Обамы.

It's not change when he (John Mac Cain) offers four more years of Bush economic policies that have failed to create well-paying jobs, or insure our workers [4].

В условиях финансового кризиса разочарованная в политике республиканцев Америка ожидала нового курса, качественно отличающегося

от примеров прошлого. Сказанное подтверждается употреблением языковых единиц с семей «to become different», таких как «change», «better day of America», «new course for America», «transform», «improve», «renew». Зло связано со сложившейся ситуацией, когда действующие политики стремятся удержать власть и не хотят, чтобы политическая ситуация изменилась (not change, overstretched, ignored, isolated).

Вспомогательными являются функции привлечения внимания к политической программе кандидата и формирование положительной оценки его деятельности.

В процессе воздействия Б. Обама использует в основном манипулятивную и убеждающую технологии. Манипуляция – это такой вид воздействия, исполнение которого ведет к скрытому возникновению у адресата определенных намерений. Убеждающая технология основана на сознательной мотивации, когда включается рациональная сфера, осуществляется сознательный и обоснованный выбор из предлагаемых альтернатив.

Императивная технология воздействия подразумевает прямые команды и приказы. Императив в речах кандидата как средство воздействия употребляется косвенно: «Let us begin to work together», «Let us unite in common effort to chart a new course for America» [5].

Сказанное позволяет выработать формулу воздействия: от потребности через интерес к достижению конкретного результата. Б. Обама, как и любой политический деятель, использует коммуникативную стратегию воздействия в ключе своего политического имиджа. Имидж – устойчивое представление о каком-либо объекте, возникающее в массовом сознании в результате восприятия определенных характеристик данного объекта [6]. Структура имиджа соотносится с «ролевым» стереотипом объекта, представленным парадигмой микроролей. Основные микророли политика вообще и Б. Обамы в частности определяются его биографией и общеполитической целью воздействия в мегаинформационном пространстве. Главные из них – Патриот, Простой человек (Обычный афроамериканец), Борец за социальную справедливость, Сильный лидер [7].

Сенатор позиционирует себя как обычный афроамериканец, несмотря на то что стал кандидатом в президенты.

...I went through an adolescent rebellion that embraced some of the worst stereotypes of going African – American men, and rejected school, dabbled in drugs, didn't focus on my future [8].

Кандидат раскрывает факты своей биографии и как бы становится ближе к избирателю.

My mother was born in the heartland of America, but my father grew up herding goats in Kenya. His

father – my grandfather – was a cook, a domestic servant to the British [9].

Словосочетания «herding goats», «domestic servant», «a cook» в отношении родственников Обамы не могут не сближать его с народом. Он – Избранник народа. Лексическими коррелятами упомянутой микророли являются перформативные глаголы в сочетании с личным местоимением второго лица: «you said», «you decided», «you believed», «you chose». Сенатор показывает, что народ Америки активно поддерживает его и верит в его способности, а это может оказать большое влияние на сомневающихся избирателей.

Роль патриота, занимающего активную социальную позицию, является доминирующей у кандидатов, включая и Б. Обаму. В большинстве случаев позиционирование сенатора осуществляется эксплицитно: I speak to you as a proud citizen of the United States, где денотативный компонент лексемы «citizen» предполагает ответственность кандидата перед своей страной («citizen» – someone who legally belongs to a particular country and has rights and responsibilities there), в то же время семный состав «proud» передает чувства Б. Обамы. Эмоциональная коммуникация оказывается более эффективной, чем рациональное воздействие. Именно тактика апелляции к эмоциям в отдельных случаях лежит в основе вербальной коммуникации кандидата: I know how much I love America [10], где лексема «love» передает ярко выраженные положительные чувства сенатора к своей стране, а глагол «know» подчеркивает его уверенность в своих словах.

Создание «ролевого» стереотипа Б. Обамы, безусловно, определяется парадигмой языковых средств воздействия в предвыборном дискурсе.

На лексическом уровне – это супернейтральная лексика, в частности, книжно-литературные слова: honor, owe, accomplishments, calamity, antagonism. Употребление упомянутой лексики вызвано не только стремлением к литературной отшлифованности речи, но и необходимостью эмоционального воздействия на избирателей, поскольку супернейтральная лексика характеризуется высокой стилистической тональностью [11].

Субнейтральная лексика не является лексическим маркером анализируемого типа текста, тем значительнее стилистический потенциал зарегистрированных коллоквиализмов.

Beyond all the petty bickering in Washington, Americans are a decent, generous, compassionate people, united by common challenges and common hopes [12].

Семный состав лексем bickering и petty отражает крайне негативное отношение говорящего к ситуации в Белом Доме. Сказанное подтверждается контрастивным употреблением лексем с положительной коннотацией для характеристики американского социума (decent, generous,

compassionate). Использование коллоквиальной лексики коммуникативно обусловлено тактикой привлечения внимания избирателей.

К семасиологическим средствам воздействия в анализируемом дискурсе относится, прежде всего, метафора, так как она побуждает слушателя к определенным действиям и формирует у него необходимое оратору эмоциональное состояние. Наиболее частотным источником метафорического переноса является лексема «journey», очевидно, потому, что упомянутая лексическая единица понимается в национальном сознании как нечто долгое и трудное, предполагающее изменение и развитие (a trip from one place to another, especially a long one; a long and often difficult process by which something or someone changes or develops). Анализируемая метафора – основной слоган избирательной кампании Б. Обамы.

The journey that led me here is improbable. And tonight I also want to thank the men and women who took this journey with me as fellow candidates for president [13].

Целостность осуществления коммуникативной стратегии воздействия на синтаксическом уровне достигается употреблением риторических вопросов и используется с целью аттракции внимания и вовлечения аудитории в диалог.

Will we extend our hand to the people in the forgotten corners of this world...? Will we left the child in Bangladesh from poverty, shelter the refugee in Chad, and banish the scourge of AIDS in our time? Will we reject torture and stand for the rule of law? Will we welcome immigrants from different lands, and shun discrimination against those...? [14].

Представляется возможным говорить также и о значительном потенциале текстовых средств когезии как одного из текстообразующих факторов воздействия в исследуемом материале. При этом связность текста является не только структурно организующей категорией, но и одним из механизмов реализации тактики аргументирования и манипулирования.

Now soldiers find themselves in the crossfire of someone else's civil war. This war has fueled terrorism

and helped galvanize terrorist organizations. That is why I advocate a phasal redeployment of US troops out of Iraq to begin no later than May first with the goal of removing all combat forces from Iraq by March 2008 [15].

Здесь, как можно видеть, тактика аргументирования и манипулирования достигается употреблением текстуальных средств, обозначающих причинно-следственные отношения. В первых двух предложениях языкового сегмента Б. Обама приводит аргументы, подтверждающие его позицию, далее при помощи речевого клише со значением следствия «that is why» логично переходит к мерам, которые он предлагает как кандидат в президенты, убеждая, таким образом, избирателей в своей правоте.

Суммируя вышеизложенное, приходим к выводу, что предложенная технология создания «ролевого» стереотипа Б. Обамы и последовательная комплексная реализация микроролей на различных языковых уровнях, а также употребление оптимальных текстообразующих средств в рамках общей стратегии воздействия способствовали повышению рейтинга кандидата и его победе на президентских выборах в США в 2008 г.

Примечания

1. *Леньшин В. П.* Системный подход в исследовании воздействия как социального феномена // Вестник Московского университета. М., 2004. № 2. С. 64–75.
2. *Иссерс О. С.* Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. Омск, 1996. С. 102.
3. *Почепцов Г. Г.* Теория коммуникации. М., 2000.
4. Интернет-ресурсы: [www.obama-senate.gov].
5. Там же.
6. *Почепцов Г. Г.* Указ. соч.
7. Интернет-ресурсы: [www.obama-senate.gov].
8. Интернет-ресурсы: [www.electionspeeches.com].
9. Там же.
10. Там же.
11. *Скрёбнев Ю. М.* Очерк теории стилистики. Н. Новгород, 1989.
12. Интернет-ресурсы: [www.obama-senate.gov].
13. Там же.
14. Там же.
15. Интернет-ресурсы: [www.barackobama.com].

Языковая система. Концепт. Слово как объект междисциплинарных исследований

УДК 811.111'373.423

Т. И. Красикова

СИСТЕМНЫЕ ОТНОШЕНИЯ В АНГЛИЙСКОЙ ОМОНИМИКЕ

В статье рассматривается одна из актуальных проблем языкознания – системные отношения в омонимике английского языка. Через анализ лингвистического материала делается вывод о том, что омонимичные ряды отличаются друг от друга степенью выраженности системных свойств и что сходные различия присутствуют между разными номинативными единицами омонимичных рядов.

The article deals with one of the actual problems of linguistics – the system relations in English homonymics. Having analysed the linguistic material, the author comes to the conclusion that homonymic series differ by the degree of explication of systemic relationships and that the similar distinctions exist between different nominative units of homonymic series.

Ключевые слова: омонимия, омонимичные ряды, системные отношения, номинативные единицы.

Keywords: homonymy, homonymic series, systematic relationships, nominative units.

Вопрос о системных отношениях в омонимике является частью общей проблемы системности в лексике. Проблема эта стала особенно актуальной после того как была выявлена чёткая системная организация фонологического и морфологического уровней языка.

Выявление системности в лексике затрудняется, прежде всего, большой многочисленностью её элементарных единиц – слов [1], а также огромной сложностью отношений между ними. Ожидать того, что весь этот комплекс явлений выстроится в единую стройную систему, что представляет собой фонологическая и грамматическая система языка, невозможно. Тем не менее поиски системности в лексике велись и ведутся на протяжении длительного времени многими лингвистами; это привело к созданию теории семантического поля [2], выявлению лексико-семантических групп [3], синонимических рядов [4]. Это представляет собой не что иное, как элементы системной организации на отдельных участках лексического уровня.

Хочется отметить, что все эти исследования системных отношений в лексике предпринимались исходя из того, что на лексическом уровне

система может основываться только на общности значений слов. Во внимание не принималась общность форм, которая рассматривалась как нечто, не имеющее ничего общего к системности или даже несовместимое с ней. Поэтому омонимия считалась многими исследователями явлением случайным, бессистемным [5]. Но постоянное обращение к исследованию омонимии привело к накоплению большего исследовательского материала и фактов, которые свидетельствуют о том, что формальная общность слов не является чем-то внешним, не затрагивающим сущность отношений между словами.

Исходя из диахронических исследований, тождество формы определённым образом сказывается на судьбе омонимичных слов. Значение слова может изменяться под влиянием значения другого слова, омонимичного ему [6]; нередки случаи паронимической аттракции и слияния омонимов в одно полисемантическое слово [7]. Часто фонетическое тождество в определённых условиях приводило к выпадению омонимов из языка [8].

Ряд наблюдений приводит к выводу о том, что форма также является одним из факторов системной организации лексического уровня – это исследования смыслового взаимодействия омонимов в синхронном плане [9]. Кроме того, результаты экспериментов и наблюдений, свидетельствующих об увеличении времени реакции испытуемого при восприятии слова, обладающего «нежелательным» омонимом [10], данные психолингвистических экспериментов показали, что вопреки распространённому мнению у нормального взрослого человека ассоциативные связи могут основываться не только на общности значений, но и на фонетической общности слов [11]. Все эти и многие другие наблюдения показывают, что информация о словах организуется в памяти человека не только по содержательным, но и по формальным признакам. Это позволяет нам прийти к выводу о том, что система в лексике может основываться как на семантической общности, так и на общности формы, и что поиски системности в омонимике теоретически вполне обоснованны.

Системные отношения на разных участках и уровнях английской омонимии образуются благодаря звуковому тождеству слов, которые связываются между собой в так называемые омонимические ряды, состоящие из двух или более омонимов. В плане содержания омонимичный ряд характеризуется отсутствием синхронных меж-

дусловных семантических связей. Если такие связи между омонимами возникают, то междусловные связи превращаются во внутрисловные, а две однозвучающие номинативные единицы сливаются в одну, другими словами, в таком случае омонимы меняют свое качество и из разных слов превращаются в лексико-семантические варианты одного многозначного слова. Это явление А. Я. Шайкевич назвал семантической интеграцией омонимов [12].

Понимание омонимичного ряда как неограниченной системы даёт только самое общее, «усреднённое» представление о системных свойствах омонимичного ряда. Сила взаимодействия между номинативными единицами омонимичного ряда в омонимичных рядах разная. Это вызвано целым рядом факторов: структурным типом омонимичного ряда, полнотой и частотностью омонимов, сферой употребления каждого из членов омонимичного ряда, частотой их встречаемости в дискурсе и т. д. Например, омонимы, совпадающие друг с другом во всех своих грамматических формах, сильнее взаимодействуют между собой, чем те, у которых тождественны лишь некоторые из форм. Омонимы, относящиеся к одной и той же части речи, при этом выступающие в одних и тех же синтаксических функциях, имеют больше возможностей влиять друг на друга, чем омонимы, относящиеся к разным частям речи. Омонимы, употребляющиеся в одной и той же терминологической сфере, оказываются в сходных контекстах чаще, взаимодействуют сильнее, чем омонимы, обслуживающие разные терминологические сферы. Наконец, омонимы, обладающие высокой частотностью употребления, взаимодействуют между собой сильнее, чем низкочастотные. Наше исследование показало, что существует разная сила активности между номинативными единицами в омонимичных рядах с равновероятными и разноравновероятными омонимами.

Наблюдения показали, что омонимичные ряды отличаются друг от друга степенью выраженности системных свойств. Исследование этих различий и является предметом нашего исследования. При этом следует отметить, что сходные различия присутствуют и между разными номинативными единицами омонимичных рядов.

Так, например, ряд, состоящий из существительных *junk* 1n. XV в., фр., «шина для фиксации переломов»: *junk* 2 XV в., неизв. этим., «старый канат, разрезанный на куски»; *junk* 3 XVI в., неизв. этим., «джонка», в XIX в. пополняется глаголом *junk* 4 vb «резать на куски», образованным по конверсии от *junk* 2. В результате ряд стал включать как генетически не связанные омонимы *junk* 1- *junk* 2- *junk* 3), так и генетически связанные – *junk* 1- *junk* 4, *junk* 3- *junk* 4). Такие омонимичные ряды мы называем смешанными. Омонимичные ряды, возникшие на базе распавшегося ряда в исследуемый период, так же как и расширившиеся и сузившиеся в один из исследуемых периодов, оказываются более сложными по своей структуре и обладают большей выраженностью системных свойств. В большинстве своём, будучи номинативными единицами разных частей речи, различаются своими парадигмами, связаны не только между собой тождеством форм, но и общностью лексической семантики, а также и общностью корня, благодаря чему омонимичный ряд образует внутри себя чёткую микросистему слов, находящихся в отношениях безаффиксального образования. Данные отношения прослеживаются во многих других омонимичных рядах на всех периодах развития английского языка. Системные отношения такого рода охватывают около 65% слов-омонимов в нашем материале.

Омонимичный ряд как система включает в свой состав несколько подсистем. Мы их считаем системами низкого порядка. Это, прежде всего, омонимичный ряд, который состоит из только лексических омонимов и не содержит грамматических омонимов. Такие омонимичные ряды мы называем однородными. В примерах омонимичных рядов новоанглийского периода *coach* n.1 «карета» и *coach* n.2 «репетитор»; *bour*n n. 1 «граница» и *bour*n n. 2 «цель» номинативные единицы принадлежат к одной и той же части речи, обладают сходными парадигмами и образуют параллельные ряды форм, где каждому элементу одного ряда соответствует определённый элемент другого ряда. Те же явления наблюдаются в омонимичных рядах древнеанглийского периода: REAF1 n. герм. “Garmant”, REAF 2 n. герм. “Spoil”; TEALSAN 1 vb. герм. “To purify”, TEALSAN 2 vb. соб. англ. “To recon”.

MAL1, n. герм. “Spot”, MAL2, n. герм. “Part” MAL3, n. герм. “Speech”, MAL4, n. герм. “Tribute”; среднеанглийского периода:

bugle 1 n. XIII в., фр., «охотничий рог» и *bugle* 2 n. XV в., фр., «живучка ползучая»; *panade* 1 n. XIV в., фр., «большой нож», – XIX в.

panade 2 n. XVI в., фр., «хлебный пудинг» *faint* adj. «слабый» и *faint* vb. «падать в обморок», *flat* g. «квартира» и *flat* adj. «плоский».

Исследование показывает, что представление об омонимике английского языка как о бессистемной, неорганизованной совокупности совершенно не связанных между собой номинативных единиц является неверным. В английской омонимике прослеживаются многообразные системные связи, которые на разных её уровнях и участках носят разный характер. Сильнее всего системные отношения прослеживаются в омонимичных рядах смешанного характера, где омонимия

грамматических форм носит регулярный характер. Слабее всего системные отношения прослеживаются в омонимичных рядах, где в отношении вступают лексические омонимы.

Омонимичный ряд, как и всякая организованная совокупность элементов, может рассматриваться и как система, и как структура, т. е. либо как сложное единство (тогда нас интересуют его свойства как целого), либо как расчленённое множество (тогда нас интересуют его состав и внутренняя организация) [13]. Подход к омонимичному ряду как к системе не является новым. Он был сформулирован ещё в 1959 г. А. Я. Шайкевичем [14], но распространение в лингвистике не получил. Более того, во многих исследованиях по омонимии даже не используется само понятие «омонимичный ряд». Обычно говорят об омонимах как о словах, которые находятся в определённых формально-смысловых отношениях между собой, при этом вопрос об определённых группах, рядах, комплексах, в составе которых проявляются омонимичные отношения, не касался. При этом именно изучение омонимичных рядов как особого рода лексической микросистемы, выявление всевозможных отношений между её номинативными единицами позволит наиболее полно раскрыть сущность явления омонимии.

Термин «микросистема» употребляется у нас в значении «частная система», т. е. система, охватывающая небольшой участок лексики. В этом значении его можно употреблять также и в отношении таких систем, как синонимический ряд, («синонимическая микросистема») или совокупность лексических значений слова («полисемантическая микросистема»). Важно то, что речь здесь идёт о системности именно омонимичного ряда, а не всей омонимии языка в целом. Это подобно тому, как совокупность синонимов языка не образует, как отмечал А. И. Смирницкий, «реальной группы, частной лексической системы в составе общей системы лексики данного языка» [15], так и совокупность омонимов языка не образует единой системы. Однако можно предположить, что каждый отдельный омонимичный ряд представляет собой некоторую микросистему, подобно тому как является системой каждый синонимический ряд или каждая полисемантическая микросистема. Является омонимичный ряд системой? Ответ зависит от того, что вкладывать в понятие системы. Если понимать под системой «множество объектов вместе с отношениями между объектами и между их свойствами» [16], то, безусловно, омонимичный ряд под такое определение вполне подойдёт, потому что здесь есть и объекты, и свойства, и отношения. Однако данное определение является слишком широким и едва ли может нас устроить, так как оно не учитывает одного из важнейших призна-

ков системы – наличия взаимодействия между её элементами. Мы будем руководствоваться более жёстким определением системы, где «система есть целостный комплекс взаимосвязанных элементов» [17].

Поскольку основные требования, которые предъявляются к системе, – это её целостность и наличие связи между её элементами, то омонимичный ряд вполне удовлетворяет всем этим требованиям. Прежде всего, омонимичный ряд обладает целостностью. В чём заключается эта целостность? Конечно, не на общности значения, поскольку семантика омонимичных слов различна. То, что сближает компоненты омонимичного ряда между собой, – это общность формы, т. е. их фонетическое и / или графическое сходство. Хотелось бы отметить, что никакое определение системы не требует, чтобы целостность системы в лексике основывалась именно на общности значения. Система может базироваться и на общности формы. Этот признак мы берём за основу рассмотрения омонимичного ряда как системы.

Омонимичный ряд удовлетворяет и второму требованию, предъявляемому в системе, – требованию наличия связи между элементами. Как известно, отношения между любыми объектами могут быть двух типов – типа взаимодействия (взаимосвязи) и типа сходств или различий («чистые» отношения). [18]. В омонимичном ряду типичными являются отношения второго типа – отношения формального сходства и смыслового различия между элементами. Однако это не исключает возможности того, что между элементами омонимичного ряда существуют и отношения связи и взаимодействия. В основе отношений типа сходств и различий лежат те же реальные свойства вещей, которые могут проявляться во взаимодействиях и связях вещей. Благодаря этому чистые отношения могут создать потенциальные возможности для возникновения определенных связей и взаимодействий между соответствующими вещами при появлении надлежащих условий. Применительно к нашему исследованию и материалу это означает, что отношения сходства (тождества) формы могут явиться, как об этом свидетельствуют данные, приводимые в упоминавшейся литературе, и, действительно являются источником возникновения семантического взаимодействия между элементами омонимичного ряда. Мы приходим к выводу, что общность формы оказывается безразличной для номинативных единиц, входящих в состав омонимичного ряда. Имея в виду полисемантическую микросистему, С. Д. Кацнельсон писал, что «единство звуковой формы существенным образом воздействует на смысловое содержание слова, вторгаясь в сферу семантики» [19]. Нечто подобное происходит и при омонимии, где элемен-

ты микросистемы также взаимодействуют между собой, хотя и сила, и характер этого взаимодействия иные, чем при полисемии.

В связи с этим полезно рассмотреть проводимое в систематологии различение систем органических и неорганических. В органической системе имеются связи структурные и генетические, в неорганической – только структурные. В органической системе господствуют отношения субординации, в неорганической – отношения координации или взаимодействия. В органической системе свойства частей определяются структурой целого, части неспособны к самостоятельному существованию; в неорганической – свойства частей определяется их внутренней структурой, части могут существовать самостоятельно. Однако в органической системе целое обычно активнее элемента; в неорганической системе, наоборот, элемент часто активнее целого [20].

Сразу видно, что омонимичный ряд не удовлетворяет требованиям, которые предъявляются к органической системе, но сам по себе омонимичный ряд обладает свойствами системы неорганической. В то же время полисемантическая микросистема по своим характеристикам может быть отнесена к органическим системам.

Что касается элементов полисемантической системы – отдельные значения слова тесно связаны между собой не только структурно, но и генетически, деривационно, тогда как для номинативных единиц омонимичного ряда – слов-омонимов – генетическая связь необязательна и в большинстве омонимичных рядов отсутствует. Исследование показало, что генетически связанные омонимы в английском языке составляют 21% общего числа омонимов. В полисемантической микросистеме номинативные единицы находятся в отношениях иерархии, субординации: можно говорить о главном (основном, стержневом) и второстепенных значениях слов, о лексиконах «ведущих» и подчиненных. В омонимичных рядах все его члены равноправны, нет омонимов «основных» и «второстепенных». В полисемантической микросистеме свойства её частей определяются структурой целого – тем положением, какое каждое из значений занимает во всей лексико-семантической структуре номинативных единиц. В омонимической микросистеме свойства её отдельных слов-омонимов определяются не структурой омонимичного ряда, а их собственной внутренней структурой. Части полисемантической микросистемы неспособны к самостоятельному существованию: единицей, самостоятельно функционирующей в языке, является не отдельное значение, а слово. Что же касается омонимических микросистем, которые являются не значениями, а словами, то они сами по себе могут существовать в языке самостоя-

тельно. Сама полисемантическая микросистема как целое («семантическая структура слова») активнее в языке, чем её отдельные элементы («лексико-семантические варианты»). Однако по поводу омонимической микросистемы можно утверждать обратное: каждый элемент омонимичного ряда активнее, чем их совокупность.

Необходимо различать две разновидности омонимичных рядов: а) ряды, образуемые омонимичными лексемами; б) ряды, образуемые омонимичными лексиколами, которые существенно различаются по своей лексико-грамматической структуре.

Рассмотрим структуру омонимичного ряда уровня лексем на примере конкретного ряда, состоящего из пяти членов:

SPRAY 1, n. XVI в., неизв. этим. «кустарник»

SPRAY2, vb. XVI в., «обсаживать кустарником»

SPRAY3., vb. XVI в., Dut. «брызгать»

SPRAY4, n., XVII в., «вода, разбрызганная ударом»

SPRAY 5, vb., XIX в., «распылять, пульверизировать».

Из определения омонимов следует, что каждый из членов омонимичного ряда обязательно отличается от любого другого её члена либо по лексическому, либо по грамматическому значению, либо по тому и другому одновременно. В данном ряду лексемы 1 и 4, 2 и 5 различаются между собой только по лексическим признакам значений, лексемы 1 и 2, 3 и 4, 4 и 5 – только по общелексемным грамматическим признакам, 1 и 5, 1 и 4, 2 и 4, 1 и 5, 1 и 4 – по тем и другим одновременно. В то же время в составе омонимичного ряда имеются лексемы, тождественные друг другу по какому-нибудь одному из компонентов означаемого – по лексической или грамматической семантике. Так лексемы 1 и 4 тождественны по общелексемному грамматическому признаку (оба являются существительными), а лексемы 3 и 4 – по лексическому признаку значений (оба имеют один и тот же общий семантический компонент «брызгать»).

Таким образом, в составе омонимичного ряда выявляются структурные единицы, более крупные, чем слово. Одни из них объединяют лексемы, относящиеся к одной и той же части речи, но различающиеся по лексическому значению, другие – лексемы, обладающие общностью лексической семантики, но принадлежащие к разным частям речи.

A	B	C
I. 1. SPRAY1, n.	3. SPRAY4, n.	_____
II. 2. SPRAY2, vb	_____	4. SPRAY3, vb
III. _____	_____	5. SPRAY5, vb

В данной таблице показано членение омонимичного ряда SPRAY на ярусы I, II, III и лексемные группы А, В, С.

Структурные единицы группы А, В, С мы назовем омонимами первого, второго и третьего порядка. Именно они выступают в частотных словарях в качестве единиц счёта, не различающих лексическую омонимию, но отмечающих грамматическую омонимию. В омонимичном ряду SPRAY имеются два яруса – субстантивный (I) и предикативный (I, III). В первом ярусе две лексемы, во втором ярусе тоже две лексемы, находящиеся между собой в отношениях лексической омонимии. В третьем ярусе находится одна лексема. В этом случае деление омонимичного ряда на ярусы приводит к снятию лексической омонимии.

Для настоящего исследования особый интерес представляют структурные единицы второго типа, объединяющие лексемы, общие по лексической семантике, но различающиеся по общелексемному грамматическому признаку, т. е. находящиеся в отношениях чисто грамматической омонимии. Эти единицы терминологически объединяются под именем «сверхлексемы» (семантемы).

В омонимичном ряду SPRAY две сверхлексемы, объединяющие лексемы 1 и 2, и близкие по лексическому значению 4, 5.

Рассмотрим другой омонимичный ряд на уровне лексем:

BRACK 1, n., XII в., Scand., «брак, изъян» (в ткани)

BRACK 2, n., XIV в. Eng. «папоротник»

BRACK 3, adj., XV в. Dutch. «солёный»

BRACK 4, n., XVIII в. Germ. «сортировка»

BRACK 5, vb., XIX в. Germ. «сортировать то-вары».

В описываемом омонимичном ряду лексемы 1 и 3, 2 и 4 имеют различия по лексическим признакам, лексемы 4 и 5 – по общелексемным грамматическим признакам, лексемы же 1 и 3, 1 и 5, 2 и 3, 2 и 5, 3 и 5 – по лексическим и грамматическим вместе. Одновременно в данном омонимичном ряду имеются лексемы, находящиеся в отношениях тождества друг к другу по одному из компонентов означаемого: и по грамматическому, и по лексическому признакам.

А	В	С
I. 1. BRACK 1, n.	2. BRACK 2, n.	4. BRACK 4, n.
II. _____	_____	5. BRACK 5, vb.
III. _____	_____	_____
IV. 3. BRACK 3, adj.	_____	_____

В омонимичном ряду BRACK имеется три яруса: субстантивный (I), вербальный (II), и адъективный (IV). Первый ярус объединяет три лексе-

мы, во втором и четвертом ярусах – по одной лексеме. Отношения структурных единиц в омонимичном ряду BRACK определяются по грамматическому и лексическому признакам. В данном омонимичном ряду лексемы 1 и 2, 2 и 3, 3 и 4, 3 и 5 различаются между собой по лексическим признакам значений, 4 и 5 – только по общелексемным грамматическим признакам, 1 и 4, 2 и 4, 1 и 5, 1 и 3 – по тем и другим вместе взятым.

Понятие «сверхлексемы» (семантемы), т. е. лексической единицы, охватывает в парадигматическом плане несколько однокоренных тождественных в плане выражения лексем. Данное понятие необходимо не только для описания омонимии, но и для описания лексики английского языка вообще. Статистика показала, что большой процент номинативных единиц английского языка выступает в составе сверхлексем (семантема).

Огромное количество номинативных единиц в английском языке выступает не обособленно, а в составе сверхлексем. Кроме того, в результате распада полисемии практически любая лексема может войти в состав вновь возникшей сверхлексемы. Мы можем сказать, что сверхлексема в английском языке представляет собой двусторонний знак, означающим которого является форма, единая для всех входящих в него лексем, а означаемым – система связанных между собой лексикол. Введение понятия сверхлексема (семантема) снимет противоречие между лексической общностью формально тождественных однокоренных слов и их грамматической обособленностью, а также тезисом о том, что слово не может принадлежать нескольким частям речи одновременно [21], и распространенным в зарубежной лингвистике представлением о слове как о единице, которая может выступать «в функции разных частей речи» [22].

В английском языке в функции разных частей речи может выступать одна и та же лексическая единица, но этой единицей является не лексема, а сверхлексема (семантема). При этом не нарушается принцип вхождения каждой номинативной единицы только в один грамматический класс.

В некоторых работах за критерий омонимичности лексических единиц принимается различие не только между общелексемными, но и между частными (некатегориальными) грамматическими признаками, такими, как одушевленность/неодушевленность, переходность/непереходность [23]. Возможно, что в таком понимании омонимии имеется рациональное зерно. Принадлежность отдельных лексикол к разным лексико-грамматическим разрядам, различия в управлении или в сочетаемости – все это, действительно, говорит об известной их самостоятельности. Однако, несмотря на все различия, между такими вариантами всегда сохраняется и единство –

единство их лексической семантики. Так, значения «зажигать» и «освещать», входящие в группу переходных значений глагола *light*, тесно связаны с его непереходными значениями «зажигаться» и «освещаться». Считать эти две группы значений омонимиями – значит разрывать эту связь, отрицать наличие единства. Но и рассматривать такие варианты слова как обычную полисемию – значит игнорировать имеющиеся между ними качественные различия.

Очевидно, для того чтобы правильно охарактеризовать статус подобных вариантов слова, необходимо ввести структурную единицу, промежуточную между лексемой и лексикой. Такую единицу можно назвать «гиполексикулой». Тогда семантическая структура слова представится следующим образом: лексикой, обладающие одинаковыми частными грамматическими признаками, образуют гиполексикулу, а гиполексикулы, в свою очередь, сводятся в единую лексему. Выделение этой единицы позволит снять противоречие между грамматической обособленностью подобных омонимичных рядов и лексической общностью значений внутри каждого такого ряда.

Таким образом, в предлагаемой здесь системе терминов термин «лексема» сохраняется за самостоятельными словами, термин «гиперлексема» (семантема) используется для обозначения единицы, охватывающей несколько лексем, а термин «гиполексикула» – для обозначения отдельных вариантов лексемы. В целом терминологический ряд выглядит следующим образом: гиперлексема (семантема) – лексема – гиполексикула – лексика слова. К этому следует добавить, что гиполексикула не является обязательным членом ряда; она включается в ряд только тогда, когда в семантике слова оказываются структуры, промежуточные между лексемой и ее отдельными значениями.

Примечания

1. Смирницкий А. И. Лексикология английского языка. М., 1956. С. 5–6.
2. Trier J. Sprachliche Felder. Zeitschr. für die Bedeutungslehre. 1932. Bd 8, № 1. S. 7–22.
3. Уфимцева А. А. Слово в лексико-семантической системе языка. М., 1968. С. 171–173.
4. Вилломан В. Г. Семантические и функциональные связи слов и их синонимия в современном английском языке: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Л., 1971; Бережан С. Г. Семантическая эквивалентность лексических единиц. Кишинев, 1973.
5. Абаев В. И. Выступление на дискуссии по вопросам омонимии: сб. Л.; М., 1960. Вып. IV. С. 71–76.
6. Ullmann S. Semantics: An Introduction, to the Science of Meaning. Oxford, 1964.

7. Шайкевич А. Я. Источники лексической омонимии в германских языках: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1962; Buysens E. Linguistique historique. Homonymie stylistique s'antique changement phonétiques. Univ. libre de Brux., Travaux de la Faculté de Philosophie et Lettres. Bruxelles, 1965. Т. XXVIII. P. 1–158; Малаховский А. В. Омонимия слов как абсолютная лингвистическая универсалия // Ин. языки в высшей школе. М., 1977. Вып. 12. С. 94–98; Торжинская Г. Ф. Пути развития генетически не связанной омонимии в английском языке XVIII–XX вв.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1972.

8. Gillieron J. Pathologie et therapeutique verbale. Paris, 1921; Richter E. Über Homonymie. Festschrift für Paul Kretschmer. Wien; Leipzig, 1926. S. 167–201; Menner R. J. The Conflict of Homonyms in English Language. 1936. Vol. 12. № 4. P. 229–244; Williams E. R. The Conflict of Homonyms in English Yale Studies in English. New Haven; London, 1944. Vol. 100. P. 1–130; Торжинская Г. Ф. Указ. соч.; Кукина Т. И. Устойчивость генетически не связанных омонимов в истории английского языка: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1974.

9. Шайкевич А. Я. Указ. соч.

10. Galbraith G. G., Mosher D. L. Associative Sexual Responses in Relation to Sexual Arousal, Guilt, and External Approval Contingencies J. of Personality and Soc. Psychol. 1968. Vol. 10. P. 142–147.

11. Deese J. The Structure of Associations in Language and Thought. Baltimore, 1965; Craik F. I. M., Levy B. A. Semantic and Acoustic Information in Primary Memory, JEP. 1970. Vol. 86. № 1. P. 77–82; Leab L. Homonyms and Synonyms as Retrieval Cues JEP, 1972. Vol. 96. № 2. P. 255–262.

12. Шайкевич А. Я. Указ. соч.

13. Мельчук И. А. Строение языковых знаков и возможные формально-смысловые отношения между ними. Изв. АН СССР, Отд. лит-ры и языка. 1968. Т. XXVII. № 5. С. 426–438.

14. Шайкевич А. Я. Указ. соч.

15. Смирницкий А. И. Указ. соч.

16. Hall A. D., Fagen R. E. Definition of System General Systems. 1956. Vol. 1. P. 18–28.

17. Блауберг И. В., Садовский В. Н., Юдин Э. Г. Системный подход: предпосылки, проблемы, трудности. М., 1969.

18. Мельчук И. А. Указ. соч.

19. Кацнельсон С. Д. Содержание слова, значение и обозначение. М.; Л., 1965.

20. Блауберг И. В., Юдин Э. Г. Становление и сущность системного подхода. М., 1973.

21. Смирницкий А. И. Указ. соч.; Воронцова Г. Н. Очерки по грамматике английского языка. М., 1960.

22. Kruisinga L. Grammar and Dictionary English Studies. 1931. Vol. 13. P. 7–14.

23. Мухин А. М. Об омонимии переходных и непереходных глагольных лексем в английском языке. Вопросы лексикологии и стилистики английского языка. Пятигорск: Изд-во Пятигор. ун-та, 1974. С. 41–48; Абдурахманова Н. А. Омонимия однопереходных глаголов в современном английском языке. Л., 1975. М., 1975а. Ч. 2. С. 10–22.

УДК 811.111'373

Т. С. Чумичева

**СОМАТИЧЕСКИЕ ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ
В БРИТАНСКОМ И АМЕРИКАНСКОМ
ВАРИАНТАХ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА
(СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ)**

Статья посвящена проблеме выявления национально-культурной специфики фразеологических единиц с компонентами-соматизмами, принадлежащих британскому и американскому вариантам английского языка. На основе сопоставительного анализа выявляются универсальное и уникальное в семантике данных единиц, описываются основные типы семантических отношений – эквивалентные и безэквивалентные единицы.

This article is devoted to problem of revealing national-cultural peculiarities of the phraseologisms with somatic components belonging to the British and American variants of the English language. On the basis of the comparative analysis the universal and unique features in their semantics are revealed and the main types of semantic relations – equivalent and nonequivalent units are described.

Ключевые слова: соматический фразеологизм, британский вариант, американский вариант, «общее ядро», семантика, сопоставительный анализ.

Keywords: somatic phraseologism, the British variant, the American variant, “common core”, semantics, comparative analysis.

Интенсивное развитие фразеологии за последние десятилетия выдвинуло множество проблем. С одной стороны, задачей исследователей является описание фразеологического материала отдельного языка с упором на их специфические особенности, с другой – все большее значение приобретает сопоставительное изучение фразеологических микросистем как «самостоятельных» языков, так и вариантов одного языка.

Фразеологизмы с компонентами-соматизмами (от греч. soma «тело») составляют одну из многочисленных и коммуникативно значимых групп во фразеологии британского и американского вариантов английского языка. Характерными для данных фразеологизмов являются семантическая ориентированность на человека, образность, ярко выраженная оценка, отношение к обозначаемым явлениям.

Анализ фразеообразовательных потенциалов лексем-соматизмов показал, что наименования наружных частей и органов тела, являющихся активными и функционально значимыми для человека и животного, такие, как *hand, head, eye, face, feet (foot), finger, leg, mouth, nose*, наиболее продуктивны в образовании фразеологизмов обоих вариантов английского языка.

Неизменной характеристикой двух фразеологических микросистем – британского и американского вариантов – является наличие их «общего ядра», обслуживающего носителей того и другого варианта, элементы которого, согласно полученным данным, значительно превосходят различительные элементы (британские и американские фразеологизмы):

	Общее количество соматических фразеологизмов
Британский вариант	111
Американский вариант	198
«Общее ядро»	671

С учетом высокого содержания единиц «общего ядра» в двух вариантах английского языка становится очевидным положение А. Д. Швейцера о том, что «сопоставления вариантов языка, проводимые без учета их “общего ядра”, искажают реальную картину соотношения общих и различительных элементов» [1].

В свете вышесказанного особенно важным представляется определение границ между тремя группами единиц, выявление среди них «переходных случаев» – заимствований как на уровне макросистемы английского языка (заимствования британских и американских фразеологизмов в их «общее ядро»), так и на уровне самих вариантов (американо-британские заимствования), которые не могут участвовать в сопоставительном анализе.

Анализ фразеологического материала показывает, что структура и компонентный состав соматических фразеологизмов двух вариантов английского языка не обнаруживают глубоких различий, на основании чего можно предположить, что основные расхождения британских и американских соматических фразеологизмов заключены в их семантике. Имеющиеся различия между двумя вариантами касаются не столько отдельных значений и употреблений одних и тех же фразеологизмов, сколько собственно инвентаря данных единиц, поскольку многозначность не характерна для выявленных британских и американских соматических фразеологизмов.

Одним из главных условий сопоставления вариантов языка является, по мнению А. Д. Швейцера и его последователей [2], учет единиц, санкционированных литературной нормой языка, которая, как известно, представлена двумя формами: книжно-письменной и устно-разговорной. При этом наибольшие расхождения в лексике и фразеологии британского и американского вариантов английского языка наблюдаются имен-

но в разговорном языке, в письменном литературном языке они незначительны [3].

Характерно, что выявленные фразеологизмы-наименования предметов и явлений, специфичных для британской и американской действительности, являются в своем большинстве стилистически сниженными единицами. Вот лишь некоторые примеры: *dog's nose Br., inf.* «собачий нос», «ерш» (коктейль из крепкого пива, джина, коричневого сахара и мускатного ореха); *catch the Speaker's eye Br., inf.* «получить слово для выступления в дебатах в палате общин» (обыкн. по предварительной договоренности; употребляется в случае, когда слова просят несколько членов парламента); *red eye Am., sl.* «красный глаз» (коктейль из пива и томатного сока); *long hairs Am., obs., polit.* «длинноволосые» (участники либерально-демократических организаций и движений).

Сопоставительное изучение фразеологических микросистем национальных вариантов языка, как и разных языков, имеет своей целью выявление универсального и дифференциального в плане содержания (и в плане выражения) данных единиц, изучение основных типов семантических отношений.

В результате проведенного сопоставительного анализа британских (Br), американских (Am) и общеанглийских (GE) соматических фразеологизмов выделены две группы единиц:

1. *Эквивалентные единицы* – устойчивые сочетания, имеющие семантические корреляты в одном из рассматриваемых вариантов английского языка или в их «общем ядре», образующие, согласно терминологии А. Д. Швейцера [4], следующие типы противопоставлений:

- вариант – вариант (противопоставления с двусторонней локальной маркированностью), например:

(Am) have a green thumb – (Br) have green fingers «иметь “зеленые пальцы”, золотые руки» (об опытных садоводах и огородниках);

- вариант – общеанглийская единица (противопоставления с односторонней локальной маркированностью), например:

(Am) keep (have) poker face – (GE) keep (have) a straight face «иметь бесстрастное, непроницаемое лицо»;

- вариант – общеанглийская единица – вариант, например:

(Am) have sticky fingers – (GE) have light fingers – (Br) have one's fingers in the till «воровать, совершать кражу».

Анализ материала показывает, что наиболее распространенными являются противопоставления с односторонней локальной маркированностью, что, впрочем, вполне объяснимо, судя по приведенному выше количественному соотноше-

нию единиц, специфичных для двух вариантов английского языка, с одной стороны, и единиц «общего ядра» – с другой.

В рамках группы эквивалентных фразеологизмов отмечено два качественно различных типа соответствий – фразеологические варианты и синонимы. В первом случае фразеологизмы-соответствия имеют однотипную структуру и обнаруживают частичные расхождения в лексическом и иногда грамматическом составе (предлоги, артикли), что, однако, не приводит к возникновению каких-либо смысловых или стилистических оттенков. Приведем примеры фразеологических вариантов:

(Am) get the **big** head – (GE) get the **swelled** head «важничать, задаваться, задирать нос»;

(Am) rub **elbows** with smb – (Br) rub **shoulders** with smb «общаться, встречаться, завести “полезное знакомство” со знаменитым человеком»;

(Br) break sweat – (Am) break a sweat «use a lot of physical effort».

Известно, что возможность варьирования фразеологических единиц создается их раздельно-оформленным характером, наличием переменных компонентов в их составе. Исследование показывает, что варьирование характерно, прежде всего, для глагольных фразеологизмов, в то время как субстантивные фразеологизмы отличаются большей устойчивостью компонентного состава, большей целостностью своего значения.

В целом необходимо отметить, что имеющиеся частичные расхождения в компонентном составе фразеологических вариантов не приводят к существенному различию их образа. Варьируемые лексические компоненты в своем большинстве онтологически близки – принадлежат к лексико-семантической группе частей и органов тела. Между компонентами возможны отношения «часть – целое» (партонимия), например, 'eye – eyelash / eyelid': (Am) not bat an eye – not bat an eyelash (eyelid). Встречаются также гиперо-гипонимические и синонимические отношения (характерно для глагольных лексем), например: 'fingers – thumb': (Br) have green fingers – (Am) have a green thumb; 'step – tread': (Am) step on smb's toes – (Br) tread on smb's toes.

Выявленные фразеологизмы-синонимы – это чаще всего разноструктурные образования с различным лексико-компонентным составом, имеющие минимум одно общее значение при неадекватности их образной основы и возможных различиях в смысловых оттенках и / или стилистической окраске значения [5], например: (Am) give smb the shut eye – (Br) keep one's head down «вздремнуть, поспать».

Среди фразеологизмов-синонимов особо выделяется группа единиц, выражающих одно и то же понятие и совпадающих по своим стилистическим характеристикам. Различие же данного

типа синонимов состоит в разной образной мотивировке фразеологизмов, в связи с тем что они образованы путем метафорического или метонимического переосмысления совершенно разных переменных словосочетаний.

Так, например, образ общеанглийского фразеологизма *a hair of the dog (that bit one)* «порция вина, чтобы опохмелиться» связан с бытующим в старину убеждением о том, что лучшим средством от укуса бешеной собаки является сожженная шерсть этой же собаки, прикладываемая к укушенному месту [6].

В Америке используется выражение с таким же значением *a horn of the ox* (досл.: рог быка) [7].

Образы некоторых абсолютных синонимов – британских и американских соматических фразеологизмов – обусловлены культурно-историческими особенностями народов-носителей рассматриваемых вариантов английского языка. Расшифровка образов данных единиц требует определенных этнокультурных сведений. Так, например, американский *give smb the finger* и британский *put two fingers up smb* фразеологизмы используются для того, чтобы выразить злость, ненависть, пренебрежение. В основе их мотивирующих образов – различные жесты, считающиеся неприличными в американской и британской лингвокультурах:

give smb the finger Am, very inf «hold the middle finger straight up and curling the other fingers into the palm» [8];

put two fingers up at smb Br, inf «hold the index finger and forefinger apart like a V and curling the other fingers and the thumb into the palm which is turned inwards» [9].

Анализ эквивалентных британских, американских и общеанглийских единиц показывает, что для них скорее характерны отношения синонимии, чем вариантности. Данные фразеологизмы служат для обозначения и выражения мотивов человеческих отношений, действий, поступков человека, его чувств, психических состояний, то есть явлений, вызывающих личную заинтересованность и эмоциональное переживание субъекта.

2. Безэквивалентные единицы – устойчивые сочетания, не имеющие соответствий во фразеологических микросистемах британского / американского варианта, а также в их «общем ядре», в связи с тем что они являются специфически национальным атрибутом фразеологического фонда вариантов.

Наличие безэквивалентных единиц, как известно, может быть обусловлено, во-первых, отсутствием в общественной практике носителей языка (варианта) соответствующих реалий, и, во-вторых, отсутствием лексических (фразеологических) единиц, обозначающих соответствующие понятия [10].

В рамках группы безэквивалентных британских и американских фразеологизмов с компонентами-соматизмами выделены две подгруппы:

а) устойчивые сочетания, обозначающие предметы, явления, события, специфичные для жизни одного народа и чуждые другому: *blood and guts Nautical Br.* «флаг торгового флота Великобритании»; *bull's eye Br.* «бычий глаз» (круглый, часто полосатый леденец); *horse's neck Br., inf.* «лошадиная шея» (коктейль из имбирного эля, коньяка или другого крепкого напитка, с добавлением льда; бокал обычно украшается кожурой лимона спиралевидной формы); *a Purple Heart Am.* «Пурпурное сердце» (медаль за ранение, вручаемая солдатам США; была введена в 1782 г.), *red skin Am., obs., now taboo.* «американский индеец» и т. д.;

б) устойчивые сочетания, референты которых существуют и в Великобритании, и в США. Однако в одном варианте существуют определенные устойчивые сочетания, а в другом варианте таких устойчивых сочетаний нет. Думается, что подобные лакуны обусловлены не столько различием, своеобразием культур сопоставляемых вариантов английского языка, сколько отсутствием необходимости различия явлений или предметов, поскольку это явление или предмет может обозначаться лексемой, свободным словосочетанием или описательным толкованием в другом варианте языка.

Большинство выявленных фразеологизмов-лакун, в отличие от эквивалентных единиц, имеют узкую семантику, – более сложное понятийное содержание, о чем свидетельствует характер дефиниций, – сложные, развернутые определения-словосочетания: *get one's leg over the traces Am* «нарушить интересы своей партии или группы», *travel one's face Am* «использовать привлекательную внешность для достижения своей цели», *throw oneself at smb's feet Am* «во всеулышание выражать кому-либо свое восхищение, любовь» и др.

Представленный анализ позволяет констатировать, что в семантике британских и американских фразеологизмов с компонентами-соматизмами присутствует как универсальное (общечеловеческое), так и национально-культурное. Основной причиной существования эквивалентных единиц является, безусловно, принадлежность к единой языковой системе, а также наличие явлений действительности, общих для всех наций, вне зависимости от географических, климатических, экономических и прочих условий их жизни. Выявленные эквивалентные единицы обозначают универсальные для всех народов понятия, связанные с поведением человека, его психоэмоциональными состояниями и чувствами, некоторыми физиологическими состояниями, способнос-

тями и т. п. Существование безэквивалентных единиц объясняется индивидуальностью исторического развития и общественно-политической жизни страны, самобытностью культуры, а также отсутствием соответствий во фразеологическом составе того или иного варианта.

Примечания

1. Швейцер А. Д. Литературный язык в США и Англии. М., 1971. С. 20–21.

2. Кириченко Н. А. Соотношение и взаимоотношение американского и британского вариантов литературного английского языка на уровне словосочетания: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1981; Кроль И. А. Определяющие факторы и пути формирования расхождений в семантической структуре лексических единиц американского и британского вариантов английского языка: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1985.

3. Беляева Т. М., Потапова И. А. Английский язык за пределами Англии: пособие для студ. педин-тов. Л., 1961. С. 41; Ощепкова В. В. Культурологические, этнографические и типологические аспекты лингвострановедения: дис. ... д-ра филол. наук. М., 1995. С. 83; Степанов Г. В. Объективные и субъективные критерии определения понятия «вариант языка» // Типология сходств и различий близкородственных языков. Кишинев, 1976. С. 13.

4. Швейцер А. Д. Различительные элементы американского и британского вариантов современного литературного английского языка: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 1966. С. 7.

5. Шанский Н. М. Фразеология современного русского языка: учеб. пособие для вузов по спец. «Русский язык и литература». М., 1985. С. 69–70.

6. Англо-русский фразеологический словарь / сост. А. В. Кунин. 4-е изд., перераб. и доп. М., 1984. С. 343.

7. Dictionary of American and British Euphemisms. Bath, 1985.

8. Oxford Guide to British and American Culture: For Learners of English. 2nd edition. N. Y., 2005. С. 244.

9. Там же. С. 245.

10. Влахов С., Флорин С. Непере译имое в переводе. М., 1980; Ощепкова В. В. Язык и культура Великобритании, США, Канады, Австралии, Новой Зеландии. М.; СПб., 2004.

УДК 81'373

Е. А. Тулусина

ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКАЯ ОБЪЕКТИВАЦИЯ КОНЦЕПТА «УЧЕБА» В НЕМЕЦКОМ И РУССКОМ ЯЗЫКАХ

В статье рассматриваются устойчивые словосочетания и фразеологические единицы, репрезентирующие концепт «учеба» в немецком и русском языках. Было установлено, что национально-культурные представления обеих наций в отношении концепта «учеба» в целом совпадают. Однако существуют и расхождения: в немецком языке процесс обучения связывают с каждодневным трудом и опытом, а в русском языке прослеживается взаимосвязь между знанием и счастьем, учением и поучением.

This article is devoted to a detailed comparative analysis of collocations and phraseological locutions representing the concept “study” in German and Russian. It was defined that national-cultural notions of both nations concerning the concept “study” coincide in the main points. There are, however, some differences: in German the process of study is connected with daily work and experience, and in Russian we can see the interrelation between knowledge and happiness, learning and moral.

Ключевые слова: концептосфера, устойчивые словосочетания, фразеологизмы, языковая картина мира.

Keywords: sphere of concepts, collocations, phraseological locutions, linguistic picture of the world.

Лексические значения концепта целесообразно рассмотреть на примере словосочетаний, устойчивых выражений, поговорок и пословицах, так как они являются отражением культуры и мировидения народа, хранителями национальной специфики [1]. Лингвокультурный подход помогает провести параллель между национальными культурами, где особенно четко можно увидеть сходства и различия менталитетов. С точки зрения лингвокультурологии концепт – ментальное образование, фиксирующее своеобразие соответствующей культуры. Наиболее ярким отражением той или иной культуры являются пословицы, поговорки и устойчивые выражения.

Фразеологический состав языка – это зеркало, в котором лингвокультурная общность идентифицирует свое национальное самосознание [2]. Фразеологические единицы, являясь продуктом метафорического переосмысления явлений действительности, отражая оценку и эмоциональное отношение носителей языка, вобрали в себя наибольшее количество социокультурной и культурно-национальной информации.

Лексика, отражающая процесс познания человеком окружающей его действительности, со-

ставляет основу рассматриваемого концепта. Ученость, житейская мудрость, любознательность пользовались уважением и ценились во все времена и у всех народов. Несомненно, общее позитивное отношение к учебе находит национальные языковые формы выражения. Посредником между естественным языком и миром выступает когнитивная деятельность человека, в процессе которой человек реализует свои представления о внешнем мире. Совокупность таких представлений образует некую систему – картину мира, которая является функциональной базой вербального и невербального поведения человека [3]. Являясь призмой, сквозь которую происходит отражение объективной действительности человеческим сознанием, языковая картина мира включает в себя фразеологические единицы.

Фразеологический состав языка – это открытая система, характеризующаяся непрерывным пополнением фразеологических единиц, отражающих реалии окружающего мира, с одной стороны, и вытеснением неактуальной культурной, социальной, политической или экономической лексики в составе устойчивых словосочетаний, пословиц и поговорок – с другой. В каждом языке эти процессы происходят по-разному. Тем не менее в обоих языках существуют ключевые слова, относящиеся к концепту «учёба», которые характеризуются общеупотребительностью, частотностью, находятся в составе фразеологизмов и пословиц. Это такие понятия, как учение, урок, навык, ум, наука, школа и т. д.

К концепту «учёба» в немецком языке можно отнести следующие устойчивые словосочетания:

aus der Übung kommen – разучиться ч.-л. делать
bei j-m in der Lehre geben – брать пример с кого-л., учиться

bei j-m in die Schule geben – пройти чью-л. школу

das heiÙe den Esel Griechisch lehren – это напрасный труд (букв. это все равно, что осла учить греческому языку)

das soll mir eine Lehre sein – это мне впредь наука

die Höhe Schule des Lebens – школа жизни

diese Lehre sitzt – это он зарубил себе на носу (этот урок не забудется)

eine Lehre aus etw. ziehen – извлечь урок

ein gelehrtes Haus – учёная голова

eine gelehrte Miene annehmen – принять учёный вид

einige Übung haben – обладать навыком, набить руку на чём-либо

j-m eine Lehre erteilen – преподавать урок

Kräfte und Fleiß anwenden – приложить силы и старание.

В немецкой лингвокультуре доминантными являются такие понятия, как труд, планомерные упражнения и усердие.

В русском языке составляющими концепта «учеба» являются следующие устойчивые сочетания: *ученый вид, извлечь урок, учить уму-разуму, грызть гранит науки, ломать голову, живой ум, ум за разум заходит, схватить умом, учить ученого, древо познания и т. д.*

В русской этноконцептосфере концепт «учеба» содержит как положительные, так и отрицательные характеристики, что свидетельствует о важности данного фрейма для сознания русского народа.

По результатам исследования ядерных элементов представленных концептов видно, что устойчивых выражений, отражающих дефиницию «учеба», довольно много и они достаточно разнообразны, что обуславливается различием менталитетов двух стран.

Фразеологизмы служат для описания самых различных явлений и ситуаций в жизни человека, пословицы хранят знания о мире и человеке. Это свидетельствует о том, насколько данное понятие важно для носителей того или иного языка.

Пословицы и поговорки, отражающие концепт «учеба» в немецком языке:

man lernt nie aus – век живи, век учишь

was Hänschen nicht lernt, lernt Hans nimmermehr – учиться нужно смолоду

Fleiß bricht Eis – терпенье и труд все перетрут

Mühe und Fleiß bricht alles Eis – терпенье и труд все перетрут

ohne Fleiß kein Preis – без труда не вынешь и рыбку из труда

Übung macht den Meister – навык мастера ставит

Erfahrung ist die beste Lehrmeisterin – поживешь подольше – узнаешь побольше

durch Schaden wird man klug – на ошибках учатся

Wissen ist Macht – знание-сила

Versuch macht klug – опыт делает умным

ein voller Bauch studiert nicht gern – сытое брюхо к учению глухо

Probieren geht über Studieren – практика выше голый теории.

В немецкоязычных устойчивых словосочетаниях четко прослеживается менталитет немецкого народа, его отношение к учебе. Главными активаторами познавательного процесса здесь выступают труд, приобретенный опыт, многократное повторение и усердие.

В русском языковом сознании также существует множество пословиц и поговорок, характеризующих отношение русского народа к учебной деятельности. Стремление к учебе, познанию всегда воспринималось в русской концептосфере позитивно.

Не бойся, когда не знаешь: страшно, когда знать не хочется.

Мудрым никто не родился, а научился.

Учись смолоду, под старость не будешь знать голоду.

Пословицы и поговорки в русском языке часто отражают ироничное отношение к дилетантскому подходу в обучении.

Умный хочет учиться, а дурак – учить.

Ученого учить – только портить.

От умного научишься, от глупого разучишься.

В русском языке пословично-поговорочными выражениями широко представлена оппозиция понятий знания – богатство, причем коннотация может быть как положительной, так и отрицательной:

Был бы ум, будет и рубль; не будет ума, не будет и рубля.

Наукой люди кормятся.

Учись смолоду, под старость не будешь знать голоду.

Наука хлеба не просит, а хлеб дает.

Умен, да скуден – и глуп, да богат.

Во фразеологическом составе русского языка прослеживается зависимость эффективности обучения от возраста:

Учи, пока попереk лавки лежит; потом поздно будет.

К мягкому воску – печать, к юному человеку – ученье.

Учись смолоду.

Учение в детстве, как резьба на камне.

Большое значение при обучении человека приобретает коммуникация, круг общения, в котором происходит передача информации, взаимообогащение знаниями. Также велика в учебном процессе роль учителя:

Учи показом, а не рассказом.

Учи других – и сам поймешь.

Ворчаньем наскучишь, примером научишь.

Почитай учителя как родителя.

От учителя наука.

По ученику и об учителе судят.

Большое число фразеологических единиц в русском языке соотносится с парадигмой *умный, ученый – дурак, глупый*. Особо многочисленные лексемы со словом *дурак*. Это связано с тем, что концепт *дурак* является одним из основных элементов русского языкового сознания. За словом *дурак* стоит мир образов, представлений, систе-

ма ценностных установок, метафор. С его помощью выделяют не столько определенную группу людей, обладающих рядом характерных признаков, сколько квалифицируют поведение любого человека в случае нарушения им различных социальных стереотипов [4].

Длительный и весьма непростой путь к знаниям, который требует от человека значительных интеллектуальных усилий и терпения, но который приносит ему моральное и материальное удовлетворение, подтверждают следующие выражения:

Ученья корень горек, да плод сладок.

Намучился – научился.

Наука – не бука.

Итак, концепт «учеба» отражает культуры немецкой и русской языковых личностей, которые находят свое выражение во фразеологических единицах. Опираясь на полученные знания, можно заключить, что для немецкого и русского менталитетов характерна взаимосвязь учения и богатства, познания и силы, труда и результата.

Своеобразие культур заключается в том, что в немецком языке процесс обучения связывают с каждодневным трудом, благоразумием и опытом, а в русском языке прослеживается взаимосвязь между знанием и счастьем, ученьем и поученьем.

Немецкая и русская языковые концептосферы насыщены фразеологическими единицами, что обусловлено языковой экономией и актуальностью рассматриваемого концепта, так как фразеологизмы заключают в себе накопленный жизненный опыт, мудрость народа, создавшего их. Устойчивые словосочетания, пословицы и поговорки помогают лучше понять менталитет народа, его интересы и потребности. Сферами употребления данных фразеологических единиц являются как публицистика, так и повседневная речь.

Примечания

1. *Солодуб Ю. А.* К проблеме разграничения пословиц и поговорок в языках различных типов // Филол. науки. 1994. № 3. С. 55–71.

2. *Телия В. Н.* Фразеологизм // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Большая Рос. энцикл., 2002. С. 559–560.

3. *Караулов Ю. Н.* Русский язык и языковая личность / 3-е изд., стереотип. М.: Эдиториал УРСС, 2003. 264 с.

4. *Маслова В. А.* Введение в когнитивную лингвистику. М.: Флинта: Наука, 2004. 237 с.

А. Ю. Миросина

ЭВФЕМИЗМ КАК ЯВЛЕНИЕ ЯЗЫКА И КУЛЬТУРЫ (ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ И ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ)

В статье рассматриваются лингвистический и лингвокультурологический аспекты эвфемии, представлены варианты, значения и основные подходы к определению термина «эвфемизм», выделяются основные функциональные типы эвфемизмов, описываются сферы эвфемизации речи.

The article deals with linguistic and linguistic-cultural aspects of euphemisms. It reveals different points of view on the variants, meanings and definition of the term "euphemism". Moreover, the article indicates the main functional types and spheres of usage of the above mentioned phenomenon in speech communication.

Ключевые слова: эвфемизм, троп, функциональный тип, лингвистический аспект, лингвокультурологический аспект.

Keywords: euphemism, trope, functional type, linguistic aspect, linguistic-cultural aspect.

По разным причинам люди зачастую сознательно избегают употребления слов и выражений, обозначающих определенные предметы и явления. Их либо вообще не упоминают, либо говорят о них не прямо, а намеком, описательно, смягчая впечатление, с тем чтобы сделать их приемлемыми для адресата. Название этого явления – «эвфемизм».

Явление эвфемистической замены находится в центре пересечения экстралингвистических и лингвистических проблем, так как по своей природе эвфемизмы являются социальными образованиями. Появление эвфемистических образований свидетельствует об определенном этапе развития общества, что определяет интерес к их изучению как со стороны историков, этнографов, психологов, социологов, так и лингвистов (Lawrence 1973; Orwell 1978; Holder 1995; Stein 1998; Гальперин 1981; Крысин 1996; Москвин 1998; 2001; Шейгал 2000; Торопцева 2003; Иванова 2004 и др.).

Со времен древних греков термин «эвфемизм» употребляется для обозначения стилистического тропа, исполняющего роль словесного смягчения. Риторический и стилистический термин *эвфемизм* [греч. *εὐφημισμός* «благоречие»], введенный в обращение в начале 80-х гг. XVI в. английским писателем Джорджем Блаунтом, был произведен им по аналогии с одноструктурными терминами типа *эвфуизм* посредством добавле-

ния суффикса *-ισμ* от слова *εὐφρία*, в русской терминологической традиции представленного двумя орфографическими вариантами – *эвфемия* и *эвфимия*. Данный термин европейской культуры известен в нескольких значениях.

Как философский термин слово *эвфемия* обозначает (по Демокриту) душевное спокойствие, жизнерадостность, истинное блаженство. Используется также иной фонематический вариант данного термина: «Эвтюмия» – в этической системе Демокрита центральное понятие, означающее «хорошее расположение духа, к которому необходимо стремиться» [1].

Как юридический термин слово *эвфемия* в Византии обозначало выдвигаемую народом официальную *вежливую* просьбу к правителям (пожелание или порицание) как альтернативу *грубым* действиям, что выражало их право принимать участие в политической жизни государства не только посредством бунта или восстания, но и в легальных, узаконенных формах [2]. С мотивом вежливости речи иногда связывают этимологическое истолкование лингвистического термина *эвфемизм*: «Эвфемизм – [от греч. *euthemeo* – говорю вежливо]...» [3].

Содержание *лингвистического понятия* эвфемии корреспондирует с некоторыми постулатами античной эстетики. В соответствии с этими постулатами эвфемия:

- 1) является свойством прежде всего души, и лишь вторично – речи;
- 2) противопоставляется дурным поступкам и сквернословью («ругани»);
- 3) является результатом самосовершенствования: учебы и труда над собой, «уединенного созерцания и безмолвия».

Интересным видится тот факт, что в античном мире *как термин религии* слово *эвфемия* первоначально обозначало «священную тишину, предшествующую каждому жертвоприношению и каждой вступительной к нему молитве и возвещаемую определенной формулой: *εὐφρῖα ἔστω* или *εὐφρῖεῖτε*, у римлян *favete linguis*», ср. лат. *faveto* «благоговейно молчать, безмолвствовать, не проронить ни слова» [4]. С мотивом молчания (умолчания) иногда связывают этимологическое истолкование лингвистического термина *эвфемизм*: «Эвфемизм [от греч. *euthemia* – воздержание от неподобающих слов... » [5]. Предметом умолчания является тема или «неподобающее» слово, подпадающие под ситуативный, первоначально – религиозный или суеверный запрет (табу).

Эвфемия тесно связана с проблемой табу, поскольку эвфемизмами в первую очередь заменяются табуированные, архаичные названия. Принято считать, что эвфемизмы возникли из табуизмов. А. А. Реформатский определяет табу

как «запрет, возникающий в сфере общественной жизни на разных ступенях развития общества, который может распространяться и на факты языка» [6]. Суеверная боязнь духов, заклинаний, магического действия слова, прямого наименования породила запреты на определенные слова, дозволенные только приближенным к высшим силам – шаманам, жрецам, вождям. В свою очередь вера в магию породила молитвы, заговоры болезней, привораживания. Итак, явление табу тесно связано с магической функцией речи, то есть с верой в возможность непосредственного воздействия на окружающий мир при помощи языка.

По мере развития общества меняется восприятие человеком окружающего мира, а вместе с ним изменяется и природа запрета. Теперь запрет на произнесение некоторых слов и выражений определяется не страхом перед неизвестными силами и не религиозными верованиями, а рядом социальных и психологических причин. Эти причины являются следствием отрицательного отношения к обозначаемым явлениям со стороны общества. Так возникает эвфемизм в современном понимании.

Сегодня слово «эвфемизм» стало международным лингвистическим термином, который понимается и трактуется по-разному. На сегодняшний день существует достаточно большое количество определенных эвфемизма. Одно из самых распространенных гласит, что под «эвфемизмами» принято понимать «эмоционально нейтральные слова или выражения, употребляемые вместо синонимичных им слов или выражений, представляющихся говорящему неприличными, грубыми или нетактичными» [7]. Далее рассмотрим другие дефиниции эвфемизмов, встречающиеся в зарубежной и отечественной лингвистической литературе. Начнем с определений эвфемизма, представленных в англоязычных словарях.

The Concise Oxford Dictionary of Current English определяет эвфемизмы как «мягкое или неопределенное выражение, посредством которого выражается слишком резкая или прямая мысль (“a mild or vague expression substituted for one thought to be too harsh or direct (например, pass over вместо die)» [8].

Cambridge Advanced Learner's Dictionary называет эвфемизмом «слово или фразу, используемую для того, чтобы избежать употребления неприятного или обидного слова (“a word or phrase used to avoid saying an unpleasant or offensive word”) [9].

Webster's Revised Unabridged Dictionary считает, что эвфемизм смягчает резкое и нетактичное слово или выражение, является способом описания обидного с помощью необидных фраз, а также мягким заменным словом для неприят-

ных истин (“a figure in which a harsh or indelicate word or expression is softened; a way of describing an offensive thing by an inoffensive expression; a mild name for something disagreeable”) [10].

The American Heritage Dictionary of the English Language полагает, что эвфемизм является способом или примером замены мягким, непрямым или неясным термином резкого, с точки зрения говорящего, прямого или обидного слова или выражения (“The act or an example of substituting a mild, indirect, or vague term for one considered harsh, blunt, or offensive: “Euphemisms such as “slumber room”...abound in the funeral business” (Jessica Mitford)”) [11].

А. А. Реформатский отмечает, что «эвфемизмы – это замененные, разрешенные слова, которые употребляются вместо запрещенных» [12]. Например, *предать земле* вместо *закопать*.

В своих работах А. П. Крысин определяет эвфемизмы как описательный оборот, который смягчает, вуалирует суть происходящего [13].

Необходимо отметить, что все вышеприведенные определения эвфемизма мало чем отличаются друг от друга. Мы полагаем, что их можно объединить под дефиницией, данной Д. Н. Шмелевым, как отражающей общую точку зрения, которой мы будем придерживаться в дальнейшем. Итак, эвфемизмы – это «слова и выражения, служащие в определенных условиях для замены таких обозначений, которые представляются говорящему нежелательными, не вполне вежливыми, слишком резкими» [14].

В современной лингвистике не вполне определенным является соотношение эвфемизмов и тропов, эвфемии и образности [15]. Так, например, О. С. Ахманова и ряд других лингвистов считают, что эвфемизм – это троп, состоящий в непрямом, прикрытом, вежливом, смягчающем обозначении какого-либо предмета или явления [16]. «По семантической структуре эвфемизмы, – полагает Б. А. Ларин, – одна из разновидностей тропа, то есть метафоры, метонимии, синекдохи и др. Отличие этой разновидности в ее назначении и в сфере применения. Эвфемизмы имеют целью не образное представление действительности, как тропы поэтического языка, а затемнение, прикрытие неприглядных явлений жизни или нескромных мыслей, намерений» [17]. Ученый кладет в основу определения эвфемии понятие образности: «Эвфемизмы – дозволенные и пристойные наименования, по природе своей перифрастические или образные, скрывающие свой предмет, отвлекающие от его узнавания» [18].

В узком смысле тропы [греч. τροπος, множ. τροποι «поворот, изменение, превращение», перен. «образ» < τροπτείν «поворачивать, обращать»] представляют собой семантически двупла-

новые наименования, используемые в эстетической функции. Речь тропическую следует понимать как «речь украшенную, переносную», а тропы – как «словесные украшения», для которых «характерны отказ от обычного значения слов и сопровождаемый некоторой приятностью переход речи к иносказанию» [19], [20]. Слова в тропическом употреблении реализуют «одновременно два значения – иносказательное и буквальное» [21].

Таким образом, эвфемия и поэтическая тропика противопоставлены функционально. Эвфемизм является средством смягчения или очистки речи (например, *шут с ним* вм. более грубого *черт с ним*), поэтический троп выполняет в тексте эстетическую функцию.

Вслед за В. П. Москвиным заметим, что причисление эвфемизмов к разряду тропов, то есть образных выражений, и, соответственно, истолкование термина *эвфемизм* через идентификатор троп представляются необоснованными, поскольку: 1) эвфемизмы и тропы противопоставлены функционально; 2) в роли эвфемизмов вполне могут выступать семантически одноплановые слова и выражения: термины (напр. летальный исход вм. смерть) и заимствования (путана, куртизанка), следовательно, эвфемизмы не всегда двуплановы и не всегда образны. «Эвфемизм – это номинативная единица, следовательно, фигурой он быть никак не может» [22].

Таким образом, при сопоставлении понятий *эвфемизм* и *троп* следует говорить, что эти понятия пересекаются. Эвфемизм может быть основан на тропе, с другой стороны, многие поэтические тропы лишены эвфемистической функции.

Рассмотрим основные функциональные типы эвфемизмов или, другими словами, цели использования эвфемизмов.

1. Использование эвфемизмов для замены «точных названий пугающих предметов и явлений» было отмечено еще Л. А. Булаховским [23]. Так, для замены слов тематической сферы «смерть» в английском языке имеется значительное количество эвфемистических наименований – например, *to pass away*, *to be under the daisies* вместо *to die*. Или *cross bar hotel* вместо *prison*, *birdcage* вместо *prison cell* [24]. Такие эвфемизмы служат снижению уровня тревожности, создают чувство уверенности и безопасности.

2. Эвфемизмы используются при нежелании называть что-либо неприятное своим прямым именем. Например, *executive action* (assassination, esp. of foreign political leaders), *to make room for tea* вместо *to urinate*, *communicable disease* вместо *veneral disease* [25].

3. Б. А. Ларин отмечает обозначение эвфемизмом всего того, что в данном социуме может

считаться неприличным. Он называл их бытовыми и отмечал, что они более всего характерны для разговорной речи [26]. Например, *body odour* вместо *smell of stale sweat* или *extra-curricular activity* вместо *extramarital copulation* [27].

4. Для соблюдения этикета. Этикетные (политкорректные) эвфемизмы используются «из боязни обидеть либо собеседника, либо третье лицо» [28]. Например, *sartorially challenged* вместо *badly dressed*, *verbally deficient* вместо *illiterate*, *chalkboard* вместо *blackboard* [29]. Последнее связано, по мнению некоторых лингвистов, с нежеланием связывать такой, казалось бы, невинный предмет классного обихода, как доска, с проблемой цвета кожи и расовой принадлежности.

5. Большое количество эвфемизмов используется, по выражению Н. С. Араповой, «с целью искажения или маскировки подлинной сущности обозначаемого» [30]. Эта же цель эвфемизмов была отмечена и в трудах Д. Н. Шмелева (1979), Л. П. Крысина (1994), И. Р. Гальперина (1981) и других. В Соединенных Штатах можно услышать в речах политических деятелей или прочесть в прессе такие слова, как *force packages* (силовые пакеты) вместо *warplanes* (боевые самолеты), *collateral damage* (о случайно погибших в ходе военных действий гражданских лицах, буквально – побочные потери).

6. С помощью эвфемизмов также называют непристойные с точки зрения говорящего или данного социума профессии. Например, *sanitation engineer* (санитарный инженер) и *waste-reduction manager* (менеджер по сокращению расходов) вместо *garbageman* (мусорщик); *building maintenance engineer* (инженер по уходу за домом) вместо *janitor* (дворник) [31].

Вообще в процессе эвфемизации мы отталкиваемся от принятой в обществе системы ценностей. Несоответствие этой системе и заставляет говорящих испытывать определенный этический дискомфорт и пытаться преодолеть его с помощью эвфемистического переименования. Е. И. Шейгал справедливо полагает, что, основываясь на эвфемизмах, употребляемых в обществе, можно «вывести формулировки некоторых отраженных в них ценностных доминант: страна должна быть сильной, пользоваться уважением в международных кругах; лидер должен быть сильным, здоровым, дееспособным, порядочным, честным; в обществе не должно быть бедных и безработных; у всех должно быть достойное жилище, налоги не должны быть чрезмерными; война – это зло; никто не имеет права распорядиться жизнью другого человека» [32]. Все эти ценности явно имеют межкультурный характер, впрочем, тот или иной эвфемизм может возникнуть благодаря существованию ценностей, характерных именно для определенной национальной

культуры, следовательно, в разных культурах эвфемизируются разные понятия. Например, долгие годы в Америке остается актуальным спор между сторонниками и противниками аборта, выраженный в противопоставлении лозунгов pro-choice (вместо pro-abortion) и pro-life. «И хотя по сравнению с термином pro-life, внутренняя форма которого акцентирует право на жизнь (общечеловеческая ценность), термин pro-choice проигрывает в силе воздействия, однако содержащийся в его внутренней форме акцент на свободе индивидуального выбора (одна из важнейших культурных доминант американского общества) нейтрализует привлекательность лозунга оппонентов» [33]. Если бы они называли вещи своими именами, – pro-abortion, – то спор был бы давно закончен не в их пользу.

Можно сказать, что эвфемизмы характеризуют внутреннюю жизнь общества – его конфликты, страхи, желания и предпочтения. Количество эвфемистических замен служит показателем значимости того или иного явления в жизни людей и интенсивности отрицательных ощущений, связанных с ним. Исследование полей и сфер, подвергающихся эвфемизации, привлекает к себе пристальное внимание исследователей уже давно, так как специфика образования и функционирования сфер запретного помогает понять социальную природу человека, охарактеризовать систему ценностей, царящую в обществе.

Практически все лингвисты сходятся во взглядах на сферы эвфемизации, перечисляя среди них смерть и болезни, умственные и физические недостатки, преступления и их последствия, сверхъестественное, бедность и лишения, сексуальные отношения и т. д. На наш взгляд, исчерпывающая классификация сфер эвфемизации представлена в словаре эвфемизмов Р. Хольдера (1995) [34]. Она состоит из 68 тематических полей, среди которых, присутствуют все вышеперечисленные сферы, а также цвет кожи и расовая принадлежность, религия, физические и умственные недостатки, алкоголизм, война, национальные конфликты, азартные игры, убийство и самоубийство, части тела, беременность и рождение ребенка, проституция, названия мужских и женских гениталий, кража. Кроме того, приводится ряд тем, возможно, несколько экзотических для представителя русской культуры, но уже ставших нормой для культур, руководствующихся принципами политической корректности, среди них – аборт, названия животных, банкротство, бисексуальность, профсоюзы, образование, безработица, косметика, средства контрацепции, взяточничество и т. д. Анализ словаря показал, что наиболее эвфемизированным и, следовательно, запретным является все, что связано с человеческими грехами, сексом, преступлением и на-

казанием. Количественный и качественный анализ словаря подтвердил, что в рассматриваемой культуре, так же как и несколько веков назад, огромную важность продолжают иметь христианские ценности, среди которых благообразие и целомудрие, трудолюбие и любовь к ближнему, а также равенство.

Таким образом, эвфемизмы следует рассматривать не только как явление языка, но и как и явление культуры. Исследование эвфемизмов позволяет проникнуть в мир иной культуры, увидеть этот мир через призму национально-культурных особенностей ее народа: реалий его прошлого и настоящего, а также его духовных и моральных ценностей.

Примечания

1. История философии. Список терминов // <http://humanities.edu.ru/db/msg/1377>.
2. Дьяконов А. П. Византийские димы и факции (τά μέρη) в V–VII вв. // Византийский сборник. М.: А., 1945.
3. Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. Т. 4. 1994.
4. <http://www.sno.7hits.net/lib/lubker/e/evfemia.htm>.
5. Большой толковый словарь русского языка. СПб., 1998.
6. Реформатский А. А. Введение в языковедение. М.: Аспект-Пресс, 1996. С. 104.
7. Караулов Ю. Н. Языковая личность // Русский язык: энцикл. Изд. 2-е. М.: Дрофа, 1997. С. 671–672.
8. The Concise Oxford Dictionary of Current English. 8th ed. / ed. by R. E. Allen. Oxford: Clarendon Press, 1990.
9. Cambridge Advanced Learner's Dictionary / ed. by P. Gillard. Kundli.: Cambridge University Press, 2003.
10. Webster's Revised Unabridged Dictionary, © 1996, 1998 M1CRA, Inc // <http://dictionary.reference.com/search?q=euphemism>
11. The American Heritage® Dictionary of the English Language, Fourth Edition Copyright © 2000 by Houghton Mifflin Company. Published by Houghton Mifflin Company // <http://dictionary.reference.com/search?q=euphemism>
12. Реформатский А. А. Указ. соч. С. 99.
13. Крысин Л. П. Эвфемизмы в современной русской речи // Русский язык конца XX столетия (1985–1995). М.: Языки русской культуры, 1996. С. 384–408.
14. Шмелев Д. Н. Современный русский язык. Лексика. М., 1977. С. 199.
15. Москвин В. П. Эвфемизмы в лексической системе современного русского языка. Изд. 2-е. М.: ЛЕНАД, 2007. С. 63.
16. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов / под ред. В. Н. Ярцевой. М.: Сов. энцикл., 1966. С. 521.
17. Ларин Б. А. Об эвфемизмах // Проблемы языкознания: уч. зап. ЛГУ. 1977. № 301. Вып. 60. С. 110–124.
18. Там же. С. 101.
19. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. М., 1990. С. 158–159.
20. Риторика к Гереннию // Античные теории языка и стиля. СПб., 1996. С. 228.

21. Краткая литературная энциклопедия. Т. 9. М., 1978. С. 623.
22. Москвин В. П. Эвфемизмы в лексической системе... С. 28–31.
23. Булаховский Л. А. Введение в языкознание. Ч. II. М.: Учпедгиз, 1953. С. 51.
24. Neaman J. S., Silver C. G. The Wordsworth book of euphemisms: The hilarious guide to the unmentionable. Wordsworth Editions Ltd, Cumberland House, 1995.
25. Holder R. W. A Dictionary of Euphemisms. Bath: Bath univ. press, 1995.
26. Ларин Б. А. Указ. соч. С. 113.
27. Holder R. W. Указ. соч.
28. Москвин В. П. Эвфемизмы: системные связи, функции и способы образования // Вопросы языкознания. 2001. № 3. С. 58–70.
29. Holder R. W. Указ. соч.
30. Аранова Н. С. Эвфемизмы // Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. В. Н. Ярцевой. М.: Сов. энцикл., 1990. С. 590.
31. Neaman J. S., Silver C. G. Указ. соч.
32. Шейгал Е. И. Семиотика политического дискурса. Волгоград: Перемена, 2000. С. 204.
33. Там же. С. 206.
34. Holder R. W. Указ. соч.

УДК 811.111

Н. В. Равдина

КОНВЕРСИЯ И АНГЛИЙСКИЕ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫЕ НА -ING/-ED, ОБРАЗОВАННЫЕ ОТ СУБСТАНТИВНОЙ ОСНОВЫ И ОТ ГЕРУНДИЯ

Автор высказывает предположение, что присоединение суффикса -ed к субстантивной основе вызывает конверсию последней в глагольную, превращая дериват в отглагольное прилагательное.

Автор предлагает рассматривать словосочетания типа "hunting equipment" и "stone wall" как результат одного и того же процесса конверсии существительного в прилагательное.

The author proposes that in substantival adjectives in -ed the addition of the suffix -ed to the substantive stem causes the conversion of the latter to a verbal stem, thus turning the derivative into a deverbal adjective.

The author suggests that phrases like "hunting equipment" and "stone wall" may be viewed as resulting from one and the same process of noun/adjective conversion.

Ключевые слова: конверсия, отглагольное прилагательное, причастие, словообразование.

Keywords: conversion, verbal adjective, participle, word formation.

Словари английского языка изобилуют статьями, где единицы, по форме являющиеся причастиями, помечены как прилагательные. В пред-

ложениях: «*He was looking through the barred window at the darkness*», или «*He began to babble. Saying in an anguished choking voice how sorry he was*», или «*He stared at it for a moment and then, with trembling fingers, took out his notebook and jotted down the telephone number*» – словоформы *barred*, *anguished*, *choking* и *trembling* суть причастия или прилагательные? Или среди них есть и причастия, и прилагательные?

Как классифицировать явление, выражающееся в том, что формальное причастие, т. е. форма глагола, несущая категориальное значение процессуальности и изменения, используется говорящим для описания какого-либо постоянного признака предмета, т. е. характеристики его качества? Не употребляется ли причастие «в функции» прилагательного, или происходит конверсия причастия в прилагательное? Сторонники есть у обеих точек зрения, но в данной статье мы будем говорить о том, насколько понятие конверсии применимо к определению отношений между причастиями и прилагательными отглагольного типа на -ing/-ed, особо остановившись на -ing/-ed-формах с субстантивной основой, – таких, как *hatted (head)*, *cushioned (chair)*, *gabled (roof)*, *hunting (equipment)*, *sawing (room)* и т. п.

Исследования показывают [1], что конверсия в английском языке обладает практически неисчерпаемыми лингвокреативными возможностями: по конверсии могут образовываться слова любых частей речи от любых основ, словоформ, аббревиатур, словосочетаний и даже целых предложений. Слова любой части речи и словосочетания могут стать, например, «функциональными синонимами» прилагательного в позиции между детерминативом и определяемым существительным: "*They were young and hearty, with fine animal bodies and rather animal, not so fine, faces*" (R. Macdonald. *The far side of the dollar*. P. 66. В этом примере конвертированное существительное даже имеет модификатор степени качества *rather*). "*He was a genius at finding out-of-the-way spots in New Jersey*" (M. Binchy. *The return journey*. P. 40).

Если, полагаясь на словари, считать, что отглагольное прилагательное представляет собой отдельное слово со значением, отличным от значения причастия, – а такое отличие, очевидно, обеспечивается семантическим сдвигом в сторону «качественности», ингерентности и постоянства обозначаемого признака, – тогда правомерно предположить, что оно создается путем трансформации причастия в лексико-грамматический класс прилагательных, в которой когнитивная лингвистика видит своеобразную семиотическую операцию (манипулирование знаками, их перемещение, трансформацию, комбинирование), «средство перекатегоризации исходных слов» [2].

В единицах, созданных путем конверсии, отсутствуют формальные приметы отношений производности, что не означает, однако, полной невыраженности в языке их вторичного характера. Установлено, что семантическая структура производных слов наследует категориальное значение источника и приобретает категориальное значение той части речи, в которую попадает дериват. Эта закономерность наблюдается и в отглагольных прилагательных: в них сохраняется, входя в смысловую структуру нового слова, но отступая «в тень», присущая глаголу процессуальность; приобретает же ими качественная признаковость – концептуальное основание прилагательного.

Все вышесказанное дает основание поставить вопрос о том, не имеем ли мы дело при образовании прилагательных от причастий с явлением частеречной транспозиции?

Так считал А. И. Смирницкий, оговариваясь, что не весь глагол, а только одна из его парадигматических форм переходит в другую часть речи [3], что, впрочем, не противоречило его общему пониманию конверсии. Р. Кверк и соавторы также включили переход причастий в прилагательные в свой список моделей конверсии в английском языке (Список этот обширен; среди предложенных моделей, например, отношения и между переходными и непереходными значениями) [4]. Есть даже некоторое число единиц на *-ing/-ed*, которые практически не употребляются как причастия: *interesting, exciting, cunning, daring, bulking, beloved* и др. Тем не менее точка зрения о конверсии причастий в прилагательные не нашла широкой поддержки.

Но есть такой сегмент атрибутивных слов на *-ing/-ed*, в отношении которых говорить об участии конверсии в их создании представляется уместным. Речь идет о единицах на *-ed*, представляющих собой прилагательные с субстантивной основой (*The old gabled house loomed ahead of me in the darkness*), об атрибутивных единицах на *-ing* (*She was wearing her travelling cap*), а также о некоторых образованиях на *ing/-ed* с префиксом *un-* (*Finally, she made her way up the uncarpeted stairs to bed*).

Остановимся, в первую очередь, на единицах на *-ed*, экзemplицируемых в следующих предложениях:

The bulbs protruded from the beamed ceiling two stories up.

His batted head was halfway into the car.

They floated like frilled mushrooms in a clear soup.

Was the sense of well-fed ease conveyed by two cushioned armchairs and the open hearth?

It was disconcerting to think that an acned nonentity had discovered and perhaps explored

depths which he, in their daily intimacy, hadn't even suspected.

There were only ladders between the floors, and, as he grasped the rungs, he saw again his aunt's trousered legs ahead of him disappearing into the chamber above.

Maycroft led the way to a pillared front entrance.

A winged fuselage at least gave one the subconscious reassurance that this birdlike machine was designed to fly.

Традиционно образования, подобные подчеркнутым, считаются прилагательными, созданными на базе существительных с помощью суффикса *-ed*, который в этом случае называется словообразовательным, или деривационным. (Такой взгляд встречается у А. И. Смирницкого, у З. А. Харитончик. О. И. Москальская считала, что при отсутствии исходного глагола формообразующий суффикс причастия выступает в словообразовательной функции [5]). Х. Марчанд называет подобные прилагательные посессивными (*possessive*) [6], а О. Есперсен – посессиональными (*possessional*) [7]. З. А. Харитончик формулирует словообразовательное значение производного прилагательного этого типа как «имеющий, обладающий тем, содержащий, не имеющий, не обладающий тем, не содержащий то, что обозначено производной основой (*having, containing, with / not having, without: Y has X, Y has no X*) [8]. Следовательно, *beamed ceiling* – это потолок с балками; *peaked mountains* – горы с остроконечными вершинами; *acned nonentity* – ничтожный молодой человек с прыщами на лице, «прыщавое ничтожество»; *trousered legs* – ноги с надетыми на них брюками, ноги в брюках; *cushioned armchairs* – кресла с подушками или с мягкими сиденьями и спинками; *batted head* – голова, покрытая шляпой, и т. д.

Если считать суффикс *-ed* словообразовательным, тогда нужно признать его омонимичность словоизменительному глагольному суффиксу, создающему формы прошедшего времени, а также причастия II большинства английских глаголов. Омонимия (тождество означающих при различии означаемых, в том числе грамматических значений) – закономерное и неизбежное явление, языковая универсалия. Но это «фактор, приводящий к ухудшению кодовых свойств языка» [9] и вступающий, следовательно, в противоречие с целями коммуникации. При всей неизбежности омонимии язык, по-видимому, все-таки «не заинтересован» в ее распространении. Поэтому представляется возможным рассмотреть и другую точку зрения на образование отсубстантивных прилагательных на *-ed*.

Прилагательные и с субстантивной, и с глагольной основой, сформированные суффиксом *-ed*, входят в одну и ту же общую категорию признаков слов, и они однотипны в том смыс-

ле, что обозначают некоторые признаки, являющиеся результатом действия, направленного на объект: одежду смяли, и она стала *crumpled clothes*, преступника обвинили, и он стал *an accused criminal*; на кресло положили подушки, и оно стало креслом с подушками – *cushioned chair*; надели шляпу, и голова оказалась покрыта шляпой – *batted head*. Указанные признаки – это общефактическая характеристика предметов, сопряженная со значениями пассивного залога и перфекта. Перфектное значение – соотносительность с некоторым предшествующим действием, – а также значение пассивного залога, т. е. категориальные свойства глагола, всем этим единицам обеспечивает суффикс *-ed*. Не случайно исследователи говорят об «опознавательной» функции аффикса: многие конечные служебные морфемы, помимо своих обычных морфологических или деривационных значений, на самом деле сигнализируют и о таких значениях, как «предметность», или «субстантивность», «процессуальность», «атрибутивность» и т. п. [10] Естественно поэтому считать этот аффикс глагольным и словоизменительным, т. е. создающим членов парадигмы глагола, в частности, причастий. Что же в таком случае происходит, когда он присоединяется к основе, не являющейся глагольной?

На наш взгляд, в подобных ситуациях происходит транспозиция субстантивной основы в глагольную парадигму, и следует решить, каким путем она происходит и какую роль суффикс *-ed* играет при образовании прилагательного типа *peaked*: либо это конверсия основы с последующим присоединением глагольного словоизменительного суффикса *-ed*, либо сам глагольный суффикс, присоединяясь к субстантивной основе, является средством частеречной транспозиции.

Отношения таких пар слов, как *to drink – a drink*, *salt – to salt*, *sail – to sail*, *to bet – bet* и мн., мн. др., иногда называют омонимией, уточняя ее характер: частичная лексико-грамматическая (Смирницкий), грамматико-лексическая, конверсионная, моделированная, функциональная, грамматическая [11]. Не это, однако, существенно для наших целей, а то, что между составляющими подобных пар существуют отношения мотивированности (опосредованного, через другое слово, названия предмета, процесса или признака), свидетельствующие о наличии здесь факта словообразовательной деривации, или производности. Деривационные связи отличает, наряду с мотивированностью, и некоторая идиоматичность значения производного слова.

Таким образом, если перед нами конверсия существительного, например *a hat*, в глагол *to hat*, тогда, действительно, налицо и расширение объема значения производного слова (добавляется смысл связи со шляпой каких-то действий –

например, *снабжать шляпой* или *функционировать в качестве шляпы*), и изменение, в соответствии с новой категориальной принадлежностью, синтаксического поведения слова, и определенная идиоматичность значения, появляющаяся за счет трансформации семантической структуры слова.

Следующая операция по созданию прилагательного – присоединение к конвертированной основе суффикса *-ed*, образующего причастную форму. Выбор этой формы позволяет говорящему выразить признак определяемого, который представляет собой результат действий, чей смысл подсказывает производящая субстантивная основа.

Второй вариант образования отсубстантивного прилагательного на *-ed* – это транспозиция существительного посредством самого суффикса *-ed*. В таком случае *peaked* или *cushioned* – это типичные примеры линейных («цепочечных») производных единиц [12], чей способ образования отражен в их поверхностной структуре и заключается в присоединении к основе служебной морфемы, которая и меняет грамматическую характеристику слов, их частеречную принадлежность. Здесь мы видим характерную структуру производного слова: повторение части знаков, содержащихся в исходной мотивирующей единице, ономаσιологический базис и ономаσιологический признак, отсылочную и формирующую части производных слов.

Как уже говорилось, суффикс *-ed* мы считаем глагольным и формообразующим; по этой логике результирующие единицы являются по своей морфологической форме и по наличию ряда глагольных свойств причастиями. В данном случае формообразование объединяется со словообразованием, а морфему *-ed* можно назвать синкретической [13]. Разумеется, возможность объединения функций формо- и словообразования затрудняет их разграничение, но не затемняет ономаσιологических целей этого процесса, а именно целей номинации, т. е. называния определенного фрагмента действительности с помощью нового знака, мотивированного другим, исходным. Смысл же результирующей формы в обсуждаемом случае, как уже говорилось, таков, что признак определяемого выражает обладание предметом, обозначенным исходным субстантивом, причем этот признак обретен в результате подразумеваемого действия, направленного на определяемый предмет. Данное словообразовательное значение, как уже указывалось, проходит по всей группе прилагательных этого типа.

Представляется, что в случае с отсубстантивными прилагательными на *-ed* перед нами классический пример морфологического словообразования, появления нового слова, в своем значе-

нии отражающего смысловые отношения признака, возможные, в данном случае, между предметом и процессом. В производных типа *trousered*, *gabled* легко устанавливается их морфологический состав и выделяются ономаσιологические базис и признак. Здесь очевидны и источник деривации – мотивирующее слово, и преобразующие его формальные операции – конверсия и суффиксация. Смысл наделенности определяемого тем, что обозначает производящая основа, прослеживается во всех прилагательных этого типа.

Когда же к такому прилагательному присоединяется префикс *un-*, оно получает значение отрицания, опровержения или лишения того, что обозначено его основой, т. е. предмет либо не наделяется вещью, становящейся его признаком, либо лишается ее: *unbatted head* – голова, не покрытая шляпой, либо голова, с которой сняли шляпу; *uncarpeted floor* – пол, не застеленный ковром, либо пол, с которого ковер сняли, и т. п.

Все это типичные вторичные единицы номинации, опирающиеся на готовые знаки языка, которые отчасти вошли в морфологическую структуру производных слов. Такие слова расчлененно отражают передаваемое ими содержание и в целом могут рассматриваться как «выводимые единицы номинации со статусом слова (универба)» [14].

Примеры второго типа интересующих нас атрибутивных единиц содержатся в следующих предложениях:

The chest holds climbing boots, gloves, the slings, clips and so on.

He was wearing what looked like a Victorian shooting jacket.

But, then, so much had been given: removal from the noise, the violence, the humiliation of his teaching job.

He made himself endure long singing sessions with good humour.

Здесь на месте первого компонента атрибутивных словосочетаний стоит отглагольное существительное, и мы рискуем сделать предположение, что отношения между компонентами в таких комбинациях равноценны отношениям элементов в парах *stone wall*, *rose garden* и пр. Если *stone* и *wall* здесь конвертированы в прилагательные, тогда и герундии в вышеприведенных примерах можно считать транспонированными в прилагательные.

Традиционной для конверсии «проблеме “stone wall”» Е. С. Кубрякова давала такое объяснение:

«Транспозиция – мостик между частями речи – разрешает языку отразить известную зыбкость границ между предметом или признаком: при постановке рядом двух имен одно из них воспринимается как начало субстанциональное, другое – как признаковое...» [15].

Таким образом, в образовании прилагательных на *-ing/-ed* от субстантивных основ и от герундия мы видим типичные морфологические процессы словообразования – суффиксацию и конверсию. На примере данного типа дериватов хорошо видно, что отношения словообразовательной производности возникают на пересечении отношений формальной производности и производности по смыслу. Это особая разновидность формально-семантических отношений, находящихся в пределах слова и возникающих в речи в ономаσιологических целях номинации. Такой взгляд соответствует и принятому в синхронии принципу: рассматривать отношения между словами такими, какими они обнаруживают себя в настоящий момент.

Примечания

1. См., например: Хованова С. Ю. Лингвокреативный потенциал конверсии в современном английском языке: автореф. дис. ... канд. наук. М., 2002. 22 с.
2. Кубрякова Е. С. Язык и знание. М., 2004. С. 342.
3. Смирницкий А. И. Морфология английского языка. М., 1959. С. 106.
4. Quirk R. et al. A Comprehensive Grammar of the English Language. London; N. Y., 1985. С. 101.
5. Москальская О. И. Грамматика немецкого языка. Теоретический курс. М., 1956. С. 156.
6. Marchand H. The Categories and Types of Present-Day English Word Formation. Munchen, 1969. P. 109.
7. Jespersen O. A Modern English Grammar on Historical Principles. 1954. Part II. P. 375.
8. Харитончик З. А. Имена прилагательные в лексико-грамматической системе современного английского языка. Минск, 1986. С. 49.
9. Малаховский А. В. Теория лексической и грамматической омонимии. Л., 1990. С. 24.
10. Кубрякова Е. С. Типы языковых значений. М., 2008. С. 165.
11. См.: Jespersen O. Указ. соч. С. 29.
12. Кубрякова Е. С. Типы языковых значений. С. 185.
13. Там же. С. 155.
14. Кубрякова Е. С. Основы морфологического анализа. М., 2007. С. 23.
15. Кубрякова Е. С. Части речи в ономаσιологическом освещении. М., 1978. С. 66–68.

Фонологические системы языков. Лингвистические аспекты перевода

УДК 811.112.2'342 (494)

Н. В. Жарёнова

РЕАЛИЗАЦИЯ ДИСТИНКТИВНЫХ ПРИЗНАКОВ В ВОКАЛИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ ШВЕЙЦАРСКОГО ВАРИАНТА НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА

В настоящей статье рассматриваются особенности реализации дистинктивных признаков гласных в произносительном стандарте швейцарского варианта немецкого языка. Специфика функционирования рассматриваемой вокалической системы заключается в усилении или ослаблении выраженности дистинктивных признаков гласных под влиянием диалектной основы.

The article studies the peculiarities of the vocalic distinctive features realization in the Swiss German pronunciation standard. Specific aspects of the vocalic system considered include strengthening and weakening of the presence of distinctive features under the influence of the dialect system.

Ключевые слова: швейцарский вариант немецкого языка, вокалическая система, дистинктивные признаки.

Keywords: Swiss German, vocalic system, distinctive features.

Одним из наиболее интересных объектов лингвистического описания является языковая ситуация в Швейцарии, сложившаяся под влиянием своеобразных экстра- и собственно лингвистических факторов. Анализ современной научной литературы показал, что своеобразию швейцарского варианта немецкого языка (ШВНЯ), обслуживающего третий по величине немецкоговорящий национальный центр, уделяется большое внимание. Описанию специфики немецкого языка в швейцарском ареале посвящены работы А. И. Домашнева, Н. Г. Помазан, С. И. Дубинина, П. Паниццоло, Б. Зибенхаара. Однако, ограниченные объемом, подобные работы носят в основном собирательно-сравнительный характер – проблема фонологического строя ШВНЯ, его связь с диалектной основой и варьирование произносительных норм долго оставались не разработанными. Лишь в последнее время начали появляться экспериментально-фонетические исследования, целью которых стало рассмотрение спе-

цифики варьирования произносительных норм ШВНЯ.

Региональная специфика фонетического стандартного уровня ШВНЯ возникает в результате взаимодействия кодифицированного произношения и региональных произносительных особенностей, обусловленных спецификой артикуляционной базы местных диалектов. И хотя артикуляционная база проявляется в явлениях физиологического порядка, она обусловлена языковой традицией, определяющей соответствующую реализацию фонологической системы, и зависит от фонематической системы языка, в первую очередь – от используемых в ней дифференциальных признаков. Как отмечал М. В. Раевский, с точки зрения фонологии региональные варианты немецкого произносительного стандарта, в том числе и стандарта ШВНЯ, являются той звуковой материей, в которой реализуются очень сходные, но не тождественные системы фонем, различающиеся как с количественной стороны, так и по фонологическому содержанию отдельных фонем и по их распределению [1].

Так, вокалическая система диалектного уровня ШВНЯ, несмотря на генетическое родство с немецким произносительным стандартом, характеризуется автономностью своего развития. Для нее свойственен свой набор фонологических ценностей, а именно:

1. Фонемный инвентарь фонологической системы швейцарских диалектов носит неоднородный характер, его состав может колебаться от 25 до 40 фонем, что позволяет говорить о различном наборе дистинктивных признаков, релевантных в системах оппозиций разных диалектов.

2. Среди наиболее существенных особенностей диалектов ШВНЯ следует назвать противопоставленность долгих и кратких монофтонгов, проходящую через всю систему гласных. Для швейцарских диалектов характерно противопоставление долгих закрытых – долгим открытым гласным; кратким открытым составляют оппозицию краткие закрытые гласные [2]. Так, в цюрихском диалекте, например, различают *Riis* (=der Reis) с долгим закрытым [i:], и *Riis* (=der Riese) с открытым долгим [I:]. С кратким закрытым [i] произносится *gigele* (=kichern), а *Bire* (=Birne) – с кратким открытым [I]. В бернском диалекте *Züüg* с долгим открытым [Y:] обозначает *Züge*, а *Züüg* с долгим закрытым [y:] – *Zeug*. Противопоставленность долгих и кратких звуков характерна для всех швейцарских гласных монофтонгов, следо-

вательно, ДП {± долгий} являются релевантными в фонологической системе алеманских диалектов.

3. Для вокалических систем диалектов НЯ швейцарского ареала (за исключением северо-восточной части швейцарского ареала) характерны сверхоткрытые фонемы [æ:] и [æ]. Так, в цюрихском диалекте существует трехчленная оппозиция гласных переднего ряда среднего подъема: [e:] – [e], [ɛ:] – [ɛ], [æ:] – [æ]. В вокалической системе бернского диалекта отсутствуют гласные [e:] – [e], для нее характерна двучленная оппозиция [ɛ:] – [ɛ], [æ:] – [æ] [3].

Диатопическая система ШВНЯ выступает как первичная по отношению к секундарной языковой системе стандарта и может обуславливать варьирование в рамках ШВНЯ. Беспрепятственное взаимодействие вариаций обусловлено генетическим родством их систем в совокупности с отсутствием страта обиходно-разговорного языка в функционально-прагматической парадигме ШВНЯ. При контактировании между нестандартной вариацией и эндогенным стандартом возникают благоприятные условия для взаимодействия, результатом которого являются всевозможные интерференции, заимствования, уподобления, формирующие региональную специфику национального варианта НЯ и, как следствие, иной, по сравнению с произносительным стандартом НЯ, набор фонологических ценностей.

В какой степени и каким образом диатопическая вариация влияет на произносительный стандарт ШВНЯ, позволило определить экспериментально-фонетическое исследование, проведенное по методике Лаборатории акустических исследований НГЛУ им. Н. А. Добролюбова. Экспериментальным материалом послужили 19 записей бернской диалектной и стандартной вариаций ШВНЯ, реализованных 18 швейцарскими дикторами. Швейцарский произносительный стандарт был представлен в разных режимах – в режиме спонтанного говорения и чтения вслух. Кроме того, при анализе акустических характеристик реализации швейцарских монофтонгов учитывалась гендерная специфика речи.

По данным аудиторской оценки используемых в эксперименте текстов, начитанных швейцарскими дикторами, наиболее характерные черты, отражающие специфику ШВНЯ, проявляются в произносительной стороне речи. Аудиторы отмечали в первую очередь особые акцентные варианты в словах, замедленный темп речи, своеобразный интонационный рисунок высказываний. В рамках вокалической системы указывалось на свойственные швейцарскому произношению глухой (dumpfe) тембр произношения гласных [a:] / [a] и сверхоткрытую реализацию [æ:] / [æ]. Речь

дикторов радио всеми аудиторами была оценена как стандартная, относящаяся к ШВНЯ. Тексты в режиме чтения были оценены выше – общий балл 5,04 из 6 возможных, чем в режиме спонтанного говорения – общий балл 4,63. Для спонтанного говорения характерна большая региональная окрашенность, поскольку в процессе говорения внимание диктора сконцентрировано не на произносительной стороне речи, но распределяется на другие аспекты – логику, грамматическую и лексическую корректность повествования и т. п.

В результате подсчета средних выборочных частот употребления гласных монофтонгов в диатопической и стандартной вариациях ШВНЯ были отмечены значительные расхождения. Так, в текстах на бернском диалекте отмечается высокий процент употребления гласных [i:], [e:], [u:], [y:]. Высокая частотность употребления данных монофтонгов объясняется, с одной стороны, особенностями фонологической системы диалекта (отсутствие в системе бернского диалекта дифтонгов [ae], [oø], [ao], закрытого долгого гласного [e:]), с другой – артикуляционным укладом, свойственным диатопической вариации, характеризующимся более открытой и продвинутой вперед артикуляцией всех гласных. Расчет частотности монофтонгов в стандартной вариации ШВНЯ не показал значительных отклонений от германского стандарта.

Темпоральные характеристики швейцарских гласных носят более выраженный характер – длительность монофтонгов превышает среднестатистическую длительность гласных германской вокалической системы. В спонтанной речи оппозиция гласных по длительности реализуется более последовательно. Это, в свою очередь, объясняется влиянием фонологических стереотипов диалекта, для которого квантитативные характеристики являются релевантными. ДП темпоральности {± долгий} проникает из системы диалекта в стандарт и также становится релевантным при ослаблении выраженности других акустических характеристик гласных.

Анализ экспериментального материала, основанный на полученных путем математической обработки данных, показал, что формантные характеристики швейцарских монофтонгов расходятся с соответствующими параметрами германских гласных. В спектрах реализаций стандартных гласных ШВНЯ наблюдаются определенные модификации частотного диапазона за счет повышения или понижения значений частоты формант F1 и F2. Варьирование формантных значений наиболее отчетливо выражено в спонтанном говорении. Модификации спектрального диапазона затрагивают всю систему гласных. Следует, однако, отметить, что варьирование формантных

значений носит сложный и не всегда регулярный характер.

Для монофтонгов, реализованных мужчинами и женщинами в спонтанном говорении и чтении, общей характерной чертой явилось большее расстояние между формантами F1 и F2 в сочетании с более высокими усредненными значениями формант у женщин. Подобные расхождения между формантными картинками гласных, реализованных мужчинами и женщинами, объясняются разными размерами резонаторов дикторов, гендерно-специфическими особенностями соотношения размеров носовой и ротовой полостей и разной частотой основного тона.

Значительное влияние на варьирование акустических характеристик швейцарских стандартных гласных оказывают до- и постлексические процессы, заключающиеся в межсистемном взаимодействии и естественных фонетических процессах, свойственных стандартной и диатопической вариациям ШВНЯ. В реализации монофтонгов ШВНЯ наблюдаются: а) кодовые переключения (input-switch), проявляющиеся преимущественно в реализации темпоральных признаков гласных, б) заимствования, заключающиеся, в частности, в отсутствии типичной для германского стандарта немецкого языка (ГСНЯ) редукции / элизии гласного *e* в суффиксах и ауслаутной позиции, в) уподобления диалекту в реализации гласных переднего ряда среднего подъема [e:], [ε:], [ε]. Исследование варьирования формантных характеристик швейцарских монофтонгов в зависимости от фонетического контекста показало, что их спектральные параметры соответствуют закономерностям естественно-фонетических процессов артикуляции, и подтвердило правильность полученных данных и сделанных выводов.

С целью выявления степени выраженности ДП швейцарских стандартных монофтонгов были рассчитаны отношения между формантами (R) гласных и их усредненные показатели, позволяющие определить степень выраженности реализации того или иного акустического коррелята ДП. Результаты экспериментального исследования были представлены в виде логической дихотомической классификации, позволяющей рассматривать гласные в парах в рамках градуальных оппозиций. С целью сведения градуальных оппозиций к системе привативных все ДП были разделены на пары. Так, признак высоты в логической классификации был представлен двумя оппозициями: $\{B - B^0\}$ и $\{H - H^0\}$. Значение признака $\{B - B^0\}$ и $\{H - H^0\}$ устанавливалось исходя из соотношения акустических параметров внутри градуальной оппозиции между элементами, имеющими максимум выраженности ДП, и остальными членами оппозиции с учетом доверительного интервала варьирования в рядах параметров:

{+ высокий}	$B - B^0$	{- высокий}
{+ низкий}	$H - H^0$	{- низкий}
{+ диффузный}	$Dф - Dф^0$	{- диффузный}
{+ простой _{непалат} }	$Pr_1 - Pr_1^0$	{- простой _{непалат} }
{+ дизный}	$Dз - Dз^0$	{- дизный}
{+ простой _{неогубл} }	$Pr_2 - Pr_2^0$	{- простой _{неогубл} }
{+ бемольный}	$B - B^0$	{- бемольный}

Полученные результаты анализа системных различий позволили описать специфику реализации швейцарских монофтонгов и ее отражение в системе фонологически значимых оппозиций. Для монофтонгов вокалической системы ШВНЯ характерен тот же набор релевантных ДП, что и для аналогичных монофтонгов ГСНЯ. Специфика швейцарских гласных заключается в варьировании функциональной значимости ДП в зависимости от степени их акустической выраженности. Так, в образцах спонтанного говорения прослеживается нивелирование акустических различий внутри оппозиции [e:] – [ε:], что является следствием влияния на стандартное произношение диатопической вариации, в фонологической системе которой закрытый гласный [e:] отсутствует.

В том случае, когда набора акустических ДП $\{ \pm \text{высокий} \} / \{ \pm \text{низкий} \}$, $\{ \pm \text{диффузный} \} / \{ \pm \text{компактный} \}$, $\{ \pm \text{дизный} \} / \{ \pm \text{простой} \}$, $\{ \pm \text{бемольный} \} / \{ \pm \text{простой} \}$ недостаточно для идентификации стандартного швейцарского монофтонга, ДП темпоральности $\{ \pm \text{долгий} \}$ приобретает особое значение и становится релевантным в большем числе оппозиций, чем в ГСНЯ.

Анализ данных экспериментально-фонетического исследования показал, что специфика вокалической системы произносительного стандарта ШВНЯ заключается в том, что при реализации стандартных аллофонов в речи наблюдается ослабление или, наоборот, усиление степени выраженности ДП некоторых гласных. Таким образом, можно говорить о системном варьировании в рамках швейцарского стандарта НЯ, проявляющемся в перераспределении функциональной нагрузки ДП.

Примечания

1. Раевский М. В. Варьирует ли фонемная система НЛЯ в его национальных разновидностях? // Все-союзная конференция «Проблемы вариативности в германских языках»: тез. докл. М.: АН СССР: Ин-т языкознания: Калининский гос. ун-т, 1988. С. 99.
2. Найдич А. Э. Квантитативные и просодические явления в швейцарских диалектах немецкого языка: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1978. С. 5.
3. Siebenhaar B., Voegeli W. Mundart und Hochdeutsch im Vergleich // Mundart und Hochdeutsch im Unterricht. Orientierungshilfen für Lehrer / Hrsg. P. Sieber, H. Sitta. Aarau, Fr. am M., Salzburg: Sauerländer. 1988. С. 81.

Л. А. Аверкина

ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА НЕМЕЦКОГО МОЛОДЕЖНОГО СЛЕНГА

В статье описаны особенности лексических единиц немецкого молодежного жаргона и трудности при их переводе. Основными особенностями языка современной немецкой молодежи являются его эмоциональность и экспрессивность, употребление звукоподражательных слов и англоамериканизмов, сложных слов, состоящих из «несовместимых» основ, употребление своеобразных сокращений в «онлайн- и смс-языке».

The article deals with the specific features of vocabulary units of German youth slang and difficulties in translating them. Among the major features of the language of the young people in modern Germany are its expressiveness and emphatic colouring, the use of onomatopoeic words and Anglicisms, compound words consisting of "incompatible" stems and the use of specific abbreviations of the "on-line - and sms-language".

Ключевые слова: молодежный жаргон, немецкий литературный язык, проблема перевода молодежного сленга, экспрессивность и эмоциональность речевых единиц, стилистическая окраска лексических единиц, англицизмы, композиты, «онлайн- и смс-язык».

Keywords: youth slang, German literary language, problems of translation of youth slang, expressive and emphatic features of speech units, stylistic colouring of vocabulary units, Anglicisms, composite words, "on-line - and sms-language".

В конце прошлого века отечественные и зарубежные лингвисты занялись изучением так называемого «немецкого молодежного языка», характеризующегося наличием внушительного количества особых слов и речевых оборотов, которые «выпадают» из общенациональной литературной и разговорной нормы. Молодежная субкультура, стремясь идентифицировать себя как самостоятельное социальное явление, выработала не только свой собственный образ жизни, систему ценностей, атрибутику, но и собственный язык [1].

Данный субязык характеризуется очень динамичным развитием, ведь именно молодежь наиболее чутко реагирует на любые изменения в обществе. В молодежном жаргоне, как в зеркале, отражаются капризы моды, смена увлечений молодого поколения различными явлениями из мира политики, культуры, спорта, информационных технологий. Это является причиной того, что примеры, приведенные в словарях молодежного сленга и научных работах на эту тему, опубликованных всего несколько лет назад, на настоящий момент

уже не являются актуальными [2]. Так как молодежный лексикон непрерывно обновляется, а часть слов исчезает из употребления, в свет регулярно выходят различные словари и справочники, дающие перечень лексических единиц и выражений молодежного языка и их эквивалентов в литературном немецком, а также в других европейских языках: в английском, французском, испанском, итальянском. Однако ни один из существующих словарей такого типа, в том числе и последняя версия словаря 2008 г. "Hä?? Jugendsprache unplugged" издательства "Langenscheidt" [3], который послужил практической базой для проведения данного исследования, не предлагает русских соответствий лексическим единицам немецкого молодежного сленга.

Немецкие лингвисты Х. Хенне [4] и П. Шлобински [5] отмечают, что проблему перевода с немецкого молодежного сленга можно рассматривать с двух точек зрения: 1) перевод с молодежного языка на «язык взрослых» ("Sprache der Erwachsenen") [6], т. е. на литературный немецкий язык; и

2) перевод лексических единиц, используемых в речи немецкой молодежи, на другие языки. Нас, в частности, интересует русский язык.

В первом случае сложностей практически не наблюдается. Проблема перевода с молодежного языка на «язык взрослых» решается двумя способами. Чаще всего лексические единицы немецкого молодежного сленга имеют эквивалент в литературном немецком языке (например, *bums – egal* (С. 31); *Fummelbunker – Diskothek* (С. 55)). При отсутствии прямых соответствий в литературном языке составителями словарей используется описательный метод (напр.: *Fotzenknecht – Junge, der nur noch auf seine Freundin hört* (С. 53); *Sprechkäse – Speichelreste im Mundwinkel* (С. 121)).

Второй случай представляется более сложным, так как здесь, независимо от переводящего языка, существуют определенные ограничения, препятствующие полной переводимости (С. 120), связанные как с лингвистическими, так и с экстралингвистическими проблемами перевода. Однако следует заметить, что перевод лексических единиц немецкого молодежного жаргона на русский язык является принципиально возможным. Русская молодежь также имеет свой язык, поэтому нахождение эквивалентных лексических единиц в русском языке в большинстве случаев вполне реально. При формировании лексического состава молодежного языка и в России, и в Германии наблюдается схожая тенденция: словарь подростков отражает прежде всего главные сферы их интересов (мода, музыка, спорт, интернет/компьютер, межличностные отношения, неформальное вербальное общение). В качестве

примеров можно привести целый ряд слов немецкого молодежного жаргона и возможный перевод их на русский язык. 1. *Bombe* – gut aussehende Person (С. 27) – *бомба* – человек, хорошо выглядит; 2. *buffig* – cool (С. 30) – *клево* – очень хорошо; 3. *Mucke* – Musik (С. 87) – *музон* – музыка; 4. *Addy* – E-Mail-Adresse (С. 12) – *мыло* – электронный почтовый адрес; 5. *rallen* – verstehen (С. 106) – *улавливать* – понимать; 6. *Schix* – Schulaufgabe (С. 117) – *домашка* – домашнее задание; 7. *patzen* – veräppeln (С. 92) – *прикалываться* – шутить, насмехаться.

Вместе с тем существуют факторы, затрудняющие перевод единиц данного подязыка. Рассмотрим его основные особенности.

1. Все исследователи молодежного сленга отмечают, что речь молодежи **эмоциональна и экспрессивна**. Одной из главных причин образования специфического слоя лексики наряду с желанием обособиться (*“sich abgrenzen”* [7]) от взрослых является также желание самовыразиться, сделать речь более образной, непохожей на «скучную» речь старшего поколения. Образность лексики немецкой молодежи отличается большой яркостью и выразительностью; и именно это затрудняет перевод, так как передача эмоциональной составляющей не всегда возможна в связи с отсутствием определенных коннотаций у соответствующих лексических единиц русского языка.

Примером может служить немецкое слово из молодежного лексикона *“Gehirnprothese”* (С. 57), которое в буквальном переводе означает «мозговой протез», однако служит у тинейджеров всего лишь для обозначения калькулятора (*Taschenrechner*). Очевидно, выбор таких основ, как *Gehirn* – «мозг» и *Prothese* – «протез» для образования нового слова не случаен. Таким образом немецкие подростки хотят подчеркнуть, что калькулятор, автоматически выполняющий различные математические действия, практически «заменяет» человеку мозг и позволяет отказаться от умственной деятельности. Однако при переводе на русский язык этого слова в значении «калькулятор» невозможно передать всю экспрессивность, присущую данному неологизму немецкого молодежного жаргона, так как в русском молодежном языке нет эмоционально окрашенной лексической единицы для обозначения данного денотата. В результате русские тинейджеры используют общеупотребительное слово «калькулятор», характеризующееся нулевой экспрессивностью и полным отсутствием коннотаций.

Аналогичная ситуация наблюдается со словом *aldig* (С. 17), означающим *billig* – «дешевый». Общеупотребительное немецкое слово *billig*

для обозначения данного денотата, несомненно, уступает по экспрессивности вышеприведенному синониму, который был образован от названия дешевого супермаркета ALDI, пользующегося особой популярностью среди молодежи.

Любимая еда подростков – пицца – также заслужила особого названия – *Mafiatorte* (С. 84). Семантика двух слов («мафия» и «торт»), входящих в состав этой лексической единицы, передает не только происхождение данного блюда (Италия), но и способ его приготовления (так же, как и торт, пицца сделана из теста и состоит из нескольких слоев, покрытых кусочками мяса, грибов и т. д.). Наличие эксплицитно выраженной экспрессивности в слове *Mafiatorte* по сравнению с использованием слова *“Pizza”* очевидно. Рассмотрим перевод еще одной лексической единицы *Kopfgärtner*, которой немецкая молодежь называет парикмахера (С. 77), то есть буквально «садовником, приводящим голову в порядок». Данная лексическая единица не только точно, но и очень образно характеризует деятельность мастера-специалиста по прическам. Так как в русском молодежном жаргоне нет эквивалентов *Mafiatorte* и *Kopfgärtner*, при переводе используются общеупотребительные нейтральные слова «пицца» и «парикмахер».

Следует также отметить, что, говоря о наличии стилистических коннотаций у слов, используемых в речи молодого поколения, значительная часть лексических единиц имеет пометку «вульгарный, грубый» (*grob, derb, abwertend*), напр.: *ablöffeln* – sterben (С. 8); *Pfosten* – Idiot (С. 100); *Alter Latz* – So ein Mist (С. 13); *Arschkordel* – Stringtanga (С. 15); *aufbitchen* – stark schminken (С. 17); *Scheiße, Leck!* – schlecht, Mist! (С. 80); *nudeln* (С. 94), *nageln* (С. 91), *chopsen* (С. 36) – miteinander schlafen; *entkorken* – entjungfern (С. 46); *Mufflon* – Stinker (С. 88); *rilly* – sehr betrunken (С. 110) и другие. К большинству таких слов в русском молодежном языке можно найти близкие по окраске и коннотации эквиваленты, однако в силу этических норм в данной статье мы не даем перевода лексическим единицам такого типа.

2. Следующей особенностью речи немецкой молодежи является **употребление звукоподражательных слов/междометий и англицизов (англоамериканизмов)**.

2.1. Коммуникацию с помощью **звукоподражательных слов и междометий** (sog. *Lautwörter*) [8] в немецких исследованиях, посвященных данной теме, условно принято называть *“Päng-Sprache”* [9] («пэнг-язык»). Исследователи подчеркивают, что большинство слов данного типа попали в молодежный язык из комиксов, пользующихся большой популярностью среди немецких тинейджеров [10]. В речи подростков они могут выс-

тупать в качестве усилительных частиц, употребляясь в качестве комментариев к сказанному, что, с одной стороны, делает речь более эмоциональной, с другой – более примитивной. Передать значение таких междометий, как *bäh, boah, wow, au, oops*, не представляет труда: *фу, ба, вау, ау, унс*. Сложнее дело обстоит с теми звукоподражательными словами, которые призваны имитировать различные шумы, шорохи и звуки. Так, например, в немецком молодежном языке имеется по меньшей мере 20 обозначений для звука, возникающего при открывании бутылки пива: *fump, plöf, pöp, plof, blobs, blunsch, gront, garschm frimp, sabsch* и др. [11] или при распитии этого напитка: *zosch, glork, glok, lunk* и др. [12] Вышеприведенные слова не ассоциируются у русских подростков ни с процессом открывания пива, ни с процессом его распития. Единственным вариантом их передачи является описательный перевод, напр.: «он с шумом открыл бутылку пива», который не может отразить своеобразный характер языковых единиц данного типа.

2.2. Не менее сложной проблемой является перевод англицизмов (англоамериканизмов). При этом характерной особенностью молодежной речи является не само наличие в ней иноязычных слов, а их семантика и особенности употребления в конкретном контексте (Gebrauchswert [13]). Влияние американской культуры на формирование интересов молодежи всего мира несомненно высоко. В речи русской молодежи, безусловно, можно найти не один десяток слов иностранного происхождения, наиболее употребительными из которых являются такие, как *Fashion, Hip-Hop, Chat, Party, Loser* и другие. Однако лексикон немецких подростков содержит гораздо больше английских слов, служащих для обозначения самых разных денотатов: лица (*Checker – kluge Person* (С. 34); *Cheater – Betrüger* (С. 34)); действий (*chillen – entspannen, sich ausruhen* (С. 35); *cruisen – ziellos herumfahren* (С. 36)); предметов действительности (*Groovebox – Stereoanlage* (С. 63)); а также отношения к ним (*groovy – toll, super* (С. 63); *hardcore – schwer, hart* (С. 65); *imba – unausgeglichen, zu stark* (С. 70)) и т. д. Перевод данных слов на русский язык возможен, однако при этом теряется их иноязычный характер, а следовательно и экспрессивность, что все же представляется лучшим способом передачи их значения, по сравнению с использованием метода транскрибирования или транслитерации, так как образованные таким способом лексические единицы будут непонятны большинству русских подростков, особенно тем, кто недостаточно хорошо или совсем не владеет английским языком. Тем более что многие американизмы, попадая в немецкий язык, сохраняя форму ан-

глийского языка, меняют свое значение, как, например, в случае со словом *tight* (С. 27) («тугой; тесный; непроницаемый, плотный; сжатый; надежный; строгий; упорный»), которое в немецком молодежном языке означает *классно, круто, клево, офигенно*, то есть является синонимом другого иноязычного слова *cool*, сохранившего свое изначальное значение. Стоит отметить, что слово *cool* уже полностью вошло в немецкий литературный язык, что объясняет появление в словаре молодежи новых языковых единиц с тем же значением, а именно: *fezo* (С. 50), *fett* (С. 50), *stier* (С. 123), *porno* (С. 103) и др.

3. Следующая проблема при переводе возникает в связи со столь популярным «онлайн- и смс-языком» немецкой молодежи, отличительной особенностью которого, помимо прочего, является употребление своеобразных сокращений, практически не имеющих эквивалентов в речи «компьютерных» подростков нашей страны. Отсутствие сокращений в онлайн- и смс-языке русских подростков приводит к необходимости либо их расшифровки, либо применения описательно-го метода. Например, очень популярное в немецком «онлайн-языке» слово *lol* расшифровывается как *laughing out loud*, что дословно означает *умираю со смеху, громко смеюсь*. Однако такой перевод будет неточным, так как на языке немецких тинейджеров это сокращение употребляется преимущественно в ситуациях, вызывающих лишь улыбку. В данном случае мы предлагаем использовать описательный метод (= *это остроумно, удачная шутка, неплохо сказано* и т. п.). Оптимальным способом перевода таких сокращений, как *KB – keinen Bock, keine Lust*, то есть «не хочу»; *MOF – Mensch ohne Freunde*, то есть «человек, у которого нет друзей»; *Rofau! – Penne ohne Pause!*, то есть «Спокойной ночи!», с нашей точки зрения, является их полная расшифровка.

Интересны также особые «формулы», составленные с помощью английских числительных *2(two), 4(four), 8(eight)*, которые замещают похожие по звучанию части английских слов или целые слова (*good n8 = good night = gute Nacht = спокойной ночи; 2 L8 = too late = zu spät = слишком поздно; I w8 4u = I wait for you = Ich warte auf dich = Я жду тебя*). Очевидно, что ввиду отсутствия таких «формул» в русском молодежном сленге возникает необходимость их полной расшифровки, что нарушает стилистику и лапидарность единиц исходного языка в онлайн- и смс-коммуникации.

4. Интересной с точки зрения перевода представляется передача сложных слов (Komposita) в немецком молодежном жаргоне, которые применительно к немецкому молодежному сленгу, как правило, состоят из «несовместимых» основ.

Так, например, слово *Münzmallorka*, служащее для обозначения *солярия*, включает в себя две основы: “Münze”, что означает «деньги, монета», и “Mallorka”, то есть название острова в Средиземном море. Соединение этих двух основ не случайно: Мальорка является излюбленным местом отдыха состоятельных немцев, где можно хорошо загореть. Дословный перевод данного новообразования невозможен. А при передаче только денотата «солярий» слово теряет как свою экспрессивность, так и свою «свежесть». Однако данный перевод представляется единственно возможным.

Как показывает исследование, при переводе с немецкого молодежного языка на русский возникает много трудностей, которые связаны как с лингвистическими, так и экстралингвистическими факторами (особенностями менталитета, уровнем развития молодежного подязыка в России, наличием/отсутствием того или иного денотата в одном из пары языков). Выбор пути решения конкретной задачи зависит от многих факторов (целевой аудитории, коммуникативной ситуации и т. д.), но в любом случае при переводе на русский язык необходимо передать языковую живость и юмор, креативность и эмоциональность немецкого молодежного языка. Возможно, удачные варианты перевода войдут в русский язык молодежи, что таким образом будет способствовать развитию и обогащению его словаря.

Примечания

1. *Augenstein S.* Funktionen von Jugendsprache: Studien zu verschiedenen Gesprächsarten des Dialogs Jugendlicher mit Erwachsenen. Tübingen, 1998; *Neuland E.* Jugendsprachen – Spiegel der Zeit // Internationale Fachkonferenz 2001 an der Bergischen Universität Wuppertal. Fr. a. M., 2003; *Neuland E.* Jugendsprache. Heidelberg, 1999; *Потанова Р. К.* К опыту создания баз данных неологизмов молодежной речи конца XX – начала XXI века // Вестник Московского университета: сб. ст. М., 2003. С. 120–128; *Henne H.* Jugend und ihre Sprache: Darstellung, Materialien, Kritik. Berlin, 1994; *Schlobinski P.* Jugendliche und “ihre” Sprache. Sprachregister, Jugendkulturen und Wertesysteme. Empirische Studien. Opladen; Wiesbaden, 1998; *Schlobinski P., Kobl G., Ludewigt I.* Jugendsprache. Fiktion und Wirklichkeit. Opladen, 2003; *David B.* Jugendsprache zwischen Tradition und Fortschritt: ein aktuelles Phänomen im historischen Vergleich. Alsbach; Bergsten, 1987.

2. *Schlobinski P., Kobl G., Ludewigt I.* Указ. соч.; *David B.* Указ. соч.; *Januschek F.* Thema “Jugendsprache”. Bremen, 1989.

3. *Hä??* Jugendsprache unplugged. Ein Lexikon der Jugendsprache. Berlin; München, 2008. Далее в тексте это издание цитируется с указанием страниц в круглых скобках.

4. *Henne H.* Указ. соч.

5. *Schlobinski P.* Указ. соч.

6. Там же. С. 62.

7. *Augenstein S.* Указ. соч. С. 2.

8. *Schlobinski P.* Указ. соч. С. 27.

9. Там же. С. 29.

10. *Henne H.* Указ. соч.; *Schlobinski P.* Указ. соч.; *Schlobinski P., Kobl G., Ludewigt I.* Указ. соч.

11. *Schlobinski P.* Указ. соч. С. 30.

12. Там же. С. 30–31.

13. Там же. С. 30.

УДК 81'42

Е. Б. Борисова

ЛИНГВОПОЭТИЧЕСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ СЛОВСОЧЕТАНИЙ В СОЗДАНИИ ОБРАЗА ПРИРОДЫ И ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА И. ВО «ВОЗВРАЩЕНИЕ В БРАЙДСХЕД»)

Статья посвящена изучению лингвопоэтической функции словосочетаний в контексте художественного произведения и проблеме филологического перевода фрагментов текста, содержащих пейзажные описания. Анализ эмпирического материала проводится на примере отрывка из романа Ивлиева «Возвращение в Брайдсхед» на английском языке и его переводного варианта.

The author considers a philological approach to translation essential while rendering word-combinations in verbal art from Russian into English. Special attention should be paid to the functioning of usual and occasional word-combinations in the context of a literary work as well as to the quality of the target language. The study is based on the nature description from the novel “Brideshead Revisited” by E. Waugh.

Ключевые слова: словосочетание, лингвопоэтическая функция, образ природы, вертикальный контекст, перевод, узуальные/окациональные словосочетания.

Keywords: word-combination, linguopoetic function, image of nature, vertical context, translation, usual/occasional word-combinations.

Сложность проблемы изучения словосочетаний заключается в том, что дихотомия «язык – речь» достаточно условна, границы между ее полюсами не всегда четко различимы [1]. Постепенность взаимоперехода «язык – речь» заставляет предположить, что существует единый, весьма протяженный лингвистический континуум (речезыковое пространство), в рамках которого язык и речь предстают как полюса многоступенчатой шкалы или, скорее, как экстремальные области спектра с размытыми границами между участками» [2].

В своем анализе словосочетаний мы, вслед за А. С. Микоян и С. Г. Тер-Минасовой, будем исходить из того, что в любом тексте можно выделить обычные, «узуальные» словосочетания,

© Борисова Е. Б., 2010

не создаваемые говорящим (пишущим) каждый раз заново, а воспроизводимые им в потоке речи, и словосочетания необычные, даже уникальные, обладающие лингвопоэтической значимостью, т. е. созданные автором с целью оказания определенного эмоционально-эстетического воздействия на читателя [3]. Об этих двух тенденциях следует помнить переводчику, чтобы не исказить стилистической тональности текста и не снизить лингвопоэтических качеств переводного текста. Анализ словосочетаний в таком плане может дать интересные результаты, когда речь идет о термине «перевод» как части филологического анализа [4]. Теоретическая значимость нашей работы заключается в дальнейшем развитии филологического подхода к переводу, согласно которому художественный перевод должен осуществляться на основе филологического и культурологического анализа текста, рассматриваемого в вертикальном контексте. Разработанная методика сравнительно-сопоставительного анализа на уровне словосочетаний поможет проникнуть в существо текста оригинала и максимально объективно оценить текст перевода. В качестве эмпирического материала мы воспользуемся отрывком из романа И. Во «Возвращение в Брайдсхед» в оригинале и переводе на русский язык. Это произведение явилось объектом многочисленных литературоведческих исследований, однако в сопоставительном плане не изучалось подробно.

«Возвращение в Брайдсхед» – одна из наиболее значимых и показательных книг писателя, широко известная как в Англии, так и за ее пределами. Эта книга – воспоминания главного героя о своей юности, проведенной в поместье Брайдсхед [5]. Во оказывается тонким пейзажистом, живописцем, сумевшим нарисовать яркие и живые картины тех мест, с которыми связана юность Чарльза Райдера. По мнению Г. А. Анджапаридзе, «дом, поместье, окрестности Брайдсхед по праву могут считаться самостоятельными героями книги» [6].

Действительно, несмотря на свою немногочисленность, пейзажные описания в романе занимают важное место. Первое, что бросается в глаза, даже при беглом взгляде на эти описания, – это попытка принять авторскую «отстраненную» позицию. Автор-рассказчик как бы наблюдает пейзаж со стороны. Пейзаж становится фоном, на котором разворачивается действие:

“(...) Beyond and about us, more familiar still, lay an exquisite man-made landscape. It was a sequestered place, enclosed and embraced in a single winding valley. Our camp lay along one gentle slope; opposite us the ground led, still unravished, to the neighbourly horizon, and between us flowed a stream – it was named the Bride and rose not two miles away at a farm called Bridesprings, where we

used sometimes to walk to tea; it became a considerable river lower down before it joined the river Avon – which had been dammed here to form three lakes, one no more than a wet slate among the reeds, but the others more spacious, reflecting the clouds and the mighty beeches at their margin. The woods were all of oak and beech, the oak grey and bare, the beech faintly dusted with green by the breaking buds; they made a simple, carefully designed pattern with the green glades and the wide green spaces – Did the fallow deer graze here still? – and, lest the eye wander aimlessly, a Doric temple stood by the water’s edge, and an ivy-grown arch spanned the lowest of the connecting weirs” [7].

«(...) А дальше вокруг нас, еще более знакомый, расстился изумительный искусственный ландшафт. Мы находились в замкнутой, отгороженной от мира неширокой долине. Наш лагерь был разбит на одном ее отлогом склоне, еще нетронутый противоположный склон поднимался перед нами к близкому дружественному венному горизонту, а между нами протекала речка – она называлась Брайд и брала начало всего в каких-нибудь двух милях отсюда возле живописной фермы, название Брайдспринг, куда мы нередко ходили пешком после обеда, ниже, перед тем как слиться с Эвоном, она становилась внушительной рекой, а здесь, перегороженная плотинами, разливалась, образуя три пруда, один – как мокрая сланцевая плитка в камышах, зато два других широко и свободно вмещали в себя отражения облаков и могучих буков. В лесу росли одни дубы и буки: дубы – черные, голые, буки – чуть припорошенные зеленью лопнувших почек; купы деревьев живописно и просто обступали то маленькую зеленую прогалину, то широкую зеленую поляну – паслись ли еще на них пятнистые олени? – а у воды, чтобы взгляд не блуждал бесцельно, был построен дорический храм, и последний водослив венчала увитая плющом арка» [8].

Сопоставительный анализ эмпирического материала на уровне словосочетаний проводился нами с привлечением материала различных английских и русских толковых словарей, в том числе и словарей сочетаемости слов [9]. Особое внимание при анализе материала было уделено качеству языка-цели, т. е. русского языка, который рассматривался прежде всего с точки зрения соблюдения норм его лексико-фразеологической сочетаемости.

В тексте отрывка много обычных, неконнотативных словосочетаний, легко воспринимаемых в речи. На русский язык они передаются узуальными словосочетаниями, соответствующими оригиналу как по содержанию, так и по форме: “wet slate” – «мокрая сланцевая плитка», “an ivy-grown arch” – «увитая плющом арка», “the lowest

weir” – «последний водослив», “man-made landscape” – «искусственный ландшафт». Взятые изолированно, вне контекста, эти русские словосочетания можно считать вполне приемлемыми для перевода данных английских словосочетаний. Однако, когда они «внедряются» в ткань произведения словесно-художественного творчества, далеко не все из них оказываются оправданными эквивалентами оригинальных словосочетаний. Так, атрибутивное словосочетание “an ivy-grown arch” переведено как «увитая плющом арка», “the lowest of the connecting weirs” – «последний водослив». Соединенные глаголом «венчать» (в форме прошедшего времени «венчала»), в русском тексте они производят комическое впечатление (ср.: “... and ivy-grown arch spanned the lowest of the connecting weirs” – «... и последний водослив венчала увитая плющом арка») из-за неуклюжего сочетания существительного «водослив» (которое в русском языке употребляется, в основном, как технический термин) с устаревшим глаголом «венчать», употребляющимся преимущественно в поэтической речи. Между тем в английском языке слово “weir” толкуется как “a dam in a stream to raise the water level or divert it’s flow” и гораздо более известно широкому англоязычному читателю, чем русскоязычному, технический термин «водослив». В то же время глагол “to span” лишен поэтических коннотаций и употребляется в повседневной речи, например: “A small bridge spanned the pond”.

Следует также еще раз сказать о необходимости глубокого проникновения в вертикальный контекст романа, без знания которого невозможно понять, а следовательно, адекватно перевести художественное произведение с одного языка на другой [10]. В данном отрывке, например, есть предложение: “...where we used sometimes to walk to tea”, которое является обычным для англичанина. Оно передано в русском переводе такой же обычной (хотя перевод в данном случае свободной) фразой: «...куда мы нередко ходили пешком после обеда» (речь идет о ферме Брайдспрингс). Русское предложение звучит гладко на «языке-цели». Тем не менее для правильного понимания этого предложения необходимо обладать определенными фоновыми знаниями, поскольку автор описывает воспоминания главного персонажа о своей юности, проведенной в английском поместье, где был определенный уклад жизни с традиционными пятичасовыми чаепитиями. Однако в переводе это не ощущается, так как «to tea» превращается в ничего не значащую русскую фразу «после обеда». Таким образом, предложение теряет особый английский колорит.

Пренебрежение русского переводчика вертикальным контекстом сказало на качестве перевода и в следующем предложении. Сравнивая

один из прудов со сланцевой плиткой, И. Во пишет: “one (the lake) no more than a wet slate among the reeds...”. Переводчик передает данное предложение в соответствии с нормами русского языка, однако без каких бы то ни было комментариев и пояснений: «один – как мокрая сланцевая плитка в камышах...». Для англичанина слово “slate” содержит представление о привычном мире окружающих его вещей: это материал, которым покрыты крыши английских загородных домов и городских особняков – “a piece of construction material used for roofing”. В русском языке атрибутивное словосочетание «сланцевая плитка» в словарях не зафиксировано, а существительное «сланец» и прилагательное «сланцевый» имеют пометки «тех.» и «геол.» и толкуются, соответственно, как «горная порода, отличающаяся слоистостью своего строения (...), сланцевые породы». Таким образом, для русского читателя сравнение пруда со сланцевой плиткой останется непонятным и неуместным.

Следует отметить, что, к сожалению, некоторые узуальные словосочетания, не представляющие, казалось бы, особой трудности при переводе, переданы не совсем верно средствами русского языка. Например, словосочетание с определениями в постпозиции “the oak, grey and bare” переведено: «дубы, черные и голые», хотя у английского прилагательного “grey” в русском языке есть прямой эквивалент «серый», который в данном случае более точно передает цвет стволов деревьев ранней весной в авторском тексте.

Нарушает норму сочетаемости русского языка предикативная конструкция «...вмещали отражение облаков» (о прудах) вместо оригинальной “...reflecting the clouds”, так как вода может «отражать что-либо», но не «вмещать отражение». Вызывает сомнение и правомерность употребления переводчиком обстоятельств меры и образа действия «широко и свободно» к сказуемому «вмещать», вместо английского прилагательного в сравнительной степени “more spacious”, поскольку в тексте оригинала речь идет не о глубине прудов, а о площади, которую они занимают: “...the others (the lake) more spacious, reflecting the clouds...”. К тому же наречие меры «широко» в сочетании с глаголом «вмещать» противоречит нормам сочетаемости русского языка.

Узуальное словосочетание “(made) a simple, carefully designed pattern” дает читателю представление об изображаемой местности, напоминает ему, что описываемый пейзаж создан трудом человека (“man-made”). Русское глагольное словосочетание с адвербиальными эпитетами «живо и просто обступали» (о деревьях) звучит нелепо и громоздко.

С другой стороны, русские варианты словосочетаний “gentle slope” и “mighty beeches” не

противоречат нормам сочетаемости русского языка и могут считаться приемлемыми: «отлогий склон» и «прибрежные буки».

К сожалению, попытки переводчика передать необычные английские словосочетания на русский язык в большинстве случаев терпят неудачу. Так, например, “an exquisite man-made landscape” переведено как «изумительный искусственный ландшафт».

Известно, что английскому слову “landscape” в русском языке соответствуют два слова: «ландшафт» и «пейзаж». Переводчик предпочел слово «ландшафт», может быть, потому, что в этом слове отражена «искусственность» пейзажа. Тем не менее окказиональное русское словосочетание «изумительный искусственный ландшафт» звучит «неуклюже» и вряд ли может быть признано эквивалентом английского “an exquisite man-made landscape”. Это происходит, по-видимому, еще и потому, что существительное «ландшафт» не воспринимается носителями русского языка так же естественно, как существительное “landscape” англичанами, так как первое пришло в русский язык из немецкого только в XVIII в., т. е. гораздо позже, чем английское слово “landscape”, пришедшее в английский язык из голландского гораздо раньше. В сочетании с прилагательным «искусственный» слово «ландшафт» воспринимается русским читателем как географический термин и не производит необходимого эстетического воздействия.

Вызывает сомнение и попытка русского переводчика создать русское окказиональное словосочетание «дружеский горизонт», звучащее неуклюже по-русски, вместо английского необычного атрибутивного сочетания “(to) the neighborly horizon”.

Русскую метафору «слабо припорошенные зеленю лопнувших почек» (о буках) нельзя считать удачным эквивалентом английского словосочетания “...faintly dusted with the green of the breaking buds”, поскольку глагол «припорошить» (быть припорошенным) в русском языке употребляется лишь тогда, когда речь идет о сыпучих субстанциях, т. е. о снеге, пыли, песке, муке, сахарной пудре и т. д.

Проведенный сравнительно-сопоставительный анализ описаний, создающих образ природы и их переводов на уровне словосочетаний, позволил выявить недостатки русского языка перевода (прежде всего, нарушение норм лексико-фразеологической сочетаемости слов) и наметить возможные пути преодоления этих недостатков, в частности, предложено дифференцированно подходить к легковоспроизводимым синтагматическим единицам и окказиональным, индивидуально-авторским словосочетаниям:

1) соблюдение норм (в первую очередь лексико-фразеологической сочетаемости) языка перевода;

2) необходимость разграничения тех частей текста, где автор пользуется готовыми, легковоспроизводимыми единицами языка, и тех частей текста, где он проявляет себя как художник слова. В первом случае достаточно подобрать в языке перевода соответствующие визуальные словосочетания, не противоречащие нормам этого языка; во втором случае переводчику следует постараться донести до читателя лингвопоэтические качества оригинальных словосочетаний с помощью равнозначных образных выражений на языке перевода.

Данный анализ не имел целью найти недостатки у переводчика или усомниться в его компетентности. Нашей задачей было показать общую тенденцию, характерную для многих переводов прозаических произведений. В некоторых случаях наш анализ может показаться излишне педантичным. Однако такая педантичность была необходима, чтобы обратить внимание исследователей и переводчиков на качество русского перевода, которое страдает из-за того, что игнорируются нормы языка перевода. Результатом такого пренебрежения становится не всегда высокое качество формы переводного текста, которое приводит к искажению содержания оригинальных образов и, как следствие, к утрате лингвопоэтических качеств аутентичного текста.

Примечания

1. Савицкий В. М., Кулаева О. А. Концепция лингвистического континуума. Самара, 2004. С. 96.
2. Там же. С. 18–19.
3. Микоян А. С., Тер-Минасова С. Г. Малый синтаксис как средство разграничения стилей. М., 1981.
4. Задорнова В. Я. Словесно-художественное произведение на разных языках как предмет лингвопоэтического анализа: дис. ... д-ра филол. наук. М., 1992; Борисова Е. Б. Прагматика художественного перевода // Прагматика высказывания и текста. Самара, 1999. С. 139–144; Натитник А. В. Творческое использование языка и его границы при переводе: дис. ... канд. филол. наук. М., 2006.
5. Анджапаридзе Г. А. Предисловие к третьему изданию избранных произведений И. Во. М., 1982. С. 9.
6. Там же. С. 18.
7. Waugh E. Brideshead Revisited. Harmondsworth, 1987. P. 25.
8. Во И. Мерзкая плоть. Возвращение в Брайдсхед. М., 1982. С. 204–205.
9. Longman Dictionary of Contemporary English. L., 1998; Dictionary of English Language and Culture. L., 1996; Хорнби А. С. Конструкции и обороты современного английского языка. М., 1960; Гальперин И. Р. Большой англо-русский словарь: в 2 т. М., 1979; Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. М., 1995; Демидов П. Н., Морковкин В. В. Словарь сочетаемости слов русского литературного языка. М., 1983.
- 10 См.: Гюббенет И. В. К проблеме понимания литературно-художественного текста (на английском материале). М., 1981.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Литература России. Современный литературный процесс

Структура текста. Мотивационный и концептуальный анализ. Традиции и их отражение в современной прозе

УДК 82.01/09

А. Г. Каяниди

ОБРАЗ ЗАВЕС В ПОЭЗИИ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

В статье рассматривается значение образа завес и его функции в пространственной структуре художественного мира поэта. Завесы занимают промежуточное положение в структуре пространства и связывают его отдельные уровни. Семантика образа иерархически организована: парадигмы первого уровня касаются его эмпирической природы, а парадигмы второго уровня – его мистической и мифологической сущности.

The meaning of the image of the curtains and its functions in the spatial structure of the poet's artistic world are considered in the article. The curtains occupy an intermediate position in the spatial structure and connect its separate levels. The image's semantics is organized hierarchically: the first level's paradigms concern the image's empirical nature and those of the second level – its mystical and mythological essence.

Ключевые слова: Вячеслав Иванов, художественное пространство, символизм, мифопоэтика, художественный образ.

Keywords: Vyacheslav Ivanov, artistic space, symbolism, mythological poetics, artistic image.

Образ завес встречается в 31 оригинальном лирическом тексте Иванова. В трех книгах его лирики частотность соответствующей лексемы остается стабильной: по 4 раза в «Кормчих звездах» и «Нежной тайне» и 5 раз – в «Прозрачности». Своеобразный «взрыв» частотности происходит в книге лирики «Cor ardens», где рассматриваемый образ встречается 11 раз. В книге «Свет вечерний», которая вышла после смерти поэта, завесы присутствуют в трех стихотворениях. Четыре оставшиеся словоупотребления при-

ходятся на стихотворения, не вошедшие в сборники. Высокая частотность лексемы «завеса» в поэтическом словаре Иванова обусловила обилие парадигм данного образа. Стремясь максимально подробно охарактеризовать образ завес у Вячеслава Иванова, мы применили метод анализа образных парадигм, разработанный Н. В. Павлович [1]. Выявление всех парадигм, использованных автором для создания образа завес, позволит понять, каким смыслом наполнен данный пространственный образ.

Лишь один раз в поэзии Иванова лексема «завесы» употребляется в прямом значении – «театральный занавес», тем самым не участвуя в создании тропа («Хоромное действо»): *сцену складками завес / закрывали арапчата* [2]. Нередко автор использует лексему «завесы» для обозначения таких явлений действительности, которые привычно с завесами ассоциируются. Это – крона деревьев, лес, туман, утренняя и вечерняя заря, тучи, дождь, дым, сумерки, солнечный свет и ясное небо. Чаще всего в качестве завес представляются тучи, туман, крона деревьев (4 раза), заря (3), солнечный свет (2). Все остальные парадигмы встречаются единожды.

То, что Иванов подразумевает, говоря о завесе, зачастую трудно выразить одним словом. Это связано с тем, что явление, которое кроется под образом завес, зыбко, неопределенно и мимолетно. В стихотворении «Себя забывшие» мы находим такой образ – *бледная ткань закатных завес*. Его сопровождает *мерцанье далеких небес* [3]. Парадигма «закат → завесы» напрашивается сама собой. Однако если более точно формулировать основание сопоставления, то поневоле приходится быть многословным. Ясно, что здесь изображается некое промежуточное состояние между вечером и ночью. *Бледная ткань закатных завес* – это такое состояние вечернего неба, когда солнце уже зашло, а на горизонте виднеется слабое зарево, и начинают сгущаться су-

мерки. Наличие множества подобных образов в поэзии Иванова дает основание говорить о его утонченной наблюдательности и скрупулезности в изображении природных явлений.

Отмеченная неопределенность плана выражения образа завес обусловлена его тропеическими особенностями. Лексема «завесы» всегда занимает в структуре ивановских тропов правую часть парадигмы, являясь образом сопоставления, тем, с чем сравнивается определенное явление. Эта «односторонность» ивановских завес бросается в глаза, поскольку в русской лирике завесы беспрепятственно могут выступать и в качестве основания сопоставления, что подтверждается данными «Словаря поэтических образов» Н. В. Павлович [4].

Сопоставляя данные «Словаря» Павлович с ивановским образом завес, невозможно не заметить, что у Иванова данный образ никогда не употребляется непосредственно для обозначения чувств и психологических состояний. Если у других поэтов можно встретить парадигмы «ненависть, или лезть, или лицемерие → завеса», то у Иванова образ завес предельно объективирован. И даже тогда, когда он используется для описания проявлений человеческого духа, субъективизм сведен к минимуму, а душевные движения представляются в образах объективной реальности (неба, земли, солнца, луны и т. д.).

Исследуя план содержания образа завес, мы ориентировались на ивановскую дихотомию макрокосма и микрокосма, мироздания в целом и мира человеческой души. Несмотря на очевидное различие, мироздание и человеческая душа устроены сходным образом. Они двучастны: в них есть Небо и Земля. В сфере макрокосма Небо – это место, где обитает Бог-Творец, трансцендентный тварному, земному миру. В сфере микрокосма Небо – это область Бога-Отца. В свою очередь, Земля тоже двучастна: в ней есть два уровня – внешний, видимый, и внутренний, невидимый. Внешнее в сфере макрокосма – это человек как часть видимого мира, в сфере микрокосма внешнее – это «дневная», рациональная, мужская часть человеческой души. Внутреннее в макрокосмической сфере – это Душа Мира, посредством которой трансцендентный Бог-Творец общается с тварным миром. В микрокосмической сфере внутреннее – это «ночная», иррациональная, женская часть человеческого существа.

Среди 31 текста, включающего в себя образ завес, выделяется группа из 7 стихотворений, в которых план содержания исследуемого образа достигает последней смысловой глубины и мифологической конкретности. Здесь семантика образа кристаллизуется в миф. Эта группа стихотворений формирует исходное смысловое ядро образа.

Рождение Христа («Уста зари» и «Покров»)

В тексте стихотворения «Уста зари» [5] категории макрокосма и микрокосма столь тесно переплетены, что невозможно отделить одно от другого без нарушения образного строя произведения. Создается впечатление, будто эти категории «прорастают» друг в друга.

В первом четверостишии внимание сосредоточено на макрокосме, который соотносится с микрокосмом: *заря горит, как уста*; восход солнца отождествляется со звучанием слова: *Слышишь слова золотого вещей мед? – // Солнце в огненном безмолвии встает!*

Во втором четверостишии в центре внимания оказывается микрокосм, который сопоставляется с макрокосмом: уста такого же цвета, что и заря (*Дан устам твоим зарю багряный цвет*); уста говорят, а в макрокосме это означает то, что рождается свет (= Солнце). В последних двух стихах взаимослияние обоих планов бытия достигает апофеоза: *Их (т. е. уста. – Л. К.) завесой заревою затвори: // Только золотом и медом говори.*

Такая структура образов стихотворения далеко не случайна. Она отражает смысл стихотворения в целом. В стихотворении, неназванный, присутствует образ Богородицы. На мариологические подтексты указывают несколько мотивов, в своей совокупности традиционно связанные с Девой Марией. Это – 1) мотив рождения Солнца-Света-Слова (все это разные имена Христа), 2) мотив горения (ветхозаветная неопалимая купина и росодательная печь считаются прообразами Богородицы), 3) мотив сохранения целомудрия, который выражается в требовании затворить уста. Одним из признаков богородичной символики является также антиномичность. Все стихотворение «Уста зари» буквально соткано из противоречий, требующих примирения и синтеза: микрокосмические категории (уста, слово, свет) подают руку макрокосмическим (заря, Бог); возникает оксюморонное сочетание *говорить безмолвьем*. Хотя антиномизм является абстрактной категорией, в образе Богородицы он принимает вполне конкретные черты и проявляется ярче всего в именовании Марии одновременно и Девой, и Матерью Божией [6].

Богородичный подтекст бросает новый свет на образ «заря → завеса». Заря, рождающая солнце, – это отражение в реальности реальнейшего – Богородицы, дающей плоть Христу. Это значит, что в тексте формируется парадигма второго уровня, где основанием сопоставления является реальнейшее, – «Богородица → завеса». В этом образе оба плана художественного мира Иванова пересекаются и отождествляются: макрокосм проявляется в микрокосме, а микрокосм наполняется энергиями макрокосма. Таким об-

разом, завеса имеет в структуре пространства и в языке пространственных отношений не только отрицательное значение: она не только отделяет разные планы бытия (Творца и тварь, дневную и ночную часть человеческой души) и скрывает одно от другого, но и соединяет их друг с другом.

В круг богородичной символики входит и стихотворение «Покров» [7]. *Голубая завеса* <...> *полдень явила повитым ладаном лунным*. На уровне реального здесь – образ солнца, которое на фоне ясного голубого неба облекается в легкую дымку. На уровне реальнейшего это означает, что Бог облекается в плоть, которую дает Ему Богородица. *Лунный ладан* – это знак женского божества. Здесь образ завес соотносится не с самой Девой Марией, а с плотью, которую Она дает Христу. Формируется парадигма второго уровня – «тело Христа → завеса». Эта парадигма поддерживается одним из немногих мест в Священном Писании, где речь заходит о завесе. В Послании апостола Павла к евреям говорится, что христиане «имеют дерзновение войти во святилище посредством Крови Иисуса Христа, путем новым и живым, который он вновь открыл через завесу, т. е. плоть Свою» (Евр. 10:19-20). В древнем иудейском храме святилище, или Святая Святых, где обитал Сам Бог, отделялась от остальной части храма завесой, за которую один раз в год, в день очищения, мог входить только первосвященник. Когда Христос умер на кресте, завеса раздралась, открыв путь во святилище. Однако она не исчезла вовсе: по учению апостола, завеса – это тело Христово, которое одновременно и сокрыло Бога, видеть которого людям невозможно, и явило Его миру. Евхаристия, или Причастие Тела и Крови Христа, открывает всем путь богообщения – тот путь, который в древности совершал через храмовую завесу только первосвященник народа израильского. Здесь мы вновь не без удивления констатируем, что ивановские завесы не только скрывают макрокосм от микрокосма, но и одновременно являют высшую реальность человеку.

Искушение Смертью («Завесы»)

В стихотворении «Завесы» [8] воспроизводится ночной пейзаж: луна скрыта за тучами, сквозь которые пробиваются ее редкие лучи, отражающиеся в горном озере. Под образом завес выступают здесь, конечно же, тучи (возникает парадигма первого уровня «тучи → завеса»). Переход же на уровень реальнейшего связан с отождествлением озера и *мятежной души*. В контексте поэзии Иванова луна, являясь ночным солнцем, символизирует Бога, макрокосм. Завесы выступают как препятствия на пути богообщения, на пути соединения микрокосма с макрокосмом. Человеческая душа *ловит предвестья улыбчивых небес*, т. е. редкие мгновения богообщения, за-

логи грядущего единства. Далее, человек *смуцается и прекословит тайне завес*, т. е. избегает этого единства, которое подразумевает под собой жертву, отказ от отдельного бытия и смерть. Мятежная человеческая душа проходит через искушение смертью. Оно состоит в боязни и неверии, что за смертью таится жизнь. Таким образом, здесь формируются две парадигмы второго уровня: «препятствие на пути богообщения → завеса» и «хранилище тайны → завеса».

Смерть Бога («Себя забывшие»)

О плане выражения образа завес, который возникает в стихотворении «Себя забывшие» [9], мы подробно говорили выше. Остановимся на плане его содержания. *Бледная ткань завес* вызывает в памяти белые пелены, в которые укутывают тело покойника. Эти ассоциации вовсе не случайны: они связаны с центральной темой стихотворения – темой смерти и забвения.

Из обычного пейзажного стихотворения, рисующего картину сумерек, этот текст превращается в символическое обобщение благодаря образу *гробницы света*, который позволяет посмотреть на пейзажные образы с точки зрения проблем макрокосма. Закат солнца – это смерть Бога, а ночное пространство – его гроб. Макрокосмическая мифологема «закат – смерть Бога» «прорастает» в сферу микрокосма и становится тем значимым фоном, на котором высвечиваются судьбы человеческой души.

Стихотворение «Себя забывшие» дает еще один повод отметить тонкую наблюдательность Иванова, который фиксирует малейшие нюансы природных метаморфоз. Когда заходит солнце, то над полями сгущается и клубится туман. Этот туман символически понимается поэтом как множество человеческих душ, которые безуспешно пытаются соединиться с исчезающим божественным светом: *Теней веренища / Чредой несмелой — / Под саваном лица, / Под дымкой белой — / Во мгле перелесья / Скользит и реет, / Росой зыбкой / Над лугом веет, / Меж дрёмом и дрёмом, / Глухим поёмом — / Летит за улыбкой / Прозрачных небес...*

Эти души обречены на призрачное существование. Бесприютные, они скитаются, мучась вопросами, на которые можно найти ответ только в Боге: «кто мы?». Однако это состояние еще не является смертью, т. е. абсолютным небытием. Об этом можно судить на основании одного мотива, который возникает в тексте: *безликий рой душ венчан зарей*. Эта озаренность светом, пусть и в слабой степени, рождает в человеческой душе неудовлетворенность и заставляет стремиться к Абсолюту: *Но алчут встречи, / Но молят ответа / В гробнице света / Смятенные тени...*

Таким образом, стихотворение допускает двойное прочтение – как с позиции микрокос-

ма, так и с точки зрения макрокосма. В первом отношении завесы представляют собой то, что затмевает Бога для человека, превращая Его в небытие. Такое забвение, однако, чревато для человеческой души самозабвением и саморазрушением: <...> *Склонясь чрез плечи / Глядят в струи — / Ах, не находят / Черты свои! / И ропщут, рея: / «О, где я? где я?» — / Забвенья тени...* В макрокосмическом смысле завесы оказываются тем, что разлучает уже самого Творца с тварью, и сближаются с мифологемой «гробные пелены, в которые повито тело распятого Христа».

Смерть и Воскресение («De profundis»)

Композиционная и мотивно-образная структура стихотворения «De profundis» [10] такова, что здесь становится наиболее очевидным как полная противоположность, так и нерасторжимое единство микрокосма с макрокосмом, твари со своим Творцом, человека с Богом.

Первые три строфы стихотворения представляют собой то, что Л. В. Павлова назвала «собранием значений» [11]: к одному основанию сопоставления, которое обозначено предельно значимым в мировоззренческих концепциях поэта местоимением «ты», подбираются образы сопоставления. *Гиперион, Митра, Иксион, Гелиос, Аполлон, Феникс, дракон, всадник со щитом на пышущем коне, кормщик верхних вод в сияющем челне, ветхий днями царь, Агнец с крестною хоругвиею* (Христос), *жених на пламенных тирах* – все это разные имена единого Бога, который, пройдя через страдания и их высшую степень – смерть, утверждает жизнь и единство мироздания своим воскресением из мертвых. В стихотворении можно выделить мотивы, которые демонстрируют тождество смерти (страдания) и жизни. Христос *струит из фан эдемское вино, льет Кану с выси Лобной*. Само страдание Христа, которое совершалось на Голгофе, Лобном месте, возвращает человечеству райское бытие, преодолевает разделение твари с Творцом, микрокосма с макрокосмом, которое произошло в результате грехопадения. Иванов соединяет начало и конец земной жизни Спасителя, первое чудо Христа (претворение воды в вино на свадь-

бе в Канне Галилейской) и Его последний подвиг – смерть на кресте.

Выводы

1. Образ завес характеризуется амбивалентностью, глубинной двойственностью, которая отражается в мотивах, сопровождающих этот образ. Завесы одновременно и отделяют один план бытия от другого, небо от земли, микрокосм от макрокосма, и соединяют их.

2. Образ завес прочно связан с мотивом единства Жизни и Смерти, для которого есть одно слово – Воскресение.

3. К плану выражения образа завес относятся парадигмы первого уровня, где в качестве основания сопоставления выступает реальное, т. е. природные объекты (небо, заря, туман и т. д.). Место образа завес в структуре ивановского универсума становится ясно после анализа этих парадигм.

4. К плану содержания относятся парадигмы второго уровня, где в качестве основания сопоставления выступает реальнейшее – либо обобщенно чувственные понятия (явь, жизнь, смерть), либо мифологические персонажи и явления (Богородица, Тело Христово, энергия Воскресения и т. д.).

Примечания

1. Павлович Н. В. Язык образов. М., 2004. С. 17–70.
2. Иванов В. И. Собрание сочинений. Т. III. Брюссель, 1979. С. 55.
3. Иванов В. И. Собрание сочинений. Т. I. Брюссель, 1971. С. 561.
4. Павлович Н. В. Словарь поэтических образов: на материале русской художественной литературы XVIII–XX веков: в 2 т. Т. 1. М., 1999. С. 782–791.
5. Иванов В. И. Указ. соч. Т. III. С. 808.
6. Сказания о земной жизни Пресвятой Богородицы. Репринтное воспроизведение издания 1904 года. М.: Арсенал, 1990. С. 5–33.
7. Иванов В. И. Собрание сочинений. Брюссель. Т. II. 1974. С. 279–280.
8. Иванов В. И. Указ. соч. Т. III. С. 11.
9. Иванов В. И. Указ. соч. Т. I. С. 561–563.
10. Иванов В. И. Указ. соч. Т. II. С. 237.
11. Павлова Л. В. У каждого за плечами звери: символика животных в лирике Вячеслава Иванова: монография. Смоленск, 2004. С. 53.

УДК 821.161.1

И. А. Казанцева

**ОТРАЖЕНИЕ
САКРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
В. А. НИКИФОРОВА-ВОЛГИНА
и В. Н. КРУПИНА**

Статья посвящена выявлению особенностей инварианта духовного реализма, воплощенного в произведениях писателя первой трети XX в. В. Никифорова-Волгина и современного автора В. Крупина. Их творчество иллюстрирует общие причинно-следственные основания метода, выраженные в синтезе православных и фольклорных особенностей поэтики. Автор приходит к выводу, что сущностная черта творческого метода писателей предопределена топосом, а приемы его сакрализации играют ведущую роль в их художественной концепции.

The article is devoted to the works of V. A. Nikiforov-Volgin, a writer of the first part of the XX century, and the contemporary writer V. N. Krupin. The author reveals a common trait of their artistic methods - the synthesis of orthodoxy and folklore. The Sacred Space conception determines the specificity of spiritual realism of the two writers.

Ключевые слова: православие, художественный метод, духовный реализм, сакральное пространство, фольклор.

Keywords: orthodoxy, an artistic method, spiritual realism, a sacred space, folk-lore.

Двух русских писателей объединило связанное с Вятской губернией событие, перерастающее в сакральный символ. В 1941 г. в с. Кильмезь, на Вятской земле, родился В. Крупин, определяющий доминанту своего творчества так: «...воцерковление, которое, как милость Божия, пришло примерно в начале семидесятых, не могло не привести к мысли, что спасение исходит не от вымысла...» [1]. В этом же году в Кирове закончился земной путь сопоставимого по уровню таланта с И. Шмелевым, малоизученного на сегодняшний день, В. Никифорова-Волгина, уроженца Тверской губернии. Определяющей для писателей становится теоцентрическая картина, в которой народные представления дополняют, но не подменяют православное основание мировоззрения. Источник данной особенности – воспитание, постулирующее патриархальные ценности. В. Крупин пишет: «Вятская земля, сыном которой я являюсь, очень богомольна. Это отмечают все её исследователи и историки... Священнослужители, приезжавшие сюда из других мест, много дивились (например, преосвященный Неофит) набожности вятчей. Для Преподобного Трифона Вятского не было большего горя, чем

умереть вдали от Вятки» [2]. Цель статьи – на материале отражения В. Никифоровым-Волгиным и В. Крупиным сакрального пространства выявить специфику метода. Выбранный аспект иллюстрирует причинно-следственные основания данного инварианта духовного реализма. Используемый в публикации термин имеет общее семантическое поле с распространенными в научном обороте при изучении духовной реальности понятиями «зонотопос» (В. Лепяхин) и «иеротопия» (А. Лидов). Характерологическая черта первого определяется так: «...время не существует, не воспринимается и не изображается вне вечности или вне сопричастия вечности, а пространство можно скорее назвать внепространственностью» [3]. Второму термину дается следующее толкование: «Создание сакральных пространств, рассмотренное как особый вид творчества, а также как специальная область исторических исследований, в которой выявляются и анализируются конкретные примеры данного творчества» [4]. Отличие термина, используемого в статье, в более широком значении (сфера религиозного) и фокусировании внимания не только на рукотворном аспекте священного. Нас интересуют художественные приемы, способствующие освоению сакрального и сакрализации профанного пространства. В целом исходим из двух важнейших признаков понятия: его иерархичности и ориентированности на вертикальную доминанту.

Предмет художественного осмысления в рассказе В. А. Никифорова-Волгина «Заутреня святителей» (1926) и житийном рассказе В. Н. Крупина «Николай Мирликийский» (2006) из цикла «Русские Святые» – легенда о трех святых. У первого автора фольклорный источник становится основой сюжета, мотив святости русской земли усилен за счет упоминания легендарного образа Китежа. Акцентирование времени подзаголовком «Под Новый год» позволяет синтезировать фольклорно-языческие и православные представления о чуде, поскольку намечает ассоциативные связи сюжета рассказа с двумя событиями – Рождеством Иисуса и новогодним праздником. Сопоставление двух близких, но не идентичных произведений В. Крупина (упомянутого и опубликованного несколькими годами раньше рассказа «Любимый святой») позволяет увидеть роль фольклорного начала в житийном повествовании. Житийный рассказ из воспоминания о крестном ходе превращается в обобщенную историю о святом, что достигается изменением подзаголовков, иным композиционным членением. В обоих случаях личное отношение к святому (в данном рассказе семейное «недоразумение») становится зачином, что не характерно для жития, но становится сквозной чертой цикла В. Крупина и

позволяет предположить: для обоих авторов сакральное пространство становится следствием актуализации личного, часто детского, религиозного переживания. Очевидно, что в позднем варианте рассказа В. Крупина на первый план выходит народно-поэтическое выражение почтения святого: фольклорные жанры составляют композиционный центр каждой из главок, курсив несет аналогичную нагрузку. Если сходство метода сигнализирует об общих его истоках, то оригинальные черты – о специфике задач, отчасти определенных историческими причинами и природой творческой индивидуальности художников слова. В. Никифоров-Волгин дополняет легенду современными ему реалиями: «А как же, отцы святые, – робко спросил Сергей, – годы крови 1917, 1918 и 1919? Почто русский народ кровью себя обагрил?» [5]. Сохраняя финал легенды, он запечатлевает образ Святой Руси: «“Спасется!” – твердо сказал Серафим» [6]. Современный автор возвращает к сакрализованному образу Руси читателя, идущего по пути воцерковления. Он сознательно опускает указание на хронологию, усиливает местоимения множественного числа разного разряда необходимый для спасения мотив покаяния: «И спасется, – сказали они, наши отцы» [7]. Различна композиционная роль концовки легенды. У автора «Заутрени святителей» заключительные фразы становятся развязкой: «А после заутрени вышли из церкви три заступника на паперть и благословили на все четыре конца снежную землю, вьюгу и ночь» [8]. У современного писателя они становятся преамбулой ко всему циклу рассказов: «А мы, заканчивая свой рассказ о разговоре преподобных и Святого, будем молитвенно обращаться к ним, чтобы не до конца прогневался Господь на Россию» [9]. Энотопос у В. Никифорова-Волгина воссоздается за счет введения топоса храма, в котором молились заступники за Русь. В. Крупин через актуализацию агиографического канона в современности вводит в ее контекст «вневечность» (В. Лепяхин), прорывающую хронос.

Знаковым для воссоздания сакрального пространства является выбор образов юродивых. Он отражает общие для В. Никифорова-Волгина и В. Крупина закономерности, представляющие синтез фольклорных и православных начал с доминированием последних. Характеризуя специфику взаимоотношений данного религиозного подвига и власти в XVIII в. и позже, С. А. Иванов отмечает: «...юродивый навсегда остался в “народной”, низовой жизни» [10]. Специфика воссоздания феномена в рассказах В. Никифорова-Волгина «Юродивый» и «Юродивый Глебушка» показывает, что литературный генезис образов восходит к древним, распространенным

на Руси переводным житиям, в частности, святого Андрея Цареградского, хотя художественная концепция юродства писателя обладает рядом противоречивых черт. В частности, объект изображения не канонизированные церковью святые. Ближайшим историческим источником образов стали, очевидно, странники, подвизавшиеся на поприще юродства в XX в., когда этот вид христианского подвижничества в условиях искоренения веры вновь становится распространенным. Использование уменьшительной формы имен соответствует народной традиции в обозначении разного рода блаженных. Писатель достигает достоверности в воссоздании религиозного феномена, игнорируя качество, на типологический статус которого указывает в своем исследовании иеромонах Алексей (Кузнецов). Он определяет юродство как «отверженность известным родом, обществом некоторых лиц... образ жизни мало ценный, совершенно отличный от обыкновенного образа жизни, принятого в обществе, считающим его безумием» [11]. Сакрализация географического пространства Руси достигается через реминисценции и аллюзии на жития юродивых восточной и русской церкви. Например, мотив наготы типичен для изображения юродивого, ибо отражает двусмысленность его природы, в основе которой разрыв с внешними установлениями мира, живущего не по законам «христови ума». Одна из устойчивых деталей агиографии юродивых проявилась в том, что согласно источникам, почти все они, кроме Исаакия Печерского и Авраамия Смоленского, круглый год ходили босиком. Нагота как характерная черта облика обретает в житиях (прозвище «нагоходец») и иконографии Василия Блаженного сущностный статус. Никитушка и Глебушка следуют типичному образу жизни юродивого, последний часто ночует на могиле своего отца, подобно Прокопию Вятскому, спавшему на земле. В беседе Глебушки и рассказчика возникают аллюзии на ставшие стереотипными для агиографии юродивых с самых первых житий сцены, иллюстрирующие потаенную природу их поведения. Например, авва Симеон просит своего друга Иоанна хранить в тайне ставшие ему известными факты о чудесных явлениях, открывшихся юродивому. Роль спасительной молитвы блаженного за обидчиков актуализирована и в благословении Никитушкой Федора, и в утверждении Глебушки о посмертной судьбе своего деда. Разделение жизни на «дневную», когда юродивый предстает в глазах окружающих безумным, и «ночную», когда он молится о спасении ближних и России, является структурообразующим принципом создания образа у В. Никифорова-Волгина. «Ты и все, которые кругом, ничего про меня не знают... Они только дурость мою знают, а вот, что со мною

ангелы по ночам беседуют... про то люди не ведают», – говорит Глебушка [12]. При этом существенно, что детерминированная фольклорной составляющей метода авторская мысль о нетленности Святой Руси ведет к отказу от концептуальной черты юродства: показу «отрицательного» способа утверждения идеала.

В цикле В. Крупина «Русские Святые» три рассказа посвящены канонизированным церковью юродивым. В XXI в. В. Крупин ищет адекватные способы воссоздания духовной реальности. Автор использует композиционное решение, семантику подзаголовков, курсив и перечень основных дат жизни в финале жизнеописания. В преамбулу выносятся причины выбора пути юродства, акцент сделан на необходимых для уяснения сути подвига юродства событиях. Так, в жизнеописании святой Ксении Петербургской объясняется различие сумасшествия и юродства Христа ради, в житии Василия Блаженного курсивом выделен эпизод поведения святого на рынке. В последнем рассказе писателю удается решить сразу несколько проблем, необходимых для понимания феномена неопитом-читателем: объяснить высоту христианского подвига («Уходя к Богу, не оглядывайся»), показать пророческую сторону деятельности юродивых («Не качай пустую колыбель»), выявить специфику отношений с верховной властью («Не был ты, царь, в храме»), актуализировать древнерусский жанр в отражении обстоятельств кончины и прославлении святого («Слезы и радость»). В последней главе житийная традиция осваивается через аллюзии, на которые указывает подзаголовок (в частности, на житие Василия Блаженного, изложенное святителем Димитрием Ростовским). Для житийного рассказа о Николае Саллосе В. Крупин выбирает нехарактерное для всей книги решение: в преамбуле, по объему превосходящей две главки о подвигах, – основное событие жития святого – спасение Пскова с историей о том, как было предложено отведать мяса в пост Иоанну Грозному. Подытоживая исследование различных житийных источников, использующих данную сцену, А. М. Панченко пишет: «Этот парадокс увенчал здание легенды и стал каноническим в картинах юродского протеста. Приуроченный к опричному погрому Новгорода, он вошел в житие Василия Блаженного» [13]. Выбор В. Крупина иллюстрирует значимость композиционного решения, позволяющего органично соотнести стереотипный эпизод и индивидуальные особенности образа и выявляющего «вечное» звучание источника. Отсутствие в жизнеописании Николая Саллоса курсива смещает акценты на заголовки, что позволяет читателю XXI в. через их афористичность ощутить сакральное пространство как фактор своего духовного развития. Со-

временный писатель, приближая образы святых к пониманию неопита, крайне бережно, с христианским трезвением, относится к одной из сложнейших для понимания этого феномена граней: описанию пророчеств и чудес. Например, писатель опускает политические предсказания святой Ксении Петербургской (о гибели Иоанна Антоновича, смерти императрицы Елизаветы Петровны). Выбор чудес связан с указанием на частные, семейные ценности с акцентированием народных истоков почитания. «Ночная» грань поведения юродивой представлена В. Крупиным в сценах молитвы блаженной. Итак, в воссоздании сакрального пространства через образы юродивых оба писателя наследуют агиографическую традицию. В основе поведенческой модели юродивого лежит разделение жизни на «дневную» и «ночную», мотивированное принципиальным различием сумасшествия и «юродства Христа ради». В структуре образа две его противоположные ипостаси «скреплены» душеспасительной функцией юродства. Сакральное пространство воссоздается у В. Никифорова-Волгина через аллюзии и реминисценции из житийных источников, у В. Крупина – прежде всего через актуализацию жанра. Авторские задачи приводят к тому, что созданные В. Никифоровым-Волгиным герои не «ругаются миру» (хотя воспроизведение других парадоксальных черт подвига даёт основания для причисления персонажей к юродивым), у В. Крупина данная черта концепции героя, сохраняясь, остается периферийной.

Общность восприятия духовной реальности обоими писателями, на наш взгляд, блестяще определена В. Н. Крупиным в оценке детства, прошедшего на Вятской земле. «И вот я, понимающий, что все в моей жизни прошло, кроме заботы о жизни души, думаю теперь, что именно этими бумажными цепями я не ёлочку украшал – я себя приковывал к родне, к детству. И приковал. Приковал так крепко, что уже не откуюсь... Детство сильнее всей остальной жизни» [14]. В рассказе «Поздняя Пасха» актуализация детского воспоминания дает возможность воссоздать единое сакральное пространство пасхальной радости в настоящем. Трагизм восприятия смерти отца «снимается» в реальном переживании торжества жизни над смертью в Воскресении Христовом. «Помню, я отошел ото всех, и поглядел, и содрогнулся: все стало другим. Весь мир стал другим. Все преобразилось, изменилось, все стало мягче... И вот прошла целая жизнь, и это состояние повторилось...» [15]. В рассказах «детского» цикла В. Никифорова-Волгина «Отдание Пасхи» и «Светлая заутреня» восприятие праздника представлено в синтезе православных и народных представлений, реализованных через семантику заглавия: церковное название дня нака-

нуне Вознесения «отдание Пасхи» дополнено народным – «прощание с Пасхой». В обоих произведениях сакрализации пространства способствуют реминисценции из книги Бытия (Быт. 28: 12-22) и Евангелия (Лк. 7: 36-38). Бытовое «низкое» пространство (ночлежка, в первом случае) обретает статус сакрального, афористично представленного в притчах Христа о том, что «удобнее верблюду пройти сквозь игольные уши, нежели богатому войти в Царство Божие» (Мф. 19: 24). Сакральное пространство храма выявлено через образный ряд, в основе которого своеобразное освоение текста Священного Писания и богослужения в синтезе с пантеистическими образами. «А радость пасхальная все ширилась, как Волга в половодье, про которое не раз отец рассказывал. Весенними деревьями на солнечном поветрии заколыхались высокие хоругви... Пасха! Пасха Господня! – бегали по душе солнечные зайчики... Земля куда-то исчезла – стоишь не на ней, а как бы на синих небесах» [16]. Концептуальность метафоры доказывает множество примеров. «Господь обходит землю, благословляет поля, леса, озера, реки, птиц, человека, зверя и все сотворенное святой Его волей, а святые поют “Христос воскрес из мертвых”... Песня святых зернами рассыпается по земле, и от этих зерен зарождаются в лесах тонкие душистые ландыши...» [17], «Священник... светло и громко воскликнул: “Христос Воскресе”, и народ ответил ему грохотом спадающего с высоты тяжелого льдистого снега: “Воистину Воскресе”» [18] и др. Древнерусские истоки у обоих писателей явлены в синтезе фольклорных и православных начал, нюансы проявляются на уровне стиля. В. Никифоров-Волгин в «Дорожном посохе» замечает: «И до чего это народ русский умильный выдумщик!.. И все это у него поэзия! И не какая-нибудь, а высокая духоносная! Вспомнить лишь названия Богородичных икон, кои он приукрасил и увенчал: Неувядаемый свет, Взыскание погибших, Купина неопалимая, Нечаянная радость, Утоли моя печали, Всех скорбящих радость... А какие слова, песни да присказки! Надо иметь невместимую душу, ширше облака (изъяняясь словами акафиста), упоенную и творящую душу, чтобы все это выразить...» [19]. У В. Крупина данная особенность воплощена не в метафоризации речи, но в констатации меткости народного слова: «В народе говорят: “Егорий с водой, Никола с травой”, “Сена у дурня до Юрья, а у разумного до Николы”...» [20]. У обоих авторов сакральное слово, взаимодействуя с «духоносной» разговорной лексикой, определяет качество топоса.

Общность единой пасхальной радости и возникает в силу основы, восходящей к сотериологическому типу культуры. Единство инварианта

духовного реализма предопределено истоками творчества В. Никифорова-Волгина и В. Крупина. Паломничество к святыне, обретенной на Вятской земле, воссоздает пространство нетленной Святой Руси в очерке «Крестный ход». Сакральное слово обогащает литературное через строки акафиста святому Николаю. Стилевая иерархичность отражает онтологическую: «Русь никуда не уходила, Русь вверглась в очередные испытания. Была гонимой, убиваемой, но не гибнущей. Иду с православными, дышу воздухом родины, страдаю вместе с нею, страдаю и сильно, и добровольно, смотрю на лица и думаю: никуда не уходила Русь, как жила, так и живет. Те же лица, те же мысли... Ведь точно так же, и по этим местам, и сто, и двести, и триста лет назад шли такие же богомольцы и точно так же воспевали славу Николаю, мирликийскому чудотворцу. Точно такие же слова: “В Мирех, святее, священнодействитель показался еси: Христово бо, преподобне, Евангелие, исполнив, положил еси душу твою о людях твоих и спасл еси неповинных от смерти: сего ради освятился еси, яко великий таинник Божия благодати”» [21]. Цитаты из Священного Писания и богослужебных текстов составляют важный элемент структуры произведений обоих авторов. Различные виды молитв, жанровые формы церковных песнопений органично включаются в их произведения. Метафоры и сравнения, создаваемые В. Никифоровым-Волгиным, заостряют внимание на эстетике православия. В. Крупин идет не от вымысла: он бережно, слой за слоем, «реставрирует» историческую ретроспективу святости, констатирует примеры фольклорного освоения священных текстов. Таким образом, через реминисценции, аллюзии, цитаты осваивается сакральное пространство, а профанное сакрализуется введением образов святых и топоса в сочетании с актуализацией фольклора на уровне жанра и стиля. Специфика инварианта реализма В. Никифорова-Волгина порождена атмосферой намоленной земли. «Встреча» во времени и пространстве совершилась метафорически на Вятской земле, встреча в духовном пространстве русской словесности произошла на рубеже XX–XXI вв., вылившись в единство мировоззренческих и эстетических принципов.

Примечания

1. Дунаев М. М. Православие и русская литература: в 6 ч. Ч. VI/1. М., 2004. С. 478.
2. Крупин В. Н. Повести последнего времени. М., 2003. С. 499.
3. Лепяхин В. В. Икона и иконичность. СПб., 2002. С. 291.
4. Лидов А. М. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. М., 2006. С. 9–10.

5. Никифоров-Волгин В. А. Дорожный посох. М., 1992. С. 315.
6. Там же.
7. Крутин В. Н. Русские Святые. М., 2006. С. 13.
8. Никифоров-Волгин В. А. Указ. соч. С. 316.
9. Крутин В. Н. Русские Святые. С. 13.
10. Иванов С. А. Блаженные похабы: Культурная история юродства. М., 2005. С. 319.
11. *Алексий (Кузнецов), иеромонах*. Юродство и столпничество: религиозно-психологическое, моральное и социальное исследование. Репринт. изд. М., 2000. С. 62.
12. Никифоров-Волгин В. А. Указ. соч. С. 233.
13. Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понярко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 149.
14. Крутин В. Н. Повести последнего времени. С. 635.
15. Крутин В. Н. Поздняя Пасха // Роман-газета. 1997. № 9. С. 74.
16. Никифоров-Волгин В. А. Указ. соч. С. 36–37.
17. Там же. С. 35–36.
18. Там же. С. 37.
19. Там же. С. 165.
20. Крутин В. Н. Русские Святые. С. 15.
21. Крутин В. Н. Повести последнего времени. С. 532.

УДК 821.161.1-31

З. Н. Серова

**«РЕДУЦИРОВАНИЕ» РОМАННОЙ ФОРМЫ
В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ
РУБЕЖА XX–XXI вв. (НА МАТЕРИАЛЕ
МИНИ-РОМАНА К. ЛОШКАРЕВА
«ЗАПИСКА ИЗ ПОДПОЛЬЯ»)**

В статье рассматривается одна из ключевых тенденций формо- и жанрообразования романа – стремление к «минимализации», к «редукции». Данная тенденция, по мысли автора статьи, обусловлена как собственной природой романа, так и социокультурной ситуацией рубежа XX–XXI вв.

Minimalization and reduction are viewed in the article as the key tendencies of contemporary novel. In the author's opinion, they are conditioned both by the novel's nature and by the social and cultural situation on the end of the XX – the beginning of the XXI centuries.

Ключевые слова: «минимализация» или «редуцирование» романной формы, доминантный жанр, смена парадигмы художественности, мини-роман, К. Лошкарёв.

Keywords: minimalization or reduction of the novel's form, the dominant genre, the change of the artistic paradigm, mini-novel, K. Loshkarev.

Отечественная проза рубежа XX–XXI вв. – необыкновенно сложное и одновременно интересное явление. Несмотря на многообразие имен,

направлений, форм выражения авторского мировидения этот огромный культурно-эстетический массив характеризуется одной общей чертой – смелым экспериментированием со всеми элементами формы и содержания художественного произведения.

В настоящее время в отечественном и зарубежном литературоведении наблюдается активизация интереса к процессам, происходящим с жанром романа, поскольку и в XXI в. он окончательно не «устоялся», продолжает вбирать в себя все новые и новые аспекты, видоизменяется и трансформируется. Проблемами романа в той или иной мере интересуются в своих трудах все исследователи современной литературы (М. Эпштейн, М. Липовецкий и Н. Лейдерман, П. Вайль и А. Генис, А. Немзер, Н. Иванова, А. Марченко, И. Роднянская, Г. Нефагина, О. Богданова, И. Скоропанова и многие другие). Особую ценность в плане интересующей нас темы представляет монография Т. Н. Марковой «Современная проза: конструкция и смысл (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин)». Ссылаясь на современные литературоведческие исследования, Т. Н. Маркова говорит о закономерности жанровых исканий на рубеже веков, поскольку происходит смена парадигмы художественности, имеющая, как следствие, выдвигание нового «доминантного жанра». Особо значимо для нас то, что автор монографии, говоря о движении жанров в прозе рубежа веков, как один из путей называет сужение семантического поля, редукцию, «минимализацию» [1].

Многочисленные исследователи современной литературы отмечают, что на рубеже XX–XXI вв. происходит изменение самого типа жанрового мышления, сформированного многовековой традицией: речь идет одновременно и о дифференциации и о контаминации жанров. При этом происходят данные процессы как в масштабах системы, так и внутри одного произведения. Подобные явления, безусловно, не есть порождение исключительно конца XX в., напротив, аналогичные ситуации сопровождают любую переходную эпоху. Распад целостной картины мира неизбежно влечет за собой кризис крупной формы и предопределяет выдвигание малой, наиболее способной к формотворчеству.

Т. Н. Маркова в своей монографии «Современная проза: конструкция и смысл (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин)» отмечает, что «общий для всех жанров современной прозы процесс минимализации сказывается в свертывании романов в микророманы, романы в стенограммах. Насыщенность-избыточность (гиперинформативность) в таких текстах парадоксально соединяется со стенографическим минимализмом» [2].

Другой современный исследователь Е. Воробьева в «Заметках о малых прозаических жанрах» пишет: «Малая форма в данном случае способ переосмысления крупной (романа), его формообразующих механизмов, его жанровых потенциалов <...> размер текста воспринимается как результат “сжатия”, причем не в количественном смысле, ибо формообразующего принципа. Авторская интенция обращена не вовне, в мир, не на то, чтобы “увидеть действительность глазами жанра, а на то, чтобы увидеть сам жанр, а шире – литературу» [3].

В статье М. Эпштейна «De` but de siecl, или От пост- к прото-. Манифест нового века» процесс минимализации получает философско-культурологическое обоснование. Исследователь отмечает, что по мере того как мир становится больше, каждая личность и вещь в нем умалется, переходит в разряд «микро». Эпштейн связывает явление минимализации с нанотехнологиями, подчеркивая, что «русская литература, начиная с пушкинского Вырина и гоголевского Башмачкина, уже внесла вклад в науку и искусство малого, микронику». Культура человечества, по мысли исследователя, «интенсивно перерабатывает себя в микроформы, микромодели, доступные для индивидуального обзора и потребления <...> Этот процесс можно назвать инволюцией, и он протекает параллельно процессу эволюции. “Инволюция” означает свертывание и одновременно усложнение. То, что человечество приобретает в ходе исторического развития, одновременно сворачивается в формах культурной скорописи» [4].

В данной статье мы поставили перед собой цель – рассмотреть проявление минимализации на примере произведения К. Лошкарева «Записка из подполья», напечатанном в журнале «Звезда» за 1999 г. Интересующая нас тенденция к редукции романной формы обозначена автором как в определении жанра (мини-роман), так и в выборе заглавия («Записка из подполья»).

Роман К. Лошкарева с названием, апеллирующим к творчеству Ф. М. Достоевского, еще и предваряется эпиграфом из письма Достоевского брату Михаилу по поводу публикации «Записок из подполья»: «Да что они, цензоры-то, против правительства, что ли? Свины цензоры, там, где я глумился над всем и иногда богохульствовал для виду, – то пропущено, а где из всего этого я вывел потребность веры в Христа, – то запрещено...» [5]. Что имел в виду Достоевский, можно понять по наброскам к так и не написанной статье «Социализм и христианство», сделанным вскоре после публикации «Записок из подполья»: главное, что не принимал писатель в идеологии социалистов-западников – то, что они материальное благополучие человека ставили во

главу угла. Собственно данное обстоятельство и становится главным мотивом выбора именно этих строк в качестве эпиграфа к произведению Лошкарева.

Во-первых, он сразу же указывает на основную область размышлений современного автора – это творчество, искусство. Во-вторых, двучастная композиция высказывания намечает перспективу основного конфликта: между героем-рассказчиком и его так называемым «другом», покровителем начинающих писателей Евгением, как конфликт между искусством и зарабатыванием денег, между материальным и духовным, ложными ценностями и истинными. То, что сделано «на заказ», ради наживы, принимается «свиньями цензорами», то есть публикой, редакторами, издателями, настоящее же творчество остается в тени, а в современной действительности и вовсе отходит на периферию жизни. Неудивительно, что в финале, когда в столкновении с новыми дельцами от искусства герой вновь потерпел фиаско, звучит такой внутренний монолог: «Неужели я такой пошлый человек? – думал я, идя к метро. – В этой стране, – вспомнил я свои детские слова, – есть два пути: или делать деньги или посвятить себя искусству. Тьфу! – плюнул я с досады. – Опять новый круг? Боже ты мой! У входа в метро с книжных лотков, с глянцевого обложки книг и журналов, мне подмигивали голые задницы» [6].

Итак, как мы уже отмечали выше, в основе сюжета романа К. Лошкарева – пятнадцатилетняя история отношений двух «приятелей» – Евгения, за которым закрепилась слава друга Евтушенко, что и дает ему право как «знатоку и ценителю» высокого искусства «принимать» у себя начинающих литераторов, давать им «дельные» советы, оказывать псевдопокровительство, и Сергея, молодого поэта, в душе считающего себя непризнанным гением, а потому совершенно одинокого, никем не понятого и не признанного. Описание детских и юношеских лет жизни героя выполнено в духе жизнеописания «подпольного» человека: жизнь без родителей, отсутствие семейного тепла, друзей, случайное образование – то есть пустое, бессмысленное существование.

Как уже отмечалось, «Записки из подполья» Достоевского имеют двучастную композицию: первая часть – философия подполья, главный тезис которой заключается в следующих словах героя: «Да я за то, чтоб меня не беспокоили, весь свет сейчас же за копейку продам. Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить...» [7]. Вторая – реалии подпольной жизни, где, собственно, и описываются болезненные моменты столкновения «подпольного» человека

с реальным миром и плачевные его итоги. Именно вторая часть «Записок...» Достоевского «По поводу мокрого снега» в большей мере актуальна для Лошкарева: прямые и завуалированные цитаты из нее буквально растворены в современном произведении. Оно тоже имеет двучастную, но несколько своеобразную структуру: история отношений Евгения и Сергея длится пятнадцать лет, и повествование как бы разорвано на две части – начало их знакомства и его финал. Главы из настоящего постоянно перемежаются экскурсами в прошлое, давая возможность читателю проследить эволюцию отношений «подпольного» героя с миром. Рассказанная Достоевским история встречи «подпольного» с бывшими школьными товарищами Зверковым, Симоновым, Трудолюбивым, Ферфичкиным, во время которой тот претерпел множество унижений, насмешек, издевательств, преобразуется в романе Лошкарева в историю очередного визита Сергея к Евгению, когда последний практически глумится над молодым поэтом в присутствии других гостей. Имеется у Лошкарева и своеобразная отсылка к истории знакомства «подпольного» с Лизой. Правда, Оля – героиня произведения современного писателя – не торговала собой, но в прямом смысле слова жила в подвале, в подполье. Примечательно, что она искусствовед, в гостях у нее часто бывают художники, тоже непризнанные, много пьющие люди. Если «подпольный» герой Достоевского сделал Лизу в буквальном смысле «козлом отпущения», выместил на этом несчастном существе все накопившиеся обиды, оскорбил, унизил, предварительно вызвав на откровенность, то Сергей, вступивший в интимную связь с Олей, придя к Евгению, в подробностях рассказывает о своих похождениях. Судьба героини Лошкарева трагична: устав от «подпольного» существования, от каждодневного портвейна и свеклы с майонезом, Оля соглашается выйти замуж за известного состоятельного искусствоведа лет пятидесяти, а через месяц совершает самоубийство.

Уже во время первого визита Сергея к Евгению становится очевидно, что они по-разному смотрят на жизнь, на ее ценности. Как и многие другие ищущие славы посетители, «юноша бледный со взором горящим» приносит «мэтру-ценителю» бутылку портвейна и пирог с капустой. Сталкивание в одном контексте возвышенного, духовного и намеренно приземленного, бытового приводит к созданию комического эффекта: в обстановке «выпивания и закусывания» Сергей читает старшему товарищу свои лучшие, как ему казалось, стихи, на что тот отвечает фразой в типично чеховском духе: «вкусный пирог».

Со временем такие визиты станут частыми, все будет неизменным за исключением измене-

ний в комнате Евгения. Сначала Сергей приходит к нему в маленькую комнатку 18 метров, в которую тот вселился через фиктивный брак, она очень скромно обставлена: тахта, стол, старомодный шкаф, на стене вырезанная из журнала репродукция с портретом Достоевского. Увидев взгляд гостя, брошенный на работающий в углу комнаты телевизор, Евгений сразу же, будто смущаясь, говорит: «Валентинин телевизор», отворачиваясь от этого бытового атрибута мещанской жизни. Следующая встреча происходит уже в 30-метровой комнате, с толстым шерстяным ковром во весь пол, удобной мягкой мебелью и столиком на колесиках, и новой женой Лилей и новым телевизором. И что особенно примечательно, на стене новой квартиры висит копия картины Нестерова «Два философа».

С нашей точки зрения, упоминание о данной картине возникает не случайно. Хотелось бы напомнить, что Булгаков и Флоренский, изображенные на картине, были наиболее значительными представителями русской софиологической мысли. Их объединяла мысль о том, что мистические переживания, которые проходят в виде озарений, вызывают душевные потрясения у человека и приводят его сознание к перевороту, к обращению на другие ценности; обращением достигаются новые вершины духовной жизни, появляются новые силы и стремления, личность после этих озарений становится иной. Так, у Флоренского есть описание своего духовного обращения, когда однажды во сне он пережил духовное перерождение, осознав, что нельзя жить без Бога.

Также многие критики отмечали, что заслуга художника в том, что ему удалось передать в облике изображенных идею «учительства», которая значима и в произведении Лошкарева. Интертекстуальный контекст актуализирует тему истинного и ложного наставничества, учительства. Евгений, который примерял на себя маску учителя для начинающих писателей, на деле оказался лженаставником. Неудивительно, что в его шикарной квартире (автор акцентирует на этом внимание) висит не подлинник, а лишь копия, как, собственно, и слова Евгения, которые всегда расходятся с его истинным представлением о жизни, ее ценностях.

В финале появляется описание последнего жилища Евгения – огромная петербургская квартира на канале Грибоедова. Теперь он при университете, пишет диссертацию на ту тему, которую дали. На вопрос Сергея: «А как же Достоевский? Ты ведь всю жизнь Достоевским хотел заниматься?» – он отвечает:

«Что Достоевский? (...) Достоевский говорил: не понимаю людей, которые говорят, что в России сделать ничего нельзя. Ну не можешь до-

биться всей своей цели, так сделай хоть шаг к ней. А то пьют портвейн по кочегаркам, сидят, пишут что-то там. Кому все это нужно?» [8]

Он, судя по изменениям, произошедшим в его жизни, истолковал Достоевского так, как ему было выгодно: обеспечил свое материальное благополучие, занявшись торговлей металлами, и спокойное существование, вступив в партию. Сергею же не остается ничего, кроме как признать, что единственный способ защиты от страданий, возникающих от общения с реальностью, – это сознательный уход от людей. «Все мы из подполья», – произносит герой, так и не нашедший возможности проявить свой талант, открыть его людям.

Итак, подведем некоторые итоги. На примере мини-романа К. Лошкарева «Записка из подполья» мы постарались проследить актуальную для современной литературы тенденцию к минимализации текста. Прделанный анализ позволил нам сделать следующие выводы: во-первых, «сжатие» традиционного объема не разрушает жанрового стержня романа; во-вторых, глубина проблематики достигается за счет широкого привлечения интертекстуального контекста; в-третьих, «умаление» текстового материала современного произведения прослеживается не только на уровне объема, но и через намеренные игровые отношения с первоисточником, от которого отталкивается Лошкарев.

Примечания

1. Маркова Т. Н. Современная проза: конструкция и смысл (В. Маканин, А. Петрушевская, В. Пелевин). М.: МГОУ, 2003. С. 166.
2. Там же. С. 233.
3. Воробьева Е. Заметки о малых прозаических жанрах. НАО. 1999. № 39. С. 299.
4. Эпштейн М. Н. De' but de siecl, или От пост- к прото-. Манифест нового века // Знамя. 1996. № 3. С. 198.
5. Достоевский Ф. М. Письма. Т. 1–4. М.; Л.: ГИЗ – Akademia – Гослитиздат, 1928–1933. С. 245.
6. Лошкарев К. Записка из подполья // Звезда. 1999. № 12. С. 27.
7. Достоевский Ф. М. Записки из подполья // Собрание сочинений: в 12 т. Т. 2. М.: Правда, 1982. С. 247.
8. Лошкарев К. Указ. соч. С. 25.

УДК 82.03:882

А. В. Сычёва

ИЗ ИСТОРИИ ПЕРЕВОДА ПОЭЗИИ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК *

Статья посвящена единственному на данный момент отдельному англоязычному изданию стихотворений Б. Окуджавы, вышедшему в двух томах. Составителем и редактором сборников является В. Фрумкин. Английские переводы стихотворений поэта в первой части издания («Bulat Okudzhava. 65 Songs») выполнены Е. Шапиро, во второй части («Songs. Volume II») – Т. Вольфсон. Автор статьи рассматривает достоинства и недостатки указанного издания.

The article deals with the only separate English two-volume edition of B. Okudzhava's poetry. Compiling and editing of these books was conducted by V. Frumkin. In the first volume («Bulat Okudzhava. 65 Songs») English translations of Okudzhava's poems were made by E. Shapiro, in the second one («Songs. Volume II») – by T. Wolfson. The author of the research analyses advantages and drawbacks of this edition.

Ключевые слова: Булат Окуджава, поэзия, издание, том, В. Фрумкин, стихотворение, песня, перевод, английский язык.

Keywords: Bulat Okudzhava, poetry, edition, volume, V. Frumkin, poem, song, translation, the English language.

Во второй половине XX в. судьба литературных произведений, принадлежащих перу отечественных авторов, неудобных коммунистическому режиму, складывалась весьма своеобразно в нашей стране и за ее рубежами: в СССР в это время такие работы, не прошедшие жесточайшую цензуру, отправлялись пылиться на полку, в то время как иностранные издательства публиковали преимущественно тех писателей и поэтов, которые в силу ряда причин не поддерживали идеологию существующего строя.

Среди последних оказался и Булат Окуджава (1924–1997) – основоположник жанра авторской песни, один из символов поколения 60-х гг. XX в. Несмотря на то что он не являлся ни ярким противником идеологии советского государства, ни диссидентом, уникальность его творчества настоятельно требовала власти, а результатом этого интуитивного страха перед чем-то совершенно новым, неповторимым, необычным стал запрет на публикацию его поэтических произведений.

Вместе с тем открытый Окуджавой литературно-песенный жанр поставил перед перевод-

* Работа выполнена при поддержке гранта Президента Северо-Восточного государственного университета для молодых ученых и аспирантов.
© Сычёва А. В., 2010

чиками его поэзии на иностранные языки, в том числе и на английский язык, одну из наиболее сложных задач. Огромность этой задачи была такова, что, с нашей точки зрения, она даже не до конца осознавалась переводчиками разных стран, приступавшими к переводу стихотворений Булата Окуджавы на свои языки.

Данная работа затрагивает, главным образом, лишь два англоязычных издания поэзии Булата Окуджавы. К сожалению, на сегодняшний день они являются единственными отдельными изданиями его стихотворений на английском языке. Речь идет о двухтомнике английских переводов поэзии Окуджавы, составителем и редактором которого выступил В. Фрумкин. Им же предоставлены и музыкальные записи песен поэта.

Оговорим сразу же, что и первая и вторая части вышеупомянутого издания увидели свет в США в мичиганском городке Анн-Арбор в издательстве «Ардис». В 70-е – 80-е гг. XX в. «Ардис», без сомнения, стал на американской земле своего рода маленьким оплотом вольной современной русской литературы, остававшейся в художественном «подполье» из-за конфронтации с властью на территории СССР. В своей книге «В поисках грустного бэби» известный советский прозаик В. П. Аксенов описывает руководителя издательства «Ардис» Карла Проффера как человека, сделавшего «делом своей жизни спасение униженной и оклеветанной литературы» [1]. За десять лет своего существования это издательство публиковало работы таких поэтов и прозаиков, как О. Мандельштам, М. Булгаков, И. Бродский, В. Набоков, А. Платонов, В. Аксенов, Б. Окуджава и многих других идеологически опасных, по мнению коммунистических властей, авторов.

Первый том рассматриваемого нами издания впервые вышел в печать в 1980 г. Данный двуязычный сборник стихотворений-песен Б. Окуджавы носит название «Bulat Okudzhava. 65 Songs» [2] («Булат Окуджава. 65 песен»). Его составитель и редактор В. Фрумкин, как известно, пытался издать книгу песен Б. Окуджавы еще до своей эмиграции, но рукопись с 25 песнями поэта издана не была, и он «забрал ее перед своим отъездом из Советского Союза (в начале 1974 г.)» [3].

В «Предисловии» В. Фрумкин напишет: «Опубликовать стихи Булата в том виде, как они исполнялись автором, то есть в естественном соединении с его напевами и гитарой, – значило официально признать сомнительный неофициальный жанр, появившийся каким-то возмутительным образом: нигде не запланированный, никем не утвержденный, вне всяких норм и правил, согласно которым сочиняются, отбираются и распространяются песни в Советском Союзе» [4]. Сборник предваряется первой страницей рукописи не-

состоявшегося советского издания песен Окуджавы, содержащей известную «Песенку об открытой двери» поэта и пометки редактора. Далее, датированные 1974 г., следуют воспоминания и размышления драматурга и прозаика А. Володина о первой встрече с Б. Окуджавой, о трансформации его творчества и его самого под бременем времени, о том, насколько ценна его незамысловатая, на первый взгляд, песенная поэзия для жизни нашей страны в целом и для каждого человека поколения 60-х гг. в частности.

«Предисловие» В. Фрумкина, помещенное после «Нескольких слов о Булате Окуджаве» А. Володина, акцентирует внимание читателя на необычности песенной интонации Б. Окуджавы. По мнению В. Фрумкина, и с этим трудно не согласиться, именно благодаря такой уникальной интонационной манере исполнения песни Окуджавы создают особую эмоциональную атмосферу между автором-исполнителем и его слушателями – атмосферу доверительности, близости. Сами же нотные записи В. Фрумкин, на наш взгляд, вполне закономерно просит рассматривать не «как жесткую догму», а, напротив, «как более или менее общую схему, которая допускает различные индивидуальные интерпретации» [5]. Отметим, что книга, помимо нотных записей и фотографий Б. Окуджавы, предоставленных В. Ковнером, содержит «устные и письменные высказывания поэта о его творчестве, о его взглядах на жизнь и литературу, об истории создания некоторых его песен» [6], а также биографические справки об авторе и составителе.

Теперь обратимся непосредственно к стихотворениям Б. Окуджавы и их англоязычным версиям, выполненным Е. Шапиро. В издании последовательно выдержан хронологический принцип подачи текстов – одно стихотворение относится к 1946 г., 22 стихотворения – к 50-м гг., большая часть поэтических произведений в количестве 30 стихотворений – к 60-м гг., 12 – к 70-м. Добавим, что анализируемый выпуск охватывает 33 года песенной биографии поэта – с 1946 по 1979 гг. Поэтические тексты относятся к различной тематике. Здесь мы встречаем стихотворения на военную тему, о Москве и Арбате, любовную лирику и др.

Дословные переводы Е. Шапиро экономными средствами английского языка достаточно верно передают содержание оригинала. К чести переводчицы надо сказать, что ее пером двигало желание сделать понятной каждому читателю мысль поэта. «Подстрочник иногда называют семенем, из которого должен прорасти колос» [7], потому хочется верить, что данные подстрочные переводы стихотворений Б. Окуджавы станут основой для дальнейшего улучшения этих вариантов другими поэтами-переводчиками.

Говоря в целом о первом томе издания, можно с уверенностью констатировать: именно дословные переводы Е. Шапиро представляют собой главное достоинство двуязычного сборника «Bulat Okudzhava. 65 Songs», поскольку впервые стихотворные работы одного из неофициально, на тот момент, признанных мэтров советской песенной поэзии стали доступны англоязычным читателям пусть даже в такой прозаической форме. Некоторые же носители английского языка, владеющие русским, воспользовались первой частью издания В. Фрумкина для апробации своих сил в переводе поэзии Б. Окуджавы на их родной язык.

Доказательством данному утверждению может служить издание «Songs to Seven Strings. Russian Guitar Poetry and Soviet “Mass Song”» [8] («Песни под семь струн. Русская гитарная поэзия и советская “массовая песня”»), опубликованное в 1984 г. в США. Глава «The Guitar Poets» («Поэты с гитарой») включает фрагменты и целые стихотворения Б. Окуджавы в дословных переводах Дж. С. Смита. Наличие ссылок на библиографические источники позволяет сделать вывод о том, что переводы стихотворений Окуджавы были выполнены по упомянутому выше двуязычному сборнику «Bulat Okudzhava. 65 Songs». Однако в отличие от книги, изданной В. Фрумкиным, переводы стихотворений поэта расположены не по годам их создания. Дж. С. Смит руководствовался принципом тематической систематизации, которая, с нашей точки зрения, к сожалению, выдержана не до конца. Например, стихотворения о Москве рассредоточены по разным местам главы. Если проанализировать, насколько качественно переводчик передал содержание подлинников, то следует сказать, что многим из этих переводов не достает их простоты и естественности.

В 1986 г. издательством «Ардис» был опубликован второй том стихотворений и песен под названием «Songs. Volume II» [9] («Песни. Том 2»). В «Предисловии» В. Фрумкин делится своим восприятием поэзии Б. Окуджавы 80-х гг. Вот что он пишет: «Новое в окуджавской лирике 80-х гг. ощущается и в ее общем колорите – краски несколько сгустились, в столь характерной для поэта мягкой грусти поубавилось светлых оттенков. Горше стал юмор, ирония – более едкой, контрасты – резче... Слово “надежда” почти исчезло» [10].

Как и предыдущий выпуск, второй том содержит нотные записи, к которым их автор В. Фрумкин по-прежнему просит относиться лояльно, биографические справки о Б. Окуджаве и составителе сборника. Включены письменные и устные высказывания поэта, относящиеся к 1979–1986 гг. Приводится интервью Окуджавы газете «Нью-Йорк Таймс», опубликованное 16 декабря

1979 г. К сожалению, не указано лицо, предоставившее довольно редкие фотографии поэта.

В отличие от первого тома, где стихотворения расположены по времени их создания, в книге «Songs. Volume II» тексты размещены по тематическому признаку. Темы, по словам В. Фрумкина, знакомые – «Арбат, любовь, война, чудо творчества и красота природы; невеселые раздумья о несовершенстве мира и краткости жизни, об умных и дураках...» [11]. Если быть точным, то в «Песнях. Том 2» стихотворения Б. Окуджавы опубликованы в 6 разделах – «...Из тьмы Кремля ...Мой соплеменник пролетает мимо», «Клянусь, что это любовь была», «Для чего мы пишем кровью на песке?», «Я выселен с Арбата», «Жизнь была прекрасна, судя по докладам», «Поэту настоящему спасибо, / Руке его, безумию его». Данные подзаголовки служат вполне весомым подтверждением уже процитированных нами слов В. Фрумкина о новом в лирике Окуджавы 80-х гг. Сам Б. Окуджава называл себя «грустным человеком» [12], а с течением времени грусть эта только приумножилась и незамедлительно отразилась на его творчестве.

Второй выпуск содержит 28 стихотворений Б. Окуджавы, 18 из которых – произведения, созданные в 80-е гг., и 10 песен прежних лет. Благодаря наличию большего количества поэтических произведений Б. Окуджавы, относящихся к 80-м гг., англоязычные читатели получили возможность познакомиться с новыми стихотворными работами поэта. Однако наибольшим достоинством сборника, на наш взгляд, являются блистательные рифмованные переводы стихотворений Б. Окуджавы, выполненные американкой русского происхождения Т. Вольфсон. Представленные ею англоязычные варианты можно отнести к категории адекватных, так как во многих из них воссозданы, хотя и с некоторыми неточностями, содержание, ритмический рисунок, способы рифмовки оригиналов. В целом же, переводчице удалось передать на английском языке стихотворную форму подлинников и их особую поэтическую ауру, которая делает Окуджаву Окуджавой.

Если сравнивать первый и второй тома издания с точки зрения качества перевода стихотворений Б. Окуджавы, то рифмованные варианты, созданные Т. Вольфсон, смотрятся явно выигранней, однако это несколько не умаляет значение работы, сделанной Е. Шапиро. Подытоживая вышесказанное о двух частях анализируемого издания, можно прийти к выводу, что ардисовский двухтомник английских переводов стихотворных произведений Булата Окуджавы стал важным этапом в рецепции его поэзии в англоязычном мире. Эти книги В. Фрумкина неоднократно переиздавались.

Стоит упомянуть, что помимо двухтомника под редакцией В. Фрумкина предпринимались попытки издать и другие поэтические книги Окуджавы на английском языке. В частности, в 2002 г. такое желание в письме к исследователю творчества Б. Окуджавы Р. Чайковскому высказывали М. Герман и Р. Эптер, которые просили о посредничестве при приобретении прав на издание у О. Окуджавы. Однако уровень их переводов не давал оснований для согласия на подготовку такого издания. О. Окуджава была готова предоставить права на издание книги переводов поэзии Окуджавы на английском языке Т. Вольфсон, которая, к сожалению, из-за занятости по своей основной работе осуществить этот проект пока не смогла. Поэтому двухтомник В. Фрумкина и поныне остается наиболее репрезентативным изданием поэзии Окуджавы на английском языке.

Затрагивая вопрос о рецепции поэзии Б. Окуджавы в англоязычном мире в общем, можно заметить, что пик освоения творчества поэта пришелся на 80-е гг. Данный факт напрямую связан с появлением на свет ардисовского двухтомника В. Фрумкина. Благодаря работе этого заинтересованного человека и таких переводчиков, как Е. Шапиро и Т. Вольфсон, один из выдающихся

русских поэтов-шестидесятников обрел поклонников своего творчества среди зарубежных читателей. Хочется верить, что плоды их труда позволят англоязычным читателям и далее открывать для себя поэтический материк Булата Окуджавы.

Примечания

1. Аксенов В. П. В поисках грустного бэби. М., 1991. С. 196.
2. *Okudzhava Bulat*. 65 Songs. Ann Arbor, 1980. 174 p.
3. Фрумкин В. Предисловие // *Bulat Okudzhava*. 65 Songs. Ann Arbor, 1980. P. 11.
4. Там же.
5. Там же. P. 14.
6. Там же.
7. Чайковский Р. Р. Реальности поэтического перевода (типологические и социологические аспекты). Магадан, 1997. С. 97.
8. *Smith G. S.* Songs to Seven Strings. Russian Guitar Poetry and Soviet "Mass Song". Bloomington, 1984. P. 121–143.
9. *Okudzhava Bulat*. Songs. Vol. II. Ann Arbor, 1986. 177 p.
10. Фрумкин В. Предисловие // *Bulat Okudzhava*. Songs. Volume II. Ann Arbor, 1986. P. 10.
11. Там же. P. 9.
12. Там же. P. 10.

Зарубежная литература. Сравнительное литературоведение. Проблемы художественного перевода

Поэтика жанров зарубежной литературы. Диалог художественных традиций. Поэтологический анализ текста

УДК 82.09

Е. А. Комарова

СОБОР КАК УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ХРИСТИАНСКИЙ СИМВОЛ И КАК «ЗЕРКАЛО» ДУШИ В РОМАНЕ Ж.-К. ГЮИСМАНСА «СОБОР»

В статье рассматривается художественная специфика взаимоотношений католического собора как универсального воплощения христианской символики Средневековья и человеческой души на пути к обретению Божественной благодати.

The article focuses on the artistic peculiarities of relations between Catholic cathedral as universal incarnation of medieval Christian Symbolism and human soul in search of Divine grace.

Ключевые слова: христианство, Средневековье, символ, собор, убежище, душа, вера, благодать.

Keywords: Christianity, Middle Ages, symbol, cathedral, refuge, soul, faith, grace.

Роман Ж.-К. Гюисманса «Собор» (*La Cathédrale*, 1898) представляет собой одновременно художественный очерк, иллюстрирующий средневековый христианский символизм, и духовный роман, имеющий целью продолжить и усовершенствовать христианскую инициацию персонажа, начатую в романе «В пути».

В структуре произведения реализуются сразу два авторских проекта, выстраивающиеся как два маршрута: описательно-энциклопедический (исследование Шартрского собора) и экзистенциальный (путь верующего в поисках Бога). Композиционно шестнадцать глав романа отражают столько же этапов в эстетическом освоении строения и в духовном развитии Дюрталя. Художественный маршрут начинается перечислением святых мест в честь Святой Девы в Париже (глава 1) и воспоминанием о первом знакомстве с Шартром (глава 2). Следующие четыре главы

посвящены архитектуре: в главе 3 рассказывается о противопоставлении романского и готического стилей и об истории создания собора; глава 4 содержит детальное описание крипты; в 5-й главе изучается внешний облик здания (общее расположение, башни, неф); в 6-й – внутреннее устройство (неф, хоры, апсида). Затем Гюисманс приступает к исследованию других видов искусства, участвующих в создании единого художественного целого. Символика цвета и драгоценных камней изложена в главе 7; в 8-й главе Дюрталь констатирует, что церковная музыка, призванная раскрыть душу собора, находится в упадке и не выполняет свою миссию; в 9-й приводится религиозное значение скульптур фасада. Далее за очерком о символическом смысле растений (глава 10) следуют описание скульптур северного портала (глава 11) и размышления о закате религиозной живописи, когда-то столь прекрасной, а ныне лишенной всякой эстетической ценности (глава 12). Изучение великолепных витражей, сопровождаемое сожалением об утраченных секретах мастерства (глава 13), сменяется очерком о символике фауны (глава 14) и осмотром скульптур южного портала (15). Наконец, глава 16 раскрывает влияние христианского символизма на душу человека.

На этот маршрут накладывается духовный путь Дюрталя, ведущий его от парижского ада к Солемскому монастырю. В первых двух главах рассказывается соответственно об отъезде из Парижа и бегстве из литературных кругов и о надежде на исцеление от духовной анемии. От 3-й к 6-й главе Дюрталь постепенно созревает для причастия и причащается в крипте собора. Далее он переживает изнурительный душевный кризис: «...его охватила тоска, черная тоска, которая не дает ни работать, ни читать, ни молиться, которая угнетает так, что уже не знаешь, как себя вести и что делать» [1] (главы 7–9). По совету аббата Плона Дюрталь задумывается о том, чтобы стать облатом в бенедиктинском монастыре, взвешивает за и против, боясь утратить свободу (главы 10–12). В главах 13–15 он, на-

конец, принимает решение отправиться в Солем, хотя последние сомнения, вызванные нехваткой доверия к Богу, заставляют его поставить себе диагноз: «...глубокая анемия души, отягченная страхом больного, который, не зная природы своего недуга, преувеличивает его» (С. 447). В главе 16 описывается отъезд Дюртала в аббатство.

С одной стороны, собор Гюисманса – это «свидетельство истории человеческого рода, сконцентрированной в величественных линиях здания» (С. 118). В этом смысле он близок собору Виктора Гюго, «огромной каменной симфонии, колоссальному творению и человека, и народа <...> подобному творению Бога, у которого оно как будто позаимствовало двойственный его характер: разнообразие и вечность» [2]. В то же время – и этот аспект отличает трактовку Гюисманса от видения Гюго – Собор становится знаком сугубо индивидуального восприятия религии.

Внутри эстетического маршрута происходит гармоничное слияние художественного и религиозного начал в образе собора. Эстетизм в романе, в отличие от «Наоборот», поставлен на службу католической вере. Без искусства не состоялось бы обращение Дюртала: «В нем жила страстная любовь к мистике и литургии, к григорианским хоралам и к соборам. Не кривя душой и не обманывая себя, он мог искренно воскликнуть: “Господи, я полюбил красоту твоего дома и место, в котором живет твоя слава!”» (С. 94).

Объединение категорий происходит через понятие символа как единства знака и смысла. В дискуссиях с аббатом Плоном Дюрталь знакомится с религиозной трактовкой символа: «Символ означает аллегорическое представление христианского принципа в доступной форме <...> Он существует с сотворения мира во всех религиях, и в нашей вырастает вместе с деревом Добра и Зла в первой главе книги Бытия и расцветает в последней главе Апокалипсиса <...> Господь наш в обращениях к толпе постоянно пользовался притчами, которые представляют собой название одного для обозначения другого. Символ, таким образом, имеет божественное происхождение <...> и святой Августин отмечает, что понятие, обозначенное при помощи аллегории, несомненно более выразительно, приятно и значительно, чем то же понятие, выраженное специально предназначенным для этого словом» (С. 119–120). Здесь Дюрталь отмечает аналогичную мысль святого и идей Стефана Малларме. Во все времена религия использовала неодушевленные предметы, животных и растения, чтобы воссоздать образ души и ее свойства, ее радости и печали, добродетели и пороки, «она придавала мысли материальную форму, чтобы отчетливее

выразить ее, преодолеть ее неуловимость, приблизить, сделать более явственной, почти осязаемой» (С. 120).

Идеальное пространство, с точки зрения Дюртала, – это средневековый собор или монастырь, сосредоточение подлинного христианского искусства, являющее гармоничную множественность, в которой выражено внутреннее единство божественного и верно переданы внятные разуму символы. Именно такое значение придавалось собору в средневековую эпоху, «золотой век» искусства, посвященного Богу, когда оно казалось отождествленным с духовностью, когда тончайшие связи соединяли видимое и невидимое. Средневековые обобщают все эпохи и все цивилизации. Благодаря художникам весь мир в своем этническом и культурном разнообразии сливается в целостную гармонию. В этом контексте готический собор предстает как *summa medievalis* и *summa universalis*, как каменная энциклопедия всей истории человечества. Именно искусство видится Дюрталю истинным основанием католицизма. Предшествовавший Ренессансу примитивизм в живописи и скульптуре, духовный мистицизм в литературе, григорианское пение в музыке, романский и готический стили в архитектуре являются необходимыми составляющими искомого духовного пространства.

Утрачивая божественное основание, искусство лишается подлинной сущности. Безжалостная тирада Гюисманса по поводу упадка религиозного искусства, начавшегося в эпоху Возрождения, объясняется необходимостью взаимосвязи искусства и священного пространства: «Как только заявила о себе роскошь Ренессанса, смертный грех архитектуры смог развернуться в свое удовольствие. Он заразил здания, осквернил церкви и надругался над чистотой форм» (С. 153). Избежать смерти мистической души и сохранить подлинное искусство смогли только «истинные художники, вдохновленные благодатью, те, кто пишет душу, погруженную в Бога, в безмолвии и покое монастыря» (С. 184). К таким редким исключениям относится Фра Анжелико. Его шедевры словно излучают незапятнанную душу мистика и святого: «живопись Фра Анжелико – это живопись Святого Духа, просеянная сквозь очищенное сито искусства» (С. 187).

Шартрский собор воплощает в романе идею закрытого пространства, дающего защиту и наполненное позитивным символизмом. Он становится и символом обретенного дома, и символом души, обращенной к Богу, и символом искренней веры, и символом мироздания, объединяющим и материальный, и духовный опыт человечества, «каталогом неба и земли, Бога и человека» (С. 118). В величавых линиях собора можно прочесть Библию, теологические труды, жиз-

неописания святых, апокрифические евангелия, всю историю рода человеческого, каждая фигура становится словом, а каждая скульптурная группа – фразой. Гюисманс представляет собор как «пышное дерево, корень которого погружался в саму почву Библии, откуда оно черпало сущность и жизненные соки; ствол был символом Писаний, ветки – аллегориями архитектуры, цветов, камней, флоры, фауны, чисел, предметов культа и церковной одежды» (С. 474).

Остановимся сначала на архитектурной символике собора. Как отмечает Дюрталь, «в архитектуре Священного писания все есть воспоминание, отзвук и отражение, и все взаимосвязано» (С. 161). Романский стиль символизирует Ветхий Завет, а готический – Новый: «Библия, непреклонная книга Иеговы, ужасающий свод законов Бога-Отца, выражена жестким и скорбным романским стилем, а кроткое, дарующее утешение Евангелие – стилем готическим, исполненным душевных излияний и ласки, исполненным смиренных надежд» (С. 67). Дюрталь воспринимает эти стили в исторической последовательности, ассоциируя романскую архитектуру с античностью, а готику – со средневековьем. При этом он противопоставляет сумрачную боязливость «родившегося старым» романского стиля «вечной юности готических форм». Романский стиль – это своеобразная архитектурная Траппа, дающая приют аскетическим орденам, темным монастырям, «преклонившим колени в золе, не поднимающим глаз и поющим печальным голосом покаянные псалмы» (С. 66), символ *via purgative* (очищение). Готика воплощает воздушную вертикаль безраздельного стремления души к духовному: «...здесь согнутые спины распрямляются, опущенные глаза поднимаются, погребальные голоса становятся ангельскими (С. 66). Гюисманс иллюстрирует устремленность к небу и утонченную, парящую легкость готической церкви в Шартре, сравнивая ее с хрупкими и невесомыми Святыми Девами Ван дер Вейдена. Шартрский собор идеально объединяет оба стиля, так как сохраняет в готическом пространстве романскую крипту.

Согласно католицизму архитектурный символизм создан самим Иисусом Христом. В доказательство обычно приводится притча из второй главы Евангелия от Иоанна, где Господь, имея в виду собственное тело, говорит о том, что, если Иерусалимский храм будет разрушен, он восстановит его за три дня. Поэтому готический собор символизирует тело Христа, распятого на кресте, и имеет крестообразную форму, образованную пересечением нефа и транспта (поперечного нефа).

Символическое значение башен и колоколен трактуется по-разному: иногда это проповедни-

ки и священники, души которых устремляются вверх, пытаясь достичь совершенства, иногда Святая Дева или сама Церковь, воздевающая руки в молитве о спасении заблудших душ. Башня без колокольни сравнивается с рукой без кисти, с запястьем без ладони и пальцев, лишенным порыва. Она похожа на «незаточенный карандаш, которым нельзя написать по ту сторону земные молитвы» (С. 150). Колокольни или шпили (шпицы), расположенные на пересечении нефа и транспта, то есть в том месте, где условно находится грудь Христа, символизируют сердце Спасителя, прянувшее тонкой стрелой в небо, а также молитвы, пронзающие тучи в надежде достичь Отца.

Кровля собора – это милосердие, снисходящее на грехи; черепица – солдаты, охраняющие святилище от язычников-гроз; камни, из которых сложены стены, – верующие; цемент, скрепляющий их, – союз горячего милосердия (известный духом (водой)). Стены собора символизируют, по одной версии, четырех евангелистов, по другой – четыре главные добродетели: Справедливость, Силу, Осторожность и Воздержание. Окна – знаки человеческих чувств, которые должны быть закрыты для житейской суеты и открыты дарам неба.

Контрфорсы становятся символом моральной силы, поддерживающей нас в борьбе с искушениями. Притвор (нартекс) – это образ чистилища, своеобразной прихожей, где ждут разрешения войти в святая святых кающиеся грешники и новообращенные. Три портала символизируют Святую Троицу, центральный портал обычно разделен простенком или опорой со статуей Христа (вспомним слова Иисуса: «Я – врата») и указывает на два пути, между которыми человек волен выбирать.

Алтарь символизирует голову Иисуса, трансепт – его распростертые на кресте руки, боковые двери – пробитые гвоздями ладони, неф – ноги и портал – ступни. Центральная ось собора обычно смещена, что имитирует положение тела на кресте, когда голова испутившего дух человека свешивается на плечо. Апсида, имеющая полукруглую форму, – это образ тернового венца Христа. Она должна быть обращена на восток, чтобы прихожане, читая молитвы, устремляли взгляды на колыбель веры.

Необычное впечатление производят на Дюртала витражи. Различные только на свету, они словно приносят внешнее пространство в жертву внутреннему. Он видит перед собой «светлые клинки шпаг, огромные, без эфесов и гард, утончавшиеся к острию; и эти лезвия, направленные вертикально, на неизмеримой высоте, казались в прорезаемой ими дымке покрытыми гравировкой

неясных насечек и смутных рельефов» (С. 30). Справа и слева от наблюдателя пространство представляет собой гигантскую коллекцию оружия: колоссальный щит над пятью широкими мечами без ножен и рукоятей, с лезвиями, украшенными дамасской вязью невнятных рисунков и расплывчатой черной эмали. В лучах солнца кажется, что по покрасневшим лезвиям стекает кровь. Щит оказывается центральной розой, клинки – витражами, шлемы – стрельчатыми арками, а кольчуги – свинцовыми переплетами окон. Воинственный облик витражей словно увековечивает память о подвигах верующих, о крестовых походах за Гробом Господним. Дюрталь полагает, что искусство витражей не принадлежит человеку, что в нем обязательно принимает участие Бог: «...только небо может лучом солнца оживить цвета и вдохнуть жизнь в линии; человек мастерит оболочку, подготавливает тело и должен ждать, пока Бог вложит туда душу» (С. 339).

Приведенные примеры составляют лишь незначительную часть архитектурной символики собора, описанной в романе. Действительно, если учесть, что только на витражах Шартрского собора представлено около четырех тысяч религиозных персонажей, что каждая скульптура в покрывающей храм каменной вязи наделена особым смыслом, то потребовались бы годы, чтобы представить полный отчет о символическом значении этого гигантского архитектурного палимпсеста.

Числа также имеют религиозный символический смысл: за единицей скрывается образ Бога, за двойкой – двойная природа Христа и два Завета, за четверкой – четыре основные добродетели и четыре Евангелия. Священные числа находят отражение в архитектуре собора: тройка, символизирующая тройную сущность Бога, выражена тремя нефами, тремя порталами, тремя колоннами в каждом крыле трансепта, тройными окнами, тройной розой.

Христианская символика цвета проиллюстрирована полотнами Фра Анжелико: белый символизирует доброту, непорочность, милосердие и мудрость, голубой – невинность и чистосердечие. Оба эти цвета сопровождают образ Святой Девы и являются знаками таинств крещения и венчания соответственно. Покаяние традиционно выражается красным – цветом любви и страдания. Зеленый цвет причастия дарит надежду на возрождение. Добродетельным оттенкам противопоставлены дьявольские: черный, воплощающий смерть и грех; коричневый, рассматриваемый как смешение черного и красного, словно дым, затеняющий божественный огонь; желтый – цвет Иуды, символ зависти и предательства.

Среди растений можно найти семь добродетелей и семь грехов. Папоротник и фиалка сим-

волизируют смирение, лишайник – нестяжательство, лилия и апельсиновое дерево – целомудрие, кувшинка и роза – милосердие, латук – умеренность, резеда – кротость, бузина и тимьян – бдительность. Гордыня выражена тыквой, алчность – терновником, сладострастие – цикламеном, зависть – ежевикой, чревоугодие – повиликой, гнев – базиликом и празднообразие – маком. Дюрталь мысленно выстраивает церковь из цветов в соответствии с растительной символикой. Апсида была бы выполнена из роз и анемонов, цветов Святой Девы, алтарь – из винограда, символа крови Христовой, хоры – из винограда и пшеницы, евхаристических субстанций. Боковые часовни Иоанна Крестителя и Святого Петра украшали бы соответственно плющ и гвоздика и примула и жимолость. Крипта содержала бы символы Ветхого Завета: пальму – знак вечности, оливковое и фиговое дерево – образ Троицы, кедр – дерево ангелов. На входе, у чаши со святой водой расположился бы иссоп – символ очищения.

Образы животных в скульптурных группах собора также наделены строго определенной знаковостью. Голубка и пчела символизируют Святую Деву, пеликан, голубь и ягненок – Иисуса Христа. Его сущность может быть выражена образами животных-властителей земли, воды, воздуха и огня – льва, дельфина, орла и саламандры. Святой Матфей представлен человеком, так как он исследует человеческую генеалогию Христа; Святой Марк – львом, символом воскресения; Святой Иоанн – орлом, воплощением божественной сущности Слова, улавливающего души; Святой Лука – быком, знаком жертвоприношения. Фауна, как и флора, символически выражает добродетели и грехи: бык и осел олицетворяют смирение, пеликан – нестяжательство, голубка – целомудрие, пеликан – милосердие, верблюд – умеренность, муравей – бдительность; павлин подразумевает гордыню, волк – алчность, свинья и козел – сладострастие, ястреб и сова – зависть, свинья и собака – чревоугодие, кабан – гнев, гриф и мул – празднообразие.

Дюрталь, опираясь на документальные свидетельства, рассуждает также о религиозном значении драгоценных камней. В частности, аметист символизирует смирение, халцедон – милосердие, изумруд – чистоту, сапфир – надежду, агат – скромность, бриллиант – силу и терпение, хризолит – мудрость, яшма – вечность и веру.

Запах ладана напоминает посвященному о божественной сущности Христа, аромат мирры – о его страданиях и мученической смерти, соль – о мудрости, пепел – о страстях, бальзам – о добродетели, елей – о душевном покое. Церковная свеча представляет фигуру Спасителя: воск – это

его пречистое тело, фитиль – святая душа, а свет – божественная сущность. Монашеская ряса свидетельствует о единстве веры, стихарь – о целомудрии, епитрахиль – о послушании. Таким образом, и запахи, и вещества, используемые в литургии, и одежда священников наделены символическим смыслом.

Изучение религиозной символики, этого особого церковного диалекта, в произведениях средневекового христианского искусства укрепляет веру Дюртала. Размышляя о том, что в средние века Бог через символы присутствовал везде, в каждом ремесле, в каждой профессии, и эти символы «удерживали души от греха и помогали им пройти мистический путь к вознесению и воссоединению» (С. 477), он приходит к выводу, что именно символика как способ увидеть и понять самого себя через аналогию между душой Спасителя и отдельной человеческой душой служит преградой распространению греха и опорой на пути к Богу.

Сочетание горизонтальной оси документальных исследований и художественного анализа и вертикальной оси мистического воодушевления позволяет ощутить благодать воссоединения. По мнению Дюртала, «видимое нужно для того, чтобы открывать невидимое» (С. 476), и в соборе Бог незримо присутствует в каждой детали: «Иисус был повсюду <...> куда бы человек не повернулся, везде он видел Его. А еще он видел, как в зеркале, свою собственную душу» (С. 325). Действительно, на пути духовного совершенствования персонажа собор перестает быть только «каменным текстом» [3], в котором гармонично сочетаются все виды искусства, только культовым местом, где совершается таинство евхаристии и где верующие ищут утешительное присутствие Бога, и превращается в «зеркало» души Дюртала. Его топография от крипты до шпилей символизирует внутреннюю жизнь персонажа в ее противоречивости. П. Коньи заметил, что «истинный собор в романе – это душа Гюисманса, сосредоточившаяся на себе» [4].

На эту мысль Гюисманс наводит читателя в самом начале романа, говоря о «залах внутреннего замка» в духе Эдгара По: «Залы внутреннего замка были пусты и холодны, окруженные, как и залы дома Ашероу, прудом, туман от которого проникал в дом и раскалывал, в конечном итоге, изношенный корпус стен. И он бродил, в одиночестве и тревоге, по обветшалым закоулкам, закрытые двери которых больше не открывались» (С. 41). Пространственная метафора «замка души» резюмирует, в данном случае, духовное состояние Дюртала до христианского обращения. Он знает, что в этом замке есть центральная келья, предназначенная для Бога, но комнаты, окружающие ее, недоступны: «...запер-

ты, наглухо завинчены гайками, закрыты на тройные засовы» (С. 41). Во время пребывания в монастыре траппистов, описанном в романе «В пути», Дюрталю удается «приблизиться к стенам, скрывающим Христа» (С. 41), но путь слишком труден, и он не добирается даже до «прихожей», оставаясь во «дворе» Его владений. Теперь по еще открытым комнатам замка, «подобно сестре загадочного Ашера, блуждал призраком былых грехов, признанных ошибок» (С. 41), и Дюрталь в тревоге спрашивает себя, не рухнет ли он внезапно, как замок Эдгара По, «в черные воды пруда грехов, размывающие его стены» (С. 44). Он с грустью констатирует, что не готов принять Бога в душе, как в доме, что пока не способен «подготовить жилище, которое Он ждет, принять Его в чистой, прибранной комнате» (С. 96).

Уныние, вызываемое сомнениями и недостаточной верой, усиливается от «непогоды», разыгравшейся в душе. В «Соборе» присутствует элемент «пейзажа души». По улицам хмурого, молчаливого, «впавшего в летаргию городка», окруженного мертвой равниной без единого дерева, омываемого «неулыбчивой рекой» под «безразличным небом» (С. 100), гуляет резкий, холодный, бросающий в дрожь ветер: «...к однообразию пейзажа добавлялось яростное бешенство ураганного ветра, подметающего холмы, срывающего кроны деревьев, атакующего базилику, которая веками сводила на нет его усилия» (С. 84). Ветер – главный элемент природного пейзажа, выраженный серией синонимов (*rafale* – шквал, *tempête* – буря, *bourrasque* – ураган) и эпитетов (*cinglant* – хлещущий, *hargneux* – злобный, *aigre* – пронизывающий), – символизирует экзистенциальную тревогу и неуспокоенность. Дюрталю кажется, что в нем, «как в зеркале, отражается однообразный и холодный пейзаж» (С. 84) и что в его «замок души» проникает «сухой, жесткий ветер» (С. 101) – символ душевного отчаяния обращенного, чувствующего себя слишком далеким от Бога. Чтобы исцелиться от навязчивой тоски, Дюрталь ищет убежище в соборе. Собор противопоставлен враждебности природы и способен защитить и от внешнего пространства, и от внутренних терзаний. Говоря о маленькой церкви в Ла Салет, расположенной высоко в горах, Дюрталь констатирует: «...церковь была убежищем от безумного головокружения, обрушивавшегося на вас; взгляд, теряющийся в бездне, которая разверзлась перед ним, напуганный тучами, которые скапливались над ним и курились белыми хлопьями на склонах скал, вновь обретал безмятежность, укрывшись в ее стенах» (С. 26).

Именно собор способен указать путь к высотам духовной благодати, дать покой и умиротво-

рение измученной душе, возродить утраченный смысл. Его сила и мощь передаются при помощи художественного сравнения со скалой, подточенной невидимыми морями, изрезанной бурями, изрытой пещерами, но неизбежно возвышающейся над суетным миром. Путь к вере непрост, и преодолеть его дано не каждому: взобраться на вершину скалы можно только по почти неразличимым в темноте, крутым и извилистым тропинкам, между нагромождений каменных глыб, рискуя сорваться в бездну. Единственными ориентирами служат «возникающие на черной дороге белые статуи епископов, словно блуждающие по руинам призраки, благословляющие путников поднятыми каменными пальцами» (С. 220).

Возникающая в романе метафора «собор-дерево» символизирует крепнущую в испытаниях веру: «...его пытались вырвать с корнем пожары и ураганы, но каждый раз после катастрофы он прорастал зелеными, еще более сильными ростками» (С. 101).

Собор олицетворяет мистическое жилище души и оживает сам. Его башни воздеты к небу, словно руки, сложенные в молитве. Базилика Шартрского собора «была блондинкой с голубыми глазами. Она представала в образе бледной феи, высокой и тонкой Святой Девы с большими, широко открытыми лазурными глазами в светлых веках витражей» (С. 165). В разное время суток и при различном освещении оттенков ее кожи меняется: при ясном небе она серо-серебристая, в лучах солнца – светло-золотистая, а на закате – алая. Однако далеко не все соборы наделены душой: Ланский собор – «голый, ледяной, навеки мертвый», собор Парижской Богоматери – «бездушный, застывший каменный труп», соборы в Реймсе, Руане, Дижоне, Ле Мане «агонизируют» (С. 85). Шартрский собор жив благодаря паломникам, постоянному вознесению молитв, регулярным причастиям. Святая Дева постоянно присутствует здесь, чтобы выслушивать праведников и грешников.

Путь к духовному возрождению ведет через символическую смерть – знак освобождения от предыдущего существования, уничтожения зла страданием, поэтому в облике собора возникает образ могилы. Низкая и приземистая романская крипта, куда Дюрталь спускается для молитвы, находится в темном, глубоком подземелье. Она становится знаком разрыва души с миром и погружения в себя. Крипта напоминает пахнущий могилой лес из огромных деревьев, кроны которых теряются во мраке: «...внизу, в рассеивающемся тумане, вырисовывались поднимающиеся из колодцев и стиснутые воротниками их краев вековые стволы сказочных деревьев; ночь, почти невесомая у пола, сгущалась сверху и обрезала их в том месте, где начинались ветви, которых не

было видно» (С. 30). Этот «теплый лес» (С. 7) надежно защищает от внешних бурь: проходя по его «аллеям», Дюрталь не чувствует ни малейшего дуновения ветра (*à l'abri du vent*). Метафора «собор-лес» развивается в воспоминании Дюрталь о посещении старого аббатства в Жюмьеж, на руинах которого природа воссоздала исчезнувший храм. Вековые деревья образуют три совершенно прямые аллеи, широкую в центре и более узкие справа и слева, напоминающие центральный и боковые нефы с черными колонами и стрельчатыми арками, выполненными переплетенными ветвями (С. 64). Ночь, время сосредоточенности души, является необходимой характеристикой подземной крипты: там почти ничего не видно, святилище освещается только лампадами, подвешенными к потолку. Абсолютная темнота выражает идею погребения, за которым должно последовать возрождение.

Образ могилы – символа отказа от мира, утраты телесности и возвращения во внутреннее пространство, проповедуемое Христом, – трансформируется в романе в образ колыбели – знака духовного возрождения: здесь ощущается присутствие Святой Девы, которая, как страдающая мать, «брала на руки окровавленную душу и убаюкивала ее, как больного ребенка, чтобы та заснула» (С. 26). Черный свод крипты окутывает, согревает и защищает, словно материнское лоно, дающее новую жизнь. Тепло крипты также рождает образ «оранжереи, увенчанной куполом из черного стекла» (С. 9), в которой пробиваются и крепнут ростки души. Здесь душа освобождается от земной оболочки, «раскрывается, как стручок», чтобы подняться к свету. С рассветом «стволы» возносятся вверх, в небо, соприкасаясь на невероятной высоте под сводом нефа: «...лес превратился в огромную базилику, цветущую пылающими розами, пронизанную огненными витражами» (С. 35).

Романский стиль крипты символизирует замкнутость, сосредоточенность внутреннего мира на себе, созерцательную аскезу. Аббат Плон считает, что романский стиль – это образ душевного покоя, пространства защиты и уединения. В нем, как в крепости, затворяется избранный, чтобы оказать сопротивление шторму мира. Воздушная, легкая готическая базилика становится образом воспарившей души: «Она прояснялась, поднимаясь в голубом небе нефов, возвышаясь, как душа, которая очищается в светлом восхождении по пути таинства <...> одухотворялась, превращалась в душу, в молитву, устремляясь к Господу в надежде соединиться с ним; легкая и хрупкая, она была самым великолепным выражением красоты, покидающей земную оболочку и обращающейся в ангела» (С. 163). Сумрак могильной крипты сменяется светом вознесения,

усиливающимся по мере приближения к апсиде: в аллеях нефа он затенен за счет умелого использования темного цвета витражей, у хоров он становится более отчетливым и ясным, у алтаря, куда солнце проникает сквозь тонкие, почти бесцветные стекла, темнота полностью рассеивается, в апсиде же «сияние струится отовсюду, символизируя высший свет веры» (С. 36).

Новое состояние души, ее путь наверх отражается в образе собора-корабля, «мачты которого – это шпиль, а паруса – облака, которые ветер то убирает, то ставит» (С. 123). Свод нефа похож на опрокинутый киль и напоминает силуэты судов, отправившихся в Святую Землю. Собор символически сравнивается и с лодкой Петра, ведомой Христом сквозь бури и ненастья, и с Ноевым ковчегом, воплощением идеи спасения.

Переход от одной стадии к другой душа совершает при помощи Святой Девы: она обитает и на недостижимых высотах базилики, и в подземелье крипты, ободряя нерешительных и робких, считающих себя недостойными подняться к свету: «...склонившись над одром души, она промывала и перевязывала раны, укрепляла изнемогающую слабость обращений» (С. 9). Богородица в глазах Дюрталь – это «бездонный источник доброты, дароносица терпения, ключница очерствевших и замкнутых сердец, наконец, заботливая и благословенная Мать» (С. 37). Он ощущает себя грешным странником, блудным сыном, вернувшимся к Матери «из дальних странствий, после долгого путешествия по землям греха» (С. 37).

Сохраняя негативное отношение к тем изображениям Святой Девы, которые он считает пародией на искусство (например, статуи в Ла Салет обряжены в нелепые одеяния, их головы покрыты формами для выпечки, их позы неестественны и мелодраматичны), Дюрталь проявляет значительно больше терпимости, нежели раньше. Он признает, что Богородица является людям в той материальной форме, которую они способны воспринять, и поэтому может принять и нищенский облик, и венки и гирлянды из роз, и белые и голубые одежды, и любые, даже самые нелепые украшения и аксессуары. В Шартрском соборе есть статуи Святых Дев четырех оттенков кожи (белого, черного, желтого и кофейного), чтобы прихожане со всех концов света смогли выбрать ту, что им ближе.

Переход от стадии покаяния и очищения к стадии озарения осуществляется также благодаря григорианскому пению. Годовой литургический цикл, символизирующий временную целостность и обновление, как и в романе «В пути», призван помочь «приручить» время, подчинить его, чтобы душа освободилась от рассеянности и обрела свой путь. Реальное время в «Соборе»

останавливается. Дни сменяют друг друга, но все они похожи и не имеют отличительных черт. Отсутствие реального времени подчеркивается употреблением неопределенного артикля (*un jour* – однажды, как-то раз, *dans quelques jours* – через несколько дней, *un après-midi* – однажды после обеда). В то же время Бог рассматривается как «год души», но с нарушенным порядком сезонов. Природный цикл открывается зимой, а духовный – весной, причем времена года располагаются в обратной последовательности: «...в момент обращения наступает весна; душа ликует, и Христос засеивает ее; затем наступают холод и мрак: напуганная душа считает себя покинутой и жалуется, но, хотя она и не чувствует этого во время очистительных испытаний, семена прорастают под снегом, дают всходы в созерцательном тепле осени, цветут в воссоединении лета» (С. 283). Метафора пути души как смены времен года также соответствует трем этапам христианского совершенствования: зима воплощает *vie purgative* (очищение), осень – *vie illuminative* (озарение), а лето – *vie unitive* (воссоединение).

Ведомый Святой Девой и преображающийся незаметно для самого себя, Дюрталь познает избавление и «готов удалиться от мира и смиренно жить затворником возле Бога» (С. 165). Освободившись от мирских занятий и плотских порывов, сосредоточившись на отказе и покаянии, на справедливости и любви, человек способен защититься от самого себя за стеной монастыря и общаться с небом, растворяясь в Боге. Путь Дюрталь к Богу – это не прыжок в абсолют, подобный катарсису, а длительное, робкое созревание, направленное на преодоление мирской рассеянности, на поиск успокоительного замкнутого пристанища, которое сможет защитить его и внутри которого он сможет укрыть и сохранить обретенную причастность к таинству. Этапы христианского совершенствования отражаются в архитектурных элементах собора – символах восхождения к свету: «Собор был грандиозным и легким, созданный усилием души, сотворившей его по своему образу и подобию, поведавшей в нем о своем восхождении к свету по пути таинства, о преодолении озарения трансепта, об обретении чистоты воссоединения в парении над хорами, вдали от очищения, оставшегося на темной дороге нефа» (С. 403). Неф, трансепт и хоры символизируют три последовательных уровня аскезы, которые необходимо пройти, чтобы достичь алтаря – «вершины креста, где покоятся, увенчанные апсидой, склоненные голова и шея Христа» (С. 479).

Изучение христианской символики готического собора помогает Дюрталю выйти за рамки разрушительного эгоцентризма, возвращает ему

душевный покой и укрепляет веру. Он обретает духовную опору в атмосфере средневекового христианского искусства, за пределами пространства современного мира, над течением реального времени. Собор как символ Христа и отдельной человеческой души, как мистическое жилище Святой Девы оказывает благотворное воздействие на душу, становясь ее проводником на пути христианского совершенствования и восхождения к свету.

Примечания

1. Huysmans J.-K. La Cathédrale. P., 1898. С. 206. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

2. Гюго В. Собор Парижской Богоматери // Гюго В. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 3. М., 1972. С. 106.

3. Favre Y.-A. La symbolique de la Cathédrale // Huysmans. Les Cahiers de l'Herne. P., 1985. С. 236.

4. Cogny P. Huysmans a la recherche de l'unité. P., 1953. С. 197.

УДК 82.091

А. Г. Вишняков

РОМАН «МОДЕРАТО КАНТАБИЛЕ» МАРГЕРИТ ДЮРАС И ФРАНЦУЗСКИЙ НОВЫЙ РОМАН

Статья посвящена творчеству известной французской писательницы XX в., Гонкуровского лауреата Маргерит Дюрас. На общем фоне школы французского Нового Романа анализируется роман 1958 г. «Модерато кантабиле».

The article is devoted to the well-known French writer of the XX century, Goncourt winner Marguerite Duras. Her novel «Moderato cantabile» (1958) is analysed on the general background of the French New Novel trend.

Ключевые слова: Новый Роман, драматизация текста, фикциональный уровень, нарративный уровень, кинематографический саспенс, индивидуальное письмо.

Keywords: the New Novel, text dramatisation, fiction, narration, a cinema suspense, the individual style.

В творчестве одной из самых оригинальных французских писательниц второй половины XX в. Маргерит Дюрас в конце 50-х гг. произошёл перелом, связанный во многом с её приходом в издательство «Минюи», бывшее цитаделью последнего ярчайшего явления французской литературы XX в. – Нового Романа. Разбору роли и места романа «Модерато кантабиле» в творче-

стве Дюрас и в поэтике этого течения и посвящена нижеследующая статья.

В конце 50-х гг. Дюрас устойчиво ассоциировалась с Новым Романом. Однако то, что для общепризнанных новороманистов Алена Роб-Грийе, Натали Саррот, Клода Симона или Робера Пенже было *обращением в*, то для прагматичной Дюрас было *обращением к* – временным тактическим союзом, знакомством с новым для неё инструментарием и усвоением из него того, что представлялось ей подходящим для её собственной работы. Она пришла (а точнее – зашла) к Новому Роману из массовой литературы, автором нескольких имевших успех книг, самая яркая из которых – «Дамба на берегу Тихого океана» (1950).

Книга, на которой лежит наиболее отчётливая печать Нового Романа – «Модерато» – хотя и давшая начало новой манере, не очень похожа на остальные произведения Дюрас, но видимо этим и была дорога писательнице, всегда выделявшей её из ряда других своих автобиографических книг, и в этом постоянном кружении, притяжении-отталкивании от собственной биографии, впервые так ярко проявившемся в творчестве Дюрас именно в «Модерато», можно усмотреть аналогии с Симоном, Бютором и Роб-Грийе, с которыми она в ту пору особенно активно общалась.

Простота и прозрачность этой книги – обманчивы. Обратившись к терминологии живописи, можно сказать, что Дюрас удалось здесь соединить графическую технику с её чёткостью рисунка и акварельно-пастельные полутона и взаимоперетекающие формы. Отказ от рационального или какого-либо ещё объяснения мотивов поведения героев контрастирует с судорожным, синкопированным пульсированием событий, неожиданным чередованием затёртого и заурядного с трагическим и непоправимым.

Обычно, говоря об этой книге, забывают, что это пьеса «на три голоса». Третьим, помимо героини и героя, и очень важным, и по контрасту, и сущностно, должен быть признан мотив *мальчика*, сына Анны. По свидетельствам друзей, продолжавшаяся год попытка приучить единственного сына к занятиям музыкой была единственным, но очень острым проявлением естественно-го для любой (но не Дюрас!) матери руководить развитием ребёнка. Это закончилось разлучением слишком страстно любивших друг друга сына и матери и отправлением первого по настоянию отца в интернат. Но даже годы спустя Дюрас признавалась, что всегда хотела, чтобы сын (в разговорах о котором она всегда гордо говорила: «Он – абсолютно свободен. Как я. Он нигде не работает и ничего не умеет») разбирался в музыке.

Но главное, думается, не в самом наличии на фоне двух, всё более отдаляющихся от социума героев, третьего – сына, заменившего (или, по-фрейдистски говоря, *заместившего*) в этом треугольнике тривиальную фигуру мужа. Главное – в самом появлении мощной и оригинальной интерпретации темы материнства как пожирающей и субъект и объект страсти, мании, которая то страшит, то восхищает свою жертву, забирая у неё всё (как говорит Анна: «Этот ребёнок просто пожирает меня») и давая взамен неизмеримо больше.

Отзвуки этого противоречивого переживания своего материнства ощутимы не только в «Модерато», но и в следующем высказывании писательницы спустя 15 лет: «Я не знаю, что именно материнство привносит в жизнь. Я знаю лишь, что если у вас нет ребёнка, то вы теряете половину мира. Ибо ребёнок есть в самом строгом смысле слова эквивалент тебя самой. Более того. Женщинам посчастливилось иметь возможность приводить в мир существо, которое даёт им больше, чем они сами себе в состоянии дать. Мой сын даёт мне больше, чем я сама. Эта функция материнства не заменима ничем» [1].

Описания психологических состояний героев, их поступков, внешнего мира – лапидарные, несколько отстранённые – говорят о близости Дюрас эстетике экзистенциализма, но и напоминают *хмурые* рассказы молодого Чехова («Спать хочется» и др.), жуткие своим обыденным трагизмом. Заметим, что Чехов был одним из «вечных спутников» писательницы, и в 1985 г. она сделала собственную «адаптацию» «Чайки». Интересно сравнить отзывы современников на *новую манеру* «А. Чехонте» и Дюрас: «Это /.../ какие-то яркие клочки роскошной и пёстрой материи, выхваченные очень смело и умно, но всегда без начала и конца, без фона и ретушевки; /.../ страницы из повести, но не повести, силуэты типов, но не типы, яркие вспышки природы, но не природа! /.../ именно та смелость, которая выдвинула его первые, незначительные рассказы, в последних, претендующих на значительность, много ему повредила, /.../ вместо толчка к развитию таланта, /.../ она может и совсем погубить его». И ещё: «Чехову всё едино – что человек, что его тень, что колокольчик, что самоубийца» [2].

А вот о Дюрас: «Г-жа Дюрас присоединилась в издательстве “Минюи” /.../ к гг. Бютору, Роб-Грийе и Симону, молодой и многообещающей команде романистов-реграторов, по мнению которых писатель должен последовательно воздерживаться от проявления себя в произведении и ограничиться сообщением своих ощущений в необработанном виде и в том порядке (беспорядке), в котором они у него возникают». И

далее – о предыдущем романе Дюрас «Сквер», который «уже относился к той же эстетике; встречи на скамейке парка тусклого героя и посредственной героини были, благодаря подчеркнутой медлительности и банальности их разговора, как бы первым наброском *Модерато*» [3]. Как не раз бывало, критики-современники упрекают писателя-новатора в несоблюдении некоего обязательного кодекса изящной литературы, в *сырости* его письма, за которую можно пожурить или, почувствовав, что это – сознательный приём, заклеить.

Критики неоднократно и в дальнейшем сурово осуждали или саркастически высмеивали дюрасовский как бы вывихнутый синтаксис, синкопированный ритм её то плавно льющихся, то разлетающихся осколками во все стороны фраз. Ярким примером драматизации, инсценирования своего текста без использования традиционного актёрского шоуарства может служить манера Дюрас читать его, которая осталась запечатлена в её фильмах и о которой, сравнивая её с актёрской, сама она говорила так: «/.../ да, это что-то вроде слепого безоговорочного принятия /.../ многовековых театральных правил, требующих подавать фразу как некий... архитектурный ансамбль. /.../ Ну а когда я сама говорю свои тексты, то оставляю их в состоянии разложения, не связывая воедино их рассыпающиеся грамматические элементы. Я никогда не стремлюсь к выявлению некоего связанного смысла. Это ваша задача. Ну а я оставляю её, фразу, в состоянии ещё не замершего трепетания» [4].

Сочетание несколько мелодраматического трагизма (значительную долю которого писательница по совету Роб-Грийе убрала из окончательного текста) и строгой простоты, похоже, присуще поэтике Дюрас вообще. Сравним книгу Дюрас с вышедшим практически одновременно «Ветром» Симона, можно заметить также, что, если трагизм «Ветра» своими корнями уходит в мелодраматическую трагедийность итальянской оперы и Монтез – хотя и пародийно сниженный, но трагический оперный герой, то «Модерато» – это трагифарс абсурда, разыгранный билетёршей и сторожем на сцене оперного театра в неубранных после спектакля роскошно-мелодраматических декорациях. Анну Дебаред и Шовена объединило произошедшее «почти на их глазах» убийства.

Как это нередко бывает в Новом Романе, мы не видим самой страсти, всех её перипетий, да и самого убийства тоже. Нашу роль, роль читателя, выполняют герои, пытаясь понять эту разрушительную страсть, и в результате переставая понимать друг друга и самих себя. Это история преступления, которого в ней нет, и страсти, теряющей всякие очертания и саморазрушающей-

ся в ходе безуспешных попыток восстановить её (видимая цель обоих героев) и найти друг в друге и в жизни нечто, ради чего стоит жить и умирать (тайная цель Анны и Шовена). В зависимости от отношения к героям, сложившегося у читателя к концу книги, финальные реплики героев могут выглядеть отрывком из абсурдистской пьесы или приоткрывать завесу над непостижимой и влекущей тайной жизни и смерти.

Известно, что излюбленным чтением Дюрас на протяжении почти всей жизни была Библия, и ей оказалась очень близка стоящая за ней талмудическая традиция отказа от взаимоистребительной борьбы противоположных мнений – за счёт включения их обоих в свод суждений о священном писании на основе убеждённости в том, что будучи сохранёнными в целостности, со всей не до конца пока понят(н)ой частью Истины в каждом из них, они оба дают о ней менее искажённое представление, чем взятые по отдельности. Невероятно модным в то время во Франции был Хемингуэй, констатация близости письма которого к библейским стилистике и просодике уже давно стала общим местом.

В 40–50-е гг. Дюрас находилась под сильнейшим и – как в минуты депрессии ей самой казалось – почти непреодолимым влиянием тотализирующего, синкретического письма англосаксов (не только *Папы Хэма*, но и массового чёрного американского романа) и – под неясным, скрытым и от неё самой до поры до времени – воздействием библейского повествования, в первую очередь его нарративной, а не фикциональной составляющей. «Модерато» стал рубежным романом в том числе и по причине сразу осознанного самой писательницей факта обретения ею собственного, ни на кого уже не похожего, голоса.

Великолепна первая из восьми глав – нервный центр книги, где и без того сжатые пружины истории и повествования предстают в ещё более лаконичном, но – что поразительно! – не схематичном виде. Нигде чувство наполненной пустоты, непостижимо сложной простоты, головокружительной глубины, мерцающей за глянцевой блестящей гладью, не создаёт такого сложного и завораживающего комплекса. Механизм сюжета в традиционном понимании никак не хочет запускаться, как не играет у упрямого мальчика умеренно напевная сонатина, но нарративное, повествовательное движение уже запущено, и оно неумолимо и необратимо, как ход солнца к закату над гаванью за окном, как смерть, вошедшая в тело убитой женщины взамен жизни.

Центральное *несобытие* романа – убийство мужчиной в кафе своей возлюбленной. Как это постоянно происходит в книге Дюрас, мы попадаем в оглушительную немоту, воцарившуюся

после высокотрагичного акта. Это та звенящая пустота, в которой трагический герой, подъяв окровавленный меч или зажав кровоточащую рану, начинает обычно свой главный монолог. Но трагическая пьеса к моменту нашего появления в театре закончена, на сцене – люди, которых не учили тому, как надо убивать, страдать и умирать, и они это делают, как умеют, что выглядит не менее трагично, чем в театре Расина. Вместо протагониста – потерявший рассудок убийца, вместо хора – зеваки.

«В глубине кафе, в сумрачной глубине зала на полу лежала женщина, безжизненная. Лежащий на ней мужчина, вцепившийся ей в плечи, тихо звал её. – Любовь моя. Любовь моя. Он обернулся к толпе, посмотрел на неё, и стали видны его глаза. Из них исчезло всякое выражение, кроме молниеносно сверкнувшего, неизгладимого, опрокинутого отражения мира, его желания. Вошли полицейские. /.../ (Репортёр фотографирует. – А. В.). В свете вспышки видно, что женщина ещё молода и что тонкие струйки крови растекались по её лицу и по лицу обнимавшего её мужчины. В толпе кто-то говорит: Какая мерзость, и уходит» [5].

Строго говоря, никакой особенной сцены здесь нет. Всё разыгрывается в кафе, в том самом, где и произошло убийство. И в связи с этим трудно переоценить значение топоса кафе как переходного модуля от хаоса Улицы (с его *хочу*) к узам Дома (с его *должен*) в творчестве и жизни Дюрас. В качестве иллюстрации важности этого достаточно привести ситуацию со знакомством с писателем Жераром Жарло (взявшим «жаждавшую новой любовной истории» писательницу измором: назначив ей встречу, он часами ждал её в кафе, куда через неделю она не смогла не прийти), любовная история с которым была не только самой безумной в богатом опыте Дюрас, но и стала источником (хотя во многом и от противного) и концепции, и композиции, и многих деталей «Модерато кантабиле».

Критика поначалу приняла книгу отрицательно или равнодушно, едва скрывая непонимание и неприятие. Немногие положительные рецензии сравнивают её с Пиаф и Саррот, и пока что подобные аналогии не только льстят «королеве Марго», но и активно ею поддерживаются. Время говорить, что «я это я и не принадлежу никому и ни с кем несравнима и несопоставима», ещё не пришло...

Можно заметить, что начиная с «Модерато» Дюрас начала активно использовать атмосферу и приёмы кинематографического саспенса, томительного ожидания чего-то значительного, ужасного. Событий в её романах стало ещё меньше, и тема ожидания оказалась лейтмотивом, сюжетной и композиционной основой её книг.

В этом смысле очень характерен стержень «Модерато»: встречное стремление обоих protagonists вовлечь *того, кто (на)против*, в акт говорения, драматизировать свои с ним отношения (в том числе и подняв их градус), опрокинув их в то, что лингвисты называют «выходом в речь». Результатом этого стало увязание накрепко сцепившихся единокорцев в трясине лавообразного самовыговаривания как рвотного самовыворачивания (кстати, мотив тошнотворной дурноты и чуть ли не ликующего от неё освобождения через рвотный рефлекс не менее важен в «Модерато», чем мотив крика или музыки), завершающегося пароксизмом их встреч в кафе.

В этом речевом соитии оба партнёра оказываются в амбивалентной роли рассказчика/слушателя, оборачиваясь – в том числе и помимо своей воли – то Шахразадой, то Шахрияром. Текст, устав от осциллографического метания от одного героя к другому, через посредство Повествователя сливается в некоем синкретическом «потоке сознания» и вытесняет все (кроме собственного, самодостаточного) коммуникативные, информативные и экспрессивные резоны: «Поспешите, говорите скорей. Сочиняйте. Она сделала усилие, заговорила чуть ли не во весь голос /.../. – Что бы мне хотелось, так это жить в городе без деревьев деревья здесь кричат при ветре а ветер здесь дует всегда всегда если только два дня его нет в год на вашем месте я бы честно говоря я бы уехала отсюда не осталась бы здесь все птицы или почти все морские а после шторма весь пляж птицами подошедшими усыпан и когда шторм кончается и деревья перестают кричать скрипеть только их крики и становится слышно на пляже кричат будто им глотку режут дети не могут заснуть нет я бы уехала отсюда» [6].

В том, что касается включённой в повествование, включающей его в себя и питающей его на всех этапах разворачивания темы Шахразады-Шахрияра, сказителя-слушателя, и постоянного обмена между обоими персонажами этими двумя амплуа, очень характерен фрагмент из шестой главы: «– Прошу вас (Анна умоляет Шовена продолжать рассказывать/выдумывать историю любви мужчины и женщины, закончившуюся убийством. – А. В.), взмолилась Анна. – Затем пришло время, когда он смотрел на неё и временами уже не видел её такой, какой она ему виделась до этого. Она перестала выглядеть красивой, уродиной, молодой, старухой, сравнимой с кем бы то ни было, пусть даже с самой собой. Ему стало страшно. Это было в последний отпуск. Зима настала. Вы собираетесь вернуться к себе на Морской бульвар. Это будет восьмая ночь» [7].

Как и в древнем восточном цикле, персонажам в этом романе недостаточно быть рассказываемыми и даже – рассказывать самим: они прорываются в «реальную» жизнь (желая, на первый взгляд, отомстить женщине и уклониться от смерти, они на самом деле жаждут разрешения этого конфликта в любви и искусстве) – каждая ночь заканчивается утолением любовного и разжиганием читательского желания, результатом чего становится женитьба Шахрияра на матери его троих детей.

Критики давно заметили, что творчество Дюрас напоминает ровную плоскость воды – равномерную, гладкую, элементарную, непроницаемую, отражающую всякий намёк на глубину и объём. Но под этой обманчивой гладью таятся глубины оригинальных смыслов и форм. «Модерато кантабиле» – один из самых блестящих примеров этого динамического, до предела напряжённого в своей внешней элементарности равновесия.

Примечания

1. Marguerite Duras à Montréal. Textes réunis et présentés par Suzanne Lamy et André Roy. Montréal, Paris, 1984. P. 66.
2. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. Т. 7. М., 1985. С. 616, 625.
3. Duras M. Moderato cantabile. P., 1965. P. 107.
4. Marguerite Duras à Montréal... P. 64.
5. Duras M. Указ. соч. С. 14.
6. Там же.
7. Там же. С. 64.

УДК 821.133.1-311.6:94(44)R.Merle

Н. М. Онущенко

«СУДЬБА ФРАНЦИИ» Р. МЕРЛЯ КАК ЦИКЛ ИСТОРИЧЕСКИХ РОМАНОВ

В статье впервые рассматривается серия исторических романов «Судьба Франции» Робера Мерля как единый цикл. Анализируются замысел, структура и организация цикла, историческая концепция автора, поэтика заглавия и образы повествователь.

It is for the first time in literary criticism that Robert Merle's *Fortune de France* is considered as an integrated series. The idea, structure and composition of the cycle alongside with the author's historical conception, poetics of the title and the images of the narrators are in the scope of the analysis.

Ключевые слова: французская литература XX в., Робер Мерль, исторический роман, романский цикл.

Keywords: 20th century French literature, Robert Merle, historical novel, novel series.

Для Робера Мерля (1908–2004), одного их крупных французских писателей-реалистов второй половины XX в., который в своем творчестве неизменно поднимает острые проблемы современности («Смерть – мое ремесло», «За стеклом») и выражает обеспокоенность за будущее нашей планеты («Мальвиль»), обращение к истории Франции стало не случайным и вполне закономерным. Различные проявления нетерпимости, которые в современном обществе принимают вид ксенофобии, расизма, фашизма, терроризма, экстремизма, писатель считал серьезными проблемами нашей эпохи, корни которых уходят глубоко в прошлое. Писатель был уверен, что изучение истории должно помочь лучше понять современность и преодолеть многие конфликты.

Цикл «Судьба Франции» относится к последнему этапу творчества Мерля и являет собой, пожалуй, самое масштабное художественное произведение на историческую тему во французской литературе XX в. Написание этой серии романов потребовало от автора более двадцати лет напряженной работы с документами. В результате тринадцать томов цикла охватывают более чем вековой временной пласт истории Франции второй половины XVI – первой половины XVII в. На протяжении почти восьми тысяч страниц увлекательное повествование от лица вымышленного мемуариста ведется на воссозданном писателем богатым и красочном французском языке XVI в. Архаизированный язык романов, который мог отпугнуть или утомить читателей, чего опасались вначале и автор и его издатель, стал в результате одним из слагаемых успеха этой серии.

Важно подчеркнуть, что в отечественном литературоведении этот цикл никогда еще не рассматривался полностью, в своей целостности, поскольку посвященные ему немногочисленные работы (статьи и главы в общих исследованиях по французскому историческому роману) относятся преимущественно к 80-м гг. XX в. и затрагивают лишь первые шесть романов этой серии. Заметим, что в предлагаемой статье используется определение цикла, согласно которому авторский прозаический цикл представляет собой некое единство, «систему особым образом организованных текстов» [1], «несколько художественных произведений, объединенных общим жанром, темой, главными героями, единым замыслом, иногда рассказчиком, исторической эпохой» [2]. При этом представляется важным рассмотреть не только единство и взаимосвязь отдельных элементов целого, но также их относительную самостоятельность, определяющуюся эволюцией как замысла, так и поэтики разных частей цикла.

Стоит отметить, что прозаический цикл представляет собой весьма распространенное явление во французской литературе и имеет многовековую традицию, монументальными образцами которой могут служить галантные романы XVII в., произведения Бальзака и Золя. В первой трети XX в. эта традиция получила развитие в форме «романа-потока» (*фр.* roman-fleuve, дословно «роман-река»), которая утвердилась в литературе с появлением «Жана-Кристофа» Р. Роллана. К этому типу относят также романы «Семья Тибо» Р. М. дю Гара, «Люди доброй воли» Ж. Ромена, «Хроника семьи Паскье» Ж. Дюамеля. Примечательно, что образец исторического цикла Робера Мерля далеко не единственный во французской литературе XX–начала XXI в., в связи с чем возможно говорить об определенной тенденции объединения исторических романов в циклы, которая прослеживается у целого ряда писателей (М. Дрюон, А. Труайя, Б. Клавель, М. Галло, К. Жак, Ж. д'Айон).

Целостность изучаемого цикла задана, в первую очередь, общим заглавием, которое определяет цикл как единый текст. Заглавие «Судьба Франции» представляет собой словосочетание субстантивного типа с указанием на место действия, что характерно для Р. Мерля. В названиях его романов часто присутствуют топонимы либо слова, локализирующие место действия: «Уик-энд на берегу океана», в другом варианте перевода «Конец недели на побережье Зюйдкот» (*Week-end à Zuydcoote*), «Мальвиль» (*Malevil*), «Мадрапур» (*Madrapour*), «Остров» (*L'île*), «Мой славный город Париж» (*Paris ma bonne ville*, 3-й том цикла). Наличие аллитерации в оригинальном варианте заглавия цикла «*Fortune de France*» придает ему особую выразительность и звучность.

Отметим, что цикл может иметь отдельное самостоятельное заглавие, изначально заданное автором в качестве объединяющего элемента либо полученное по названию одного из романов, как правило, первого. В нашем случае заглавие всему циклу дал первый роман, успех которого у читателей был настолько ошеломляющим, что побудил Р. Мерля к написанию продолжения. Таким образом, заглавие «Судьба Франции» является общим для одного из текстов цикла и для цикла в целом, что отражает характер творческой индивидуальности автора, последовательно развивающего свой замысел. Емкое заглавие содержит в себе установку на эпичность, на включение в повествование широкого спектра проблем. Оно акцентирует внимание не на истории жизни главного героя-повествователя, но на истории страны. Важную роль для понимания заглавия играет эпитафия к первому тому цикла, сформулированный в виде вопроса «Можно ли надеяться на то, что судьба Франции изменится к луч-

шему? Или будет она презираемой всеми и навсегда поверженной в прах?». Слова принадлежат пронизательному французскому государственному деятелю XVI в. Мишелю де Лопиталю, который известен тем, что призывал к терпимости и стремился примирить враждующие религиозные партии. Становится очевидным, что словосочетание «Судьба Франции», вынесенное в заглавие, является цитатой. Оно пронизывает весь текст и впоследствии неоднократно возникает на страницах романов, когда герои с беспокойством или надеждой вглядываются в завтрашний день и рассуждают об участии французского королевства в переломный момент истории. Заглавие неразрывно связано с обозначенным в эпиграфе мотивом тревоги за будущее страны. Этот мотив является сквозным не только для всего цикла, но и для творчества Р. Мерля в целом. Поставленный в эпиграфе вопрос наполнен философской глубиной и не теряет своего актуального звучания в XX в., отмеченном мировыми войнами, международными конфликтами и угрозой атомной катастрофы.

«Судьба Франции» относится к тому типу прозаического цикла, который отличает наличие «сквозных» персонажей (которые проходят через различные ситуации), разнообразие сюжетных схем, тематики и проблематики, в отличие от типа цикла с повтором одной сюжетной схемы, отсутствием повторяющихся персонажей и объединением эпизодов по тематическому признаку [3].

Структурной особенностью данного цикла является ощущаемое различие в нем двух частей, обладающих определенной самостоятельностью. Первая часть включает романы с первого по шестой, вторая – с седьмого по тринадцатый. Отметим, что формальное деление цикла, подразумевающее некоторое обозначение его частей, их озаглавливание или нумерацию, отсутствует. Различие возникает вследствие эволюции творческого замысла, поскольку первоначально задуманный автором шеститомный цикл разрастается по мере работы над ним. В связи с намерением расширить исторические рамки повествования, освоить новый сюжет и обогатить романную проблематику автор предпринимает продолжение работы над циклом. Однако отмеченная двухчастная организация цикла не отменяет его единства на уровне как целого, так и частей.

К важным циклообразующим признакам литературоведы относят единый образ автора, общность образно-стилистического решения, наличие сквозных мотивов, единого сюжета и единого, сквозного образа героя [4]. Все вышеупомянутые факторы могут быть в равной степени отнесены и к каждой из двух частей цикла. Целостность и относительная самостоятельность каж-

дой части мотивирована принадлежностью повествования одному лицу – главному персонажу, присутствием единого сюжетного стержня и единством изображаемой исторической эпохи. В первой части цикла рассказчиком выступает Пьер де Сиорак, протестант из французской провинции Перигор, выходец из дворянской семьи, который в мемуарной форме повествует о своей жизни и о событиях своего времени. Повествование от первого лица придает романам лирический характер и позволяет создать тщательно проработанный психологический образ главного героя, тесно связанного со своей эпохой и в то же время являющегося носителем общечеловеческих ценностей и идеалов. Хронологические рамки шести романов первой части охватывают период второй половины XVI в.: со времени последних лет правления Франциска I (40-е гг. XVI в.) по 1599 г., ставший знаменательным этапом во французской истории благодаря изданию Генрихом IV Нантского эдикта. Этот исторический период был отмечен чередой религиозных войн между католиками и протестантами, раздиравших государство, конец которым положил Нантский эдикт, провозглашавший свободу вероисповедания на территории Франции.

В предисловии к первому роману Мерль так заявляет о своем принципе освещения истории и организации повествования: «Речь идет о центрическом повествовании, первый круг которого – это семья, второй – провинция и третий – королевство; при этом сильным мира сего уделяется здесь ровно столько внимания, сколько необходимо, чтобы понять счастье или несчастье тех, кто в своих далеких сенешальствах зависел от принимаемых ими решений». Этот принцип последовательно реализуется в первых двух романах «Судьба Франции» и «В наши юные годы», в центре которых – история семьи главного героя, его детство в родовом замке и университетская юность в Монпелье.

Однако несмотря на то что повествование фокусируется главным образом на частной истории, автор обстоятельно описывает также важные события военно-политической и дипломатической истории, отголоски которых ощутимы и в удаленных южных провинциях: осада и взятие Кале, отношения Франции с Испанией, оплотом католической веры, первые столкновения между католиками и протестантами, объявление протестантской религии вне закона и начало гражданских войн. И если в первом романе главный герой восстанавливает политическую ситуацию эпохи, опираясь главным образом на воспоминания и дневники своего отца, то во втором романе он сам становится непосредственным свидетелем кровавого протестантского восстания 1567 г. в Ниме. Одно из самых трагичных собы-

тий религиозных войн, Варфоломеевская ночь, занимает центральное место в третьем томе «Мой славный город Париж» (*Paris ma bonne ville*, 1980). Пьер де Сиорак становится придворным врачом, а затем и секретным агентом при дворе Генриха III и впоследствии продолжает верно служить Генриху IV. Автор погружает своего героя в самую гущу политических событий, придворных интриг и военных действий, что позволяет читателю получить детальное, яркое описание исторических событий и целую галерею образов исторических лиц. Особое внимание в романах уделено воплощению обликов двух королей, чья политика была направлена на примирение враждующих религиозных партий и установление мира и порядка в стране. Так, в первых шести романах цикла единый сюжет образует судьба вымышленного персонажа, отраженная в тесном переплетении с национальной историей.

Важную роль для определения единства каждой части играет наличие обрамляющих элементов, указывающих на ее законченность. Часть цикла, как, впрочем, и весь цикл, может рассматриваться как единый текст, для которого законченность сюжета является существенным признаком его самостоятельности. Первый и шестой романы выступают в композиционной структуре первой части как начало и конец единого текста. В начальном эпизоде экспонируется персонаж-повествователь всей части, рассматривается зарождение главного исторического конфликта повествования (религиозных войн), намечается важный мотив цикла (тревога за судьбу Франции). Подписание Нантского эдикта в конечном эпизоде знаменует собой благополучное разрешение конфликта. Гугеноты получают право занимать государственные должности, совершать богослужения везде, кроме Парижа, иметь собственную армию; в их владение переходит двести французских городов. С установлением мира в государстве завершается и «героическая глава» в жизни Пьера де Сиорака. На последних страницах шестого романа герой бросает взгляд на прожитые годы, подводит итоги и строит планы на будущее. В отсутствии новых миссий и приключений написание мемуаров представляется ему «большим проектом, который будет занимать ум и наполнять смыслом каждый день, который дарует Господь» [5].

Как признается автор в предисловии к шестому тому, подобное заключение, в котором окончание столь страшного периода символически совпало с концом века, было подсказано ему самой Историей. Символично и название последнего романа – «Заря» (*La riqe du jour*, 1985), которое несет в себе значение победы света над тьмой, толерантности над фанатизмом, начала нового века, новой исторической эпохи. Таким образом,

история противостояния между католиками и протестантами играет важную сюжетобразующую роль, благодаря чему обеспечивается единство и композиционная законченность первой части.

Первоначально шестой том мыслился Мерлем как последний. В течение последующих лет автора занимают другие проекты. Он пишет два романа: «Солнце встает не для нас» (*Le jour ne se lève pas pour nous*, 1986) и «Идол» (*L'Idole*, 1987). Но в 1991 г. возвращается к своему циклу в связи с переоценкой исторических событий: «...я был слишком оптимистичен, завершая свое повествование в момент подписания Нантского эдикта, символизирующего победу свободы вероисповедания и рассвет новой эры. В сущности победа эта была зыбкой и лишь частичной» [6].

Роман «В вихре танца» (*La volte des vertugadins*, 1991) открывает вторую часть цикла, также выдержанную в форме художественных мемуаров, где роль повествователя переходит к сыну Пьера де Сиорака, Пьеру-Эмманюэлю, который по примеру отца желает сохранить свои воспоминания для потомков. Главный герой второй части изначально помещен в иные жизненные условия. В отличие от отца Пьер-Эмманюэль – католик, парижанин с рождения, принадлежит к королевскому роду Валуа по материнской линии и, ко всему прочему, является одним из крестников самого Генриха IV. Тем не менее отец и сын имеют сходную судьбу: первый – младший сын, второй – незаконнорожденный, они не могут претендовать на родовой титул и наследство и вынуждены рассчитывать только на свои силы и способности. Почет, богатство и высшие дворянские титулы становятся результатом их многолетней верной службы королю. Обращает на себя внимание типологическая близость этих двух мужских образов, общность черт характера и мировоззрения. Им обоим присущи храбрость, великодушие, верность своему слову, гуманизм и терпимость, оба наделены веселым нравом, чувством юмора, галантностью. Однако в данном случае уместно говорить не о варьировании удачного образа, но о закономерной преемственности поколений, обеспеченной системой домашнего воспитания и главенствующей ролью отца. Проблемам воспитания и образования уделяется особое внимание в романах, посвященных детству главных героев. Во вторую часть переходит целый ряд уже знакомых персонажей, в том числе и сам Пьер де Сиорак. Его советы, комментарии, опыт и зрелость суждений дополняют живость и свежесть восприятия молодого главного героя. Наличие сквозных персонажей, родство главных героев, продолжение семейной истории обеспечивают тесную логическую взаимосвязь двух частей.

Повествование второй части охватывает период с начала XVII в. по 1661 г. В истории Франции за это время Генриха IV сменяет на престоле Людовик XIII, а после его смерти в 1643 г. управление государством переходит в руки его жены Анны Австрийской и кардинала Мазарини вплоть до 1661 г., когда после кончины первого министра Людовик XIV берет всю полноту власти в свои руки. Это эпоха укрепления позиций абсолютизма, отмеченная влиянием видного политического деятеля кардинала Ришелье.

Для определения единства второй части необходимо решить вопрос о ее завершенности. Последний тринадцатый том «Меч и любовь» (*Le glaive et les amours*, 2004) не содержит формального заключительного эпизода или эпилога, резюмирующего события предшествующих романов. Отсутствует указание на окончание мемуаров. Зная намерение Мерля, это возможно объяснить. Известно, что незадолго до своей смерти автор уже в возрасте 95 лет приступил к написанию четырнадцатого тома, метафоричное заглавие которого, «Пятна на Солнце» (*Taches noires sur le Soleil*), должно было отражать его отношение к личности Людовика XIV. Во многих интервью писатель неоднократно подчеркивал свою неприязнь к этому французскому королю, который отменил Нантский эдикт и лишил гугенотов их религиозных прав, уничтожив тем самым все достижения толерантности одним росчерком пера. Нельзя не учитывать факт наличия четырнадцатого романа, пусть даже в набросках. В этом случае имело бы смысл говорить об особом типе цикла с открытым финалом или о незаконченном цикле.

Вместе с тем последний изданный роман заметно отличается от всех предыдущих, в первую очередь, охватом исторического времени. Хронологические рамки всех романов цикла колеблются в среднем от двух до десяти лет, в последнем романе этот отрезок составляет тридцать лет. Зная бережное отношение автора к историческим фактам и высокую степень детализации повествования, можно предположить, что многообразие событий этого периода вполне могло бы послужить сюжетной основой для трех или четырех романов. Очевидно, что Мерлю было крайне важно довести повествование до определенной даты – 9 марта 1661 г., этого поворотного момента в судьбе Франции, знаменующего наступление эпохи французского абсолютизма. Финальная сцена, в которой молодой король объявляет заставшим придворным и министрам о своем решении взять все бразды правления в свои руки, наполнена драматическим пафосом. Таким образом, вторая часть цикла обладает определенной завершенностью благодаря единству отображенной в ней исторической эпохи.

Если в первой части важной сюжетной линией является история формирования, укрепления протестантского движения и его борьбы за свои права, то во второй части такой линией становится судьба Людовика XIII. Мерль не раз высказывал свою симпатию и привязанность к этой исторической фигуре, столь превратно истолкованной в произведениях А. Дюма и А. де Виньи. Опираясь на исторические документы и исследование современных историков, он стремится создать максимально достоверный образ этого монарха, вводя элементы психоанализа для более глубокого изучения его личности. Людовик появляется на страницах седьмого романа замкнутым и застенчивым шестилетним ребенком, страдающим от недостатка материнской любви и глубоко травмированным убийством любимого отца. В последующих романах прослеживается история его возмужания, захвата престола, его непростые отношения с матерью, супругой и фаворитами, сотрудничество и дружба с Ришелье, борьба с заговорщиками, которые неустанно плели интриги. Заглавия романов могут свидетельствовать о том, насколько важную роль отводил ему писатель: «Король-дитя», «Лилия и пурпур», «Интриги и заговоры». Так, судьба Людовика XIII, прослеженная от детских лет до самой смерти, придает второй части цельность и сюжетную законченность.

Единство частей цикла мотивировано тесной взаимосвязью между входящими в ее состав романами, каждый из которых тем не менее может быть прочитан как самостоятельное произведение. Признак самостоятельности романы цикла приобретают благодаря локальности темы и завершенности сюжета, поскольку каждый из них освещает определенный этап в жизни главного героя и в истории Франции. К примеру, в первом томе история семьи Сиораков и детство главного героя прослеживаются на фоне укрепления протестантского движения и первой религиозной войны (1562–1563). Седьмой том объединяет повествование о детских и юношеских годах Пьера-Эммануэля и о последнем этапе правления Генриха IV. Так в романном пространстве автор соразмеряет ход большой Истории с частной историей своего вымышленного персонажа. Наличие строго определенной последовательности романов несомненно и определено хронологией исторических событий и логикой причинно-следственных связей. Окончание каждого романа обязательно сохраняет некоторую перспективу развития событий, которая обещает читателю продолжение приключений главного героя и новую главу из истории Франции.

Парадоксальность циклической формы повествования предполагает единство противоположностей, обусловленное сочетанием противоречи-

вых признаков: как спаянности, так и автономности текстов, образующих цикл. Несмотря на известную самостоятельность каждого из текстов, целостность цикла обеспечивается благодаря ряду циклообразующих признаков, главными из которых все же представляются единый повествователь и единый сюжет. В синтагматическом аспекте единый сюжет цикла образует история Франции и история семьи Сиораков, а в парадигматическом – повтор сюжетной схемы в основных этапах биографии главного героя: детство, юность, свершения и подвиги, достижение почета и богатства. На основе типологически сходных черт персонажей-повествователей в рассматриваемом цикле возникает единый, типологический образ главного героя.

В заключение необходимо отметить, что принцип циклического построения способствовал реализации авторского замысла и гармонизации материала. Он позволил охватить исторический отрезок времени значительной протяженности, воспроизвести конкретную историческую эпоху во всем ее многообразии, осуществить подробный анализ причин и последствий важных исторических событий, поместить каждое из них в широкий исторический контекст. Последнее особенно важно, поскольку каждый текст цикла вносит элементы, необходимые для понимания и оценки уже произошедших и еще предстоящих событий. Смысл и значение важных событий становятся очевиднее при их рассмотрении в масштабе цикла.

Примечания

1. Афонина Е. Ю. Поэтика авторского прозаического цикла: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Твер. гос. ун-т. Тверь, 2005. С. 5.
2. Головенченко А. Цикл // Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. А. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. С. 456.
3. Афонина Е. Ю. Поэтика авторского прозаического цикла. С. 17–18.
4. Там же; Гарева А. Н. Вопросы теории цикла (лирического и прозаического) // «Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева: Вопросы поэтики. Ижевск: УдГУ, 2004. С. 19–27, 81–82; Егорова О. Г. Проблема циклизации в русской прозе первой половины XX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Волгогр. гос. пед. ун-т. Волгоград, 2004. 40 с.; Старыгина Н. Н. Проблема цикла в прозе Н. С. Лескова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1985. С. 10.
5. Merle R. La pique du jour. P.: Ed. de Fallois, 2007. P. 623.
6. Merle R. La volte des vertugadins. P.: Ed. de Fallois, 2007. P. 6.

УДК 82.09

А. А. Павлова

АНТИЧНЫЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ В РОМАНЕ Д. ФАУЛЗА «ВОЛХВ»

В статье рассматриваются наиболее значимые мифологические аллюзии в романе Д. Фаулза «Волхв», а также устанавливаются причины обращения писателя к античной мифологии.

In the article the most significant mythological allusions in the Fowles's novel "The Magus" are considered and the reasons of the author's advert to antique mythology are determined.

Ключевые слова: миф, мифологическая аллюзия, архетип, Дж. Фаулз.

Keywords: myth, mythological allusion, archetype, J. Fowles.

В истории мировой и, в частности, английской литературы XX век отмечен небывалой активизацией интереса писателей к античному наследию, который проявился на фоне всеобщего увлечения интеллектуальной Европы XX столетия историей, географией, культурой Древней Греции и Рима. В Англии на античную тематику пишут Д. Джойс, Р. Тревельян, Э. М. Форстер, Л. Даррелл, Р. Грейвз, У. Голдинг, Д. Линдсей, Д. Уинтерсон и др. В этом ряду нельзя не назвать имя Джона Фаулза. Страстный поклонник Греции, греческой литературы, философии, мифологии, Фаулз создает ряд произведений, в которых в заметной мере выдвигается «греческая тема» (философский трактат «Аристос»; романы «Волхв», «Мантисса»; эссе «Греция», «Что стоит за «Магом», «Острова»).

«Волхв» по праву считается одним из шедевров творчества Джона Фаулза. Роман изобилует литературными аллюзиями, благодаря которым предстает как интеллектуальный вызов читателю, своеобразная «загадка в загадке». В произведении очевидны отсылки к героям сказок и легенд (царь Мидас, Алиса, Гулливер, Тристан и Изольда, персонажи сказок Ш. Перро и Э. Гофмана), к «Одиссее» Гомера, «Робинзону Крузо» Д. Дефо, «Большим ожиданиям» Ч. Диккенса, поэзии Т. Элиота и многим другим. Но при всем многообразии встречающихся в романе «Волхв» аллюзий можно выделить две основные группы: заимствования из произведений Шекспира и из античных мифологических источников. Первая группа аллюзий не раз привлекала внимание исследователей и даже явилась предметом отдельного изучения в диссертации Д. С. Папкиной [1]. Что касается античных аллюзий в романе, то они

менее изучены, и поэтому представляют для нас первостепенный интерес.

Обращение к античной мифологии – одна из характерных черт литературы XX в. Интерес Джона Фаулза к античному мифу возник на фоне глубокого увлечения психоаналитическими идеями и в особенности философией Карла-Густава Юнга. «Современный человек, – писал в “Архетипе и символе” К. Юнг, чьи исследования глубинной психологии человека и учение об архетипах имели бесценное значение для современного художественного мышления, – обращается к душевной жизни и ожидает от нее достоверности, утраченной им в мире» [2]. К «душевной жизни» обращается и Джон Фаулз в своем романе, особо отмечая значение идей К. Юнга для создания художественного образа: «Кое-что из идей Фрейда и Юнга я с самого начала использовал для строительства собственной “куколки”. Особенно помогал мне Юнг. Я всегда говорил, что если бы мое душевное равновесие вдруг оказалось чем-то сильно нарушено, то я скорее пошел бы к психоаналитику-фрейдисту, однако для художника Юнг бесконечно важнее» [3]. Фаулз ищет решение проблемы души в художественном исследовании глубин человеческой психики, а предметом исследования становится путь самоидентификации человека, поиск подлинного «я».

Юнг определяет процесс достижения самости или индивидуализации как «спонтанное осуществление целого человека», которое становится возможным только при условии обретения утраченного первоначального единства. Оно достигается при соединении взаимно дополняющих друг друга сознания и бессознательного (в терминах Юнга – коллективного бессознательного). Обращаясь к области коллективного бессознательного, переживая основные архетипы, современный человек начинает существовать не как отдельный индивид, а полностью сливается со всем человечеством и природой, то есть восстанавливает утраченную связь.

Джон Фаулз, опираясь на идеи К. Г. Юнга, пришел к глубокому убеждению в том, что характерной чертой нынешнего общества является разрушение связи между духовным прошлым и настоящим или, иначе говоря, демифологизация. Поэтому писатель в своем романе активно обращается к мифологии, которая способствует восстановлению утраченной связи и обретению человеком изначальной целостности. Через переживание архетипических образцов герой Фаулза познает мир и учится строить отношения с окружающими его людьми заново.

На греческом острове Фракос герой «Волхва» Николас Эрфе полностью погружается в пространство мифа: великолепный греческий пейзаж, античная скульптура, спектакль с мифичес-

кими героями, сопровождающийся музыкальными и световыми эффектами, Лилия в роли давно умершей возлюбленной Кончиса. «Я вступил в зону чуда... ощутил себя героем легенды, смысл коей непостижим, но при этом постичь смысл – значит оправдать миф, сколь ни зловещи его дальнейшие перипетии», – восклицает герой [4]. По мере развития этого действия Николасу становилось все интереснее принимать в нем участие. Здесь «шагу не ступишь, чтобы не наткнуться на аллюзию», – то сетует, то восхищается герой Фаулза, представляясь самому себе то Одиссеем, «подплывающим к владениям Цирцеи», то Тесеем «на подступах к Криту», то Эдипом, «взыскующим самости», то спутником Одиссея, «превращенным в свинью», Сизифом, Танталом, Орфеем...

Одним из центральных в романе является миф об Одиссее. Темы «Одиссеи» особенно близки Фаулзу, поскольку эта эпопея неразрывно переплетена с излюбленной писателем «островной образностью». Николас Эрфе реализует в романе архетип Одиссея; женщина, к которой он стремится – это Цирцея: «...из призрачной невесты она (Лилия. – А. П.) мигом перевоплотилась в коварную Цирцею» [5]. Подобно герою мифа, Николас отправляется в путешествие, чтобы вернуться домой с новым пониманием себя и обнуживать, что именно там находится цель его скитаний. Однако если Одиссей отправляется в странствие по миру, то Николасу Эрфе предстоит отправиться в символическое странствие по лабиринтам подсознания, итогом которого является обретение собственного «я» и переосмысление отношения к окружающей действительности. Как только Николас сможет раскрыть секреты Бураны и понять истинные мотивы Кончиса, он обретет новое самосознание, которое поможет ему вернуться в реальный мир и, «увидев свой край впервые», построить взаимоотношения сначала с Джо, а затем уже и с Алисон.

В романе «Волхв» широко развернута архетипическая мифологема трансцендентального путешествия героя в поисках похищенной красавицы-жены-невесты. Она содержит в себе целый ряд мифологических сюжетов и образов, в том числе и два античных мифа – миф о путешествии Тесея на Крит и его победе над Минотавром и миф о путешествии Орфея в Аид в поисках Эвридики. Множество прозрачных параллелей намекают на сходство блужданий Николаса Эрфе в лабиринтах подсознания с путешествиями Тесея и Орфея – мифологических героев, явившихся проработками главного героя.

Аллюзия с Орфеем возникает не только на уровне созвучия имен героя «Волхва» и мифического певца, но и благодаря сходству испытаний Орфея в подземном царстве Аида с теми,

которым подвергается Николас Эрфе на вилле мага Кончиса. «От меня ждут каких-то действий, каких-то Орфеевых подвигов, открывающих путь в преисподнюю... Несомненно, мне удалось отыскать вход в Тартар» [6], – говорит Николас. Как и Орфею, Николасу в одном из эпизодов романа приходится спуститься под землю за своей обожанной Жюли (в подземный тайник, служивший убежищем для сестер). Подобно Аиду, разлучившему Орфея с Эвридикой, Кончис разлучает героя с его возлюбленной. Желая провести Николаса через все ритуалы инициации, Кончис с помощью Жюли намеренно заманивает его под землю, поскольку сходжение в подземное царство и возвращение оттуда является значимым этапом инициации героя.

Одним из центральных лейтмотивов в «Волхве» является миф об Ариадне и Тесее, а одним из центральных образов – лабиринт. Для Николаса весь Фракос становится лабиринтом, по которому он блуждает в поисках разгадки тайны. Попав в хитросплетенные сети-ловушки, составленные Кончисом, Николас не раз ассоциирует себя с Тесеем: «Сердце стучало как оглашенное, отчасти в преддверии встречи с Жюли, отчасти из-за прихотливого чувства, что я плутаю в дальних коридорах самого таинственного на европейской земле лабиринта. Вот я и стал настоящим Тесеем; там, во тьме, ждет Ариадна, а может, ждет и Минотавр» [7]. Кончис намечает путь главного героя, а Лилия (Ариадна) играет роль проводника в этом загадочном лабиринте. Для Фаулза лабиринт ассоциируется с загробным миром и спасением оттуда, связанным с возрождением, а центр лабиринта символизирует истинное самопознание, причем он находится не в раскрытой заранее тайне, а в самом процессе ее раскрытия. Мифологическое избавление Тесея из лабиринта символизировало его второе рождение, избавление от смерти. Николас Эрфе, добравшись до центра лабиринта, также должен переродиться, обрести свое истинное «я».

Морис Кончис реализует в романе несколько архетипов. Как писал Фаулз в предисловии к «Волхву» 1976 г., «я хотел, чтобы мой Кончис продемонстрировал набор личин, воплощающих представления о Боге – от мистического до научно-популярного» [8]. Кончис предстает перед нами то Зевсом, то Аидом, то языческим богом, то демоном, то колдуном. Подобный набор архетипов позволяет Николасу пережить почти все известные зримые и чувственные образы Бога, с каждым разом поднимаясь все выше по ступеням самопознания и освобождаясь от ложных понятий об абсолютном знании и абсолютном могуществе.

Аналогия Кончиса с Аидом налицо. Как и Аид, Кончис сказочно богат, он поражает Николаса

своим гостеприимством и щедростью, вездесущность и всеведение Кончиса наталкивает героя на мысль, что за ним постоянно следят (будто Кончис надевает шлем Аида, который делает его невидимым).

Яркая деталь образа Кончиса – «обезьяньи глаза». Обезьяна – животное с весьма противоречивым символическим смыслом. Ее способность к подражанию и многообразию форм поведения (вспомним многообразие масок, которые примеряет на себя Кончис) позволяют ей олицетворять как положительные, так и отрицательные стороны человеческого поведения. Обезьяну почитали в Древнем Египте, Африке, Индии и Китае, однако христианская традиция относится к ней с большим подозрением, отождествляя ее с тщеславием, любовью к роскоши, пороком, дьяволом (еще одна ипостась Кончиса).

Родство с Посейдоном, братом Зевса, богом морей и покровителем всех мореплавателей, также очевидно: Кончис одет во флотскую рубашку, туфли у него в пятнах соли, а в душевой виллы холодная морская вода. Величественная статуя Посейдона, сооруженная на острове по велению Кончиса, еще раз отсылает к данному образу. Сам же Кончис сравнивает себя с верховным божеством: «Когда расспрашивают Гермеса, Зевс не остается в неведении» [9], – отвечает он на расспросы Николаса.

Немаловажная деталь связана и с образом Гермеса. Прибегая к аллюзии-антономасии (разновидность аллюзии на имя собственное), Фаулз напрямую отсылает нас к греческому богу Гермесу, вестнику богов, покровителю путников и проводнику душ умерших в царство Аида. При декодировании данной аллюзии заложенный в нее смысл вряд ли может быть искажен, поскольку аллюзия-антономасия содержит вполне определенные оттенки смысла и вызывает точные ассоциации. Персонажи с аллюзивными именами чаще всего наделены либо характером, либо судьбой своего прототипа. Так, почтальон Гермес – единственный человек, который посещает виллу Бурани и возвращается обратно в деревню. Подобно своему божественному покровителю, он приносит вести Кончису, а также является проводником между миром живых и мертвых (Бурани).

Еще один второстепенный персонаж в романе – Димитриадис – тоже носит аллюзивное имя, образованное от имени греческой богини плодородия и земледелия Деметры. В мифе о Деметре отражена извечная борьба жизни и смерти. Деметра рисуется скорбящей матерью, потерявшей свою дочь Персефону, похищенную Аидом. Две трети года Персефона проводит с Деметрой на Олимпе, и вся природа расцветает, плодоносит и ликует; одну треть – в царстве мрачного Аида. (Этот мотив находит отражение на композици-

онном уровне романа. Роман состоит из трех частей: в двух из них Николас находится в реальном мире (Лондон), а одна часть полностью посвящена событиям на Фракосе, где Николас пребывает в царстве Кончиса-Аида). Учитывая, что Деметра наиболее почиталась земледельцами, стоит вспомнить тот факт, что Димитриадис – единственный из школьных учителей, которого принимают деревенские крестьяне. Следует также отметить, что именно у Димитриадиса Николас расспрашивает о хозяине Бурани. Никто из других персонажей романа не может сказать ничего определенного о Кончисе – лишь слухи и домыслы. Бурани подобна царству Аида, о котором можно лишь догадываться, но никто не решается отправиться туда по собственной воле. Димитриадис же является человеком, который фактически направляет Николаса в Бурани, хотя сам там никогда не был. Подобно Деметре, Димитриадис осуществляет связь с «царством мертвых» (вилла Кончиса). Николас же, подобно Персефоне, не только попадает туда и возвращается обратно, но и проводит там третью часть своего времени, получая духовное перерождение и очищение. Характерно то, что фамилия главного героя – Эрфе – образована от английского «earth» – «земля», что дополнительно подчеркивает его связь с богиней плодородия.

Вилла Кончиса Бурани является яркой репрезентацией Тартара, а испытания, уготованные главному герою, сродни тем, что претерпевали мифические герои, осужденные по воле богов вечно пребывать в мрачном царстве Аида. Николаса Эрфе вынуждают пройти через поистине «танталовы муки»: «...меня обрекли на вечную жажду, на вечную муку, меня дразнили, как боги дразнили Тантала» [10]. Мучаясь от сознания близости желанной цели (обретения своей возлюбленной Жюли) и, в то же время, невозможности ее достижения, Николас сродни Танталу, обреченному на вечную жажду и голод. Однако в сцене суда Николасу предлагается взять на себя роль судьи и палача в одном лице и вынести приговор своим обидчикам. И снова Фаулз делает отсылку к обитателям Тартара: «Итак, мне назначена роль Эвменид, неистовых Фурий», – говорит Николас [11]. Изначально в древнегреческой мифологии Эвменид называли Эриниями, что в переводе с греческого означало «быть безумным». Богини мщения, обитающие в подземном царстве Аида, преследуют преступника, лишая его рассудка (им соответствуют римские фурии). Однако позже (в мифе об Оресте, описанном Эсхилом в «Эвменидах») роль Эриний меняется, в результате чего они получают имя Эвмениды (греч. «благомыслящие»), тем самым меняя свою злобную сущность на функцию покровительниц

законности. Фаулз в сцене суда над Лилией-Жюли предлагает своему герою взять на себя ответственность за право выбора: либо осуществить суровое наказание, отомстив за пережитые обиды, и тем самым проявить безумство, подобно архаичным Эриниям; либо проявить благомыслие, подобно блюстительницам правды Эвменидам, и помиловать девушку. Николас выбирает второй вариант, что свидетельствует о произошедших изменениях в сознании героя.

Женские образы в романе также имеют своих мифологических прототипов. Лейтмотивным является образ Астарты. Астарта в западно-семитской мифологии – богиня любви и плодородия, богиня-воительница. В эллинистический период Астарта отождествлялась с греческой Афродитой и римской Юноной. Согласно мифу Астарта (Афродита) полюбила Адониса и, когда он погиб, спустилась за ним в нижний мир. Лилия в одном из разговоров с Николасом заявляет, что она Астарта, «мать тайнств», а Николаса Кончис сравнивает с Адонисом («Вы говорите, как Адонис. Вас что, тоже кабан задрал?» [12]). Гонимая за призрачной любовью (Лилия-Жюли), которая была лишь иллюзией, Николас только в конце романа осознает, что его истинной любовью всегда была Алисон, которую он потерял из-за своего эгоизма, лицемерия и самообмана. В хитросплетениях Кончиса Алисон олицетворяла собой центр лабиринта. Добравшись до него сквозь череду испытаний, Николас обретает самое важное – осознание того, что не Лилия, не Жюли, а именно «Алисон и есть сердцевина. Алисон и есть Незримая Астарта» [13]. Лилия-Жюли-Алисон представляет собой совокупный образ архетипически недостижимой женщины – *princesse lointaine* (фр. – недостижимая принцесса, принцесса Греза), который был очень плодотворным для творчества Фаулза (стоит вспомнить Сару из «Женщины французского лейтенанта»).

Не менее яркий женский образ в «Волхве» – Лилия де Сейтас, которая является развитием одной из сторон образа Кончиса, так же как и Лилия-Жюли. Ее холодное спокойствие, непоколебимость, «взгляд пронизательный, беззащитный, даже надменный», загадочная и высокомерная улыбка – во всем этом Николас видит отражение Кончиса. Герой сравнивает ее с Деметрой, Церерой: «...она молча сидела в кресле; я спиной чувствовал ее взгляд. Чувствовал, как она сидит там, в пшенично-золотом кресле, словно Деметра, Церера, богиня на троне» [14]. Именно Г-жа де Сейтас предстает заключительным звеном в цепочке экспериментов и раскрывает Николасу глаза на истинные мотивы развернувшейся на Фракосе «Игры в Бога». Алисон, ставшая участницей этой игры, оказалась под покро-

вительством г-жи де Сейтас («жрица из храма Деметры»).

Сквозь призму многочисленных мифологических аллюзий можно проследить, как менялась и приобретала новый смысл жизнь Николаса. Сначала это бесстрашный Одиссей, отправляющийся в странствие, затем воинственный Тесея, блуждающий в лабиринте в ожидании встречи с Минотавром; далее Орфей, спускающийся в подземное царство в поисках своей возлюбленной. Его одолевают терзания Танталя; он скитается, словно Одиссей, в поисках своей судьбы, пытается разгадать тайну, чтобы обрести Незримую Астарту. Через переживание основных архетипов герой Фаулза шаг за шагом идет к обретению целостности и гармонии, к восстановлению утраченной связи со всем человечеством и природой. Преодолевая испытания, уготованные Кончисом, Николас открывает для себя свое истинное «я», в результате чего в сознании героя происходят существенные изменения. Из легкомысленного, эгоистичного и надменного юноши он постепенно превращается в наделенного опытом человека, познавшего горечь потерь и утрат, расплату за неверность, чувство вины, ответственности, свободы выбора. Он получает неоценимый урок и возвращается с Фраксосу обновленным, повзрослевшим, утратившим иллюзии и готовым к новой жизни.

Примечания

1. Папкина Д. С. Шекспировские аллюзии в прозе Джона Фаулза: дис. ... канд. филол. наук. В. Новгород, 2004. 161 с.

2. Юнг К. Г. Архетип и символ / предисл. А. М. Руткевича. М.: «Ренессанс», 1991. С. 15.

3. Фаулз Дж. Кротовые норы / пер. с англ. И. Бессмертной, И. Тогоевой. М.: ООО «Изд-во АСТ», 2003. С. 624.

4. Фаулз Дж. Волхв / пер. с англ. Б. Н. Кузьминского. М.: ООО «Изд-во АСТ», 2006. С. 401.

5. Там же. С. 605.

6. Там же. С. 649.

7. Там же. С. 327.

8. Там же. С. 11.

9. Там же. С. 79.

10. Там же. С. 486.

11. Там же. С. 551.

12. Там же. С. 147.

13. Там же. С. 608.

14. Там же. С. 641.

УДК 820/888.09

Ю. С. Камардина

НИКОЛАС НИКЛЬБИ – ЗАГЛАВНЫЙ ГЕРОЙ РОМАНА Ч. ДИККЕНСА

Статья посвящена рассмотрению образа заглавного героя романа. Николас Никльби – это обобщенный и во многом идеализированный психологический портрет молодого человека ранней викторианской эпохи.

This article is dedicated to considering the title character of the novel. Nicholas Nickleby is a generalized and largely idealized psychological portrait of a young man of the early Victorian era.

Ключевые слова: роман, заглавный герой.

Keywords: the novel, the title character.

Говоря об образе заглавного героя, прежде всего, необходимо рассмотреть его антропонимическую характеристику, ведь она в поэтике Диккенса всегда имела важное значение. Бросается в глаза фонетический повтор в имени и фамилии героя «Ник-олас Ник-льби». Сочетание «ник-ник» звучит комично, напоминая о поэтике балагана [1]. Оно похоже на английское словечко *knick-knack* (произносится «никнэк»), которое имеет два значения, «безделушка» и «лакомство». Само же по себе слово “*nick*” содержит несколько иных смыслов: «зарубка, трещина, ущелье», но и «точный момент», «выигрышное число очков». Если же брать слово как имя собственное, то оно встречается в сочетании “*Old Nick*” – это фамильярное английское прозвище чёрта (как, кстати, и фамилия самого писателя. Есть выражение «*by dickens!*», то есть «чёрт возьми!»). Зато полное имя героя “*Nicholas*” (русский его вариант «Николай») в переводе с греческого означает «победитель из народа». В то же время святой Николай превратился в Западной Европе в Санта Клауса, аналогичного нашему Деду Морозу [2].

Из этого пёстрого набора словесных форм и смыслов, иногда противоречащих друг другу, уже складывается определённое предварительное представление о герое. В нём есть и комическое и героическое начало, он может быть если не святым, то во всяком случае «образцовым» персонажем, но в нём сидит и «частица чёрта». Об этом сам Николас кричит Сквирсу перед тем, как броситься в драку с ним: «Если вы разбудите во мне дьявола, страшные последствия падут на вашу голову!» (Have a care; for if you do raise a devil within me, the consequences shall fall heavily upon your own head!). Конечно, значительно больше «дьявольского» начала заложено в характере

Ральфа, дяди героя, но, как мы уже отметили, есть и нечто сближающее этих двух родственников – недаром у них одна фамилия. Сам писатель в предисловии предупреждает нас, что Николас «не всегда бывает безупречен и симпатичен». В то же время следует считать ошибкой Честертон, когда он в своей блестящей работе о писателе явно упрощает жанр «Никльби». Он пишет: книга похожа «на старинный роман, где герой существует только для того, чтобы покарать злодея. Николас, как говорят в театре, просто дубинка... чтобы отдубасить Сквирса» [3]. Нет, характер героя сложнее и далеко не сводится к функции «дубинки». Об этом свидетельствует не только его, если так можно выразиться, антропонимическая характеристика.

Образ главного героя в ранних романах Диккенса складывался на переходе двух господствовавших в европейской литературе поэтик – риторической (по терминологии С. Н. Бройтмана – «эйдетической») и «поэтикой художественной модальности» [4]. Николас Никльби, с одной стороны, – это «идеальная» фигура, наделённая «каноническим» набором качеств, какие были присущи ещё добродетельным персонажам античных романов либо романов рыцарских. Недаром в главе 16 о герое сказано: «Он мог отомстить за оскорбление... или выступить, так же смело и свободно, чтобы защитить от обиды другого, как и любой рыцарь, когда-либо ломавший копья» (as any knight that ever set lance in rest). Но в то же время это личность «во всей её самоценности и неповторимости» [5], наделённая индивидуальностью, достоинствами и недостатками, среди которых есть и качества, взятые у автора книги.

Очень важно то, как личность персонажа вписывается в жанр семейного романа и романа воспитания, в которых Диккенс учитывал влияние таких факторов, как наследственность и влияние на человека родителей, окружающей обстановки. Если посмотреть с этой точки зрения на роман, то на первый взгляд может показаться, что влияние родителей на Николаса не было благоприятным для превращения героя в идеальную фигуру. Отец мальчика, Николас-старший, был безвольной личностью. Под влиянием недалёкой супруги он пускается в финансовые спекуляции и терпит крах, чем обрекает семью на нищенское существование. Прав ростовщик Ральф Никльби, когда он осуждает своего брата, оставившего вдову и двух детей без средств. Но чем же тогда объяснить характер юного Николаса, наделённого умом, хорошими способностями и активным волевым характером? Объяснение следует дать двоякое. Во-первых, Диккенс в данном случае имел в виду свой личный опыт, он воспитался в семье безалаберных родителей, причём от них усвоил способность к воображению, но

никак не безволие. Во-вторых, писатель чувствовал, что законы наследственности (тогда ещё не осмысленные научно) вряд ли столь просты и передача признаков от родителей к детям едва ли носит механически-прямолинейный характер. К тому же из романа ясно, что Николас от родителей усвоил одно из главных качеств характера, он воспринял от отца и матери честность, доброту и отсутствие жадности, тяги к деньгам. Вот это и есть первый этап в воспитании героя, который, правда, очень скупо освещён в романе.

Дальнейший свой жизненный опыт герой приобретает в ходе «приключений», закаляющих его характер, избавляющих от наивных романтических иллюзий. В то же время писатель иногда заставляет нас видеть Николаса глазами окружающих его персонажей, причём не всегда их мнение благоприятно для него. Так, сама привлекательность юноши вызывает ненависть в душе Ральфа, ибо он видит в племяннике олицетворённый вызов себе, своей низости. Ненавидит его и миссис Сквирс и очень эмоционально своё чувство выражает: «Ненавижу потому, что он гордый, надменный, напыщенный павлин и нос задирает!» (he's a proud, haughty, consequential, turned-up-nosed peacock). Эта «воспитательница» несчастных детей в своей школе забавно коверкает и фамилию героя, называя его «Накльбой» (Knuckleboy), что по-русски можно передать как «ершистый парень». Это неплохой каламбур, свидетельствующий о том, что ненависть иной раз пробуждает даже в недалёком человеке какие-то творческие задатки. Главное же здесь то, что, рисуя отрицательную реакцию на героя со стороны его врагов, Диккенс не боится бросить на своего любимого героя тень комизма, что заставляет вспомнить о Дон Кихоте. Особенно ярко проявляется эта «ершистость» в сцене драки Николаса со Сквирсом. Сцена подготовлена всеми предшествующими эпизодами в школе Дотбойс Холл, в которых писатель мрачными красками рисует издевательства семейства Сквирсов над учениками. Избиение Сквирсом несчастного Смайка окончательно выводит из себя юного учителя, который сначала раздражается краткой речью-инвективой против педагога-садиста, а затем бросается в бой, нанося Сквирсу ощутимые удары. Сцена носит не только драматический, но и комический характер – сзади Николаса атакует мисс Сквирс, бросая в него чернильницы. Дальнейшее поведение юного «рыцаря» продиктовано не «кодексом чести», а логикой житейских обстоятельств – он просто бежит из Дотбойс Холла. Но, как вскоре оказывается, своим «антипедагогическим» поступком (ведь он бил директора школы на глазах учеников) Николас «воспитал» сразу двух людей. Один – это юноша Смайк, который отныне становится предан-

ным учеником и помощником героя (оба ещё не знают, что их связывают и родственные отношения). Другой – это мельник Джон Брауди, он отныне будет верным другом Николаса. Избиение Сквирса грозит герою судебным преследованием, зато этот «рыцарский» поступок обостряет в нём чувство самоуважения и по-своему воспитывает самого героя, делает из него то, что англичане стали называть a self-made man (человек, сделавший себя). Сам Диккенс никогда не дрался, но тяга к драчливости в нём жила, о чём сохранились свидетельства. Так, он воскликнул по поводу романа Элизабет Гаскелл «Север и юг»: «Если бы я был мужем Гаскелл, я бы побил её!» [6].

Педагогическая карьера героя продолжалась совсем недолго, в Лондоне он успел побывать учителем французского языка для дочерей семейства Кенвигзов. Героя ждут иные испытания, из которых мы выделим следующие четыре основных этапа его жизни – столкновение с членом парламента (проверка уровня политического мышления героя), работа в театре (испытание эстетических способностей молодого человека), защита чести сестры (связанная с социальным конфликтом) и любовь (с нею связано многое – служба у Чириблов, конфликт с дядей, раскрытие тайны рождения Смайка). Это этапы мужания героя, его испытания, превращения его из наивного юноши в зрелого гражданина. В полезного члена общества, каким представлял себе это «членство» сам Диккенс.

В конечном счёте *Николас Никльби* оказывается типичным героем романа воспитания, каким этот жанр охарактеризовал Гегель в своей «Эстетике». Правда, философ говорит о романе романтическом, и не все его качества могут быть отнесены к произведению Диккенса, но всё же Гегель многое угадал и в реалистической прозе XIX в. Мы читаем: «Субъективные желания и требования (героя романа. – Ю. К.) взвинчиваются безмерно высоко ... новыми рыцарями являются преимущественно юноши, которым приходится пробиваться сквозь мирской круговорот, осуществляющийся вместо их идеалов. Эти юноши считают несчастьем, что существуют вообще семья, гражданское общество... Надо пробить брешь в этом порядке вещей...»

Но эта борьба знаменует в современном мире лишь годы ученичества, воспитания индивида... учение это кончается тем, что субъект обламывает себе рога, влетает со своими желаниями и мнениями в существующие отношения... получает свою девушку и какую-нибудь службу» [7]. В этом закономерном процессе, по мнению мыслителя, заключается драма героя, а вместе с нею и драматизм истории человечества в целом.

Николас, как и предшествующие ему герои-романтики, тоже рыцарь, только он далёк от поку-

шений на институты семьи и государства, хотя и чувствует, подобно романтическим бунтарям, наличие «чёрта» в себе.

Он недоволен лишь частными проявлениями этих социальных порядков. Ему омерзительны махинации дяди-ростовщика, антишкола Сквирса, парламентарий Грегсбери, он недоволен отсутствием авторских прав в театре. «Годы ученичества» (выражение взято Гегелем из романа Гёте о Майстере) это попытки героя Диккенса преодолеть отдельные проявления социальной несправедливости. Расставание с юношескими иллюзиями, «обламывание рогов» (хорошая метафора философа) проходит для него сравнительно безболезненно, так как он с самого начала был готов вписаться в общество, которое порицал лишь за отдельные, пусть и серьёзные недостатки. Процесс интеграции героя в буржуазный мир облечён самим писателем, который находит для *Николаса* уютное гнездо в фирме буржуа-филантропов. Правда, жизненный опыт побуждает героя делать и серьёзные философски обобщения относительно жизни. Это особенно заметно к концу романа по большому внутреннему монологу героя из главы 53. Вздвигнутый опасениями за судьбу любимой девушки, герой шагает по улицам Лондона, и ритм его шагов как бы вторит раздумьям *Николаса*. «Он думал о том, как размерен ход событий – изо дня в день, всё по тому же неизменному кругу, о том, как умирают юность и красота... думал о том, сколько женщин и детей ищут не роскоши и великолепия, но скудных средств... и разделены в этом городе на классы (divided into classes)... думал о том, как невежество всегда карают и никогда не просвещают... думал о том, сколько в мире несправедливости, горя и зла». Весь монолог, имеющий характер несобственно-прямой речи, вмещается в одну длиннейшую фразу, занимающую целую страницу. Фраза построена на десятикратном повторе сказуемого «думал», к которому примыкают целые гроздьё развёрнутых придаточных предложений. Фраза свидетельствует об одной из граней мастерства Диккенса-стилиста, умеющего выстраивать сложные синтаксические конструкции. Фраза-монолог свидетельствует о том, что герой обладает потенциальными задатками мыслителя, который при желании мог бы стать борцом за социальную справедливость в масштабе государства. Но *Николас* заканчивает размышления тем, что тут же забывает о своих обобщениях и сводит их к личной проблеме спасения любимой девушки. Над таким поворотом в судьбе героев воспитательного романа горько иронизировал Гегель. Кстати, над влюблённым героем слегка посмеивается и сам писатель, заявляя: «Он любил и томился по всем правилам установившейся традиции» (he loved and languished

after the most orthodox models), очевидно, традиции романтической культуры.

Примечания

1. Eigner E. M. The Absent Clown in "Great Expectations" / Dickens Studies Annual. Vol. 11. 1983. P. 65.
2. McLeod J., Freedman T. The Wordsworth Dictionary of First Names. Cumberland: Wordsworth edition, 1995. P. 169.
3. Честертон Г. К. Чарльз Диккенс. М.: Радуга, 1982. С. 78.
4. Бройтман С. Н., Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И. Теория литературы: в 2 т. М.: Academia, 2004. Т. 1. 512 с. Т. 2. 360 с. С. 267.
5. Теория литературы. Т. 2. М. С. 222.
6. Fanibam H. B. Ch. Dickens A Biological Study of his Personality // <http://www.3/inter-science-wiley.com/journal/119802031/abstract>.
7. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 2. М.: Искусство, 1969. С. 304.

УДК 820(091) Лодж

О. А. Наумова

**«КРУШЕНИЕ БРИТАНСКОГО МУЗЕЯ»
ДЭВИДА ЛОДЖА: КАК ВСЕ НАЧИНАЛОСЬ**

Комический роман-пастиш Д. Лоджа «Крушение Британского музея», сочетая реалистическое повествование с фабуляциями, фарсовыми интерлюдиями, потоком сознания и плотным аллюзивным планом, иллюстрирует ведущие приемы постмодернистского письма. Герой-филолог, подменяющий реальную жизнь литературным вымыслом, — объект авторской иронии, а сам романский текст, сконструированный на основе принципа двойного кода, — предмет авторской пародии.

The postmodernist pastiche narrative form of "The British Museum Is Falling Down" by D. Lodge combines realism, fabulation, comic interludes, non-fiction, stream of consciousness and so on. The novel's protagonist, being a research student in literature, often confounds life with fiction and thus becomes the guiding subject of parodic allusion.

Ключевые слова: постмодернизм, пастиш, пародия, Д. Лодж, Британский музей.

Keywords: postmodernism, pastiche, parody, D. Lodge, the British Museum.

Дэвид Лодж (David Lodge, b. 1935) — крупнейший британский литературовед, писатель, драматург и сценарист. Его перу принадлежит более десяти романов, а также многочисленные теоретические и литературно-критические работы, поставившие его в один ряд с такими признанными мэтрами постструктурализма, деконструктивизма, постмодернизма, как Ж.-Ф. Лиотар, И. Хассан, Т. Д'ан, Д. Фоккема, Дж. Бат-

лер, У. Эко, А. Хейман и др., выявившими и систематизировавшими «повествовательные стратегии» и «повествовательные тактики» «постмодернистского письма» [1]. В своем творчестве, являющем конструктивный симбиоз литературоведческого теоретизирования и художественской практики, Лодж одним из первых отразил предчувствие очередного fin de siècle, но не конца XX в., а рубежа 1950–1960-х, отмеченных сломом модернистской культурной парадигмы, пересмотром реалистической художественной традиции и формированием ключевых представлений и понятий, которыми и поныне оперирует постмодернистская литературная критика: «мир как хаос», «мир как текст», «интертекстуальность», «кризис авторитетов», «двойной код», «провал коммуникации», «метарассказ» и т. п. Как известно, основные постулаты постмодернистской эстетики были сформулированы в основном начиная с конца 1960-х гг., но в произведениях Дж. Фаулза, Дж. Барта, Х. Кортасара, А. Робб-Грие и др. вышеназванные принципы и приемы были воплощены значительно раньше — художественная практика опережала теорию.

Характерный пример — роман Д. Лоджа «Крушение Британского музея» (The British Museum Is Falling Down, 1965), не получивший по выходу в свет должного критического резонанса и впоследствии незаслуженно отодвинутый на второй план более поздними работами зрелого мастера, в частности его знаменитой университетско-филологической трилогией (Changing Places: A Tale of Two Campuses, 1975; Small World: An Academic Romance, 1984; Nice Work, 1988), отмеченной рядом престижных литературных премий и названной «классикой жанра» академического романа [2]. А вместе с тем именно «Крушение Британского музея» можно считать малой энциклопедией теоретических посылок и творческих установок постмодернизма, о чем свидетельствует авторское «Послесловие» к очередному переизданию романа 1980 г., в котором Лодж формулирует свое писательское кредо. Жанровая форма экспериментального комического романа-пародии позволила преодолеть долго довлевшее над ним противоречие между восхищением великими писателями-модернистами, которое он испытывал как литературовед, и собственной литературной практикой, сформированной «неореалистическим», «антимодернистским» творчеством 1950-х гг. [3] В «Послесловии», отмеченном ностальгической нотой по юношескому братству интеллектуалов, так или иначе стоявших у истоков новейшей британской университетской прозы, Лодж отдает должное своему «идейному вдохновителю» и «главному виновнику его попытки написать комический роман» — Малькольму Брэдбери, которому и посвящен роман. Не

секрет, что имена этих художников, часто рассматриваемых в тандеме, окрещенных комическими гибридными прозвищами «Бродж» и «Лоджбери», зачастую воспринимаются в сознании неискушенного читателя как один человек. Обмениваясь шутливыми аллюзиями на связующее их «родство», писатели провоцируют бытование гибридной авторской маски. Посвящая свой роман М. Брэдбери, Лодж словно предчувствует их обоюдную сопричастность постмодернистскому мироощущению, тяготение к интертекстуальной интерпретации идей М. М. Бахтина с позиций «диалогической критики», к стилистическому пародированию жанровых стереотипов и сюжетных штампов как массового, так и элитарного литературного потока [4].

В «Послесловии» Д. Лодж настойчиво обращает внимание на важнейшую жанрообразующую доминанту «Крушения Британского музея» – это роман-пастиш. Заметим, что его роман появился параллельно вхождению термина «pastiche» или «patchwork» в литературоведческий обиход и предшествовал появлению теоретических исследований И. Хассана, Ф. Джеймсона, Ж. Женетта [5], а также программных критических работ самого Д. Лоджа – «Language of Fiction» (1966), «The Novelist at the Crossroads» (1971), «The Modes of Modern Writing» (1977).

«Крушение Британского музея» – «роман о романе», в котором «the problem of writing a novel as the subject of the novel» – главенствующая проблема. Его метаповествование выстраивается по принципу «обнажения приема» с использованием традиционных реалистических коллизий социально-бытового, биографического и психологического характера и одновременного включения фабуляций, публицистических вставок, потока сознания, плотного аллюзивного слоя. Однако в «Послесловии» Лодж с известной досадой сетует на то, что этой «сконструированности» не заметили и не оценили в свое время маститые рецензенты. Может быть, отчасти поэтому и возникла необходимость авторского комментария, и это далеко не единственный пример паратекстуального (по классификации Ж. Женетта) взаимодействия постмодернистского текста с послесловием, эпиграфом, сноской и т. д. Вспомним «Заметки на полях «Имени Розы» У. Эко или «Предисловие» к новой редакции романа «Волхв» Дж. Фаулза, где он утверждает, что роман не есть «кроссворд с единственным возможным набором правильных ответов. <...> Его идея – это отклик, который он будит в читателе, а заданных заранее “верных” реакций, насколько я знаю, не бывает» [6]. Опасность утраты контакта с массовым читателем в силу чрезмерной усложненности и активности формы в ущерб фабульности волновала и Лоджа. Но эту

опасность он счастливо преодолевает – в «Крушении Британского музея» легко узнаваемая история молодой семьи заключена в красивую раму романа идей.

Главный герой романа, двадцатипятилетний аспирант Адам Эпльби, оказывается в творческой и житейской западне. Не в состоянии содержать любимую жену и троих малолетних чад, он стоит перед дилеммой: не отказаться ли от будущей академической карьеры (перспективы ее крайне зыбки), от диссертационного исследования в сфере современной английской литературы (контуры его весьма туманны), и вместо этого найти работу и тем самым избавиться от тягостного безденежья и перманентного ужаса по поводу вероятного очередного пополнения семейства. Дискуссия вокруг контроля рождаемости, актуальная в начале 1960-х гг., становится лейтмотивом сюжета. Для четы ревностных католиков Эпльби вопрос о будущности их собственной семьи усугубляется раздумьями о более общих глубинных вопросах веры, о природе греха, о духовном и плотском начале в человеке, о нравственном императиве и личной ответственности, о любви и предательстве, «о страхе, вине, гордыне». При этом автор верен себе – мотивы экзистенциального выбора и непредсказуемости самой жизни при всей их серьезности не лишены фарсовости и литературно-игровой образности. Адам Эпльби – психологический эскепист. Он грезит наяву, околдованный собственными пространственными видениями-фабуляциями и болезненными галлюцинациями, порождаемыми эмоциональным дискомфортом и обостренным воображением исследователя изящной словесности. Герой примеряет заманчивые комические маски – он то вновь избранный Папа Римский, первый женатый многодетный Понтифик всего католического мира, то отважный рыцарь сэр Адам, плененный в заколдованном замке злокозненной старой колдуньей, владелицей ценного манускрипта. Он решительно склоняется к адюльтеру с ее дочкой-чаровницей во имя будущей литературной сенсации и выходит на поиски «Несвятого Грааля» (the *Unholy Ouest*), – рукописи скандальной исповеди писателя-католика Мерримарша, таящей пикантные откровения. Публикация сулит герою славу, триумф в литературоведческих сферах, коих ему не суждено вкусить, – рукопись благополучно сгорает в пламени взорвавшегося дряхлого мотороллера.

В процессе отслаивания масок от реального биографического плана повествования и их последовательного травестирования реализуется самоирония героя, поверяемая авторской иронией. Персонаж наделяется чертами интеллектуального трикстера, продирающегося сквозь дебри литературщины, он более неспособен отделить

жизнь от литературы (is no longer able to distinguish between life and literature). Реальное существование героя развоплощается и тонет в некоем полусознанном назойливом плагиате. Ему мнится, что его жизнь уже кто-то «написал», и друг-насмешник вечный школяр Кэмел ставит иронический диагноз его фобии: «It's a special form of scholarly neurosis». Рассуждая о свойствах пародии как форме преодоления интертекстуального диктата культурной традиции, Лодж предваряет повествование эпиграфом из О. Уайлда: «Жизнь подражает Искусству», а в «Послесловии» «ставит диагноз» автору постмодернистского текста, ссылаясь на определение американского критика Х. Блума – «страх влияния» (anxiety of influence). Речь, в сущности, идет о принципиальной «смерти автора», пишущего свой текст поверх уже существующих текстов, о принципе нонселекции и опасностях «коммуникационного провала». Лодж предлагает увлекательное занятие – «считать» аллюзивные наклонения с предложенного текста-палимпсеста, ощутить «власть письма» над сознанием читателя. Дабы тот наиболее полно вкусил радость узнавания, автор предпосылает возможные ключи к адекватному прочтению текста, щедро перечисляя в «Послесловии» имена писателей, чьи тексты подвергнуты пародийному пастишированию; среди прочих названы Дж. Конрад, Э. Хемингуэй, Г. Грин, Ч. П. Сноу, У. Голдинг. Сам же герой романа, новоявленный академический пикаро-компилятор, погруженный в чужие тексты, встречается в Блумсбери постаревшую Клариссу Дэллоуэй В. Вулф, преодолевает бюрократические препоны в «коридорах власти» Музея, – включаются кафкианский мотив тупика. Его фантастические видения аллюзивно соотносимы с «Адрианом Седьмым» (1904) Барона Корво (F. W. Rolfe, 1860–1913), а помпезный стиль мистифицированного Мерримарша карикатурно сопоставляется с эссеистикой Г. К. Честертона и Х. Беллока (the Chesterbelloc style). В духе сатирической университетской прозы К. Эмиса и романа М. Брэдбери «Кушать людей нехорошо» (1959) преподносятся типологически узнаваемые эпизоды посещения героем родной кафедры и совместной вечеринки преподавателей и аспирантов. В формах комического острохарактерного гротеска автор метафорически и буквально изображает сражение за место под солнцем академической науки и за конкретный кабинет: в этой комнате решаются судьбы истории литературы! Реалии университетской рутины в здании, перестроенном из складских помещений, наполняются миражными образами и буффонными персонажами: декан регулярно исчезает в швейцарский санаторий в начале семестра и неизменно появляется в начале каникул, научный руково-

дитель в течение 20 лет усердно трудится над бесконечно *большой* монографией о *малом* жанре английского эссе; заведующий кафедрой драмы абсурда с фамилией *Vane*, омонимичной поэтизму «проклятие» и созвучной *in vain* (тщетно, все), координирует подводные течения и борьбу самолюбий на абсурдистской ярмарке научного тщеславия. Здесь наивному аспиранту из Индии подбрасывают «многообещающую» тему влияния «Камасутры» на современную литературу. Невежественные начинающие литературоведы, прочитавшие пару английских книг, безбожно перевирают известные имена (*Kingsley Anus* вместо *Amis*, *C. P. Slow* вместо *Snow*, *Mormon Nailer* вместо *Norman Mailer* и т. п.), творят ернические омофонные каламбуры. Крупный специалист по теме санитарии в викторианской литературе трактует скрытый символизм в «Послах» и «Золотой чаше» Г. Джеймса: загадочный «маленький, тривиальный, довольно нелепый предмет общего пользования» не что иное как ночная ваза. Версия нашего героя о том, что это контрацептивы, вгоняет в краску доверчивых свидетелей диспута. Тем временем трое молодых творцов в жанре университетских романов нравов с блокнотами наготове бойко строчат наброски для будущих шедевров и списывают, заглядывая друг другу через плечо. Всю эту пишущую братию объединяет единый лозунг – публиковаться любой ценой, публиковать – неважно что! Лодж, в прошлом сам университетский преподаватель, не понаслышке знакомый с «производственной сферой» академического кампуса, перепоручает повествование своему герою горе-диссертанту. Автор помещает его в центр псевдонаучного паноптикума, с едкой иронией и значительной долей самоиронии гротесково взрывает изнутри герметичный мирок «храма науки», но предостерегает от соблазна увидеть в заглавном персонаже двойника писателя.

Повествовательная двойственность как следствие сознательного авторского выбора и установки на двойное кодирование текста достигается использованием несобственно-прямой речи, пересечением точек зрения, – с прямой ссылкой к Г. Джеймсу. Смена повествовательных ракурсов сообщает всему происходящему привкус зыбкости жизненных устремлений героев, их открытости будущему. Так, история злоключений Адама Эпльби, сконцентрированная в одном дне – по аналогии с джойсовским «Улиссом», – венчается образчиком женского потока сознания его жены. Но, в отличие от знаменитого «Yes» Молли Блум, в пространном внутреннем монологе Барбары доминирует «*perhaps*» с многообещающими модальными коннотациями надежды на счастье, стабильность, успех, оправдание прошлого, радостное приятие еще одного наследника.

Этот же финальный фрагмент-пастиш без абзацев и знаков препинания – авторская «подсказка» герою, проведенному нескончаемо долгий день в поисках дефиниции «самого длинного предложения», необходимой для его диссертационных изысканий, и забывшего о прецедентном тексте последнего эпизода романа Джайса.

Центральным объектом пастиширования в «Крушении Британского музея» становится сам музей как магнит, притягивающий к себе все сюжетные коллизии. Это универсальный мирообраз романа, облик которого постоянно трансформируется, остранивается, обретает черты символа. Аллюзивно заглавие романа, восходящее к строчке из песни Дж. Гершвина в исполнении Эллы Фицджеральд «The British Museum had lost its charm». Оттуда же позаимствован мотив немыслимо густого тумана. Но из боязни нарушить авторские права Лодж вынужден был изменить первоначальное заглавие и включил аналогию с детской считалкой «London Bridge is Falling Down», содержащей «некую эротическую двусмысленность».

Сочетая пафос и шарж, писатель, проведенный «нехудшие годы жизни» в стенах Дворца рукописей и сокровищницы раритетов, презентует Британский музей как «текст текстов». Это «чердак мира. В Британском музее можно найти все». Его коллекции, плод планетарной охоты за драгоценными знаниями, начатый 250 лет назад, дают уникальную панораму истории человечества. Это один из четырех элитных и «самых влиятельных музеев мира», «открывающий горизонты» [7]. Подобно величественной декорации, знаменитый фасад с великолепной колоннадой и решеткой возвышается в сердце района Блумсбери в окружении антикварных лавок, книжных магазинчиков с полным набором литературы по белой магии, экзотических ресторанов и т. п. Восхищенные туристические паломники со всего света спешат, хотя бы мимоходом, приобщиться к таинствам этой копилки человеческой мысли, ощутить ауру *genius loci* вселенского масштаба. Автор поет гимн музею. Но для героя романа сей «гений места» скорее «старушка с Грейт Рассел-стрит», как любовно называют Британский музей лондонцы. Это имманентная составляющая его рутинного существования. Гиблое пространство нескончаемых интеллектуальных мук и разочарований освоено героем «домашним образом». Музей для него – второй дом, «а, может быть, и первый». Музейный быт превращается в бытие. В очередном приливе фантазии Адам подумывает вовсе переселиться сюда и тайно ночевать в библиотеке, подложив под голову стопу заказанных книг, которые он так и не удосужился раскрыть за целый день. Расхолаживает героя обывательская точка зрения квартирной хозяйки, недоумевающей, зачем здоровый нормальный

человек «каждый день читает книги». В лабиринтах музея он испытывает экзистенциальную тошноту и собственную личностную мизерность, в уме роятся гиперболы астрономических чисел, жизнь уподобляется инвентарному списку. Он деноминирует свое имя до буквы «А», членов семейства каталогизирует в алфавитном порядке: Adam, Barbara, Claire, Dominic, Edward, и, о боже, что если этот ряд продолжится?

Музей враждебен герою. Прислонясь к холодным прутьям знаменитой решетки, он, как диккенсовский Скрудж, беспомощно пытается одолеть рождественских духов: «...a vision, pregnant with symbolic significance if only he could penetrate it. He felt moved but helpless, like Scrooge watching the tableaux unfolded by the spirits of Christmas» [8]. Музей и поглощает его, и ежедневно отторгает от внешнего мира, лишает нормальных житейских радостей, как раба, приковывает к рабочему столу и не открывает своих тайн. Давно оставлена мечта пройти по всем его галереям с целью пополнения общего образования, – Адам вовремя остановился, осилив лишь залы японского оружия и египетских ваз. Музей – печально известное место (notoriously a place), где неизбежно встречаешь всех и вся, кроме любимых и близких, безжалостно покинутых в тесных квартирках во имя неведомого высочайшего предназначения. На этом пике псевдопатетики автор дает иронический комментарий: покинутые жены не вполне разделяют жертвенное избрничество своих ученых мужей и заклинают небо избавить хотя бы их детей от тяжкого удела рыцарей науки.

Всепожирающее и выталкивающее существо музея воплощается в антитезе омертвелости и буйной телесности. Многочисленные зоологические уподобления создают образ ненасытного монстра. Адаму мнится, что музей, рассевшись пред ним всей своей массой, распростер крылья, очерил щербатую пасть портика, готовый немедленно заглотив его. Метафора тела распространяется на святая святых музея – Северную библиотеку. Это инкубатор, детородный орган, вынашивающий будущих ученых. В плотное, округлое, приватное и душное пространство Круглого читального зала-мембраны заключены читающие грамотеи – зародыши и бутоны знаний [9]. Их питает электрический свет, насыщает затхлый запах (musty odour) пожелтевших страниц (словосочетание musty odour может подразумевать и несколько иную семантику «устарелого, косного аромата славы»). Концентрические круги каталожных полок похожи на диаграмму коры головного мозга. Под куполообразной черепной коробкой потолка совершают прихотливое броуновское движение микроскопические читатели – корпускулы нервной системы читального зала. Герой, нечаянно спровоцировавший ложную по-

жарную тревогу, трусливо скрывается в чреве книжного хранилища и «пополняет сонм отверженных» в кругах дантовского ада. Там, в отделе теологии, тома Абеляра, Алкуина, Августина Блаженного и книга «Судный день грядет» открывают Адаму бездну собственной греховности. Библиотека – «пуп земли» (the hub), сочетание величественной симметрии божественного замысла и хаотичности углых помыслов и спонтанности психологических реакций жалкого охотника за манускриптами. Фантомный топос прихотливо меняет очертания и предстает то как театральные подмостки или арена цирка, то как аквариум с тропическими рыбами, томящимися под палящими лучами купола-солнца. Здесь бой часов – сигнал к закрытию читального зала и к преодолению духовной стагнации библиотечных завсегдаев – застывших экспонатов музея восковых фигур. Адаму хочется нарушить зловещую упорядоченность этих музейных манекенов, завертеть по кругу, как лошадок карусели. В хаосе пожарной паники, когда никого не впускают в читальный зал и никого не выпускают, Адам злобно наблюдает курьезы поведения персонажей музейного бестиария: одни, как пассажиры тонущего корабля, судорожно прижимают к груди конспекты, словно бриллианты, другие – истинные ученые – невозмутимо продолжают читать. Известный историк воровато рассовывает по карманам книги из свободного доступа. Ученая дама истерически спрашивает озадаченного пожарного спасти не ее самое, но ее докторскую диссертацию. Кто-то умоляет темнокожего священника, специалиста по Фоме Аквинскому, немедленно исповедовать его, а кто-то другой, справедливо игнорируя в сложившейся ситуации обычные противопожарные правила, закуривает сигарету.

Музейная фантазмагория – центральное звено пародийного модуса повествования в романе Лоджа. Жуткие призраки преследуют героя, но страшное оборачивается смешным. Так, в главе третьей Адама посещает видение китайцев, склонившихся в молитвенных позах над его рабочим местом, – признак начинающегося безумия. На самом деле реальная делегация из Китая осматривает мемориальный стол, за которым Маркс писал «Капитал», а Адам невзначай оккупировал его и тем самым причислил себя к сонму великих. Музейный гипертекст оплетен сетью дополнительных подтекстов, сотканной из эпиграфов, заимствованных из сочинений исторических лиц, сопричастных музею. Система эпиграфов – аллюзивный путеводитель, эмоциональное «предчувствие музея». По Г. Грину, музей дарует «моменты счастья», по Теккерю – «мир, любовь, добро и правду», по Дж. Рескину – «развращает». У Карлайла это «вместилище слабоумных» (several persons in a state of imbecility), у Йейтса – сраже-

ние с томами каталогов. Эпиграф к главе шестой из служебной записки Секретаря музея гласит: свободный доступ чреват потерей не только книг, но и читателей (the danger would be not merely of *losing the books*, but also of *losing readers*). Нечто подобное испытал не только герой, «потерявшийся» в недрах ценного фонда, но и текст романа Лоджа, сначала необъяснимо растворившийся в издательских анналах, затем переживший поистине «дарвиновскую борьбу за выживание» и, к вящему изумлению автора, отправленный в отдел спецхранения редких книг Библиотеки Музея по непонятным критериям – «либо как особо ценный, либо... порнографический» (!) [10]. В эпиграфе к главе восьмой Лодж цитирует декрет английского парламента 1753 г., определяющий официальный статус будущих посетителей музея, – «*studious and curious persons*», – элемент комического снижения в контексте самой главы о «странных студиозусах». Авторская ирония распространяется и на романский итог интеллектуальных штудий Адама. Наивный американский богач, обнаруживший с изумлением неопита, что Британский музей «очень большой» и его трудно купить и по блокам переместить в Колорадо, предлагает Адаму за солидное вознаграждение подыскать коллекцию ценных книг и рукописей для молодого американского университета. Музейный ангел-хранитель в лице щедрого мецената дарует надежду на будущее. Автор рассеивает напускную мрачность и ставит точку в череде пикарескных похождениях комического героя.

Балансируя на принципах реалистического и модернистского письма, Лодж осуществляет постоянный синтез и диффузию жанровых форм, стилей, утверждает приоритеты «цитатного мышления» и других элементов полистилистики. Его пародийный комический «роман идей», «роман культуры», «роман-ребус», «роман-пастиш» – яркая художественная иллюстрация константных свойств постмодернистской романной поэтики. Роман «Крушение Британского музея», не переведенный на русский язык, мало изученный отечественными литературоведами и практически не знакомый широкому читателю, еще ожидает адекватного «концепированного» прочтения, вполне согласуясь с известным лозунгом В. Набокова: «Шедевр любого писателя – его читатель».

Примечания

1. См., например: Lyotard J.-F. Answering question: What is postmodernism / Innovation / Renovation: New perspectives on the humanities / ed. by I. Hassan, S. Hassan. Madison, 1983. P. 334–335; D'haen T. Postmodernism in American fiction and art // Approaching postmodernism: Papers pres. At a Workshop on postmodernism, 21–23 Sept. 1984, Univ. Of Utrecht / ed. by D. Fokkema, H. Bertens. Amsterdam; Philadelphia, 1986. P. 211–231.

2. См. Люксембург А. М. Англо-американская университетская проза. История, эволюция, проблематика, типология. Ростов: Изд-во Ростов. ун-та, 1988. К исследованию романов Д. Лоджа обращались также А. Цветков, Н. А. Соловьева, В. В. Хорольский, О. Ю. Масляева, О. Г. Сидорова, О. Ю. Анциферова, Н. Н. Ченцова.

3. Lodge D. An Afterword // The British Museum Is Falling Down. L., 1983. P. 167–168.

4. См. Morace R. A. The Dialogic Novels of Malcolm Bradbury and David Lodge. L., 1989.

5. См.: Гульельми А. Группа 63 // Называть вещи своими именами. М., 1986. С. 185–194; Hassan I. The Disemberment of Orpheus: Toward a Postmodernist Literature. Urbana, 1971. P. 250; Genett G. Palimpsestes: La litterature au second degre. P., 1982; Cuddon J. A. The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. L., 1992. P. 685–686.

6. Фаулз Дж. Предисловие // Волхв: Роман / пер. с англ. Б. Н. Кузьминского. М., 1993. С. 11.

7. См., например: Hudson K. Museums of Influence. Cambridge Univ. Press, 1987.

8. Lodge D. The British Museum Is Falling Down. L., 1983. P. 96.

9. Ibid. P. 44.

10. Ibid. P. 174.

УДК 830(09); 882(09)

У. В. Матасова

**ХРИСТИАНСКИЕ (ПРАВОСЛАВНЫЕ)
ОБРАЗЫ И МОТИВЫ КАК ОТРАЖЕНИЕ
НАЦИОНАЛЬНОЙ КАРТИНЫ МИРА
В ПЕРЕВОДНОМ ТЕКСТЕ (НА ПРИМЕРЕ
АНАЛИЗА ПОВЕСТИ Ф. ДЕ ЛА МОТТ ФУКЕ
«УНДИНА» И СТИХОТВОРНОГО ПЕРЕВОДА
В. А. ЖУКОВСКОГО «УНДИНА»)**

При рассмотрении особенностей стихотворного перевода В. А. Жуковским немецкой повести Ф. де ла Мотт Фуке «Ундины» в статье выделяются акценты, расставленные переводчиком таким образом, что на первое место выходят христианские (православные) мотивы и образы, имеющие концептуальное значение для русской литературы. Эти образы связаны с главной героиней и проблемой души, заявленной в оригинальном тексте.

Scrutinizing the translation peculiarities of Fridrich de la Mott Fouque German tale «Undine» written in verse by V. A. Zhukovskiy the article singles out the accents arranged by translator in the way that the Christian (Orthodox) motif and images bearing conceptual significance for Russian literature gain first place. These images linked with main character and problem of a soul as declared in the original text.

Ключевые слова: картина мира, переводной текст, оригинальный текст, мотив «души», христианские образы.

Keywords: picture of the world, the translated text, the original text, motif of «soul», Christian images.

Художественный перевод – явление сложное и неоднозначное, в силу того что переводчик, передавая фабулу оригинального произведения, находится под влиянием собственной картины мира, сформированной культурными и языковыми традициями того народа, к которому он принадлежит.

Для русского национального сознания значимым является христианское мировидение; корни русской культуры религиозны, поэтому в произведениях литературы православные ценности, нормы, традиции оказываются доминирующими. Это проявляется, например, в воплощении образа водной девы в западноевропейских и отечественных произведениях. Если в немецкой литературе в большинстве случаев Лорелея, бросившаяся в воды Рейна из-за неразделённой любви, – это златоволосая красавица с прекрасным голосом: К. Брентано «Лорелея» («Die Lore Lay», 1801–1802), Й. Эйхендорф «Лесной разговор» («Waldgesprach», 1812), «Река Заале» («Die Saale», 1815), О. Г. Лебен («Лорелея», 1821), Г. Гейне («Лорелея», 1823), Ф. де ла Мотт Фуке «Ундины» («Undine», 1811), Э. Мёрике «История Прекрасной Лау» («Die Historie von der schönen Lau», 1853), – то в русской литературе водная дева обладает ужасающей внешностью: с православной точки зрения самоубийство – самый страшный грех, и человек, совершивший его, не может быть даже внешне привлекателен: А. С. Пушкин (драма «Русалка», 1829–1830), А. И. Одоевский («Василько», 1832), О. М. Сомов («Русалка», 1829).

В стихотворном переводе повести немецкого писателя-романтика Ф. де ла Мотт Фуке «Ундины» (Fridrich de la Mott Fouque; «Undine», 1811) В. А. Жуковский («Ундины», 1837), сохраняя сюжет оригинала, расставляет акценты с позиции православного мировоззрения, наполняет произведение христианской символикой.

Воплощением религиозных представлений является образ главной героини Ундины и связанный с ней основной мотив произведения – мотив души.

Для Фуке «душа» связана в первую очередь с натуралистическим пониманием природы, для Жуковского понятие «души» представляет собой самоценность и рассматривается с позиций православия.

В произведении Жуковского можно проследить эволюцию героини, а не превращение её из существа бездушного в настоящего человека с живой отзывчивой душой, как это можно увидеть в немецкой повести.

Эволюция героини связана с образом птицы, с которой сравнивает её Жуковский. До знакомства с рыцарем образ птицы присутствует опосредованно: появление девушки в хижине автор

характеризует глаголом «вспорхнула»: «Вдруг растворилась настезь / Дверь, и в неё белокурая, легкая станом, с весёлым / Смехом впорхнула Ундина, как что-то воздушное...» [1].

Её любовь к рыцарю – это любовь беззаботного ребёнка. Жуковский показывает проявление детскости Ундины даже в гневе, тогда как у Фуке это выглядит скорее как своенравие.

Изменения в поведении девушки происходят после свадьбы. Фуке вслед за Парацельсом объясняет это тем, что Ундина вступила в брак с представителем человеческого рода. Душа связывается Фуке с плотской любовью. Немецкий автор отмечает, что после провозглашения брака хозяйка – жена рыбака – отправилась готовить молодым брачное ложе: «die Hausfrau ging, um den jungen Leuten das Brautgemach (досл. комнату невесты) zu ordnen» [2], («хозяйка отправилась готовить молодым спальню» – рус. перевод Н. Жирмунской [3]). У Жуковского «старушка очистила / наскоро горницу ту, где жила с рыбаком...» [4], о приготовлении спальни для молодых не сказано ни слова. Важным моментом является и приготовление свечей для венчания. У Фуке «...und zwei geweihte Kerzen, die sie seit langer Zeit verwahrt hielt, für die Trauungsfeierlichkeit hervorzusuchen» [5] («хозяйка отправилась... извлечь из сундука священные венчальные свечи, которые давно уже были припрятаны у нее для такого торжества...» [6]), в то время как у Жуковского старушка «отыскала / Две восковые свечи, которые были во время / Оно на свадьбе её зажжены» [7]. Автор указывает на существующий в православии обычай хранить венчальные свечи в течение всей супружеской жизни.

В немецкой повести значительное место занимает сцена первой брачной ночи: «...löschte die Kerzen und trug seine schöne Geliebte unter tausend Küssen, vom Monde, der hell durch die Fenster hereinsah, anmutig beleuchtet, zu der Brautkammer hinein.... Ein frisches Morgenlicht weckte die jungen Eheleute. Undine verbarg sich schamhaft unter ihre Decken, und Huldbrand lag still sinnend vor sich hin» [8] («...опьяненный любовью рыцарь погасил свечи, осыпая поцелуями свою прекрасную возлюбленную, озарённую ласковым сиянием луны, понёс её в горницу, где было приготовлено брачное ложе... Свежий утренний свет разбудил новобрачных. Ундина стыдливо притаилась под одеялом, а Хульбранд лежал, погружённый в размышления...» [9]).

Жуковский принципиально изменяет конец седьмой и начало восьмой главы: «Руки её так призывно, так жарко к нему поднялися, / Взоры её так похожи на небо прекрасное стали, / Голос её глубоко из сердца раздался, что рыцарь / Всё позабыл и в порыве любви протянул к ней в объятья; / Вскрикнула, вспрыгнула, кинулась к

милому в руки Ундина, / Грудью прильнула ко груди его и на ней онемела» [10]. Жуковский акцентирует внимание на последней строке: сначала идёт динамика, присутствует момент мгновенности, внезапности, непосредственности, нарастания эмоций («Вскрикнула, вспрыгнула, кинулась») и завершается статикой, неподвижностью. Представляется, что это отражает сущность эволюции героини: переход из одного состояния жизни к другому. Действительно, после замужества нельзя увидеть той детской непосредственности, которая была раньше.

Противопоставление плотской любви у Фуке и любви, изображённой у Жуковского, можно увидеть в сцене первой встречи Ундины и рыцаря. Фуке отмечает, что рыцаря привлекает внешность/фигура девушки: «Huldbrand ergötzte sich an der holden Gestalt und wollte sich die lieblichen Zuge recht achtsam einprägen...» [11], («Гульдбранд залюбовался прелестной фигуркой, торопясь запечатлеть в своей памяти пленительные черты...» [12]). Жуковский перевёл «Gestalt» как «образ». В словаре это значение стоит третьим. Переводчик остановил своё внимание именно на этом значении. Поэт, чтобы подчеркнуть невинность и нравственность отношений между Ундиной и Гульбрандом (ценность которых провозглашается православием), акцентирует внимание на образе меча, поместив его между девушкой и рыцарем: «...стала перед ним на колена и, цепью блестящей, / К коей был приделан меч, играя, сказала...» [13]. Меч, лежащий между мужчиной и женщиной, – символ чистоты их отношений, но одновременно и символ запрета их близости [14]. У Фуке: «mit einem golden Schaufennige, den er an einer reichen Kette auf der Brust trug» [15]. Доминирующей является семантика материального богатства – golden Schaufennige, то есть «золотого, выставленного напоказ пфеннига», своеобразного золотого медальона на «драгоценной цепочке» [16].

Образ меча между рыцарем и девушкой у Фуке появляется в момент, когда молодожёны вместе со священником отправляются в имперский город: «...der blühende Ritter in bunten hellen Kleidern, mit seinem prächtigen Schwerte umgürtet» [17] («...цветущий молодой рыцарь в яркой одежде, опоясанный сверкающим мечом» [18]). У Жуковского в этой сцене образ меча отсутствует, что подчёркивает выдвинутый тезис.

Везжая от своих родителей, девушка говорит о необходимости их покинуть, пока они не привыкли к новой Ундине, ведь «легко позабудут они, как весенний / Цвет, как беструю птичку, как светлое облако...» [19]. Жуковский этим сравнением подчёркивает ту пору беззаботного детства, в которой пребывала героиня до замужества. Она должна покинуть мир, в котором жила,

так как это воплощение её детства, периода становления. Фуке в данном случае сравнивает Ундины с деревом и цветком: «...und sie werden sich nun ebensogut einem Bäumchen oder Blümlein befreunden lernen als mir» [20] («и какое-нибудь деревце или цветок они полюбят так же легко, как и меня» [21]). Он подчёркивает приобретённые души через замужество. Жуковский, следуя за оригиналом, тоже говорит о душе, но в ином качестве: «тобой (Гульбрандом) сотворённая верная душа» [22].

После замужества сравнение с птицей у Жуковского отсутствует до того момента, когда Гульбранд отправляется искать Бертальду, ушедшую после ссоры с Ундиной. В этом случае автор показывает конкретный образ.

Ундина превращается в голубя, чтобы спасти своего возлюбленного и свою соперницу: «и белым / Голубем свела тихо Ундина в долину; и, руку / Рыцарю вместе с Бертальдой подав, на муравчатый берег / Их за собой увела» [23]. С одной стороны, такое превращение девушки в птицу может говорить о языческой традиции. С другой стороны, голубь символизирует чистоту, мир, безмятежность и является христианской эмблемой Святого Духа, одного из составляющих Святой Троицы.

Кроме того, голубь считается добрым вестником. В данном случае следует говорить о библейской традиции, о легенде, связанной со Всемирным потопом, Ноем, тем более что тема потопа как расплаты за совершённый грех в данном контексте актуальна. В этом случае дядя Ундины наказывает Гульбранда за измену, нарушение своего слова, за нанесенную обиду своей племяннице. Природные стихии олицетворяются, внося языческий аспект в трактовку этого потопа.

В произведении присутствует ещё один христианский символ – трилистник. В переводе Жуковского это три родимых пятна, расположенные под правой мышкой и на подошве правой ноги Бертальды, которые служат доказательством истинного происхождения. Следует отметить расхождение с оригиналом. Фуке помещает родимые пятна в виде фиалки между лопатками на спине девушки и на левой ступне.

Как утверждает Н. Ф. Золотницкий, фиалка была распространена в мифологиях разных народов. Фиалка является эмблемой, символом Франции [24]. Отражение в произведении Фуке французской традиции можно объяснить происхождением автора: Фуке – потомственный барон из французских эмигрантов-гугенотов, некогда осевших в Пруссии.

Значение имеет не только то, что изображено, но и где. Жуковский помещает родимое пятно под правую мышку и подошву правой ноги, Фуке – между лопаток и на левую ногу: «...tragt

sie ein Mal, gleich einem Veilchen, zwischen beiden Schultern und ein gleiches auf dem Spann ihres linken Fußes» [25]. Право и лево – понятия символические. Правое ассоциируется со старшим, приоритетом, активностью. Левое – со второстепенной позицией, слабостью, пассивностью. В христианстве предпочтение отдаёт правой стороне, левое часто заключало в себе негативное значение: «И поставит овец по правую Свою сторону, а козлов – по левую» [Мф. 25, 33].

Родимое пятно Бертальды является средством доказательства её истинного происхождения. Символика родимого пятна отражает сущность того, что было заложено в её судьбе. Поскольку у Жуковского это трилистник – символ духовной сущности, а расположение с правой стороны усиливает значение этого символа, то предполагается, что Бертальда должна воплощать собою понятие человечности, души и высокого духа, к которым стремится Ундина. Но в действительности происходит наоборот. Бертальда, которая должна была перенять от своих родителей бессмертную человеческую душу, как оказалось, ею не обладает, в отличие от Ундины. У Фуке символичность образа фиалки, сочетая французские и немецкие традиции, переносится на Бертальду. Она должна сначала принести счастье и радость окружающим. Однако в итоге она приносит несчастье, отказывается признавать родителей, является прямо или опосредованно виновницей смерти – сначала Ундины, потом и рыцаря.

Жуковский не отступает от фабулы Фуке и в происхождении Ундины. Но он, например, отмечает и повторяет в тексте, что Ундина живёт в их хижине двенадцать лет: «Это случилось... Тому уж двенадцать будет лет...» или отмечает, что Ундине «будет лет уж осьмнадцать...», а пришла она к ним «лет шести...» [26].

У Фуке же время пребывания девушки в семье рыбака равняется пятнадцати: «Тому, должно быть, лет пятнадцать...» [27] («Es sind nun wohl funfzehn Jahre vergangen...» [28]). Отмечая, что ей восемнадцать лет и пришла она «лет трёх-четырёх» [29] («...und ein wunderschönes Mägdlein von etwa drei, vier Jahren steht reich geputzt auf der Schwelle und lächelt uns an» [30]).

Необходимо обратиться к символике чисел. В переводе Жуковского девочка пришла к хижине в шестилетнем возрасте. Число шесть – число союза и равновесия, в пифагорейской системе это знак удачи и счастья. В книге Бытия считается, что мир был создан за шесть дней.

Таким образом, шестилетний ребёнок (Ундина), «созданный» как мир, готовый к жизни, перемещается в дом рыбака.

Число двенадцать в древней астрологии – основное число, символизирующее пространство

и время. Оно имеет большое значение в иудейской и христианской традиции и представляет организацию космоса, зоны небесного влияния, общепринятый цикл времени.

В жизни Ундины двенадцать лет, проведённых в хижине рыбака, – это тоже определённый цикл развития, который должен завершиться браком. Ундина до брака не отделяется от природы. Это своего рода языческое восприятие себя и окружающего мира, так как «языческая природа – единый мир, в который включён человек как часть её, он не выделен из природы...» [31]. Именно поэтому для выражения этой мысли Жуковскому оказалась близка натурфилософия «Ундины» Фуке. «Суть человечности, – утверждает Т. Кошемчук, опираясь на православную веру, – в свободе, в выборе, в целеполагании, в любви, то есть в тех свойствах, которые не присущи природе и не возможны в её мире; нужно выйти за её рамки, чтобы стать человеком, личностью в христианском смысле этого слова» [32]. Этот выход происходит после свадьбы.

Свадьба (брак) символизирует приближение к божественному состоянию целостности, союзу между противоположным началами – мужским и женским, призванному создать и сохранить новую жизнь. После этого гармоничного завершённого цикла наступает другой виток развития героини, уже на новом уровне. Этап языческого восприятия себя и мира завершился, христианский начинается с любви к Гульбранду, которая переносится потом на весь «тварный мир».

В произведении Фуке время пребывания Ундины в хижине рыбаков равняется пятнадцати годам. Пятнадцать – это умножение пяти и трёх. Число пять – символ человека, связывается с любовью, здоровьем, чувственностью. В античности число «пять» связывалось с богиней любви Афродитой, с плотской любовью. Число «три» – синтез, обновление; Пифагор считал три числом гармонии. Следует также отметить, что девочка пришла в дом рыбаков, когда ей было три года. Пятнадцать лет, проведенные в хижине, – подготовка к тому, чтобы стать человеком (то есть обрести душу) посредством плотской любви. Брак в данном случае – это завершение «обновления» героини.

У Фуке душа – это способность страдать, это тяжкое бремя, как считает сама героиня. Ундина за свою живую душу заплатила страданиями. Душа не даётся только за то, что ты родился человеком, так как в людях души может быть меньше, нежели в существе, представляющем собой водную стихию.

Для Жуковского душа, кроме страдания, включает и умение сопереживать другому, душу

нельзя приобрести, получить. Жуковский вслед за Фуке также говорит о тяжёлом бремени души, но русский поэт акцентирует внимание на христианском смирении, всепрощении как проявлении души, как высшей точки духовного становления героини: «...она же с сердечным смиренным их (родителей) целовала...» [33], «...в этом сердечном / Взоре целое небо любви и смиренья лежало...» [34].

Жуковский в поэтическом переводе реализует в образе Ундины представление о духовном и религиозном росте: от языческого восприятия мира (Ундина до брака, Струй) к христианскому, основным компонентом которого является понятие души, трактуемое, в отличие от Фуке, как христианское смирение и всепрощение – высшая точка духовного становления героини. Поэт вводит христианскую символику: образ птицы (голубя), трилистника, библейский мотив потопа; христианская символика сторон «право – лево»; делает акцент на православных нормах и ценностях.

Примечания

1. Жуковский В. А. Сочинения. М., 1954. С. 273.
2. Fouque F. Undine. Leipzig und Wien, 1872. S. 268.
3. Фуке Ф. Ундина / пер. с нем. Н. А. Жирмунской. М., 1990. С. 38.
4. Жуковский В. А. Указ. соч. С. 286.
5. Fouque F. Указ. соч. S. 268.
6. Фуке Ф. Указ. соч. С. 38.
7. Жуковский В. А. Указ. соч. С. 286.
8. Fouque F. Указ. соч. S. 272.
9. Фуке Ф. Указ. соч.
10. Жуковский В. А. Указ. соч. С. 288.
11. Fouque F. Указ. соч. S. 245.
12. Жуковский В. А. Указ. соч. С. 11.
13. Там же. С. 273.
14. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / сост. В. Андреева. М., 2000. С. 258.
15. Fouque F. Указ. соч. S. 245.
16. Фуке Ф. Указ. соч. С. 10.
17. Fouque F. Указ. соч. S. 278.
18. Фуке Ф. Указ. соч. С. 50.
19. Жуковский В. А. Указ. соч. С. 292.
20. Fouque F. Указ. соч. S. 278.
21. Фуке Ф. Указ. соч. С. 50.
22. Там же.
23. Жуковский В. А. Указ. соч. С. 306.
24. Золотницкий Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях. М., 1992. С. 306.
25. Fouque F. Указ. соч. S. 288.
26. Жуковский В. А. Указ. соч. С. 275.
27. Фуке Ф. Указ. соч. С. 15.
28. Fouque F. Указ. соч. S. 248.
29. Фуке Ф. Указ. соч. С. 16.
30. Fouque F. Указ. соч. S. 249.
31. Кошемчук Т. А. Русская поэзия в контексте православной культуры. СПб., 2006. С. 295.
32. Там же.
33. Жуковский В. А. Указ. соч. С. 289.
34. Там же.

УДК 82-95

К. В. Загороднева, Н. С. Бочкарева

**ТРИ ЭССЕ О ПЕЙЗАЖАХ ДЖОРДЖОНЕ
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКЕ
ДЖ. РЕСКИНА, У. ПЕЙТЕРА, П. МУРАТОВА**

В статье представлен сравнительный анализ творчества Джорджоне (венецианского художника эпохи Возрождения) в эстетических системах английских критиков XIX в. Дж. Рескина и У. Пейтера, а также русского писателя нач. XX в. П. Муратова. Выявляются жанровые и стилевые особенности произведений этих писателей, а также сопоставляется индивидуальный творческий метод критиков в аспекте проблемы взаимодействия искусств. Акцентируются проблемы изображения природы в живописи и литературе, музыкальность пейзажа.

The article represents a comparative analysis of three essays of English critics of the XIX century J. Ruskin and W. Pater and of a Russian writer of the beginning of the XX century P. Muratov, devoted to the works of a Venetian artist Giorgione. Genre and stylistic peculiarities of the essays are revealed, the authors' individual creative methods are juxtaposed in the aspect of arts interaction. Problems of nature representation in painting and literature are accentuated together with landscape musicality.

Ключевые слова: эссе, интерпретация, интермедialность, пейзаж, экфрасис, художественная критика, Рескин, Пейтер, Муратов, Джорджоне.

Keywords: essay, interpretation, intermediality, landscape, ekphrasis, aesthetic criticism, Ruskin, Pater, Muratov, Giorgione.

В современной науке существует проблема определения понятия «художественная критика». Она связана с тем, что художественная критика, занимая промежуточное положение между публицистикой и искусствоведением, оказывается *художественной* не только по *материалу* исследования, но и по *методу*. Неоднократно отмечалась близость художественной критики «и по субъективности своего метода, и по творческим задачам к художественной прозе» [1].

Основное отличие художественной критики от литературно-художественной состоит в том, что предметом исследования первой становятся *изобразительные искусства*, а второй – *литература*. Стоит заметить в данном случае неодинаковую степень изученности литературной критики и критики художественной. Р. С. Кауфман объясняет это различие тем, что «литературная критика является органической частью самой литературы и оперирует ее же оружием – *словом*, в то время как критика художественная не может изъясняться на языке своего искусства» [2]. Еще Л. П. Гроссман в 1925 г. отмечал полную неизученность критики пластических искусств: «Кто у

нас интересуется статьей Дружинина о Федотове или статьей Плетнева “о медальерном резчике Клепикове”? Кто изучает “Прогулку в Академию Художеств” Батюшкова, или “Заметки о художественных выставках” Гаршина?» [3].

В. Н. Гращенков пишет о двух тенденциях критики: первая занимается вопросами искусства сегодняшнего дня или совсем недавнего прошлого, вторая обращается к искусству старых мастеров. Обе тенденции активно развивались в XIX в.: «Первая тенденция была особенно характерна для французской художественной жизни, достигая своего апогея в критических статьях Шарля Бодлера. Вторая, так сказать историческая, тенденция явно преобладала в работах английских литературных критиков и писателей об искусстве» [4].

Сравнительный анализ эссе Джона Рескина, Уолтера Пейтера и Павла Муратова позволяет сопоставить индивидуальный творческий метод критиков в аспекте проблемы взаимодействия искусств, а также жанровые и стилевые особенности их произведений. Английскую критику второй половины XIX в. А. Бенсон оценивает как художественную революцию: «...публикация “Ренессанса” должна была дать важные результаты. Она не только предоставила Пейтеру определенное место в литературном и художественном мире, но имела и более серьезные последствия. Дух художественной революции витал в воздухе. Произведения Рескина, работы прерафаэлитов можно рассматривать как два выдающихся примера в разных областях этой возрастающей тенденции» [5]. У. Баклер подробно охарактеризовал «особый эстетический климат», подготовивший эту революцию [6]. В России влияние эстетической критики приходится на рубеж XIX–XX вв., о чем свидетельствует творческая деятельность Муратова.

Три текста связаны друг с другом образом венецианского художника эпохи Возрождения Джорджоне (Джорджо Барбарелли да Кастельфранко, 1477?–1510?). «Есть художники, о которых мы почти ничего не знаем, но они непосредственно, полностью перед нами, они всецело выразили себя – в каждой картине таится частица их одухотворенности; процесс восприятия их произведений – как бы разговор с самим художником. К ним относится Джорджоне» [7]. О живописце сохранилось немного сведений. Основным дошедшим до нас документом той эпохи является глава из книги Джорджо Вазари «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих эпохи Возрождения», от которой и отталкиваются рассматриваемые нами критики.

В эссе «Два отрочества» («*The Two Boyhoods*», 1860) из трактата «Современные художники»

(«*Modern Painters*», vol. V) английский теоретик искусства, художественный критик, публицист и общественный деятель Джон Рескин (John Ruskin, 1819–1900) параллельно создает мифологизированный образ итальянского художника XV–XVI вв. Джорджоне и более реалистичский – английского художника XVIII–XIX вв. Тернера. Подробно образ Джорджоне, создаваемый в эссе Рескина, анализируется нами в статье «Образ Джорджоне в очерках Джорджо Вазари и Джона Рескина» [8].

В эссе «Школа Джорджоне» («*The School of Giorgione*», 1877) из книги «Ренессанс: Очерки искусства и поэзии» («*The Renaissance: Studies in Art and Poetry*») английский писатель, критик, историк и теоретик искусства Уолтер Пейтер (Walter Pater, 1839–1894) акцентирует внимание на основном достижении школы Джорджоне – создании нового жанра «живописной идиллии или поэмы» («*painted idylls*» или «*painted poems*»). Жанр книги Пейтера Я. Флетчер и другие исследователи тоже рассматривают как пограничный «между критикой и творчеством; между искусством и литературной критикой, беллетристикой, классической ученостью, интимным дневником и философским романом» [9]. Детальный анализ эссе Пейтера дается в нашей работе «Эссе “Школа Джорджоне” в контексте эстетической критики Уолтера Пейтера» [10].

В эссе «На родине Джорджоне» (1917) из книги «*Образы Италии*» (т. III) русский писатель, переводчик и критик Павел Павлович Муратов (1881–1950), разочарованный оригиналом алтарной картины «Мадонны Кастельфранко», пытается развенчать миф о Джорджоне, сомневаясь в мастерстве и новаторстве художника. Эссе «На родине Джорджоне» в контексте художественной критики П. П. Муратова подробно рассматривается нами в специальной статье [11].

В то время как труд Вазари традиционно относят к жанру биографии, сочинения оксфордских профессоров Рескина и Пейтера обозначаются как *studies* (подход к изучению чего-либо, познание, исследование, тщательный анализ [12]). Клайв Уилмер называет «Современных художников» Джона Рескина «his monumental study of landscape art» [13]. В третьей редакции «Ренессанс» Уолтера Пейтера сопровождается авторским подзаголовком «*Studies in Art and Poetry*». В эссе Пейтера преобладают составляющие научного стиля: теоретическая концепция, логика изложения материала, ссылки на научные авторитеты. Последние мы обнаруживаем и в очерке Муратова, хотя комментаторы относят «Образы Италии» к *запискам путешественника*, а сам Муратов называет их *воспоминаниями* [14].

Все три эссе объединяет субъективность непосредственного восприятия, интерпретации и

оценки: «всякая интерпретация символа сама остается символом, но несколько рационализированным, то есть несколько приближенным к понятию» [15]. От эстетического критика требуется не только чувство, но и воображение. Во всех анализируемых эссе предпринимается попытка передать живописный образ посредством слова (интермедийность).

Уже Вазари передавал природную чувственность Венеции через любовные увлечения Джорджоне и жизненность изображаемых им тел. Но природу, одарившую художника, он понимал обобщенно, ни словом не обмолвившись о пейзажах Джорджоне. Рескин создает идеализированный венецианский пейзаж эпохи Возрождения в единстве природы, архитектуры и гражданского общества. Образ Кастельфранко перерастает у него в образ-символ Венеции. Пейтер вслед за Рескиным поэтизирует Венецию Джорджоне, в частности через повтор эпитета «gold» («золотой»). Муратов, продолжая эту традицию, в отличие от Рескина и Пейтера, противопоставляет монументальные венецианские пейзажи «бедному», «маленькому» и «пыльному» Кастельфранко, подчеркивая дисгармонию человека и природы. Если Джон Рескин видел в творчестве Джорджоне прозрачную ясность и безмятежное спокойствие итальянского воздуха («*serenity*»), силу, гордость и бессмертие человека, то Муратов говорит об отсутствии ясности, слабости и немоте художника.

Отмеченная Вазари врожденная музыкальность Джорджоне в венецианских пейзажах Рескина выражается через повествовательный ритм и звукопись: «rippled music of majestic change, or thrilling silence» // «струющая музыка величавого перезвона или волнующая тишина» [16]. Затем тема музыки как универсального искусства становится лейтмотивом эссе Пейтера «Школа Джорджоне». По мнению критика, все искусства стремятся достичь музыкальности формы и содержания, поэтому музыкальность Джорджоне обуславливает гармонию человека и природы на полотнах художника. Его герои прислушиваются к плеску воды и звукам свирели: «listening, perhaps, to the cool sound as it falls blent with the music of the pipes» [17]. Утверждение о том, что жизнь постигается Джорджоне как слушанье («*listening*»), Гордон МакКензи считает личной творческой особенностью критики Пейтера [18]. Муратов соглашается с тем, что «музыкальность – это, пожалуй, главная составляющая искусства Джорджоне», однако он, в отличие от английского критика, определяет музыкальность Джорджоне как недостаток мастерства: «Бездейственное и бессмысленное искусство Джорджоне было до конца музыкально в своей еще нерешительной и первоначальной живописности» [19].

В то время как Пейтер восхищался отсутствием у Джорджоне литературности, Муратов осуждает его картины за бессюжетность, бессмысленность и бездейственность. Критерий литературности, как и предпочтение, отдаваемое флорентийскими художниками перед венецианскими, приближает Муратова к неоклассицизму.

Рескин вписывает Джорджоне в свою систему трех классов художников («Природа готики») и ставит его выше Дюрера, так как в своих картинах Джорджоне изгоняет зло навсегда и поднимается над ним в «величии покоя» («Два отрочества»). Пейтер противопоставляет Джорджоне, в картинах которого впервые появляется движение, византийской школе и Беллини (предвосхищая Тициана, Джорджоне в одной картине выражает сам дух венецианской живописи). Муратов не видит новаторства Джорджоне по сравнению с Беллини. Он называет Джорджоне «одной из необычайностей искусства», ставя выше его «настоящих» художников Ренессанса – Боттичелли и Леонардо, Тициана и Пальму, Корреджо и Пуссена.

Современные исследователи справедливо обосновывают импрессионистичность стиля Рескина [20], что особенно отчетливо проявилось в очерке «Два отрочества», где вместо анализа картин Джорджоне создается незабываемое впечатление от пейзажей Венеции. В эссе Пейтера отразилась поэтика европейского символизма с его поисками универсальной сущности искусства слова в музыке. Если Рескин, по словам Г. Тиллотсона, стремился описать картину, то Пейтер – передать ее смыслы [21]. Очерк Муратова, в свою очередь, выразил усталость русского символизма рубежа XIX–XX вв. от собственной меланхоличности и стремление найти опору в античной эстетике.

Примечания

1. Гращенков В. Н. П. П. Муратов и его «Образы Италии» // Муратов П. П. Образы Италии. М.: Галарт, 2005. Т. I. С. 307.
2. Кауфман Р. С. Русская и советская художественная критика (с середины XIX века до 1941 года). М.: Изд-во Моск. ун-та, 1978. С. 4.
3. Гроссман А. П. Жанры художественной критики // Искусство. 1925. № 2. С. 74.

4. Гращенков В. Н. Указ. соч. С. 308.
5. Benson A. C. English men of letters. Walter Pater. L.: Macmillan & Co., 1926. P. 51.
6. Buckler W. E. Walter Pater. The critic as artist of ideas. N. Y.; L.: New York University Press, 1987. P. 36.
7. Vunnef B. P. Итальянский Ренессанс XIII–XVI вв.: курс лекций по истории изобразительного искусства и архитектуры. Т. II. М.: Искусство, 1977. С. 166.
8. Загороднева К. В., Бочкарева Н. С. Образ Джорджоне в очерках Джорджо Вазари и Джона Рескина // Вестник Пермского университета. 2008. Сер. Иностранные языки и литература. Вып. 5 (21). 2008. С. 16–22.
9. Fletcher I. Walter Pater. L.: Longmans, Green & Co, 1959. P. 5.
10. Бочкарева Н. С., Загороднева К. В. Эссе «Школа Джорджоне» в контексте эстетической критики Уолтера Пейтера // Вестник Пермского университета. 2009. Сер. Российская и зарубежная филология. Вып. 2. С. 70–83.
11. Загороднева К. В., Бочкарева Н. С. Эссе «На родине Джорджоне» в контексте художественной критики П. П. Муратова // Вестник Пермского университета. 2009. Сер. Российская и зарубежная филология. Вып. 5. (в печати).
12. Collins dictionary of the English language / ed. P. Hanks. Second edition. L.; Glasgow: Collins, 1986. P. 1513; The new century dictionary of the English language / ed. by H. G. Emery and K. G. Brewster. N. Y.: Appleton–Century–Crofts, inc, 1956. Vol. 2. P. 1873.
13. Wilmer C. [Introd.] // Ruskin J. Unto This Last and other writings. L.; N. Y.: Penguin books, 1985. P. 7.
14. Муратов П. П. Образы Италии. М.: Галарт, 2005. Т. I. С. 7.
15. Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. С. 361.
16. Ruskin J. Unto This Last and other writings. L.; N. Y.: Penguin books, 1985. P. 144.
17. Pater W. The Renaissance. Studies in Art and Poetry. Oxford: University Press, 1998. P. 97.
18. McKenzie G. The literary character of Walter Pater. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1967. P. 137–138.
19. Муратов П. П. Указ. соч. Т. III. С. 409.
20. Тишунина Н. В. Пейзажная проза Джона Рескина (к вопросу о формировании английского литературного импрессионизма) // Английская литература: от «Беовульфа» до наших дней. СПб., 2002. С. 236–247.
21. Tillotson G. Criticism and the nineteenth century. Hamden: Archon books, 1967. P. 110.

УДК 7.046.3

Н. Ю. Певнева

**ТВОРЧЕСТВО МОРИСА ДЕНИ
В КОНТЕКСТЕ РЕЛИГИОЗНОГО
ВОЗРОЖДЕНИЯ ВО ФРАНЦУЗСКОМ
ИСКУССТВЕ РУБЕЖА XIX–XX вв.**

В статье дается краткая характеристика христианской темы в творчестве М. Дени и его религиозной живописи. Проанализирован ряд произведений мастера, связанных с сакральной тематикой: картины, иллюстрации к христианским книгам и церковные монументально-декоративные композиции. Определён вклад Дени в возрождение и развитие религиозной темы и священного искусства во Франции на рубеже XIX–XX вв.

A short characteristic of Christian theme in the works of M. Denis and his religious painting is given. A number of his works connected with sacral subjects is analysed: pictures, illustrations to Christian books and church monumental and decorative compositions. The contribution of Denis to the revival and development of religious theme and sacred art in France on the border of XIX–XX centuries is defined.

Ключевые слова: христианское возрождение; священная тема; религиозное искусство; католичество; Новый завет; евангельская иконография; сакральная символика; церковная живопись.

Keywords: Christian Revival; sacred theme; religious art; Catholicism; the New Testament; evangelical iconography; sacral symbolics; church painting.

Конец XIX – первая половина XX столетий – переломная эпоха в культурной жизни Франции, ознаменованная возрождением интереса к духовным и религиозным проблемам. Их выражением стал, в частности, так называемый «христианский ренессанс». Почву для него подготовили в первой половине и середине XIX в. католические писатели и философы – Ламеннэ, Лакордер, Монталамбер. Они стремились заново открыть для современников католичество, воскрешая учения Фомы Аквинского, Святого Доминика, и в то же время делали попытки обновить католическую доктрину, выступали за содружество науки и религии, социально-политических и религиозно-нравственных идей.

На рубеже столетий идеи возрождения христианства поддерживают немало религиозно настроенных французских писателей и мыслителей,

среди которых Блуа, Гюисманс, Клодель, Мари-тен, Жильсон и др.

«Религиозный ренессанс» во Франции характеризует развитие не только литературы и философии, но, в известной степени, и изобразительного искусства. Правда, в последние десятилетия XIX в. многие художники (импрессионисты, постимпрессионисты) увлечены прежде всего непосредственным изображением жизни и поисками новых способов её интерпретации. Но в то же время во французском искусстве конца столетия, и, в первую очередь, в творчестве мастеров, связанных с символизмом, можно отметить возрождение интереса к философскому осмыслению мира и человека, к религии и стремление вдохнуть новую жизнь в развитие священной темы. Среди художников рубежа XIX–XX вв., в искусстве которых прослеживаются эти тенденции, – Г. Моро, П. Пюви де Шаванн, П. Гоген, О. Редон, П. Серюзье, позже – Ж. Девальер, Ж. Руо.

Особая роль в религиозном возрождении французского искусства принадлежит Морису Дени (1870–1943). Он был глубоко верующим человеком, с юных лет осознал собственное предназначение христианского живописца и «...мечтал вернуть веру своему безбожному веку, внедрить ценности религии в самое течение современной жизни» [1].

К идеям возрождения духовности и обновления сакрального искусства Дени приходит уже в ранний период творчества, и они будут важнейшими для художника до конца его жизни. Основная тема произведений Дени связана с образами Нового Завета, преимущественно женскими, – Марии, Елизаветы, Марфы, исполненными глубокой и искренней веры. Его религиозные работы почти лишены драматизма, а живопись можно назвать женственной, лиричной и утончённой. Он создаёт особый безмятежный мир возвышенных и одухотворённых чувств, выраженный в загадочных символах и метафорах.

Тема Христа для Дени не является главенствующей. Евангельские героини встречаются в его работах даже чаще. Когда же он обращается к образу Иисуса, то порой наделяет его несколько женственными чертами, превращая в воплощение мягкости, добра и любви («Священная беседа», 1890, Частное собрание, Сен-Жермен-ан-Ле; «Марфа и Мария», 1896, ГЭ, СПб.).

Говоря о художественном языке мастера, следует отметить в нём органичное сочетание со-

временных тенденций, связанных с символизмом, синтетизмом, декоративизмом, и традиций классического искусства (раннего и высокого Возрождения: Джотто, Дуччо, Симоне Мартини, Мазаччо, Фра Анжелико, Филиппино Липпи, Пьеро делла Франческа, Боттичелли, Рафаэль; классицизма XVII в.: Пуссен): «Символист и синтетист как Гоген, аналитик как импрессионисты, он оставался классиком в своих стремлениях» [2].

Дени нередко использует сложившуюся веками иконографию. Но новаторские искания позволяют ему творчески перерабатывать жёсткие канонические схемы. Он выступает за гармоничное сосуществование в сакральном искусстве каноничности вероучения и сугубо личных переживаний художника: «Христианские произведения должны органично сочетать христианскую догму и искренность религиозных чувств автора» [3].

Дени не копирует композиционные прототипы старых мастеров, а даёт совершенно новую трактовку традиционным сюжетам, объединяя в одно целое сакральное и бытовое, историю и современность, реальность и миф, возвышенную символику и наблюдение окружающей действительности: «Совмещая разновременные пласты, историю Нового Завета с мотивами своего времени, Дени хочет уверить современников в вечности божественного откровения» [4].

Ярко иллюстрирует живописные эксперименты художника картина «Шествие на Голгофу» (1889, Музей Орсе, Париж). В основе полотна лежит иконография восхождения Христа на Голгофу и несения креста перед Распятием. Но автор интерпретирует её согласно своему субъективному видению. Каждый элемент композиции не случаен и служит определённым символом.

Фигура Христа в светлых одеждах выделяется среди остальных, тёмных, фигур и говорит о его божественной сущности. Группа одетых в чёрное плакальщиц дана единой, почти нерасчленённой массой и создаёт ощущение траура. Группа стражников, которые приближаются к месту казни, – ещё более абстрактна по форме. Одетые в тёмные облачения и вооружённые копьями, они надвигаются злобещей толпой, лицезворя жестокость мира.

Композиция произведения построена по принципу пирамидальной конструкции: благодаря этому возникает впечатление того, что идущий на казнь Спаситель уже воспринимается воскресшим и словно возносящимся к небесам. Холм, по которому поднимается Христос, усыпан цветами – они ассоциируются со звёздами, создавая ощущение небесной атмосферы. Все оси композиции образуют крест – символ жертвенности и искупления.

Таким образом, в работе «Шествие на Голгофу» явно прослеживаются некоторые новаторские достижения мастера – в области иконографии, пластической выразительности образов. Для Дени было очень важным найти новые способы представления священных сюжетов и современные формы для воплощения религиозных идей, так как он считал, что сакральная тема должна отражать художественные вкусы и культурные пристрастия эпохи: «Вся история христианского искусства – это великолепное чередование стилей, эстетических концепций, техник, нравов и обычаев различных поколений» [5].

Основной источник вдохновения Дени – Священное Писание. Однако евангельские эпизоды художник часто превращает в жанровые сцены, одевая героев в современные костюмы и помещая их в окружающие его интерьеры, архитектурное пространство и пейзажи. В работах мастера отсутствует историчность, они будто написаны с натуры («Встреча», ок. 1892, ГЭ, СПб.; «Марфа и Мария», 1893, ГЭ, СПб.; «Посещение Марией Елизаветы», 1894, ГЭ, СПб.).

Но, несмотря на проникновение в религиозные сцены бытового начала, они не теряют возвышенности. В них всегда ощущается глубокая иносказательность, а за обыденными предметами скрывается многозначность символики: «...картины Дени – это попытка включить христианский космос в маленькую ячейку современного быта» [6]. Так, в полотне «Посещение с голубятней» (1893, Частное собрание), иконографическим источником которого служит сюжет посещения Марией Елизаветы, автор переносит действие на берег моря, изображая пейзаж в Перро-Гирек: морскую гладь с плывущими вдалеке кораблями, прибрежную пристань с маяком. Сцена встречи Марии и Елизаветы отнесена на задний план, а передний занимает повозка с лошадьми, говорящая о совершенном Марией путешествии. В то же время каждая деталь композиции является определённым религиозным символом – три корабля с тремя парусами указывают на присутствие божественной Троицы, семь голубей, пьющие из моря, обозначают одновременно Святой Дух и гармонию земного и небесного (символика чисел четыре и три), нимбы над головами Марии и Елизаветы указывают на их святость.

Характерный пример органического сочетания традиций и самых современных веяний в творческом методе Дени – работа «Католическое таинство» (1890, Коллекция Ф.-М. Дени, Алансон), в которой художник обращается к иконографии «Благовещения», вновь своеобразно переосмысливая евангельский сюжет. Перед Марией предстаёт не архангел Гавриил, а католический священник с раскрытой книгой в руке и

двое служек со свечами. Действие происходит в обычной комнате, за окном – реальный пейзаж.

Композиция снова насыщена символическими мотивами: в вазе, помещённой на краю подоконника, – нежная белая лилия, аллегория Непорочности Девы Марии, сцена залита светом, напоминающим «божественный» свет в работах Фра Анжелико. Сама же Богоматерь схожа с сиенскими Мадоннами поздней готики и раннего Ренессанса: хрупкостью фигуры, изяществом движений, изысканным изгибом тела и наклона головы (Дуччо «Маэста», 1308–1311, Музей Собора, Сиена; Симоне Мартини «Величание Мадонны», 1315, Палаццо Пубблико, Сиена; «Благовещение», 1333, галерея Уффици, Флоренция).

Освещение, фризообразное построение пространства, приближение действия к переднему плану, величавый ритм движений персонажей превращают изображённую сцену в торжественную процессию, что уравнивает жанровое начало произведения и вызывает ощущение сакральности происходящего.

Особая заслуга принадлежит Дени в области возрождения церковного монументально-декоративного искусства. Художник расписал фресками и украсил витражами большое количество храмов и монастырей Франции и ряда других европейских стран. Кроме того, в 1919 г. он организовал Мастерские церковного искусства, в которых воспитывались современные религиозные живописцы. Один из выдающихся ранних монументально-декоративных ансамблей Дени – цикл росписей и витражей для Церкви Нотр-Дам в Везине (1901–1903). Фреска капеллы Девы Марии выполнена в нежной, почти прозрачной цветовой гамме. В центре – Богоматерь в белых одеждах, обозначающих святость и чистоту. Её лёгкая фигура словно парит среди воздушных облаков, голубизны небес и цветущих садов. Марию окружают грациозные фигуры ангелов и святых, играющих на музыкальных инструментах. Здесь создаётся чудесная атмосфера литургии, светлой церковной службы.

Композиция капеллы Святого Сердца, посвящённой Христу, выполнена в соответствии со средневековыми канонами и состоит из символических рядов. В верхнем ярусе, на фоне сумрачного неба, величественно восседает на престоле облачённый в золотистое одеяние Спаситель, от которого исходит божественный свет. По сторонам от престола стоят ангелы – они держат в руках чашу и крест, указывающие на жертву Христа, а у подножия трона святые в красных одеждах поклоняются Иисусу. В их руках – пальмовые ветви, которые, как и атрибуты ангелов, служат символами жертвенности.

Если в живописи капеллы Девы Марии создаётся настроение безмятежной возвышенности, то

фреска капеллы Христа менее спокойна в эмоциональном плане. Предвечернее небо, светящееся облачение Спасителя, ярко-красные накидки святых – всё это соответствует более драматичному характеру образа.

Дени разработал также витражи для деамбулатория, соединяющего обе капеллы, – они отличаются подлинной декоративностью, хотя, пожалуй, не совсем соответствуют традиционной специфике витражного искусства. Художник запечатлел в витражах пейзажные виды – голубые небеса, прозрачные реки, холмистые берега, райские сады и виноградники, населённые животными и птицами. И снова каждый элемент композиции является сакральной аллегорией: яблоко – метафора первородного греха, виноградная лоза – символ жертвенной крови Христа, голубки, пьющие воду, – образы Святого Духа.

К более позднему времени относится великолепный декоративный ансамбль капеллы Приёра в Сен-Жермен-ан-Ле (1915–1928). Здесь Дени выполнил цикл грандиозных фресок в не свойственной ему драматично-экспрессивной манере. В апсиде помещена полукруглая композиция «Распятие». В центре её – огромная фигура распятого на кресте, страдающего Христа в терновом венце. Справа от Распятия – объятые горем жёны-мироносицы в траурных одеждах, у подножия креста преклонила колени оплакивающая Христа Мария. На заднем плане, слева, – ещё один крест, на котором распят разбойник, а рядом стоит человек, в отчаянии обхвативший руками голову, что придаёт всей сцене жизненное, человеческое начало.

Композиция построена по законам средневековой иерархии – фигура Христа больше, чем фигуры людей. Мастер с жестокой достоверностью показывает измученное тело Иисуса: вздувшиеся от напряжения вены, искажённое страданиями лицо и раны на теле, из которых сочится кровь. Но, несмотря на это, мощная, атлетически сложенная фигура Христа излучает силу и определяет величественность и монументальность образа.

Интересен линейный строй фрески. Чёткие прямые очертания креста служат композиционной доминантой и сообщают сцене суровость и ощущение неотвратимости происходящего. Трагично склонённые головы жён-мироносиц органично перекликаются с полукруглым завершением композиции и вносят в неё атмосферу тихой печали и гармонии, погашая остроту драматизма, проявляющегося в почти натуралистичном изображении страданий Иисуса, в цветовых и светотеневых контрастах. Благодаря величю и мощи образа распятого Христа, яркому сиянию, исходящему от его фигуры, возникает непоколебимая уверенность в скором воскресении Спасителя. Он предстаёт уже не как человек, а как Бог,

существо высшего порядка, обладающее сверхъестественной силой, способное поправить смерть.

Другая, не менее экспрессивная, роспись в капелле Приёре – «Снятие с креста». Её структурное ядро – крест, с которого снимают безжизненное и искалеченное тело Христа. Дени вновь акцентирует внимание на его ранах и увечьях. Но в то же время мужские и женские фигуры, окружающие крест, «классически прекрасны» и напоминают об увлечении мастера искусством Ренессанса и классицизма XVII в., подтверждая один из его основных творческих принципов: «То, что доминирует в понятии классического искусства, – это идея синтеза... Оно устанавливает надлежащее равновесие между природой и стилем, между экспрессией и гармонией» [7]. Несмотря на некоторую условность, сцена не выглядит театральной и искусственной, она исполнена естественных, жизненных чувств.

К религиозной теме Дени обращался и в графике, в первую очередь, в иллюстрировании христианских книг. Художник необыкновенно тонко чувствовал дух этих произведений и передавал их высокие этические идеи. Один из наиболее выдающихся графических циклов Дени – иллюстрации к книге Фомы Кемпийского «Подражание Иисусу Христу» (1903). Её главный герой, как уже ясно из названия, – Спаситель. Художник, вслед за автором книги, показывает разнообразные жизненные события и душевные состояния Христа – его деяния, чудеса, сомнения, страсти. Он изображает Иисуса в различных ипостасях – пророком, учителем, чудотворцем, мудрецом, человеком, раздираемым противоречиями, мучеником.

К самым ярким образам серии относится драматичный образ Христа в гравюре «Христос в Гефсиманском саду». Мессия запечатлён в порыве глубокого отчаяния и нравственных терзаний, накануне Страстной недели. Светлая фигура Христа с нимбом над головой ясно выделяется на тёмном фоне земли. Он лежит ничком среди оливковой рощи, бессильно вытянув руки. «Чернота» земли, древесных зарослей и неба словно давит на его лёгкую, почти бестелесную и, на первый взгляд, беспомощную фигуру.

Однако при более внимательном прочтении образа замечаешь исходящий от неё свет, который вносит в эмоционально-психологический строй произведения совершенно другие интонации – Христос уже не воспринимается слабым и

потерянным, в нём чувствуется уверенность и духовная сила. Даже в тяжелейшие минуты своего крестного пути Спаситель остаётся исполненным мудрости и непоколебимой веры. Для Дени, как и для Фомы Кемпийского, Христос – это великий пример смирения и жертвенности.

Морис Дени внёс неоспоримый вклад в возрождение и обновление французского религиозного искусства конца XIX – первой половины XX вв. В его творчестве наметились основные тенденции развития сакральной тематики в XX в. Интерес к ней он проявлял в разнообразных видах искусства – выполнил огромное количество станковых живописных произведений, расписал и украсил немало церквей, создал серии иллюстраций к богословским трактатам. Дени был ярким проповедником, активно утверждал значение религиозного искусства в своих теоретических трудах («История религиозного искусства», 1939) и через Мастерские церковной живописи.

Священная тема – одна из интереснейших и богатейших граней творчества Мориса Дени. Она служила для него не только источником живописного вдохновения, но и возможностью выразить собственные духовно-нравственные идеалы и искреннюю веру.

В своих произведениях художник стремился сохранить для последующих поколений традиционные иконографические источники религиозных сюжетов и вдохнуть новую жизнь в устоявшиеся канонические схемы, окрасить их современным звучанием и индивидуальным видением. Особо хочется выделить его монументально-декоративные композиции, которые по праву можно назвать подлинными шедеврами католического возрождения. Они способны пробудить и вознести к высоким «духовным сферам» заблудшие души человечества и в наше сложное время.

Примечания

1. Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве. Франция и Бельгия 1870–1900. М.: Изобразительное искусство, 1994. С. 180.
2. Terrasse A. Denis. Lausanne: International Art Book, 1970. P. 28.
3. Denis M. Histoire de l'art religieux. Paris: Flammarion, 1939. P. 6.
4. Крючкова В. А. Указ. соч. С. 178.
5. Denis M. Указ. соч. P. 3.
6. Крючкова В. А. Указ. соч. С. 175.
7. Дени М. Определение неотрадиционализма // Мастера искусства об искусстве. Т. 5. Кн. 1. Л.: Искусство, 1969. С. 199.

А. В. Малацай

ВКЛАД А. В. НИКОЛЬСКОГО В ДЕЛО РАЗВИТИЯ ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ ВЯТКИ

Статья призвана обратить внимание на противоречие церковно-певческой культуры рубежа XIX–XX вв., заключающееся в несоответствии уровня музыкальной образованности клироса духовно-музыкальным произведениям композиторов Нового направления. Особую роль в разрешении противоречия сыграли церковно-певческие курсы, которые проектировал и на которых преподавал А. В. Никольский.

The article pays attention to the contradiction in church singing culture on the boundary of the XIX–XX centuries, i. e. the inadequacy of the level of musical education of the klirós to the spiritually disposed music pieces of the New Trend composers. The special role in overcoming this discrepancy was played by church and singing courses organized and conducted by A. V. Nikolsky.

Ключевые слова: А. В. Никольский, провинция, регент, церковно-певческие курсы, хоровое пение, Новое направление, духовные произведения, распевы, концерты.

Keywords: A. V. Nikolsky, province, cantor, church and singing courses, choral singing, new trends in singing, spiritual songs, singing warming-up, concerts.

Период начала XX в. современные музыковеды справедливо называют вершиной развития отечественной духовно-музыкальной культуры. В последней четверти XIX в. молодые композиторы при содействии ученых – медиевистов и палеографов – встали на путь возрождения древнерусской православной традиции, образовав в дальнейшем Новое направление в русской церковной музыке. Росло количество издаваемой богослужбно-певческой литературы. М. А. Лисицын, обзревая в 1901 г. духовно-музыкальные сочинения русских композиторов, упомянул о 110 авторах, создавших около 1500 произведений.

Дирижерско-хоровое образование, складывавшееся в России веками, традиционно было связано с церковью. В стадии расцвета на рубеже XIX–XX вв. находились Придворная певческая капелла в Петербурге и Синодальный хор в Москве. Среди профессиональных церковных хоров обеих столиц следует также отметить Чудовский хор, хор А. П. Архангельского, хоры крупных соборов (Исаакиевского, Казанского, храма Христа Спасителя). Повсеместно в действующих приходах организовывались хоры, которые содержались на средства либо церкви, либо частных

лиц. В богослужениях также принимали участие хоры, действовавшие при учебных заведениях и военных подразделениях.

Уровень профессионального мастерства провинциальных богослужбных хоров резко отличался от столичных. Сами руководители, так же как и певчие, не знали азов музыкальной грамоты, пели «по старинке», часто выучивая репертуар «с голоса». О внедрении сочинений и переложений композиторов Нового направления не могло быть и речи. Наоборот, провинциальные регенты на съездах обращались к композиторам с просьбой «писать проще» [1]. Разрешение возникшего противоречия передовые церковно-музыкальные деятели видели в повсеместном обучении регентов и певчих.

Одним из видных деятелей духовно-музыкальной культуры начала XX в. был Александр Васильевич Никольский (1874–1943). Он родился в семье священника, с 6 лет помогал отцу в церкви. В годы учения в духовной семинарии, которую Александр Васильевич закончил блестяще, у него проявился особый интерес к церковному пению, обнаружили хорошие музыкальные способности, а главное – появилось желание регентовать. Перейдя на IV курс семинарии, Никольский был назначен помощником регента учебного хора Тихоновского училища, а на IV–VI курсах стал уже признанным регентом. Летом 1891–1892 г. он регентовал в церкви в Тарханах. Встречи с профессиональными музыкантами (А. В. Касторским, А. Н. Карасевым, Л. С. Шор) в годы обучения в семинарии существенно повлияли на выбор профессии и определили направление жизненного пути Никольского. Свое музыкальное образование он продолжил в Синодальном училище, Московской консерватории и Музыкально-драматическом училище Московского Филармонического общества.

Вся профессиональная деятельность Никольского до революции 1917 г. была направлена на подъем отечественной церковно-певческой культуры. Большую часть композиторского наследия составляют духовно-музыкальные произведения и переложения древних распевов. Он был организатором регентских съездов, занимался изучением народно-песенной культуры, преподавал в учебных заведениях г. Москвы. Созданные им учебные пособия предназначены для хоровых певцов, учителей пения и регентов.

Профессиональных регентов в то время в России готовили только два учебных заведения – Московское Синодальное училище и Петербургские курсы при Придворной певческой капелле. Выпускники названных заведений ввиду своей малочисленности едва удовлетворяли запросы архиерейских хоров и епархиальных соборов крупных городов. Пытаясь помочь провинциальным

регентам, некоторые известные музыкальные и церковные деятели организовывали летние курсы. Принимая во внимание значительность самого факта проведения курсов, следует отметить их узкую направленность: выбор преподаваемых предметов и содержание программ зависели от профессиональных возможностей педагогов-организаторов. Так, на выпускном экзамене курсов Н. С. Сафонова звучали произведения А. Ф. Львова, Д. С. Бортнянского, М. И. Глинки, П. И. Чайковского, М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова, то есть явное предпочтение отдавалось композиторам Петербургской школы. Историк церковной музыки И. А. Гарднер по этому поводу писал: «<...> оперный певец не мог вполне войти в дух богослужебного пения, и, естественно, сосредотачивал свое внимание на более близком ему элементе – чисто музыкальном, а не на богослужебно-музыкальном» [2].

Никольский в период с 1898 по 1918 г. участвовал в проведении 18 курсов, о которых сохранились разрозненные сведения. Об одних курсах он делился впечатлениями с супругой в письмах, о других составлял подробные отчеты и публиковал их в журнале «Хоровое и регентское дело», программы третьих печатались в местных газетах. Так, впервые Никольский преподавал на регентско-учительских курсах, организованных в 1898 и 1899 гг. в Пензе его педагогом и другом А. В. Касторским.

Летом 1900 г. Александра Васильевича пригласили преподавать на курсы, устроенные для учителей, регентов и певчих в г. Камышине Пензенской губернии. Сведений о том, как проходили занятия, не сохранилось. Из писем супруги явствует, что Никольский проводил курсы в соответствии с составленным им самим учебным планом. К их окончанию хором слушателей под руководством Александра Васильевича был подготовлен концерт, программа которого составлялась в соответствии с просьбами местной интеллигенции и включала светские произведения.

Летом 1903 г. Александр Васильевич преподавал на летних учительских курсах в Саратове. К этому времени он уже завоевал определенный авторитет среди приглашавших его организаторов и самих слушателей. На саратовских курсах Никольский работал со старшей группой слушателей, вел методические беседы и хор, а также занимался с мальчиками – певчими церковных хоров, приехавшими из Камышина.

Три года подряд (1904–1906 гг.) Александр Васильевич устраивал летние церковно-певческие регентские курсы в Наровчатке. По дороге на вторые наровчатские курсы он придумывает «оригинальную систему специализации отделов пения, хотя вызывающую дробление на многие группы, но этим <...> сулящую успех каждому слу-

шателю» [3]. В 1905 г. общее число слушателей составило 80 человек. К окончанию курсов традиционными силами хора слушателей под руководством Никольского был подготовлен духовный концерт из новейших произведений композиторов тех лет.

На I Всероссийском регентском съезде, проходившем в 1908 г., Никольский поднял проблему совершенствования регентского образования, решение которой он видел в проведении Всероссийских летних регентско-учительских курсов в г. Москве. Он разработал план занятий, подобрал состав предметов, указал содержание программ. Именно Московские курсы сыграли важную роль в музыкальном развитии провинциальных регентов. Согласно данным, помещенным в отчете о Московских летних регентско-учительских курсах, в них принимали участие представители 42 местностей [4].

К структуре организации, подбору предметов и содержанию программ Александр Васильевич пришел не сразу. Общий учебный план их формировался постепенно из опыта проведения им курсов в различных городах и с разными аудиториями слушателей. Параллельно с улучшением программ Никольский совершенствовал саму структуру курсов, сущность которой заключалась в том, что по результатам вступительного экзамена весь состав слушателей разделялся на три группы – низший, средний и высший курсы. В подготовительный период будущие слушатели получали для ознакомления программы всех трех курсов и сами (в соответствии со своими знаниями) выбирали, на какой курс им следует поступать. Через год слушатели могли продолжить образование на следующем курсе.

Цикл музыкально-теоретических дисциплин распределялся по всем трем курсам. Для систематизации обиходного пения на I и II курсах велся предмет «Церковное пение», на I – изучались мелодическое осмогласие и церковный устав, на II – теория осмогласия (рассматривались разные распевы в отношении к первооснове церковного пения – знаменному распеву, анализировались различные редакции распевов, выявлялись их достоинства и недостатки). В программу обучения всех трех курсов был введен предмет «Методика школьного пения», так как многие регенты параллельно с богослужебной практикой работали в школах (и эта работа, заметим, была необходима для воспитания просвещенных слушателей).

Особое практическое значение для регентов имел предмет «Регентское дело». В 1909 г. он проводился для всех слушателей одновременно. Сначала Д. И. Зариным было прочитано несколько вводных лекций, проведены уроки-спевки, демонстрировавшие основные приемы организа-

ции хоров. Последующие уроки Никольский вел сам. Определяя в отчете содержание работы, он отмечал: «Центр тяжести был перенесен на “истолкование” пьес и их характерных особенностей, а вместе с тем и на те приемы, которые можно и должно практиковать при самой передаче этих особенностей в исполнении хора» [5]. Александр Васильевич представил слушателям анализ нескольких композиций, характеризовавших разные стили и направления в русской духовной музыке. Девять из них были выучены с хором слушателей.

Главное место в программе занимали произведения представителей Нового направления. При анализе Никольский обращал внимание курсистов на бережное отношение композиторов к древним источникам, рассматривал отдельные способы гармонизации и обработки распевов, подчеркивал соответствие композиций критериям церковности и традициям русской национальной певческой культуры.

Летом 1911 и 1912 гг. в Москве проводились курсы, возглавляемые Б. В. Решке. Никольский был приглашен преподавать на них. В архивных документах имеются упоминания о его участии в летних курсах, проводимых в 1913–1915 гг. для любителей церковного пения в Москве. В мае 1916 г. Александр Васильевич читал лекции на московских курсах, устроенных для руководителей народных хоров.

Летом 1916 г. Никольский возглавил церковно-певческие курсы, организованные правлением Вятского церковно-певческого Общества. Благодаря содержательным публикациям в газете «Вятская речь», а также письмам к жене и детям сохранились подробные сведения о его участии в курсах. Александр Васильевич читал лекции, мастерски вел практические уроки: «Занятия идут очень оживленно, содержательно, – писал он, – веду я их с интересом неослабевающим. К концерту готовимся деятельно: программа серьезная, до Рахманинова включительно, хотя певцы – на троечку» [6].

Устроители и курсисты были наслышаны о разносторонней плодотворной деятельности Никольского еще до его приезда, поэтому оказали ему самый теплый прием: «Успех и доверие ко мне, заметно, весьма большие и растут час от часу. Слышал, что все склонны считать курсы на редкость удачными. Да и я чувствую, что веду дело хорошо: планомерно, толково, оживленно» [7]. Состав слушателей курсов был весьма разнообразен: школьные учителя, диаконы, псаломщики, певцы, воспитанники семинарий, послушницы женских монастырей.

В одном из местных журналов был помещен полный отчет о курсах 1916 г., содержащий конспекты преподававшихся дисциплин. Большую

часть их вел сам Никольский. Первыми в списке предметов, ввиду их исключительной важности, значились мелодическое и хоровое церковное пение. В ходе изучения предмета лектором сообщались общие сведения из истории и теории осмогласия. Затем вместе с курсистами пропевались и анализировались применяемые в богослужбной практике распевы и напевы (в числе которых был и местный вятский). Особое внимание слушателей Александр Васильевич обращал на «а) недопустимость забвения церковных распевов и напевов, когда-то безраздельно господствующих на русском клиросе, а ныне оставленных или в тени, или же без всякого приложения на практике; б) важность и художественные последствия от восстановления на клиросе древних распевов и напевов во всем их разнообразии и полноте, в) сравнительная узость и “безличие” обычного напева, водворившегося на современном клиросе, обнаруживаемые при сопоставлении этого напева в прочими – забытыми или пренебрегаемыми практикой» [8].

На уроках церковного хорового пения были разучены и всесторонне проанализированы духовные композиции, иллюстрировавшие различные течения в русской духовной музыке: 1. “Достойно есть” Бортнянского; 2. “Тебе одеющагося” Турчанинова; 3. “Виждь твоя пребеззаконная дева” Львова; 4. “Отче наш” “из литургии Иоанна Златоуста” Чайковского; 5. “Чертог твой” Римского-Корсакова; 6. “Внуши Боже” Архангельского; 7. “Ныне отпускаеши” А. Чеснокова; 8. “Воскликните Господеви” Гречанинова, 10. “Как не дивимся” Кастальского и 11. “Малое словословие” Рахманинова» [9].

Написанные А. В. Никольским и частично изданные к тому времени научные и учебно-методические труды «Формы русского церковного пения», «Голос и слух хорового певца», «План практических занятий пением в школе и хоре» составили основу еще трех преподаваемых им дисциплин. Так, вместе с изучением осмогласных распевов и напевов на курсах читались лекции по «Теории форм церковных песнопений». Особое внимание слушателей он обращал на влияние форм музыкальных сочинений на характер и стиль исполнения. Лекции под заголовком «Голос и слух хорового певца» содержали: а) подробное учение о голосе, его органах, постановке и т. п.; б) таковое же о слухе и его отдельных способностях – тональном, ритмическом и гармоническом чувствах; в) о развитии музыкального слуха и вкуса; г) об общей подготовке певца в целом. Вслед за ними Никольский предлагал собственную методику обучения пению в школах.

В целях практического ознакомления слушателей курсов с организацией хора и приемами

управления Александром Васильевичем из курсистов был организован смешанный хор, с которым проводились ежедневные спевки. Традиционно результатом этой работы стал публичный духовный концерт, состоявшийся 24 июня в зале Епархиального училища.

В газете «Вятская речь» был помещен отзыв, в котором отмечалось следующее:

«Не верилось, что из той разношерстной армии, какую представляли собою вначале курсисты, большинство которых обладает только минимумом голосового материала, мог сообразоваться хор с такой звучностью и стройностью. <...> Все они, тесно сплетенные между собой, создали ему ту основу, тот фундамент, опираясь на который, талантливый артист и композитор мог так смело пользоваться всеми ресурсами хора в целях весьма затейливого и тонко задуманного им исполнения <...> Результаты от организации курсов получились, таким образом, блестящие, и остается только пожелать, чтобы такие начинания повторялись чаще и служили бы той отдушиной, чрез которую могла бы проникнуть струя свежего и живительного воздуха в дело хорового пения, руководителями которого являются обычно люди с очень слабой музыкальной подготовкой и с традициями и пониманием, далеко отставшим от современных требований искусства» [10].

Следующие летние курсы в Вятке открылись в июне 1917 г. Количество слушателей не превышало 100 человек. Сведений об учебном плане и программах не сохранилось. По информации, содержащейся в письмах, хор курсистов под управлением Никольского за время проведения курсов дважды выступал перед горожанами.

Подводя итог, следует отметить, что в деле совершенствования церковно-певческого образования провинциальных регентов большое значение имела деятельность Никольского по организации и проведению летних регентско-учительских курсов в целом и улучшения системы образования на них в частности. Краткосрочные курсы, ввиду ограниченного времени их проведения, не могли дать разностороннего музыкального образования, однако они отвечали нуждам провинциальных регентов-практиков. Вятские курсы 1916–1917 гг. привлекли внимание слушателей тем, что именно на них были представлены авторские лекционные курсы самого Никольского, созданные в процессе его многолетней педагогической деятельности. Духовные концерты, устраиваемые в дни работы курсов, имели важное значение для формирования художественных вкусов провинциальной публики.

Примечания

1. Из речи Н. Т. Васильева на Первом съезде регентов // Труды Первого Всероссийского Съезда регентов церковных хоров и деятелей по церковному

пению. 17–21 июня 1908 г. М.: Издание общества взаимопомощи регентов церковных хоров. С. 16.

2. Гарднер И. А. Богослужбное пение русской православной церкви. Т. 2. Нью-Йорк, 1982. С. 482.

3. Письмо А. В. Никольского к К. И. Балашовой из Наровчата от 13–14 июля 1905 г.

4. См. Отчет о летних регентско-учительских курсах в Москве // Хоровое и регентское дело. 1909. № 9. С. 307–308.

5. Никольский А. В. Отчет о летних регентско-учительских курсах в Москве // Хоровое и регентское дело. 1910. № 11. С. 282.

6. Письмо А. В. Никольского к К. И. Балашовой из Вятки в Москву от 3 июня 1916 г.

7. Письмо А. В. Никольского к К. И. Балашовой из Вятки в Москву от 4 июня 1916 г.

8. Журнальные и газетные статьи, рецензии (А. В. Никольского и о нем), программы концертов // ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 294. Ед. хр. 388. Л. 109.

9. Там же.

10. Б. К. Духовный концерт церковно-певческого общества // Вятская Речь. 1916. 26 июня.

УДК 786.2.072.3

Р. Д. Гимадиева

А. ЛЕМАН. СЮИТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО «ТАТАРСТАН»: К ПРОБЛЕМЕ ФОЛЬКЛОР И КОМПОЗИТОР

В статье анализируется фортепианная сюита Альберта Лемана «Татарстан», которая представляет собой композиторское истолкование традиционного татарского фольклора. Цикл рассматривается на уровне анализа тематического материала и принципов его развития, связанных с фактурным, ладовым варьированием.

An article is analysing Albert Leman's suite for pianoforte named "Tatarstan", which represents the composer's interpretation of the Tatar traditional folklore. The cycle is considered on the level of thematic analysis with a special attention to the facture and scale variation.

Ключевые слова: татарская музыка, программный фортепианный цикл, фольклорные корни, принцип фактурного варьирования, пентатонный лад, трихорд.

Keywords: Tatar music, program piano cycle, folkloric roots, principle of facture variation, pentatonic scale, threehord.

В истории отечественной музыки XX в. всегда остро стояла проблема «взаимоотношения профессиональной и народной музыки» [1]. Яркими и показательными в этом отношении стали 60-е – первая половина 70-х гг., обусловленные «новым всплеском интереса отечественных композиторов к фольклору» [2] – период, в те годы обозначенный как «новая фольклорная волна».

© Гимадиева Р. Д., 2010

Это время ознаменовано новыми опусами таких композиторов, как В. Гаврилин, Г. Свиридов, Р. Щедрин, Б. Тищенко, С. Слонимский и др.

Поиск новых средств дает новые формы трактовки народного творчества. Речь идет, главным образом, не о цитировании народной музыки, а об использовании выразительных средств фольклорной традиции при создании авторских произведений. «Одним из действенных методов освоения фольклора вновь оказывается переинтонирование...» [3], которое способствует тому, что заложенные в глубине фольклора возможности предстают в новом образном и стилевом контексте.

Татарский фольклор не является исключением и, обладая богатыми языковыми ресурсами, представляет собой благодатный материал для экспериментов. К числу наиболее ярких образцов в этой сфере периода 60-х гг. относится фортепианная сюита Альберта Лемана «Татарстан».

Альберт Леман – крупный композитор, педагог и пианист XX в. Свое музыкальное образование он получил в Ленинградской консерватории, окончив класс композиции М. Ф. Гнесина и класс фортепиано В. В. Нильсена. Впитанная Леманом Санкт-Петербургско-Ленинградская композиторская традиция отношения к фольклору и его личные пристрастия исчерпывающе выразились в следующем его высказывании: «Я по образованию петербуржец, а в этом городе издревле преклонялись перед гениальными истоками народного интонирования. [...] Мне область народного интонирования, народная характеристичность очень близка, хотя я никакой не фольклорист. Но я знаю очень немало примеров и не стесняюсь порой породниться с такими интонациями; при этом в буквальном смысле я их не беру. И, быть может, в этом плане я ученик своих учителей, потому что вся петербургская школа композиции связана с родным музыкальным языком, особенно – русского Севера. [...] Черты родства с народной музыкой, возникающие в результате преклонения перед гением народа, заметны как в моем фортепианном творчестве, так и в сочинениях других жанров» [4].

С 1942 по 1970 г. Леман живет и работает в Казани. Это очень значительный и творчески интенсивный период его деятельности. С открытием в 1945 г. Казанской консерватории Леман не только становится основоположником композиторского образования в Татарии и других республиках Средневолжского региона, но также плодотворно работает в области освоения пенатоники и создания национальных произведений разных жанров. Феномен Лемана заключается в том, что он, будучи человеком другой национальности, естественно и гармонично вписывается в татарскую интонационную культуру.

Сам Леман говорит о своих произведениях следующее: «Сочиняя музыку на татарском интонационном материале, я не ставил задачу быть ортодоксом, просто старался, не изменяя своему художественному мироощущению, постичь душу, или, как говорят татары, – моң бар. Участие в национальной культуре возможно лишь в том случае, если художник ведет разговор, опираясь не на внешние приметы, а постигая глубинную суть, душу народа. Горжусь, что простые слушатели и профессионалы принимали мои “татарские опусы” как татарскую музыку, а некоторые мои темы – за народные мелодии» [5].

Высказывание Лемана как нельзя лучше подтверждает мысль о том, что «...замечательным свойством современной музыки на фольклорной основе является то, что текст и использованный контекст живого фольклора преобразуется у композиторов в их собственный музыкальный текст, способствуя его обогащению, в том числе и тематическому» [6].

В подтверждение вышесказанного рассмотрим сюиту для фортепиано «Татарстан» с точки зрения ее фольклорных корней и средств музыкальной выразительности, которыми пользуется композитор. Время создания сюиты относится приблизительно к 1960–1961 гг. Сюита Лемана представляет собой один из первых программных циклов в татарской музыке.

Сюита состоит из пяти миниатюр, каждая из которых носит свое название: 1. «Чыгармый уемнан» (Не могу забыть); 2. «Мэк» (Мак); 3. «Ак камыш» (Белый камыш); 4. «Егет боега» (Парень грустит); 5. «Әннә гизә генәем» (Шуточная). Как в любом цикле, здесь есть факторы объединения, которые усматриваются в общей содержательной канве: от меланхолической элегии (№ 1) – через пейзажные картинки (№ 2, 3) и психологический портрет (№ 4) – к яркому, праздничному финалу. Тематический материал каждой из пьес самостоятельный, поэтому между ними отсутствуют какие-либо тематические переключки, арки и т. д. При этом объединению пьес цикла в единое целое способствует порядок включения пьес, ориентированный на принцип контраста – так называемый сюитный принцип объединения материала, в соответствии с которым пьесы лирического характера (№ 1, 3, 4) чередуются с подвижными пьесами (№ 2, 5).

Обратимся к анализу пьес с точки зрения выявления их структурных особенностей. Итак, первая пьеса «Чыгармый уемнан» (Andantino con dolore) представляет собой своеобразное лирическое вступление к основному повествованию. Уже в этой пьесе актуализируется песенное, мелодическое начало, определяющее особенности тематизма всех пьес цикла, их фактурную специфику и принципы композиционного развития.

В качестве жанрового прототипа этой пьесы, на наш взгляд, выступает *салмак кәй*.

Сразу обращает на себя внимание двухтактовое вступление в левой руке, указывающее на песенные истоки тематизма – таковы инструментальные вступления в романсах, песнях и прочих жанрах камерно-вокальной литературы. Из основного мотива-зерна, намеченного в рамках мелодико-гармонической фигурации этого двутакта, произрастает весь тематизм пьесы. Раскачивающийся мотив в пределах квинтового диапазона с органичным пунктом на тонике оказывается основой интонационного развития всей пьесы. Во-первых, из указанного интонационного зерна вытекает зачин основной мелодии, во-вторых, оно становится интонационной основой мелодизированных подголосков, насыщающих всю фактуру пьесы – при первом проведении мелодии в качестве некоего остигатного противосложения, затем – варьированного и усложненного.

Сама тема (пример 1) – неторопливая мелодия в правой руке небольшого диапазона, однако весьма широкая по дыханию, – членится на два предложения. Первое определяется нами с 3-го по 8-й такты.

Второе – в интонационном плане развивающее предыдущую мелодическую линию – с 9-го по 15-й такты. Интересно, что во втором предложении (такт 9) обнаруживается интонация городской песни «Ай, былбылым» [7]. Однако она представляет собой не специально встроенный цитируемый элемент, а возникает в процессе развития как один из вариантов темы.

Дальнейшее развитие в пьесе представляет собой двоекратное варьированное проведение основной темы. Основной акцент при этом делается

на фактурном варьировании. Второе проведение (или первая вариация) отмечено аккордовым утолщением всех уровней фактуры: как рельефа – мелодии, так и фона – аккомпанирующих подголосков. Примечательно, что автор последовательно избегает терцовой аккордики: ассортимент аккордов, выделенных нами по вертикали, ограничен кварт- и квинтаккордами. Данный выбор обусловлен самой природой построения гармонической вертикали – результативной по своей сути, являющейся итогом линейного развития голосов музыкальной ткани. Гармоническая вертикаль оказывается вторичной по отношению к линейному движению каждого из голосов. В данном случае нельзя говорить об аккорде как о целостном конструктивном элементе, она всего лишь результат взаимодействия линейных мелодических линий.

Третье проведение темы – сокращенное по сравнению с предыдущими – отличается значительным обновлением фактурных приемов. Автор активно использует октавную дублировку мелодии на нескольких уровнях по всему диапазону инструмента на тоническом органном пункте в контр-октаве, что придает звучанию темы ощущение воздушности, открытого пространства. В целом, сокращенный вариант изложения, заторможенность гармонического развития, ограниченного опорой на тоническую гармонию (а именно, на тонический органнй пункт), особенности фактурного изложения свидетельствуют о кодовом значении данного раздела.

Таким образом, вся пьеса представляет собой двухчастную композицию с кодовым разделом по типу $A A_1$. Основным принципом развития в пьесе оказывается вариационный, сконцентрированный преимущественно на уровне фактурного варьирования.

1

Andante con dolore

The musical score is for a piece titled "Andante con dolore". It is written for piano (mp) and is in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The tempo and mood are indicated as "Andante con dolore". The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the piece with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the piece, featuring a triplet in the right hand and a more complex bass line with some chromaticism.

Следующая пьеса «Мэк» (Allegro) реализует действенное начало в цикле. Жанровой основой тематизма пьесы является *авыл кёй* – характерный жанр татарского песенного фольклора, имеющий ряд специфических признаков. Среди последних – трихордовый принцип организации пентатонной мелодики, постепенное освоение диапазона, сравнительно небольшое количество внутрислоговых распевов. Эти особенности весьма ярко выражены в этой пьесе.

Ладовой основой пьесы оказывается ангемитонная пентатоника мажорного наклона, представляющая собой структуру – б.2. – м.3. – б.2 – б.2. Отметим, что данный пентатонный остов имеет важное значение не только для мелодического, но и для гармонического облика этой пьесы. Гармоническая вертикаль представляет собой «сложенный» вариант мелодии, иными словами, выстраивается в соответствии с принципами тематической гармонии. Следует отметить, что здесь автор продолжает поиски нетривиальной, нетерцовой аккордовой вертикали, приспособленной к ангемитонно-пентатоновым условиям ладоинтонационного развития. Вместе с тем, в отличие от предыдущей пьесы квинт-секунд, кварт-секунд, собственно квартакорды осмысливаются композитором в качестве самостоятельных и полноправных конструктивных единиц музыкального построения. Это связано с иным типом организации музыкальной ткани. Если в первой пьесе на передний план выступали собственно мелодические связи, логика полифонического мышления, то в данном случае полифонические эпизоды, которые также наличествуют, чередуются с фрагментами, организованными согласно принципам гомофонно-гармонической фактуры.

В основе этой пьесы лежит яркая и выразительная тема (пример 2), основанная на «сцеплении» двух трихордовых оборотов (до-ре-фа, соль-ля-до).

Тема многократно повторяется, активно варьируется. В структурном оформлении этой части важную роль при этом играет звуковысотный фактор: после экспозиционного раздела, в котором тема неизменно проходит с опорой на устои до – фа, в среднем разделе происходит ее секвентное перемещение (си-бемоль – ми-бемоль, ля-бемоль – ре-бемоль) с последующим возвращением к прежнему уровню. Таким образом, наряду с вариационным принципом в качестве формы второго плана здесь намечаются черты трехчастности.

Отметим, что данная пьеса представляет собой яркий образец многообразия фактурных рисунков: автор словно играет ими, демонстрируя различные возможности и приемы работы с материалом. Фактурная «картинка» изменяется буквально каждые восемь тактов и заслуживает отдельного определения своих качеств. Достаточно простая в мелодическом отношении тема «включается» в разные фактурные условия, что обеспечивает свежесть звучания материала при постоянном его повторении. Тем самым, как и в предыдущей пьесе, вариационное развитие материала выходит на первый план. При этом автор ни разу не нарушает конструктивной целостности мелодии, которая каждый раз звучит в своем первоначальном виде.

Пьеса «Ак камыш» (Andante) представляет собой лирический центр цикла. Основная мелодия (пример 3), изложенная в первоначальном проведении в партии правой руки, претворяет основные жанровые признаки *озын кёй* – татарской народной протяжной песни.

2

Allegro

3

Andante

Мелодия основана на ангемитонном звукоряде в объеме децимы, большое значение приобретает мелизматика, столь характерная для народной *озын кэй*. Естественным образом в качестве мелизма, выписанного секстолью (такт 8), предстает трансформированная интонация народной песни «Зилэйлук» [8]. В качестве аккомпанирующего фона используется триольная мелодико-гармоническая фигурация на фоне оstinатного секундого «шага» нижнего голоса, ассоциирующегося с мерным покачиванием колыбельной.

Как и в предыдущих пьесах, на первом плане оказываются принципы фактурного варьирования тематического материала. Всю композицию пьесы организуют три проведения основной темы. При этом в данном случае мы наблюдаем наиболее последовательное проведение принципов фактурной обработки материала, реализующейся в ее постепенном усложнении, увеличении количества голосов. Во втором проведении партия правой руки обогащается подголосками, значительно меняется характер аккомпанемента, который насыщается аккордовыми уплотнениями. Тенденция к фактурному усложнению находит свое полное выражение в третьем проведении. Показателен в данном плане зачин ведущей мелодии: здесь каждый ее звук обрастает целым аккордовым комплексом, образуя тем самым гармонические «гроздья». Триольный аккомпанемент также обогащается квартовыми дублировками, что значительно усложняет и гармонию фрагмента.

В гармоническом строении данной пьесы обнаруживаются параллели с пьесой «Чыгармыйм уемнан», в которой, как и здесь, просматриваются принципы линейно-гармонического звуковысотного устройства. Кроме того, в данной пьесе

велико значение закономерностей тематической гармонии, которые явно присутствуют в первом разделе.

Пьеса «Ерет боега» (*Andante con moto*) продолжает лирическую линию цикла. Начинается она с уже ставшего традиционным небольшого вступления. Мелодия весьма необычна в пентатонном ладоинтонационном контексте. В данном случае обращают на себя внимание не просто полутоновые сопряжения тонов, но и их специфическое преломление. Мелодию организуют две фразы (примеры 4, 5). Интонационное развитие первой фразы устремлено к опоре *соль*. Так, звукоряд данного фрагмента мелодии может быть определен как миксолодийский.

Вторая фраза (вторая полустрока напева) основана на реализации собственно дорийского звукоряда.

Основным принципом развития данной пьесы, как и всех предыдущих, является вариационное развитие материала. При этом варьирование затрагивает лишь два компонента музыкальной системы: фактурный и гармонический. Как правило, мелодическая целостность темы сохраняется на всем протяжении музыкального развития: собственно тематические приемы работы с материалом остаются за рамками внимания композитора. Иными словами, каждая пьеса представляет собой цикл небольших вариаций, «вектор» варьирования в которых ориентирован на определенную фактурную идею. Настоящая пьеса представляет собой своеобразную «игру регистрами». При первом проведении, репрезентирующем тему, мелодия звучит в среднем регистре на тоническом органном пункте в басу, который подчеркивает неторопливое течение мело-

4 *Andante con moto*

5 *Andante con moto*

дии, сосредоточенное настроение. Во втором проведении мелодия «разведена» по крайним регистрам – верхнему и нижнему, что определяет ощущение пространственности. Дальнейшие изложения «представляют» темы в самых различных фактурных условиях: уплотненных аккордовой вертикалью, в нижнем регистре, в однополосном изложении и т. д.

Пьеса «Әннә гизә генәем» (Allegro) – финал, в традициях «народных» финалов как сюитных, так и сонатно-симфонических циклов. В пьесе реализуются характерные черты татарских скорых песен (*кыска көй*) или *такмака*. Темповое и тематическое переключение в середине пьесы говорит о смешанном типе (*катнаш көй*), где части располагаются по принципу «быстро-медленно-быстро». С композиционной точки зрения в данном случае мы имеем дело со сложной формой, в основе которой лежит тематический контраст – скерцозной темы в крайних частях (пример 6) и лирической песенной (пример 7) – в средней.

Тем самым в данной пьесе наблюдается выход за рамки фактурных вариаций, принятый для всех остальных пьес, как основной принцип развертывания формы. Автор демонстрирует удивительную целостность и единообразие в подаче материала: обе темы не претерпевают каких-либо существенных изменений в своем развитии. Наличие двух резко контрастирующих по отношению друг другу тем снимает необходимость постоянного обновления материала. Вместе с тем сами темы – их интонационное наполнение, фактурное и гармоническое оформление – не сильно отличаются от всех предыдущих пьес. Пентатонная мелодика, предпочтение нетерцовой аккордики, признаки тематической гармонии, тенденция к мелодизации музыкальной ткани и ряд других характеристик – все это свидетельствует о целостности в рамках авторского стиля Лемана.

Подытоживая все высказанное, позволим себе сделать ряд наблюдений, касающихся общих закономерностей музыкального языка сюиты «Татарстан»:

6

Allegro

7

Andantino

1. В сюите обнаруживаются фольклорные корни, претворенные в обобщенном плане. Практически во всех пьесах цикла есть жанровые прообразы татарской народной музыки (*салмак көй, озын көй, авыл көй, кыска көй*); в некоторых пьесах встречаются интонационно-семантические единицы, характерные для того или иного жанра.

2. Первостепенным в цикле является песенное начало, заложенное в интонационности пьес. Соответственно, именно оно во многом определяет доминирование вариационно-вариантных приемов развития, которых композитор придерживается практически неизменно.

3. Принцип фактурного варьирования оказывается основным при работе над материалом. Подача мелодии в ее целостности и неизменности, отказ от мотивного расчленения, мотивной работы вообще, что естественно вытекает из особенностей материала, требует от автора поиска иных решений. Наиболее благодатным из последних оказалась работа с фактурной составляющей, возможности которой отвечают требованиям песенного материала и соответствуют уже сложившимся на тот момент принципам обработки татарских народных песен. Каждая пьеса (за исключением только последней), по сути, представляет собой миниатюрный цикл вариаций.

4. В основе сюиты лежит линейный принцип связей. Качество линейности обнаруживается в приоритете мелодической связи звуков над ладофункциональными связями созвучий. В результате усиления самостоятельности мелодических линий каждого из голосов вертикали расширяется ассортимент гармонических средств. Возникающие на основе полифонизированной ткани гармонические образования, соотношения тонов по вертикали, по сути, вторичны, но тем не менее базируются на закономерностях классической гармонии. При этом по вертикали голоса могут не совпадать, они носят зональный характер. Зональный принцип – рассредоточения элементов гармонии во времени и групповой координации голосов – повлиял и на характер связи созвучий. Гармонии высшего порядка, в которых происходит совпадение ладовых функций по вертикали и находящихся в узловых моментах формы, определяются закономерностями классичес-

кой гармонии. Гармонии «низшего» порядка образуют целые зоны, где связи между созвучиями продиктованы логикой голосоведения. Этим объясняется принцип, допускающий любую последовательность созвучий. В частности, вводно-тоновые, однотерцовые связи.

5. Линейный принцип организации музыкальной ткани повлиял также на аккордику. Аккорд в полифонизированной фактуре не может расцениваться как самостоятельная единица в построении вертикали. Он всего лишь следствие самостоятельного движения голосов. Даже в тех случаях, когда действует принцип одновременной смены функций во всех голосах, эту вертикаль можно расценивать как уплотнение мелодии. Следствием такого понимания вертикального комплекса является разнообразие аккордовых структур. Кроме того, этот прием проявляется в действии «тематической гармонии», которая возникает в результате объединения вертикали и горизонтали путем введения общей мелодико-гармонической интонации, формулы.

Таким образом, совершенно очевидно, что в фортепианной сюите «Татарстан» А. Леман продемонстрировал органичное и глубокое ощущение специфики татарского народного музыкального мышления и претворил ее со свойственной ему деликатностью и вместе с тем изобретательностью.

Примечания

1. Земцовский И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. Л.: Сов. композитор, 1977. С. 6.
2. История отечественной музыки второй половины XX века: учебник / отв. ред. Т. Н. Левая. СПб.: Композитор, 2005. С. 76.
3. Земцовский И. Указ. соч. С. 23.
4. Цит. по: Розанов А. С. Композитор Альберт Леман и его фортепианное творчество // Произведения композиторов XX века: Вопросы интерпретации: сб. науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского. Вып. 13 / сост. В. А. Гинзбург. М., 1996. С. 40.
5. Гурафий С. Леман Альберт Семенович // Диалоги о татарской музыке. Казань, 1984. С. 65.
6. Земцовский И. Указ. соч. С. 19–20.
7. См.: Исхакова-Вамба. Татарские городские народные песни. Казань, 2003. № 15. С. 38.
8. См.: Ключарев А. С. Татар халык жырлары (Татарские народные песни). Казань, 1986. № 62. 281 бит.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

АВЕРКИНА Лариса Алексеевна – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой теории и практики немецкого языка и перевода Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. 603155, г. Нижний Новгород, ул. К. Минина, д. 31а.

E-mail: averkina_l@lunn.ru

БОРИСОВА Елена Борисовна – кандидат филологических наук, доцент по кафедре английской филологии Поволжской государственной социально-гуманитарной академии. 443099, г. Самара, ул. М. Горького, д. 65/67.

E-mail: elenaborissova@rambler.ru

БОЧКАРЕВА Нина Станиславна – доктор филологических наук, профессор по кафедре мировой литературы и культуры Пермского государственного университета. 614600, г. Пермь, ул. Букирева, д. 15.

E-mail: nsbochk@mail.ru

ВИШНЯКОВ Алексей Георгиевич – кандидат филологических наук, доцент по кафедре романо-германской филологии Московского государственного областного гуманитарного института. 142611, Московская обл., г. Орехово-Зуево, ул. Зелёная, д. 3.

E-mail: agvishnyakov@list.ru

ВЯЛЪЯК Криста Энновна – преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 191186, г. Санкт-Петербург, Дворцовая наб., д. 2/4.

E-mail: krista76@mail.ru

ГИМАДИЕВА Римма Дамировна – аспирант кафедры теории и истории исполнительского искусства Казанской государственной консерватории (академии) им. Н. Жиганова. 420015, г. Казань, ул. Б. Красная, д. 45, кафедра фортепиано.

E-mail: rimgim@mail.ru

ГЛУХОВА Ольга Петровна – преподаватель кафедры русского языка и литературы Набережно-челнинского педагогического института. 423806, Республика Татарстан, г. Набережные Челны, ул. Низаметдинова, д. 28.

E-mail: Kate-fashion@yandex.ru

ДЬЯЧЕНКО Юлия Александровна – соискатель кафедры русского языка, старший лаборант кафедры философии Курского государственного университета. 305000, г. Курск, ул. Радищева, 33.

E-mail: julytsch@yandex.ru

ЕГОРОВА Екатерина Николаевна – аспирант кафедры русского языка Поморского государственного университета имени М. В. Ломоносова. 163002, г. Архангельск, просп. Ломоносова, д. 4.

E-mail: ruslit16@rambler.ru, ruslit1611@yandex.ru

ЖАРЁНОВА Наталья Вячеславовна – кандидат филологических наук, доцент по кафедре немецкого языка Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. 603155, г. Нижний Новгород, ул. К. Минина, д. 31а.

E-mail: dmitrab@yandex.ru

ЗАГОРОДНЕВА Кристина Владимировна – аспирант кафедры мировой литературы и культуры Пермского государственного университета. 614600, г. Пермь, ул. Букирева, д. 15.

E-mail: zagor-kris@yandex.ru

ИБРАГИМОВА Айгуль Миннегалиевна – аспирант кафедры русского и контрастивного языкознания Елабужского государственного педагогического университета. 423600, Республика Татарстан, г. Елабуга, ул. Казанская, д. 89.

E-mail: Aigul.Ibragimova@mail.ru

КАЗАНЦЕВА Ирина Александровна – кандидат филологических наук, доцент по кафедре русской литературы XX–XXI веков Тверского государственного университета. 170000, г. Тверь, ул. Желябова, д. 33.

E-mail: irina10768@mail.ru

КАМАРДИНА Юлия Сергеевна – аспирант кафедры литературы Балашовского института Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского. 412300, Саратовская обл., г. Балашов, ул. Карла Маркса, д. 29.

E-mail: kamardina-yuliya@mail.ru

КАЯНИДИ Леонид Геннадьевич – аспирант кафедры истории и теории литературы Смоленского государственного университета. 214000, г. Смоленск, ул. Октябрьской Революции, д. 1/2.

E-mail: leonideas@ya.ru

КОМАРОВА Екатерина Александровна – кандидат филологических наук, доцент по кафедре романской филологии и латинского языка Ивановского государственного университета. 153025, г. Иваново, ул. Ермака, д. 39.

E-mail: kkomarova2000@yahoo.fr

КРАСИКОВА Тамара Ивановна – кандидат филологических наук, профессор, заведующий кафедрой иностранных языков Королёвского института управления, экономики и социологии. 141070, Московская обл., г. Королев, ул. Гагарина, д. 42.

E-mail: nika9049@yandex.ru

КРАСНОВА Светлана Геннадьевна – соискатель кафедры русского и татарского языков Казанского государственного технического университета, старший преподаватель кафедры обучения на двуязычной основе Казанского государственного технологического университета. 420124, г. Казань-124, ул. Четаева, д. 18.

E-mail: ruat@ruat.KSTU-KAI.ru

КУЗОВЕНКОВА Анна Игоревна – аспирант кафедры истории русского языка и языкознания Казанского государственного университета им. В. И. Ульянова-Ленина. 420008, г. Казань, ул. Кремлевская, д. 18.

E-mail: akuzovenkova@mail.ru

КУРЫШЕВА Валентина Ильинична – кандидат филологических наук, доцент по кафедре английской филологии Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. 603155, г. Нижний Новгород, ул. К. Минина, д. 31а.

E-mail: KVI3000@mail.ru

КУЧИНСКАЯ Елизавета Александровна – кандидат филологических наук, докторант Московского государственного лингвистического университета, доцент по кафедре иностранных языков Военной академии войсковой противовоздушной обороны ВА ВПВО. 214027, г. Смоленск, ул. Котовского, д. 2.

E-mail: Kuchinskaya@list.ru

МАЛАЦАЙ Людмила Викторовна – кандидат искусствоведения, доцент по кафедре хорового дирижирования Орловского государственного института искусств и культуры. 302020, г. Орёл, ул. Лескова, д. 15.

E-mail: ogiik@orel.ru

МАТАСОВА Ульяна Валерьевна – аспирант кафедры всемирной литературы Нижегородского государственного педагогического университета. 603950, г. Нижний Новгород, ул. Ульянова, д. 1.

E-mail: vsemirka@rambler.ru

МИРОНИНА Анна Юрьевна – аспирант кафедры романо-германской филологии Вятского государственного гуманитарного университета. 610002, г. Киров, ул. Красноармейская, д. 26.

E-mail: amironina@yandex.ru

МИШЛАНОВА Светлана Леонидовна – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой английского языка и межкультурной коммуникации Пермского государственного университета. 614600, г. Пермь, ул. Букирева, д. 15.

E-mail: mishlanovas@mail.ru

МКРТЫЧЯН Светлана Викторовна – кандидат филологических наук, доцент по кафедре общих гуманитарных дисциплин Тверского института экологии и права. 170001, г. Тверь, пр-т Калинина, д. 23.

E-mail: mkrtytchian@mail.ru

МОРОЗОВА Надежда Сергеевна – аспирант кафедры языкознания Северодвинского филиала Поморского государственного университета имени М. В. Ломоносова. 164520, Архангельская область, г. Северодвинск, ул. Торцева, д. 6.

E-mail: morozovanadegda@mail.ru

НАУМОВА Ольга Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент по кафедре зарубежной литературы и теории межкультурной коммуникации Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. 603155, г. Н. Новгород, ул. К. Минина, д. 31а.

E-mail: karamba.78@mail.ru

НИКОЛА Марина Ивановна – доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой всемирной литературы МПГУ. 119992, г. Москва, пр-т Вернадского, д. 88.

E-mail: priemmpgu@mail.ru

ОЛОМСКАЯ Наталья Николаевна – кандидат филологических наук, доцент по кафедре английской филологии Кубанского государственного университета. 350040, г. Краснодар, ул. Ставропольская, д. 149.

E-mail: olomnat@mail.ru

ОНУЩЕНКО Наталия Михайловна – аспирант кафедры литературы Коломенского государственного педагогического института. 140411, Московская обл., г. Коломна, ул. Зеленая, д. 30.

E-mail: nath_on@mail.ru

ПАВЛОВА Анна Алексеевна – аспирант кафедры всемирной литературы Московского педагогического государственного университета. 119435, г. Москва, ул. М. Пироговская, д. 1, МПГУ, кафедра всемирной литературы.

E-mail: pavlovaanna1@rambler.ru

ПАСТЕРНАК Елена Леонидовна – кандидат филологических наук, доцент по кафедре французского языкознания филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. 119991, г. Москва, ГСП-1, Ленинские горы, МГУ.

E-mail: maxilenium@mail.ru

ПЕВНЕВА Наталья Юрьевна – соискатель кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, хранитель фондов ГМЗ «Петергоф». 198516, г. Санкт-Петербург, г. Петродворец, ул. Разводная, д. 2.

E-mail: sculpture08@mail.ru

ПОЛЯКОВА Светлана Валентиновна – доцент по кафедре английского языка и межкультурной коммуникации Пермского государственного университета. 614600, г. Пермь, ул. Букирева, д. 15.

E-mail: polyakhov@mail.ru

РАВДИНА Наталья Владимировна – заместитель директора по управлению проектами, Британский Совет / Отдел культуры Посольства Великобритании. 109004, г. Москва, ул. Николаямская, д. 1.

E-mail: Natalya.r@gmail.ru

РЕНЦ Татьяна Гавриловна – кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии Волжского гуманитарного института (филиала) Волгоградского государственного университета. 404132, Волгоградская обл., г. Волжский, ул. 40 лет Победы, д. 11.

E-mail: trents@yandex.ru

СЕРОВА Зинаида Наримановна – старший преподаватель кафедры литературы и межкультурной коммуникации Казанского государственного университета культуры и искусств. 420059, г. Казань, Оренбургский тракт, д. 3.

E-mail: malvil@yandex.ru

СОКОЛОВА Анна Геннадьевна – аспирант кафедры русского языка Северодвинского филиала Поморского государственного университета. 164520, Архангельская область, г. Северодвинск, ул. Торцева, д. 6.

E-mail: annetta_sev@mail.ru

СЫЧЁВА Анастасия Валерьевна – старший преподаватель кафедры английского языка Северо-Восточного государственного университета. 685014, г. Магадан, ул. Портовая, д. 13.

E-mail: nastik-80@mail.ru

ТУЛУСИНА Елена Антоновна – аспирант очной формы обучения кафедры контрастивной лингвистики и переводоведения Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета. 420021, Республика Татарстан, г. Казань, ул. Татарстан, д. 2.

E-mail: Elena_tulusina@mail.ru

ЧУМИЧЕВА Татьяна Сергеевна – специалист по иностранным языкам, Центр изучения иностранных языкам «Development». 428000, г. Чебоксары, ул. М. Горького, д. 28.

E-mail: blondtanya.78@mail.ru

ЮНУСОВА Резеда Джаудатовна – аспирант кафедры сопоставительной лингвистики и межкультурной коммуникации Казанского государственного университета. 420008, г. Казань ул. Кремлевская, д. 18.

E-mail: Rezedayunusova@yandex.ru

**ПРАВИЛА ПОДАЧИ СТАТЕЙ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ
В РЕЦЕНЗИРУЕМОМ НАУЧНОМ ЖУРНАЛЕ
«ВЕСТНИК ВЯТСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ГУМАНИТАРНОГО УНИВЕРСИТЕТА»**

Срок публикации – по мере поступления материалов.

Для публикации статьи в реферируемом журнале необходимо

1) представить в редакцию

- а) отзыв-рекомендацию научного руководителя;
- б) заключение кафедры, на которой проходило выполнение научной работы;
- в) текст статьи в печатном варианте и в электронном виде с приложением сведений об авторе (см. ниже);

2) возместить стоимость издательских услуг, исходя из действующего тарифа (включая тариф НДС). В сумму платежа входит получение автором 1 экз. журнала.

Статьи, в которых отражаются результаты исследования, должны полностью отвечать требованиям, предъявляемым к научным журнальным статьям. К публикации принимаются научные статьи объемом от 0,5 до 1 печатного листа, выполненные в строгом соответствии с техническими требованиями.

**ТЕХНИЧЕСКИЕ ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ,
ПРЕДСТАВЛЯЕМОЙ В РЕДКОЛЛЕГИЮ ЖУРНАЛА**

Общие требования

Распечатка на бумаге А4 в 2 экземплярах, дискета с текстом статьи в формате Word или RTF (файл обозначается фамилией автора).

Параметры страницы

Поля: левое – 25 мм, правое, нижнее и верхнее – по 20 мм.

Интервал: 1,5.

Гарнитура: Times New Roman.

Размер кегля: основной текст – 14 пт; сноски и примечания, формулы – 12 пт.

Запрет висячих строк.

Оформление статьи

Текст начинается с указания фамилии, имени и отчества автора статьи (на русском и английском языках). Далее следует название статьи (на русском и английском языках), до десяти ключевых слов на русском и английском языках. После названия (для аспирантских работ) указывается: работа представлена кафедрой (название кафедры и вуза). Статья сопровождается индексом УДК (универсальная десятичная классификация).

Аннотация статьи. Аннотация пишется на русском и английском языках – не более 400 знаков каждая, включая пробелы (помещается непосредственно перед текстом).

Ссылки на литературу в тексте статьи даются в квадратных скобках.

Напр.: Этот вопрос уже рассматривался лингвистами [1].

Литература указывается в конце статьи под заголовком ПРИМЕЧАНИЯ. Далее под номерами указывается литература *в порядке цитирования ее в тексте статьи*. Автор, источник, место и год издания, страница оформляются в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5–2008 Библиографическая ссылка. Ср., напр.:

Примечания

1. Лурия А. Р. Язык и сознание. Ростов н/Д, 1998.
2. Леонтьев А. А. Психофизиологические механизмы речи // Общее языкознание. Формы существования, функции, история языка. М., 1970. С. 314–370.

3. *Кутенов В. И., Виноградова А. Г.* Искусство Средних веков / под общ. ред. В. И. Романова. Ростов н/Д, 2006. С. 144–251.

4. *Паринов С. И., Ляпунов В. М., Пузырев Р. А.* Система Соционет как платформа для разработки научных информационных ресурсов и онлайн-сервисов // Электрон. б-ки. 2003. Т. 6, вып. 1. URL: <http://www.elbib.ru/index.php?page=elbib/rus/journal/2003/part1/PLP/> (дата обращения: 25.11.2006).

Рисунки

Формат bmp, tif

Диаграммы

Формат Excel

Таблицы

Формат Word

Математические и физические формулы

Редактор MS Equation

Сведения об авторе (на отдельном листе)

1. Фамилия, имя, отчество (полностью)
2. Специальность
3. Ученая степень, звание, должность по кафедре
4. Полное название кафедры, вуза
5. Научный руководитель (ФИО, научная степень, ученое звание, должность)
6. Адрес с почтовым индексом, контактный телефон, e-mail

• Аспиранты очного обучения указывают ведущую кафедру и полное название вуза.

• Аспиранты заочного обучения и соискатели указывают место работы и должность.

• Докторы и преподаватели вузов указывают ученую степень, звание, должность по кафедре, полное название кафедры и вуза.

Все документы необходимо отправлять в **одном** письме по адресу
610002, г. Киров, ул. Красноармейская, д. 26,
редколлегия журнала «Вестник ВятГГУ»,
направление «Филология».

Редколлегия рецензируемого научного журнала
оставляет за собой право отклонять представленные материалы,
если они не соответствуют установленным требованиям.
Авторам присланные материалы и корректуры не возвращаются.

Вестник
Вятского государственного гуманитарного университета
Филология и искусствоведение
Научный журнал № 1(2)

Подписано в печать 25.02.2010 г.
Формат 60×84 1/8. Бумага офсетная. Гарнитура Mysl.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 21,5. Тираж 1000. Заказ № 1363.

Издательский центр ВятГГУ
610002, г. Киров, ул. Ленина, 111
(8332) 673-674